PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Alejandro Garretón Correa

LA INVENCIÓN DEL GRIS
EN EL ESPACIO GRÁFICO DE LA LECTURA

Tese de Doutorado

Tesis presentada al Programa de Pos Graduação em Design de la PUC-Rio en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado de Doutor em Design

Orientadora: Profa. Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima

Rio de Janeiro
Setembro, 2017

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Alejandro Garretón Correa

LA INVENCIÓN DEL GRIS
EN EL ESPACIO GRÁFICO DE LA LECTURA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Design. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima
Orientador
Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Denise Berruezo Portinari
Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Prof. Marcelo Araya Aravena
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso - PUCV

Profa. Cristine Nogueira Nunes
Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Silvina Ruth Crenzel
Centro Universitário Carioca - UNICARIOCA

Profa. Monah Winograd
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 28 de Setembro de 2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Todos los derechos reservados. La reproducción total o parte sin el permiso de trabajo de la universidad, el autor y asesor

Alejandro Garretón Correa

Licenciado en Diseño Gráfico
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Ficha Catalográfica

Garretón Correa, Alejandro

La invención del gris en el espacio gráfico de la lectura / Alejandro Garretón Correa ; orientador: Vera Nojima. – 2017.

168 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2017.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Espaço gráfico. 3. Ato de leitura. 4. Gravura. 5. Abstração. 6. Escala de cinzas. I. Nojima, Vera Lúcia Moreira dos Santos. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD 700

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

A la memoria de mi padre Javier,
a la felicidad de mi madre Magdalena
y especialmente a Laura y nuestros hijos.

Agradecimientos

.

Debo agradecer especialmente a la profesora Vera Nojima, por la templanza transmitida y por su generosa confianza en las diferentes fases y momentos en que me orientó durante esta investigación.

Agradezco a todos los profesores del Departamento de Artes y Diseño PUC-RIO con quienes tuve la oportunidad de compartir mi trabajo y llevarlo más allá de mí.

También debo agradecer a mis colegas de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, el importante apoyo humano e institucional recibido.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Resumen

Garretón Correa, Alejandro; Nojima, Vera Lúcia Moreira dos Santos; (Orientador), **La Invención Del Gris En El Espacio Gráfico De La Lectura.** Rio de Janeiro, 2017, 168p, Tese de Doutorado, - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Al identificar el objeto de la disciplina del diseño gráfico como el espacio gráfico de la lectura y su condición más específica en la experiencia de hacer visibles las palabras y las ideas, reconocemos desde el punto de vista del lector que todas las formas derivadas del uso del dibujo y la escritura, adquieren sentido en aquel espacio como consecuencia del poder universal de sus conexiones. A partir de esta perspectiva, identificamos que el objeto de esta investigación es el proceso de transferencia del conocimiento gráfico que ocurre durante la segunda mitad del siglo XV en el contexto de la implementación de la imprenta. Esto implica considerar cómo tipógrafos y grabadores realizan la transición desde la tradición del Manuscrito iluminado de la Edad Media hacia el advenimiento de la imprenta. Está tesis está enfocada en el campo de abstracción de los colores que conduce a comprender el carácter estructural que adquiere la escala de grises en el espacio gráfico, como consecuencia del consenso respecto de la prescindencia del uso de los colores en el libro impreso. Así, el objetivo de esta investigación es mostrar la relevancia de la luminosidad en espacio gráfico, considerando especialmente la comparación entre el carácter acromático del grabado y el aspecto inacabado del texto literario referidos al acto de leer. La observación de los aspectos geométricos, cromáticos y caligráficos en este contexto, nos permiten atribuir la particularidad de esa abstracción a una comprensión cultural de correspondencia entre la escala de grises y la luminosidad de los colores. Todo esto en la invención conjunta del grabado y la tipografía.

Palabras clave

Espacio gráfico; Abstracción; Luminosidad; Escala de grises; Grabado; Color; Acto de leer

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Resumo

Garretón Correa, Alejandro; Nojima, Vera Lúcia Moreira dos Santos; **A invenção do cinza no espaço gráfico da leitura.**. Rio de Janeiro, 2017, 168p, Tese de Doutorado, - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Ao identificar o objeto da disciplina do design gráfico como o espaço gráfico de leitura, e sua condição mais específica na experiência de tornar visíveis as palavras e as idéias, reconhecemos do ponto de vista do leitor que todas as formas derivadas do uso do Desenho e escrita, adquirem sentido nesse espaço como conseqüência do poder universal de suas conexões. Nesta perspectiva, identificamos que o objeto desta pesquisa é o processo de transferência de conhecimento gráfico que ocorre durante a segunda metade do século XV no contexto da implementação da imprensa. Isso envolve considerar, como tipógrafos e gravadores fazem a transição da tradição do Manuscrito iluminado da Idade Média para o advento da imprensa. Esta tese está focada no campo da abstração de cores que leva a compreender o caráter estrutural que adquire a escala de cinza no espaço gráfico, como conseqüência do consenso quanto à falta de uso de cores no livro impresso. Assim, o objetivo desta pesquisa é mostrar a relevância da luminosidade no espaço gráfico, considerando especialmente a comparação entre o caráter acromático da gravura e o aspecto inacabado do texto literário referido ao ato de leitura. A observação dos aspectos geométricos, cromáticos e caligráficos neste contexto permite atribuir a particularidade dessa abstração a uma compreensão cultural da correspondência entre a escala de cinza e a luminosidade das cores. Tudo isso na invenção conjunta de gravura e tipografia.

Palavras-chave

Espaço gráfico; Abstração; Luminosidade; Escala de cinza; Gravura; Cor; Ato de leitura

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Abstract

Garretón Correa, Alejandro; Nojima, Vera Lúcia Moreira dos Santos; (Advisor) **The Invention of Gray in the graphic Space of Reading.**. Rio de Janeiro, 2017, 168p, Tese de Doutorado, - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

By identifying the object of the discipline of graphic design as the graphic space of reading and its more specific condition in the experience of making words and ideas visible, we recognize from the point of view of the reader, that all forms derived from the use of the Drawing and writing acquire meaning in that space, as a consequence of the universal power of their connections. From this, we identify that the object of this research is the process of transfer of graphic knowledge that occurs during the second half of the 15th century in the context of the implementation of the printing press. This involves considering how typographers and engravers make the transition from the tradition of the illuminated Manuscript of the Middle Ages to the advent of the printing press. This thesis is focused on the field of abstraction of colors that leads to understand the structural character that acquires the gray scale in the graphic space, as a consequence of the consensus regarding the lack of use of colors in the printed book. Thus, the aim of this research is to show the relevance of the luminosity in graphic space, considering especially the comparison between the achromatic character of the engraving and the unfinished aspect of the literary text referred to the act of reading. The observation of the geometric, chromatic and calligraphic aspects in this context, allow us to attribute the particularity of that abstraction to a cultural understanding of correspondence between the gray scale and the luminosity of the colors. All this in the joint invention of engraving and typography.

Keywords

Graphic space; Abstraction; Luminosity; Grayscale; Engraving; Color; Act of reading

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

SUMARIO

1. Introducción **12**

2. Los campos de abstracción del espacio de la lectura en el códice Medieval **33**

2.1 Antecedentes culturales del fenómeno de la lectura 35
2.2 El campo de abstracción del color 47
2.3 El campo de abstracción de la caligrafía 57
2.4 El campo de abstracción de la geometría 63
2.5 Conclusión 72

3. Visibilidad y legibilidad desde el manuscrito iluminado al espacio acromático del grabado y la tipografía **75**

3.1 Recreación del carácter estructural de la luminosidad en el período incunable 76
3.2 Recreación de la geometría y la luminosidad a la escala de la letra y la página y sus consecuencias en la abstracción del color 81
3.3 Abstracción de la paleta del rubricador en la luminosidad interior de la letra 91
3.4 Incorporación de la xilografía 100
3.5 La vertiente del pintor-grabador 125

4. La abstracción del color en la luminosidad acromática, en el régimen de lectura del grabado **135**

4.1 La integración de criterios de contraste 144

5. Correspondencias entre la incompletitud del color en la escala de grises y el carácter inacabado del texto litera en la teoría del Acto de leer **150**

5.1 La referencia del espacio gráfico de la lectura, en la condición creativa del lector. 153

Bibliografia **165**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

INDICE DE FIGURAS

Fig. 1 Esquema evolutivo de los niveles de abstracción desde el dibujo a la escritura, propuesto por Joan Costa en (Blanchard, 1990, p. 16

Fig. 2 Ejemplo de Escritura carolíngea. Evangelio del siglo IX, origen Francia (Bretaña o Tours), MS Egerton 609. Brtish Library, Catalogue of illuminated manscripts 25

Fig. 3 Caligarfía gótica temprana, comienzos del siglo IX: Canticum Canticorum cum glossa; Prosper de gratia et libero arbitrio; Augustini Enchiridion et alia. St. Gallen Library / Collection Stiftsbibliothek 26

Fig. 4 El libro de Kells, Irlanda c.800. Trinity College Dublin MS 29

Fig. 5 Cerámicas del arte rodio. Rodas; Comienzos del siglo VII a.C. British Museum 36

Fig. 6 El libro de Kells, Irlanda c.800. Trinity College Dublin MS 58 50

Fig. 7 Manuscrito de Cuatro Evangelios en Latín, creado en la región del Rhin. Caligrafía en minúsculas carolíngeas. ibliothèque de Genève. Ms.lat. 51

Fig. 8 Salmos glosados. University of California, Bancroft Library, MS UCB 147 58

Fig. 9 Compilación razonada por Pedro Lombardo, c. 1200 (norte de Francia?) St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 334 62

Fig. 10 Biblia manuscrita de la Abadía de St. Gall c. 850-872. 460 pp. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 7 65

Fig. 11 El esquema de Jan Tschichold 1955, basado en Villard de Honnecourt c.1280 (Bringhurst. 1991, pg. 175) 68

Fig.12 Ottheinrich-Bibel, 1450. Caligrafía gótica del tipo Fractura, considerada como modelo de los tipos diseñados por Peter Schoeffer para la imprenta de Johannes Gutemberg. Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 8010 83

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Fig. 13 Esquema de Villard, aplicado a la página doble de la Biblia de
42 Gutemberg y Schoeffer. Biblia de Gutemberg 1455, versión de la Biblioteca Nacional de Francia 90

Fig. 14 Rubricación de la Biblia de 42 líneas. Biblia de Gutemberg 1455,versión de la Biblioteca Nacional de Francia 92

Fig. 15 Página del misal de Mainz, impreso por Peter Schoeffer en 1457. Impresión simultánea a tres colores 101

Fig. 16 Página doble de la primera edición de la imprenta de Albrecht Pfister con xilografías pintadas a mano después de impresas. Bamberg 1461. Biblioteca Nacional de Francia, BNF 105

Fig. 17 Xilografía pintada a mano. Auslegung der heiligen Messe. 1448 Nuremberg. Copia de la Biblioteca del Congreso, EEUU 111

Fig 18 Xilografía elaborada con los achurados en lugar de los colores. De generacione Christi, segunda mitad del siglo XV, (Westheim, 1954) 114

Fig 19 Esquema de colores registrado en una hoja suelta en el M125useo J Paul Getty. Fecha aproximada tercer cuarto del siglo XV132 119

Fig. 20 Xilo139grafía pintada, Crónica de Nuremberg, 1493. Copia de la Bay141erische StaatsBibliotheke, MDZ 125

Fig. 21 Alberto Dur142ero, El caballero montado y el lansquenete,
xilografía, c.1496/1497.National Gallery of Art, UK 132

Fig. 22 Alberto Durero. El caballero, la muerte y el demonio, 1513. Buril, 24x19 cm. National Gallery of Art, UK 139

Fig. 23 Alberto Durero, San Jerónimo en su estudio,1514. Buril, 24x19 cm. National Gallery of Art, UK 141

Fig. 24 Alberto Durero. Melancolía I, 1514. Buril, 24x19 cm. National Gallery of Art, UK. 142

Fig. 25 Johannes Itten. Esfera del color a bandas 1919. (Stahl, G. 2010) 147

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

INTRODUCCIÓN

El tema de esta investigación emerge a partir de la práctica académica cuya forma de estudio, es a través de un taller de diseño gráfico. Ahí estudiamos en forma práctica y reflexiva, el arte y las técnicas del grabado, de modo paralelo al campo de la tipografía. El conjunto de esa actividad está orientado a estudiar la relación entre el dibujo y la caligrafía, en tanto elementos básicos que caracterizan la configuración del espacio gráfico de la lectura.

Esta experiencia tiene como eje el reconocimiento de que el diseño gráfico es una tradición viva, donde la palabra *gráfico* en su etimología, remite al griego arcaico en la palabra *grafein* la cual designa en un mismo verbo el acto de dibujar y el acto de escribir y también como *grafías* el producto de esa acción. Así mismo, desde el punto de vista de su recepción pública, el verbo *grafein* deriva en el adjetivo *graficós*, que manifiesta el elogio dentro del uso común del dibujo y la escritura, en relación al refinamiento de la forma que se distingue por el cuidado sobre ambas realidades cuando están dedicadas a otro, es decir, cuando adquieren un carácter público.

Desde este contexto, la presente investigación toma esa referencia arcaica para profundizar en el campo reflexivo que identificamos en la naturaleza visual y textual del espacio gráfico. El carácter fundamental que le asignamos a este doble sentido caracterizado en el *grafein*, nos permite puntualizar que, a partir de la implementación conjunta del grabado y la tipografía en el origen de la imprenta, el cuidado sobre las formas de dibujar y escribir alcanzan en plenitud el carácter público en que ambas realidades se originaron. Es a partir de este tema que se va a desarrollar nuestra investigación.

En este sentido, un aspecto importante a considerar es la transformación radical que afecta al mundo del libro y la lectura debido a la implementación de la imprenta. Esta transformación está caracterizada históricamente como un fenómeno de estandarización (Eisenstein, 1994, p. 59), respecto de la cultura gráfica precedente desarrollada en torno al manuscrito durante la Edad Media.

Es esta misma situación, vista desde sus antecedentes, la que nos permite analizar en detalle la complejidad del proceso de transferencia cultural implicado en la implementación de la imprenta. Así, la circunstancia particular que nos mueve a volver sobre esa profunda tradición gráfica desde nuestra realidad contemporánea es reconocer que dicho proceso de transferencia produjo y lo continúa haciendo de forma implícita, diversos niveles de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

abstracción y convención. Hoy, al igual que en el momento de su origen, han adquirido un carácter inherente al medio.

Esta suerte de 'invisibilidad' del conocimiento gráfico en relación a la inmediatez de la apropiación práctica de los hábitos de lectura, nos plantea, desde el punto de vista disciplinar, que la relación entre abstracción y convención constituye un elemento indicador que orienta la investigación. Ya que la relación entre ambas nos advierte que el pensamiento abstracto es una facultad humana que se caracteriza por la disposición, la inteligencia y la sensibilidad asociadas a la forma en que aprendemos de la experiencia y especialmente por la forma en que esas condiciones interactúan en la formación de conceptos. Por otro lado, en los aspectos convencionales podemos reconocer los niveles de concordancia que adquieren los conceptos abstractos, a través del consenso sobre la utilidad de su aplicación en el mundo real y como dicha funcionalidad fundamenta la legitimación y transmisión de esa forma de conocimiento.

Si en su sentido primario, la palabra abstracción "está asociada a la forma en que aprendemos a partir de la experiencia y a la manera en que elaboramos conceptos en función de logros" (Martínez & Huang, 2011, p.490). Su valor epistemológico fue identificado por Aristóteles a partir del uso común de la palabra *separar* (del griego *aphairesis*) en la cual se reconoció una característica de la comunicación del pensamiento humano, basado en el descubrimiento de correspondencias; entre la capacidad de distinción y el descubrimiento de analogías.

El carácter reflexivo identificado en ese tipo de relaciones permitió valorar el procedimiento inductivo que va desde la observación de los objetos (reales o lógicos) a la comprensión de sus elementos conceptuales y a su aplicabilidad en la estructura del mundo conocido. En este caso, el procedimiento de la abstracción consiste en separar "las particularidades irrelevantes o idiosincrasias" y "mentalmente aislar aquello que es relevante y común" a un objeto o un conjunto dado de observación (Radder, 2006, p.110). La tradición latina recoge el uso filosófico de esta separación metodológica y traduce el *afairesis* a través de la palabra *abstrahere*, la cual se enfoca en las consecuencias del pensamiento abstracto donde *abs* significa "sacar, alejar" y *trahere* significa "traer" como en "traer a la vista".

En sus aspectos metodológicos, "lo abstraído es lo puesto aparte y el acto de poner aparte es una abstracción". A partir de ese nivel, el Diccionario filosófico

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

(Ferrater Mora. 1945) explica dos variables críticas de la abstracción:

> "Por un lado, puede estimarse que lo abstraído -la 'entidad abstracta'- es una especie de 'disminución' de la realidad; que, por ejemplo, la rojez es 'menos' que los efectivos colores rojos. Por otro lado, puede estimarse que lo abstraído es 'más' que aquello de que se ha abstraído. En el primer caso se subraya lo que lo abstraído tiene de conceptual y; según los casos, de mental o bien de nominal. En el segundo caso se subraya lo que lo abstraído tiene de esencial. Lo esencial puede manifestarse mediante conceptos, pero es (metafísicamente) 'más' que los conceptos y que las realidades correspondientes"

Ferrater Mora introduce de esta manera los extremos: empiristas e idealistas que caracterizan la deriva epistemológica de la abstracción hasta el presente (Martinez y Huang, 2011), cuyos alcances y análisis escapan al interés de este estudio.

Dado el tema de nuestra investigación, enfocada en el proceso de *transferencia* del conocimiento práctico, decantado en la tradición gráfica medieval, hacia el mundo de la imprenta, el análisis del pensamiento abstracto en ese contexto, sigue la siguiente premisa: "En la filosofía de Aristóteles y en la filosofía escolástica de cuño aristotélico, la abstracción constituía un acto fundamental del proceso cognitivo: *marcaba el salto o ascenso de la sensibilidad a la inteligibilidad*" (Ferreiro, 2012, pg. 1). Lo anterior, debido a que reconocemos en esta referencia el consenso historiográfico atribuido al pensamiento abstracto como indicador relevante en la explicación de los orígenes de la escritura (ver fig. 1). Dicho consenso se refiere a los antecedentes sobre el origen de la escritura como consecuencia de la evolución del uso del dibujo en tanto artificio colectivo de fijación, comprendida como un acto de comunicación. El argumento de ese consenso está reflejado en una perspectiva multidisciplinaria, dado que:

> "El pensar mediante abstracciones es considerado por antropólogos, arqueólogos y sociólogos en el nivel de un atributo clave en el comportamiento humano, cuyo desarrollo puede ubicarse entre 50,000 y 100,000 años atrás. Se considera probable que su evolución estuvo íntimamente conectada al desarrollo del lenguaje humano, por

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

> cuanto (hablado o escrito) ambas formas del lenguaje involucran y facilitan el pensamiento abstracto" (Klein, 1995, p. 167-191).

Si revisamos una explicación esquemática de la evolución del dibujo a la escritura, (fig. 1) los testimonios gráficos disponibles permiten reconocer que la progresión se caracteriza por una tendencia al decrecimiento del valor iconográfico dado su inherente polisemia en comparación con el incremento de los niveles de abstracción en función de responder de manera más precisa a la función comunicativa atribuida a los elementos gráficos. Sin embargo ya en las instancias del dibujo imitativo podemos reconocer las evidencias del pensamiento abstracto si reconocemos que el dibujo mismo es un acto de *separar* "las particularidades irrelevantes o idiosincrasias" y "mentalmente aislar aquello que es relevante y común". Esto es porque consideramos que el dibujo primitivo (o actual) está mediado por el discernimiento de un rasgo singular que resulta elocuente para comunicar lo conocido a través una síntesis de la forma observada. En dicho discernimiento sobre el rasgo elocuente, la percepción de una silueta, como en un objeto a contraluz o una sombra proyectada en una superficie, se transforma en una experiencia de la imaginación y por tanto un modo de ver y cuando esa experiencia puede ser expresada a través de una línea que extrae de ese fenómeno, por ejemplo, solamente su perfil reconocemos el "salto o ascenso de la sensibilidad a la inteligibilidad" así, la línea de contorno o la caracterización de una superficie es testimonio del discernimiento intelectual por cuanto, el sujeto que dibuja está centrado entre el ojo y la mano y desde ahí decide de que manera hacer para que una parte (separada) del objeto sea capaz de recrear un todo en la mente del observador.

> "Si el pictograma es un dibujo esquematizado de las escenas, las figuras y las cosas visibles y tangibles, el ideograma es un dibujo de las cosas mentales, los conceptos y las ideas -aquí se puede situar, con razón, el nacimiento del símbolo- en un esfuerzo por [asociar y] representar cualidades, sentimientos y también las construcciones de la actividad ideativa". (Blanchard, 1990, p

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

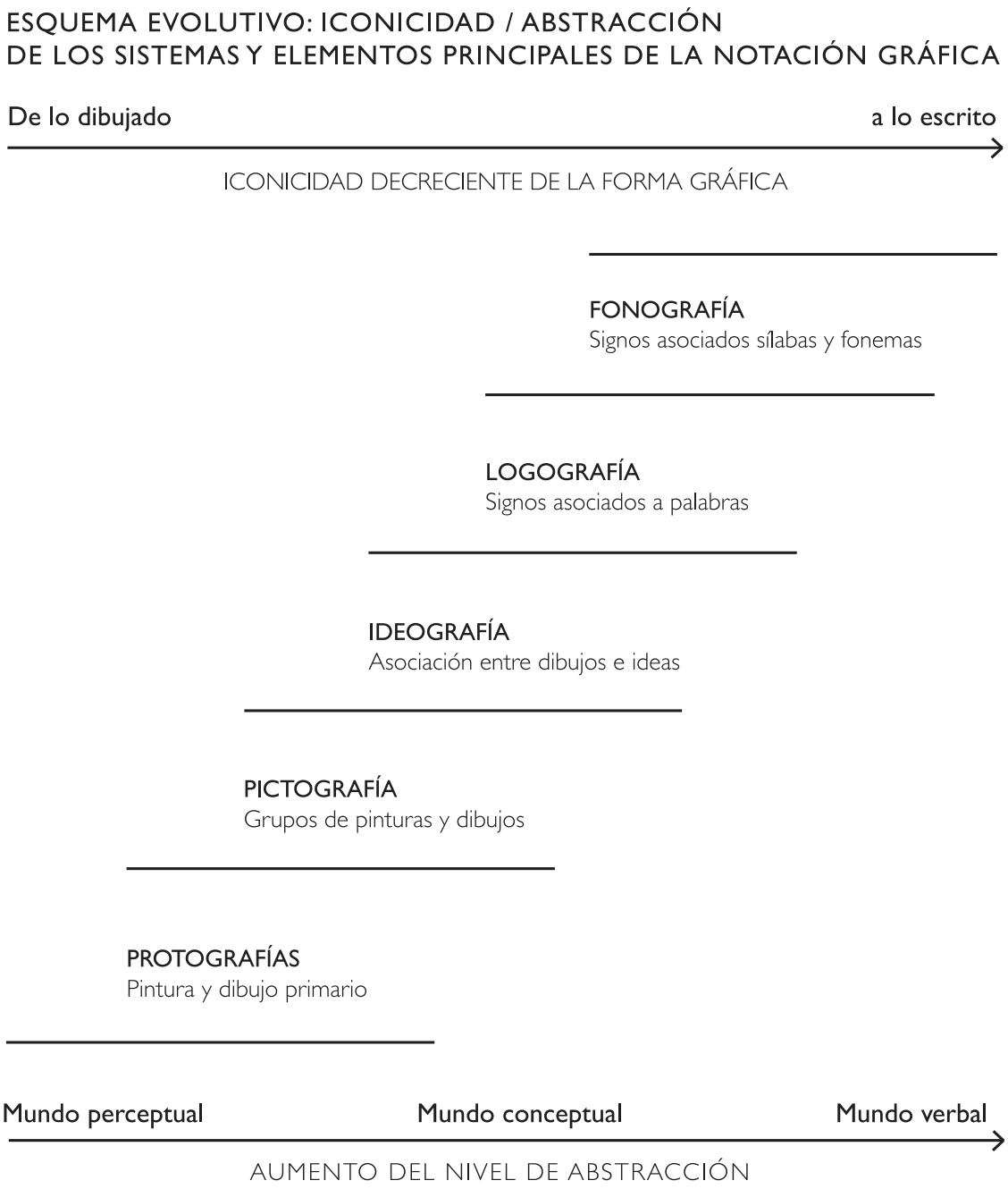


Figura 1. Esquema evolutivo de los niveles de abstracción desde el dibujo a la escritura, propuesto por Joan Costa en (Blanchard, 1990, p. 27).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Así, en la medida en que los conjuntos de dibujos reproducen asociaciones culturales entre las formas y las ideas, vemos que la alternancia del valor imitativo y el valor ideográfico de los dibujos generó el salto que identificamos en la agrupación y la ordenación de series cuya estructura de asociación en el espacio, introdujo un factor temporal que permitía representar el encadenamiento de ideas mediante la sucesión lineal de los dibujos, a imitación del valor sintáctico en el habla. La identificación de ese elemento "común" entre el valor secuencial de los dibujos y la propia temporalidad del habla, nos permite traer como ejemplo que ahí se estableció una comprensión abstracta que orienta la disposición de los elementos gráficos en el espacio, pues junto a la dinámica de recorrer secuencias, pone en relieve la condición relacional de los dibujos. Y en ese nivel de abstracción se comienza a comprender la irrelevancia del valor imitativo del dibujo y se abre un nuevo campo de abstracción en que los dibujos son considerados como signos que representan cosas, así como ideas y conceptos abstractos asociadas convencionalmente a dichos signos.

La experiencia de la representación de palabras a través del signos gráficos permitió hacer nuevas *separaciones* dentro del habla, que condujeron a la identificación de sílabas y fonemas dando origen a la categoría de los signos abstractos y convencionales de la escritura. La perseverancia del pensamiento abstracto sobre el artificio gráfico en ese nivel, conduce al límite de abstracción encontrado en el uso de las letras, donde cada signo adquiere un valor simbólico asociado unívocamente al sonido identificado en cada fonema, en tanto unidad mínima de la distinción de sonidos particulares en el habla, dado que en ese nivel no es posible abstraer más.

Este itinerario esquemático de la formación práctica del conocimiento gráfico, constituye para nosotros un testimonio de la articulación de las cualidades gráficas y visuales que vienen del dibujo y su aprovechamiento en la comprensión de los elementos comunes como cualidades propias de la escritura.

Aquí debemos recordar que nuestra referencia inicial al *grafein* griego, nos permite constatar el tiempo y el lugar en que se consolidó el sistema alfabético para la escritura, (siglo VIII AC) tomando en cuenta que en ese contexto surgió la necesidad de nombrar la comprensión cultural sobre la aparente

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

heterogeneidad que distingue al dibujo de la escritura. Reconocemos en ese concepto, no solo los elementos y cualidades comunes de un dominio específico del conocimiento práctico, sino el nivel de correspondencia entre los elementos verbales y no verbales en que las letras son dibujadas para hacer visibles las palabras y los dibujos siguen siendo valorados en su naturaleza polisémica sin palabras.

En el *grafein* se identifica el cierre de un proceso de abstracción para una importante área cultural identificada en el Oriente medio y el Mediterráneo. No obstante, la identificación de ese punto en que *no se puede abstraer más*, los usos simbólicos, decorativos y representacionales del dibujo continuaron siendo efectivos y valorados en la comunicación visual, por si mismos o en correspondencia con el texto. Y en ese proceso y fundamentalmente debido a los cambios de lugar y de época de uso, surgen las instancias de transferencias que nosotros consideramos como contextos en que se transparenta la participación del pensamiento abstracto, como requisito de comunicabilidad del conocimiento práctico[1], dado que al interior de una tradición, el dominio de los oficios tiene en gran medida garantizada su transmisión a través de los modelos y de las formas de hacer, que se adquieren por contacto entre maestros y aprendices. Pero cuando esa tradición es recibida en otro contexto, lo que ha sido encapsulado por la abstracción, requiere ser explicado y nombrado de forma local y de esa manera los modelos o las técnicas son desplegadas en función de comunicar el sentido del saber hacer, de acuerdo al lugar en tanto interpreta de forma local y de esa manera se incorporan idiosincrasias que se tornan legítimas en tanto que profundizan el nivel de abstracción precedente.

A partir de estas premisas vemos que la concreción del proyecto de la imprenta es en realidad el término de otro amplio proceso de abstracción, mediante el cual las correspondencias dibujo y escritura que identificamos inicialmente en la nominación del *grafein*, forman parte integral de las prácticas artesanales del libro hecho a mano cuya propia evolución se caracteriza por la constante reproducción de modelos así como por la intuición de como mejorarlos. (Sennet. 2010, p. 104)

Por esa razón, si continuamos cuestionando los indicios del pensamiento

[1] Esta condición de comunicabilidad que se plantea aquí va a ser expandida (en el cap. 2) a través de la noción inteligencia comunicable con la que David Diringer (1962) va a sinterizar el carácter esencial de la transferencia del conocimiento gráfico.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

abstracto como testimonio de transferencia y decantación práctica del conocimiento gráfico, veremos que la comprensión de la forma, de los usos y las costumbres asociadas al mundo de los libros y la lectura, nos plantean la necesidad de separar los diferentes campos de abstracción que interactúan de forma integrada en el proceso de refinamiento de una estructura gráfica cada vez más precisa y menos compleja. Dado que, por lo general, esa forma de conocimiento está validada por el consenso de su utilidad, y no por una teoría explícita, nuestra investigación toma como indicios del pensamiento abstracto la constante que identificamos bajo el principio de *economía y justeza* que prevalece como un horizonte de sentido integrador en los procesos de refinamiento del lenguaje gráfico.

Entendemos esta relación comprende la economía de las forma gráficas de manera complementaria a la justificación de su función comunicativa, como una intuición transversal que orienta la simplificación de la configuración del espacio gráfico. Así, su propia evolución se ve justificada como consecuencia de una comprensión cada vez más precisa de la condición del lector, así como por la comprensión cada vez más general del fenómeno de la lectura.

Desde ese contexto, consideramos que el cuestionamiento de las condiciones 'inherentes' al mundo de la lectura, constituyen un indicio fundamental para explicar la naturaleza de esas abstracciones según el modo en que subyacen activamente en la caracterización de los elementos gráficos. Esto como consecuencia de un amplio proceso en que las formas de dibujar y escribir conducen a decantar el principio de economía y justeza, en respuesta al requerimiento de utilidad y dignidad que demanda la representación del lenguaje humano.

La concreción de ese principio, nos muestra que su intuición se verifica en la articulación de correspondencias, entre las condiciones de visibilidad y las condiciones de legibilidad. Dicha articulación nos ha planteado, de forma iterativa, la necesidad de reconocer la naturaleza de tales condiciones en tanto hacen posible su conexión. La forma de encarar ese requerimiento es preguntar: ¿cuál es la naturaleza del medio que configuran entre sí el conjunto de los elementos gráficos en función de "hacer visibles las palabras y las ideas que por naturaleza son invisibles"? (Bringhurst 2008-2, p. 82) Y dado que el contexto de esa pregunta es un problema disciplinar, su respuesta no tiene otro objetivo que abrir un campo que, al mismo tiempo, pide una delimitación que justifique su particularidad. El camino que hemos tomado para comprender el

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

alcance de esa pregunta, es precisar que aquello que hemos presentado como la tradición gráfica debe ser analizada con un sentido específico. Por esto, ofrecemos como referencia la noción "espacio gráfico de la lectura".

Un presupuesto inicial en la comprensión de la particularidad del espacio gráfico de la lectura, toma como antecedente la definición general del espacio, propuesta por Merleau-Ponty (1993) en su ensayo Fenomenología de la percepción, donde se lee lo siguiente:

> "El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas. Esto es, en lugar de imaginarlo como una especie de éter en el que estarían inmersas todas las cosas, o concebirlo abstractamente como un carácter que les sería común, *debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones*. [.....] recojo en su fuente el espacio, pienso actualmente las relaciones que hay debajo de este término y me percato luego de que éstas solamente viven *gracias a un sujeto que las describe y que las lleva*; paso del espacio espacializado al espacio espacializante."
> (Merleau-Ponty, 1993, p. 258)

Pensar el espacio a partir del "poder universal de sus conexiones" concuerda con la premisa del espacio gráfico de la lectura, basado en correspondencias, y a partir de la condición crítica en que "estas [conexiones] solamente viven gracias a un sujeto que las describe y que las lleva", reconocemos una figura que muestra la naturaleza compuesta de nuestro objeto de estudio. Esto, precisamente porque en la palabra "espacializante" vemos que convergen tanto "el poder de las conexiones," como el acto de vinculación que define el rol protagónico del lector. Lector, en tanto "sujeto" que da vida a la materia gráfica en la medida que hace relaciones a partir de las cuales, "de-codifica" o "descifra" para acceder al sentido, a partir de lo que hemos planteado como el régimen de correspondencias visual-textual. Ese acto torna personal lo abstracto y lo convencional, entendido aquí como el horizonte más amplio del acto de leer, en tanto experiencia de apropiación del sentido.

Cuando identificamos nuestra disciplina en su competencia más específica; en el hacer visible las palabras y las ideas, se debe considerar el diseño como el acto extensivo del dibujo dentro de una tradición que da cabida a toda forma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

de escribir, así como a toda forma de dibujo, sea imitativo, esquemático, abstracto o convencional. Del mismo modo, debemos reconocer que, en la naturaleza de la mentalidad del lector, todas esas formas derivadas del uso del dibujo y sus consecuentes abstracciones están disponibles en ese espacio, según las evidencias "espacializantes" según el "poder universal de sus conexiones".

Sin embargo, ello no implica que dibujo y escritura sean equivalentes desde el punto de vista del lector. Precisamente, por el hecho de presentarse en distinto nivel de abstracción o codificación. Por esa razón, nuestro análisis sigue la premisa de la correspondencia como una facultad propia del lector y del diseñador dado que ambos leen cuando se ven enfrentado a asignarle un sentido a la forma que adquieren los enunciados gráficos. Esta capacidad de dar sentido al corresponder, la debemos considerar como consecuencia de una forma de conocimiento que es visual y textual a la vez, lo que es heredado y aprendido socialmente con la experiencia de leer. A partir de esta experiencia, el hombre se inserta en su propia comunidad de interpretación con un carácter personal y colectivo a la vez.

Recogiendo estas referencias podemos avanzar en la delimitación de nuestro objeto de estudio, para observar el contexto de los primeros cincuenta años como el tiempo de la implementación de la imprenta a partir del carácter público de los libros. Esto es, tomando en consideración que la producción masiva de libros permitió superar el claustro académico, clerical y cortesano propio del libro manuscrito. A partir de esa abertura, vemos que el diseño de los libros, de la tipografía y de los grabados, se ve enfrentado a la necesidad de conformar un espacio de lectura que garantice un margen de autonomía a sus lectores. Por ello, en este nuevo contexto, los libros dejan de estar vinculados al ámbito de lectura formal, en el cual los lectores forman parte de una comunidad específica, respondiendo a una demanda social que se caracteriza precisamente por la expectativa de una lectura individual.

Ante esta expectativa de autonomía del lector, asociada al fenómeno de renovación de los oficios que colaboran en la edición masiva de libros, podemos delimitar un momento dentro de la historia del libro y la lectura en Europa. En este momento, se pueden identificar las condiciones en las que la tradición de origen del libro manuscrito es transmitida y recreada en otra realidad completamente distinta. En ese contexto, entendemos que las invenciones del grabado y la tipografía siguen siendo formas de diseñar que remiten a la correspondencia entre dibujar y escribir. De esa manera, una

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

profunda tradición fue adaptada a la realidad del libro moderno por medio de las técnicas de la imprenta con un fuerte apoyo del conocimiento práctico de los amanuenses.

Este fenómeno de transferencia indica que la imprenta se conforma a partir del conocimiento artesanal cuya característica de transmisión es eminentemente práctica. Sin embargo, como hemos advertido, es a la luz del fenómeno de transferencia que los procesos de abstracción al interior de los oficios requieren ser desplegados, como veremos en el caso particular de los primeros cincuenta años de la imprenta, a lo largo del proceso de recreación del libro medieval. Su análisis conlleva una tarea compleja, pues implica tomar en consideración la extensa disponibilidad de documentos de imagen referente a los manuscritos medievales. Sin embargo, a partir del carácter testimonial de algunas obras, podemos tener a la vista el trabajo de imprenta y observar, "directamente", el pensamiento visual y textual de esa época. Al mismo tiempo, nos permite reflexionar sobre las referencias críticas a propósito de las particularidades culturales y sociales que iluminan su contexto.

Desde esta perspectiva, caracterizamos nuestro objeto de estudio como el proceso de transferencia del conocimiento gráfico alcanzado hasta ese momento, según la forma en que fue reconocido por grabadores, pintores, tipógrafos y editores, quienes llevaron a cabo la recreación del libro dentro del horizonte público de la imprenta.

En ese contexto, retomamos el sentido arcaico del término *grafein* para destacar que, en la propia evolución del oficio gráfico Medieval, dicha proximidad entre el dibujo y la escritura, se despliega y profundiza, desde el momento en que se comienza a incorporar imágenes coloridas que acompañan a las páginas del texto. A partir de ese momento, el dibujo, la pintura y la caligrafía quedan asociadas dentro de la historia del libro, bajo la noción de libros iluminados, como consecuencia de la relevancia que adquiere la costumbre de representar gráficamente el valor simbólico de la luz cristiana. Por tal motivo, las páginas del libro en esta transición comienzan a relucir, gracias al uso de colores brillantes, además de la aplicación de pigmentos y folias metálicas.

El ámbito religioso, en el que se desarrolla el valor simbólico de la luminosidad de las páginas, tiene como consecuencia la generación de un criterio que se torna transversal, aproximadamente, en el siglo VIII, donde el

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

libro entero, como un cuerpo, debe ser coherente para hacer visible el sentido didáctico y espiritual que se le ha confiado a la elaboración de la luminosidad del manuscrito. (Illich. 2002. ps.142-147). En relación a la coherencia que adquiere la elaboración de la luminosidad en las páginas, identificamos tres campos distintos y complementarios sobre los cuales dicha forma de pensar y hacer, evoluciona a lo largo de varios siglos, desde su carácter simbólico hacia un principio de funcionalidad en el espacio de la lectura. Estas distinciones son: el campo del color, el campo de la geometría y el campo de la caligrafía.

En esta perspectiva, y en concordancia con esta concepción cultural de la luminosidad de las páginas, reconocemos que los escribas desarrollan y comparten un esquema geométrico (Tschichold, 1991. p. 36) para vincular la luminosidad de los colores con la disposición del texto. Este esquema está basado en el desarrollo de un principio de proporciones, que les permite determinar una relación entre el valor de sombra que adquiere la caligrafía y el blanco de los márgenes, estableciendo de esa manera una concepción abstracta para la construcción de la luminosidad, a través de una ecuación empírica del contraste entre los márgenes en blanco y la superficie oscura del texto. Una característica de esta proporción es que su trazado es respecto de la página abierta del libro. Es decir, desde el punto de vista del lector, y en esa posición, la unidad geométrica del libro es en realidad una página doble, donde la proporción entre la superficie del texto y la de los márgenes es aproximadamente 1:1. En muchos casos esa proporción crece en favor del blanco. Esto significa que, cuantitativamente, más de la mitad del área de la página está destinada a una superficie en blanco, lo que impone una sensación de luminosidad, convirtiendo los márgenes en un halo alrededor del texto. Esto, a pesar que en la práctica esos márgenes fueran también utilizados para hacer anotaciones personales o glosas sistemáticas.

El carácter transversal de la luminosidad aplicada a la estructura del libro, plantea la evidencia de una constante en torno a un principio de correspondencia. Este principio articula el carácter fuertemente visual de las páginas iniciales, elaboradas con los colores brillantes y el permanente cuidado sobre la luminosidad de las páginas interiores construidas geométricamente. Se evidencia en esas formas de cuidado, el objetivo de producir una equivalencia abstracta con la luminosidad de los colores, mediante la acentuación del contraste entre la tinta negra del texto y los márgenes blancos. Sin embargo, dado el extenso período de tiempo en que se reproduce este modelo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

estructural, vemos que esta forma de pensar la luminosidad es interpretada culturalmente en base a contextos locales y, por tanto, muy diversos, principalmente, para el campo de la caligrafía.

Esta diversidad es una característica de la evolución del alfabeto latino, que confluye, hacia el final de la Edad Media, hacia dos maneras diferentes de interpretar culturalmente la imagen de la luminosidad construida caligráficamente sobre la geometría de la página. Esto es, por un lado, la caligrafía humanista establecida en la época de Carlomagno, desarrollada principalmente en la península Itálica, y por otro, la diferencia de la modalidad gótica que se torna un referente dominante en el centro y norte de Europa durante los últimos tres siglos de la Edad Media.

Estas diferencias formales de la escritura, resultan muy elocuentes desde el punto de vista cultural desde donde se interpretó la imagen de la luminosidad. En el caso de la caligrafía humanista, estrechamente vinculada a la sensibilidad latina, su modulación incorpora la luminosidad del papel a la forma de las letras y, para ello, los trazos son delgados y se alargan verticalmente, produciendo un aumento del valor de blancos entre letras y entre líneas. Esto provoca que la superficie del texto adquiera el valor de un gris medio y por tanto un contraste bien definido, pero no alto.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

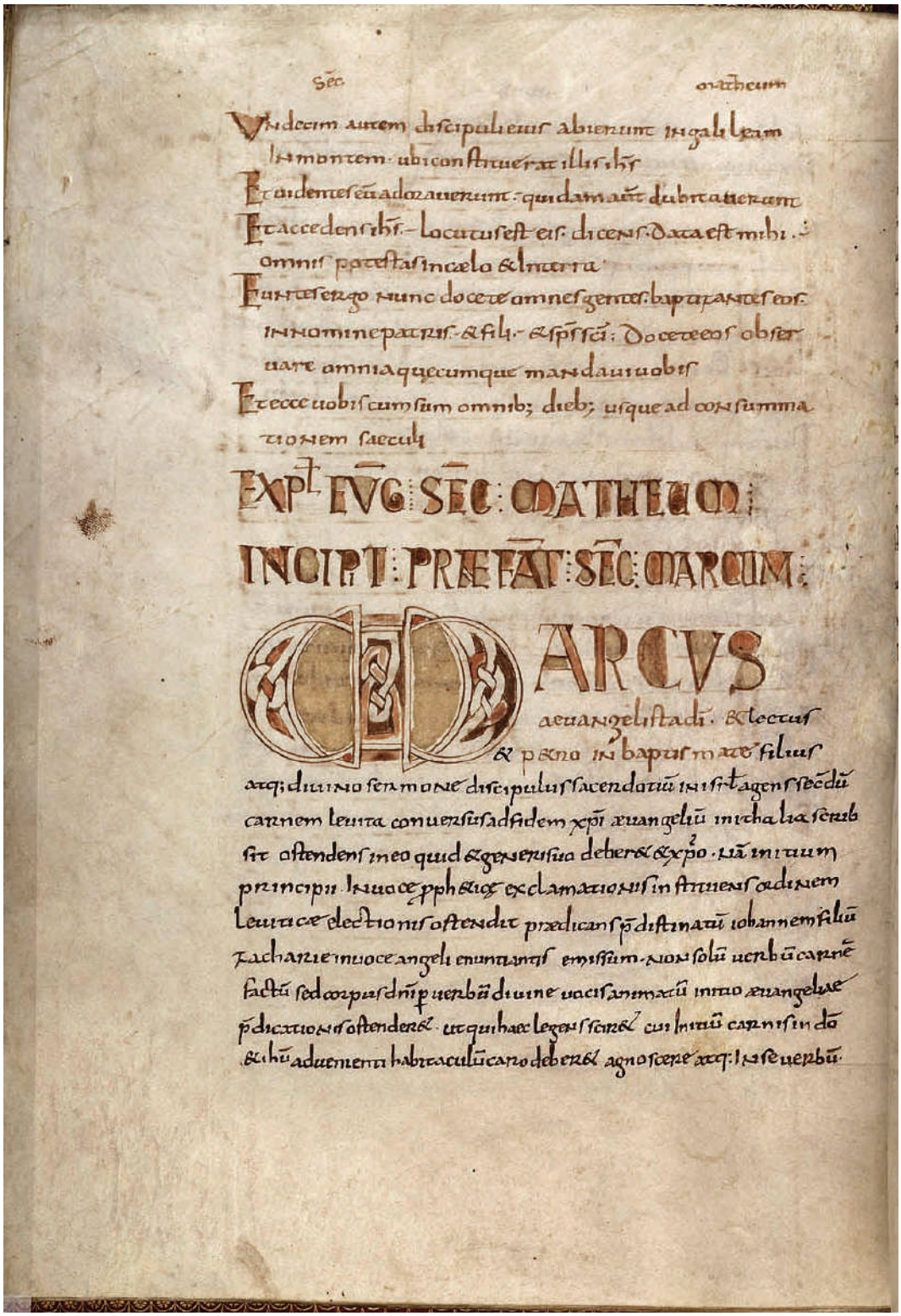


Fig. 2. Ejemplo de Escritura carolingea. Evangelio del siglo IX, origen Francia (Bretaña o Tours) MS Egerton 609. Brtish Library, Catalogue of illuminated manscripts

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

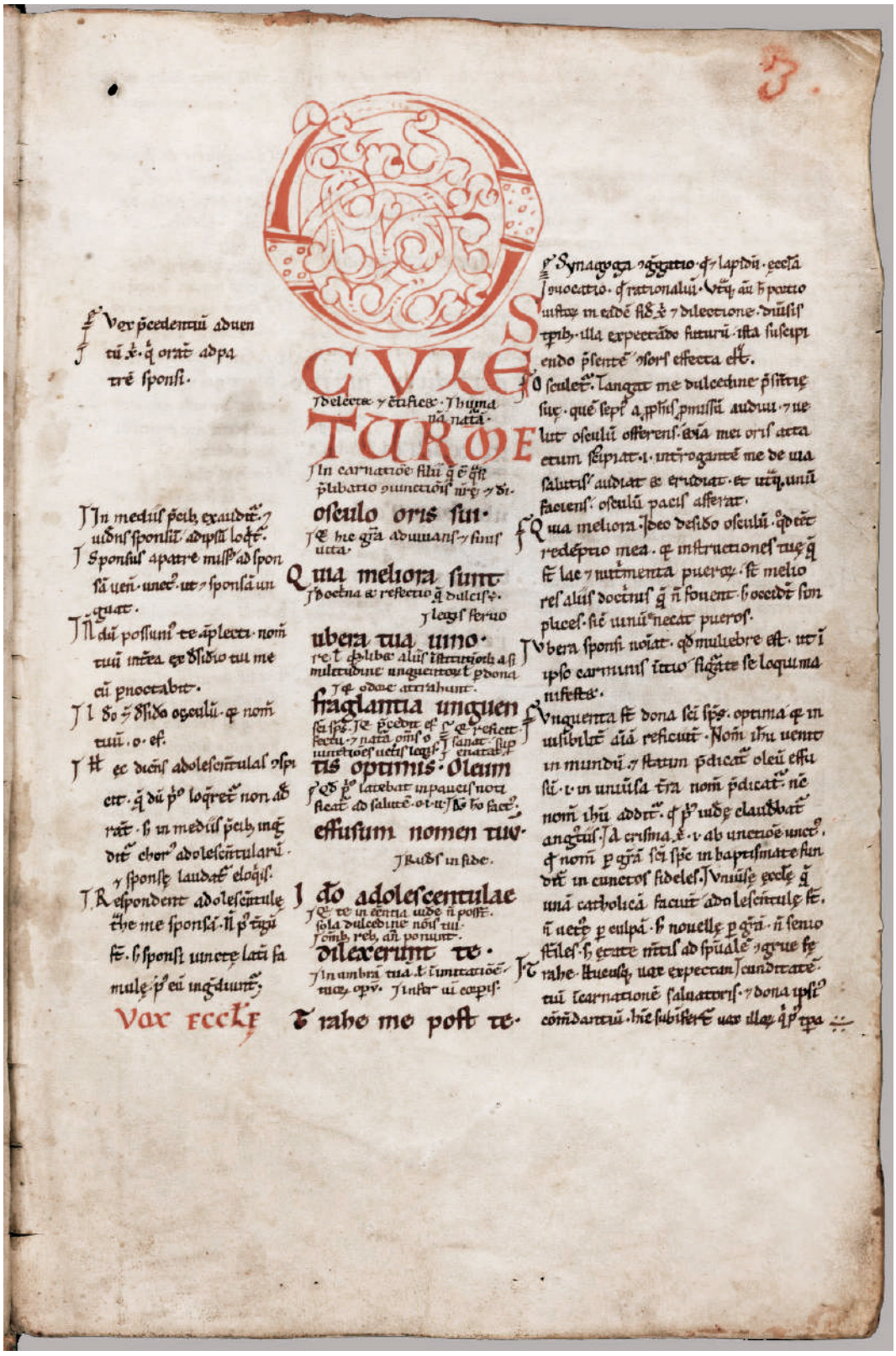


Fig 3 Ejemplo de caligarfía gótica temprana, de comienzos del siglo IX: Canticum Canticorum cum glossa; Prosper de gratia et libero arbitrio; Augustini Enchiridion et alia. St. Gallen Library / Collection Stiftsbibliothek

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

La caligrafía gótica, al contrario, fue ampliamente valorada por la fuerza de su contraste y por esa razón ha sido reconocida históricamente como las *letras negras*, dado el aumento del grosor de los trazos, la disminución de las ascendentes y, principalmente, por la fuerte disminución de los espacios blancos dentro y fuera de las letras. La característica de esta variable caligráfica es, generalmente, un texto denso y oscuro, muy imponente por causa del alto contraste y a la vez, relativamente cansador de leer debido a que se privilegia la visibilidad de la página. Por este motivo, las condiciones de legibilidad están asumidas en la caligrafía gótica como un ritmo de lectura demorado.

A partir de estas referencias preliminares, centradas en la identificación de las diferentes formas de interpretar el sentido de la luminosidad en los manuscritos Medievales, podemos dar cuenta del grado de articulación que se manifiesta entre el uso de los colores brillantes, la geometría luminosa de los márgenes y los contrastes caligráficos. Sobre esas referencias se argumenta que el foco de la investigación está centrado en la observación de las correspondencias entre visibilidad y legibilidad por cuanto vemos que entre ambas cualidades de una misma realidad, podemos revisar y analizar la naturaleza del espacio en que decantaron los hábitos y las formas de leer. Este punto de vista, centrado en las correspondencias, permite cuestionar las implicancias de la variación del carácter visual y textual que adquiere el espacio de la lectura, tanto a propósito de las etapas de formación de esos hábitos, como a propósito de la forma en que ese conocimiento fue transferido a las condiciones propias de la configuración del espacio de la lectura en el libro impreso. En consecuencia, esas formas de correspondencia están cuestionadas desde el punto de vista del lector, en tanto destinatario y protagonista de un extenso proceso de comprensión cultural sobre la naturaleza del acto de leer.

En función de mostrar las características y las consecuencias de ese proceso de constitución y transmisión de una herencia cultural, se plantea, en este trabajo, reunir las evidencias sobre el alcance de los oficios que pusieron en práctica una forma de pensamiento visual y textual, cuyo desarrollo hemos identificado está originado en una concepción gráfica del valor simbólico de la luz. Siguiendo ese proceso podemos observar de qué manera la práctica sostenida sobre esa imagen de la luminosidad adquiere, además, un valor funcional que va a implicar la apropiación cultural de diferentes niveles de abstracción y convención. En estos niveles se van a configurar las condiciones espaciales comunes al campo de la tipografía y el grabado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

De esta manera, vemos que el vínculo que genera el nivel de consenso sobre la funcionalidad de esa cualidad luminosa en la práctica de la configuración del espacio de la lectura, evoluciona a un pensamiento abstracto que se manifiesta en el régimen de correspondencias visual/textual de la página.

Consecuentemente, al carácter transversal que adquiere esa forma de pensar se va a constituir en el alma del proceso de recreación del espacio de la lectura dentro del proceso de implementación de la imprenta.

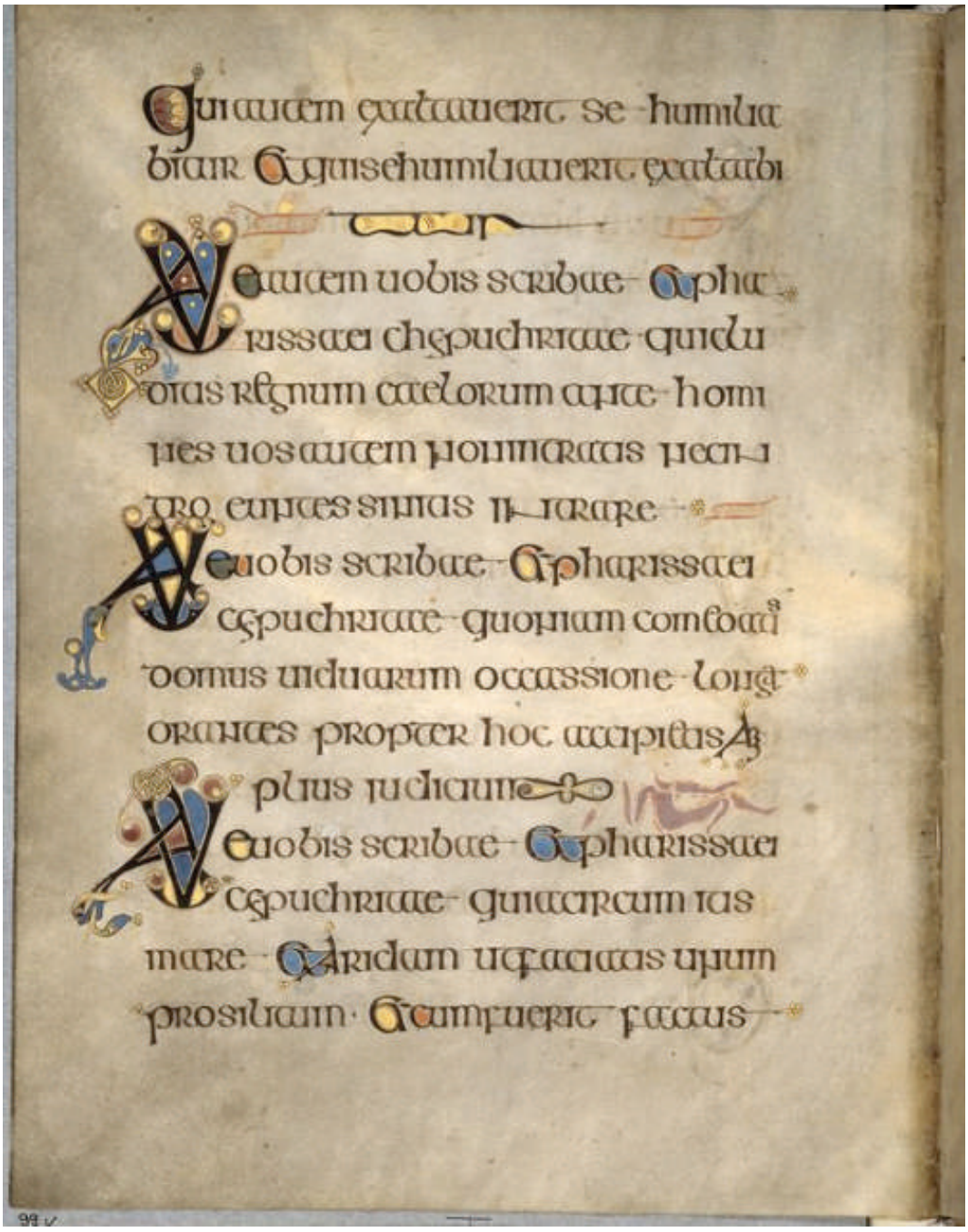


Fig. 4. El libro de Kells, Irlanda c.800. Trinity College Dublin MS 58

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

El sentido de la presente investigación está dirigido a cuestionar el hecho de que a partir de la implementación de la imprenta, a mediados del siglo XV, el espacio de la lectura se desprende del uso tradicional de los colores en los libros impresos.

Este es un hecho que plantea un giro profundo respecto de la extensa tradición del manuscrito, podemos observar que aquello que ha sido considerado como el carácter que identifica a los libros iluminados, deja de existir concretamente, dado que el uso del color desapareció de las páginas, de las imágenes y de la tipografía, generando un espacio acromático.

Dicha condición se estableció, prácticamente desde los inicios de la imprenta, ya que la prescindencia de los colores, desde esa época, dejó de ser considerada como una carencia significativa respecto de la tradición de origen. Asimismo, a lo largo del continuo proceso de refinamiento que experimenta la tipografía y el grabado en el contexto del libro moderno, se evidencia que dicho carácter acromático se tornó inherente y connatural en la apropiación cultural del libro impreso.

La relevancia que le asignamos a esta prescindencia de los colores en el espacio gráfico proviene de constatar que aún hoy, dicha condición acromática constituye una constante en nuestros hábitos de lectura. En el campo de la tipografía, debemos considerar que su naturaleza abstracta y convencional es consecuencia de un proceso de codificación en el cual no fue considerado el color. Por esta razón, nuestro objeto de estudio está dirigido a mostrar de qué manera se esconde el fenómeno de abstracción del color, vinculado íntimamente la referencia abstracta del principio de economía y justeza que orientó el diseño tipográfico, acción que se desvía de su tradición de origen, caracterizada precisamente por intensidad de uso de los colores.

Así mismo, en el campo de las imágenes, vemos que la invención del grabado generó un camino paralelo a la pintura, a través de una comprensión de correspondencia entre la escala de grises y la luminosidad los colores. Esto significa, poner entre paréntesis la variable cromática, para construir con la escala de grises, una paleta coherente que extrae del universo de los colores, solamente la relación claro/oscuro correspondiente al factor de luminosidad común a todos los colores.

Sobre el fundamento de esa abstracción, el ingenio de los artesanos de la imprenta han venido inventado innumerables técnicas de grabado en función de la reproducción de las imágenes, así como la fotografía, y lo siguen haciendo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

hasta nuestros días. Así, independientemente de la suficiencia técnica disponible respecto del color, las imágenes en blanco y negro continúan siendo percibidas como una modalidad particular de las imágenes, donde la relación claro/oscuro posee su propia coherencia, visible por medio de los contrastes limitados a escala de grises. Una realidad incompleta, si se la compara con el mundo natural y artificial del color en nuestra cultura.

Esta cualidad de incompletitud respecto del color, que identificamos en la abstracción de la escala de grises, plantea una incógnita pues ella implica concretamente una limitación. Sin embargo, su validación contemporánea en el campo del grabado, así como en la fotografía y el cine y, particularmente, en el campo de la tipografía, nos motiva a plantear dos preguntas fundamentales al desarrollo de esta investigación:

¿De qué manera se constituye la aptitud de la escala de grises como un principio de coherencia en el espacio gráfico de la lectura?

¿Por qué razón se mantiene en la actualidad?

Para responder estas preguntas se plantea la siguiente hipótesis:

La condición estructural de la luminosidad en el espacio gráfico de la lectura es consecuencia de una abstracción transversal a los colores, la geometría y la caligrafía que hemos heredado creativamente, del conocimiento práctico de los oficios que hicieron corresponder visibilidad y legibilidad en el códice medieval.

El conjunto de dimensiones y variables que se articulan en esta proposición, requiere tener presente que la estructura de su enunciado está centrada en el cuestionamiento del retiro de los colores y sus consecuencias en el campo del texto como en el de las imágenes. Esto es, desde el punto de vista de la referencia común que atribuimos al proceso de abstracción, en el cual, la participación de los colores en el espacio de la lectura, es comprendida desde la escala de valor de la luminosidad.

Lo anterior, significa mostrar de qué manera el fenómeno de la luminosidad de la página adquiere un carácter estructural en la escala de grises y cómo la luminosidad es comprendida como un principio de coherencia fundamental,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

en tanto favorece la integración espacial de los distintos niveles de lectura que son propios de la realidad del texto, de forma análoga en la realidad de las imágenes.

En este contexto entendemos que el retiro de los colores en la tipografía está fundado en un cambio cultural profundo respecto de la forma en que los lectores se relacionan con los libros, el cual se produce unos trescientos años antes de la invención de la imprenta (Illich, 2002. p. 126) y está caracterizado por el despliegue de las técnicas de la caligrafía, a partir del cual se establecen por primera vez, las condiciones que dan lugar a la lectura en silencio de modo que el libro deja de ser "un registro del habla, para llegar a ser un registro del pensamiento" (Illich, 2002. p. 124). Este es un cambio de mentalidad que incide directamente en la factibilidad de la lectura individual y está basado en un sistema de patrones visuales, orientado en el potencial de autonomía que adquiere la composición caligráfica desde esa época.

Cabe destacar en relación a la hipótesis de estudio, que su confirmación o refutación pasa por la capacidad de mostrar el alcance actual de la justificación del carácter acromático en tanto prevalece en el campo de la tipografía y en las imágenes, dado el nivel de coherencia que le atribuimos al carácter estructural de la escala de grises. En este contexto, el proceso de transferencia que nos ocupa, cobra sentido, en la medida que podamos mostrar la participación de estas abstracciones, en la formación del carácter colectivo del fenómeno de la lectura.

En este sentido, entendemos que la correspondencia más específica a la que se dirige el enunciado de la tesis está íntimamente vinculado a la teoría del Acto de leer (Iser, 1987). Por medio de este acto se pretende comparar las relaciones entre el carácter inacabado del texto literario sobre el cual se funda dicha teoría y la incompletitud del color que se manifiesta en la escala de grises, respecto del universo de los colores.

De esta manera el objetivo general de la investigación es: mostrar la relevancia de la luminosidad en espacio gráfico, considerando especialmente la comparación entre el carácter acromático del grabado y el aspecto inacabado del texto literario referidos al acto de leer.

Así mismo, al exponer las particularidades de la argumentación que se desprende de los antecedentes planteados, se proponen tres objetivos específicos:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

1. Presentar los campos de abstracción del color, de la geometría y de la caligrafía según sus correspondencias dentro del conocimiento práctico del espacio gráfico en el códice medieval.

2. Analizar la transferencia de las abstracciones medievales, a propósito de la relevancia de la luminosidad en las invenciones del grabado y la tipografía.

3. Relacionar la comprensión práctica de la luminosidad de los grabadores con el lugar que ocupa el gris en el conocimiento de los colores.

En vista de estos objetivos, la modalidad de la investigación se identifica con un trabajo exploratorio y un análisis cualitativo de los documentos necesarios para mostrar y explicar los antecedentes gráficos que se presentan en este trabajo. Considerando que esos antecedentes están referidos íntimamente al fenómeno de la lectura, es necesario articular su observación con las referencias teóricas e históricas que sustentan los principios de correspondencia entre las condiciones espaciales y la naturaleza del acto de leer. Así mismo, dado el fundamento fenomenológico de la teoría del Acto de leer, se asume que el carácter de la investigación debe ser consecuente con ese enfoque.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

2
LOS CAMPOS DE ABSTRACCIÓN DEL ESPACIO DE LA LECTURA EN EL CÓDICE MEDIEVAL

Resumen

El mundo de los libros, anterior a la implementación de la imprenta en Europa, se extiende desde el siglo III hasta mediados del siglo XV. A esa época corresponde la noción de códice manuscrito para nombrar la condición de los libros escritos a mano. Sin embargo, la tradición gráfica a la que pertenecen estos libros expone una realidad que va más allá del sentido literal de escritura a mano, dado que el espacio particular de sus páginas, fue ampliamente considerado como una superficie donde cobró sentido dibujar y pintar, además de escribir.

Lo anterior se manifiesta en múltiples formas de correspondencia y funcionalidades, que se establecieron entre las formas de dibujar y las formas de escribir, donde la naturaleza de sus conexiones da cuenta de un espacio común: las imágenes y las palabras participaron activamente en la formación de un pensamiento abstracto, en el que se integran las condiciones de visibilidad y legibilidad que soportan y transmiten el sentido, en el acto de leer. El punto de vista que se propone establecer en esta premisa, tiene el sentido de identificar dentro de la tradición del manuscrito, la articulación entre los elementos verbales y no verbales de las páginas, según la forma en que convergen en la constitución del libro, como un objeto cultural, donde se puede contemplar y observar las consecuencias de "la determinación mutua entre una sociedad y su sistema notacional" (Illich, 2002, p.11).

Dicha premisa, resulta imprescindible para comprender el modo en que las condiciones inherentes al mundo del manuscrito fueron transferidas a las condiciones del libro impreso a través de la invención de la tipografía y el grabado. En este contexto, el fenómeno de transferencia permite identificar el cambio de lugar de una tradición de origen a través de la forma en que fue recreada la forma de hacer los libros. Según lo observado en el paso de la caligrafía a la tipografía y sus correspondencias respecto lo que ocurre en el campo de las imágenes y desde la realidad de la "iluminaciones" al campo del grabado. Esto es, según las circunstancias en que ambas realidades llegan a medirse entre sí, dentro del espacio de la lectura.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

El punto de vista que se plantea a propósito de las correspondencias entre grabado y tipografía se establece a partir de la constatación de que ambos medios de inscripción comparten un proceso de abstracción que está íntimamente arraigado en el fenómeno de formación del espacio de la lectura medieval. En este sentido, la situación particular que nos mueve a volver sobre esa profunda tradición gráfica, desde nuestra realidad contemporánea, es la necesidad de reconocer de qué forma dicha práctica ha permanecido transmitiendo en forma implícita diversos niveles de abstracción y convención que hoy, como en su origen han adquirido un carácter inherente al medio. Sin embargo, desde el punto de vista disciplinar, la tarea de reconocimiento de la formación de ese pensamiento abstracto implica separar metodológicamente los diferentes campos de abstracción que identificamos respecto del color, de la caligrafía y de la geometría.

Desde ese punto de vista, consideramos que el cuestionamiento de las condiciones "inherentes" al mundo de la lectura pueden distinguirse, a pesar de estar íntimamente articulados entre sí, como consecuencia de haberse constituido a lo largo de un extenso período de tiempo y, principalmente por la forma práctica en que ese conocimiento fue transmitido. Por esa razón, la investigación toma como premisa que el nivel de abstracción que identificamos en el origen de la imprenta no puede ser atribuido como una competencia propia de ese contexto; sino más bien a una forma de conocimiento heredado y a la vez adaptado a una realidad bastante diferente. Además, dado el carácter artesanal en que se formó y se transmitió ese conocimiento no tenemos otra posibilidad de comprender la intimidad de ese proceso si no enfocamos nuestro cuestionamiento intentando distinguir y separar, dentro de lo posible, las áreas de competencias específicas que se desprenden del punto de vista crítico que identificamos en el paso de una época en que los libros se caracterizan por su colorido, a una condición estandarizada que se caracteriza por su condición acromática.

Así mismo, es necesario considerar que esa realidad concreta, si bien, la podemos observar según el testimonio gráfico de ese proceso que identificamos entre el manuscrito y el libro impreso, resulta imprescindible tener como referencia el fenómeno de la lectura cuya propia evolución, está íntimamente asociada a esos niveles de abstracción que tomamos como el reflejo de las formas de leer.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

2.1

Antecedentes culturales del fenómeno de la lectura.

El contexto de la vinculación entre escritura y dibujo está íntimamente ligada a la época en que se incorporó el uso de la escritura fonética en Grecia, en el siglo VIII a.C.; dada la relevancia que adquirió la técnica de escribir y leer, dentro de una cultura que valoraba profundamente la transmisión oral del conocimiento y sus tradiciones. La adopción de un artificio, destinado tanto a la fijación y recitación de la memoria como a la voz de los hombres, permitió iniciar un registro sistemático del conocimiento. Así, la ciencia, las leyendas, las historias, los mitos y creencias religiosas comenzaron a describir textualmente la fama de sus héroes, dioses y sabios (Cavallo y Chartier, 1998. p. 59). Desde esa época, el oficio de escribir estaba destinado a un acto de lectura colectivo y, en tal sentido, su técnica estaba basada en un código que permitía reproducir el sonido de lo escrito, es decir mediante una lectura en voz alta destinada a un oyente. Esto es, porque la técnica de escribir, tal como la aprendieron del pueblo Fenicio, no consideraba el espacio entre palabras; lo que significó que, si alguien quería leer para sí mismo, debía primero identificar los límites de cada palabra dentro de la sucesión continua de letras, para luego pronunciar las palabras. Jesper Svenbro (Cavallo y Chartier, 1998. p. 68) plantea que la escritura fonética griega tenía un carácter incompleto, pues solo en la voz del lector se recreaba lo escrito, porque la comprensión de los contenidos, definitivamente, recaía en la recreación personal del oyente y sus diferentes capacidades para vincular los elementos que dan sentido al texto.

Por esa razón, podemos considerar que dentro de ésta condición de incompletitud del acto de lectura en voz alta, el esfuerzo del lector se traduce en una motivación hacia el oyente, que recurre a todas sus capacidades para captar el sentido de la lectura; dentro de las cuales debemos considerar la experiencia de la imaginación, pues forma parte de las consecuencias de la apropiación individual del texto, en cuanto recreación o rememoración mental de las imágenes, personajes y eventos propios del relato, en respuesta a las condiciones de visibilidad que se desprenden de la construcción del argumento literario.

Si consideramos que la lectura en voz alta es una consecuencia de la escritura fonética, debemos reconocer la constitución de un acto colectivo, en el que participan lectores y oyentes. De esa condición, podemos asumir, por

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

ejemplo, que ellos se reúnen favorablemente en un interior, como el de una casa, donde existen tanto el mobiliario como los objetos prácticos y decorativos; los que participan en las formas de habitar un espacio específico y cotidiano. En estos interiores, los objetos de cerámica correspondían a este tipo de objetos de doble naturaleza, por cuanto ellos estaban destinados a funciones prácticas, dentro del acontecer doméstico, y; a su vez, eran decorativos, ya que la superficie de esos objetos era pintada, según el arte propio de la alfarería del lugar.

Dentro de esas formas de leer en voz alta, acompañados de sus objetos, es relevante considerar que, en forma contemporánea a la introducción de la escritura, en la cultura griega (siglo VIII a.C.) el arte de la cerámica experimenta un giro radical, pues la tradición milenaria del alfarero, abandona el decorado geométrico para introducir la modalidad de dibujo figurativo (Chamoux, 1967).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Fig.5. Cerámicas del arte rodio. Rodas; Comienzos del siglo VII a.C.
British Museum.

En ese contexto, los temas de esos dibujos coincidían con los temas de la memoria cultural que se estaban escribiendo y leyendo, donde la vitalidad de los dibujos estaba fuertemente caracterizada en el protagonismo de la figura humana. Entonces, por medio de esa forma de dibujar lograban articular los temas arcaicos con la representación de la vida contemporánea.

Esta relación no permite asegurar que el paralelismo de los temas responde

a una condición intrínseca a la forma de leer en voz alta. Sin embargo, la contemporaneidad de implementación de la escritura y del dibujo figurativo permite considerar que de ambas formas de comunicación son confiables para ofrecer una forma de registro o fijación. Esto, respecto a la fragilidad de la memoria, tradicionalmente soportada y transmitida en forma oral.

Esto es, porque entre ambas realidades configuran un artificio de inscripción, destinado a representar el lenguaje humano, mediante un objeto material que se pone ante la vista. El mundo de las imágenes gráficas imita al fenómeno de las imágenes mentales, cuando ellas cobran un sentido particular. Por su parte, la escritura imita la estructura temporal y sonora del habla; cuya abstracción se materializa en un sistema de signos y una geometría, que abstrae la lógica de la sucesión de la sintaxis gramatical a las propiedades de una línea que representa la condición de continuidad temporal, inherente a todo acto narrativo (Paul Ricoeur en, Aranzueque, (ed.) 1997, p. 97).

Desde el punto de vista del oyente, el acto de lectura en voz alta permite asumir que la condición de estar situado en el espacio ofrecía la posibilidad de ver, recordar o imaginar a los personajes y acciones, "circulando" a lo largo de los horizontes dibujados sobre la superficie continua de la cerámica. Esta ordenación de horizontes en series permite reconocer que la estructura circular plantea una analogía con el principio de continuidad que da vida a los relatos en el acto de leer. La consecuencia de esa contigüidad entre dos estructuras narrativas, abre el campo de las asociaciones centradas en el espacio del oyente; donde la tensión del oído contrasta con la disponibilidad de la mirada, para ir de un dibujo a otro y recoger con la imaginación o con el recuerdo, los personajes y las acciones que cobran un sentido inédito, en consecuencia, de la naturaleza reflexiva de la lectura como un acto.

También, es posible seguir el curso del relato con los ojos cerrados, donde las palabras mismas son las que motivan la configuración de las imágenes mentales que se asocian al relato (Calvino, 1989, p. 90).

Lo que se quiere acotar en este caso particular de lectura, es que el acto de leer en esa época era un acontecimiento centrado en un lector-oyente, donde el mundo cotidiano de la casa se volvía presente y singular. Esto como consecuencia de un acto colectivo que lograba suspender su cotidianidad, dando lugar a un artificio, por cuenta de una abstracción. La casa, con todas sus cosas, adquiría por un momento, la condición de un espacio dedicado a la lectura; donde el oído y los ojos quedaban expuestos a un campo de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

asociaciones y las condiciones de lectura que dan yuxtapuestas a las condiciones de visibilidad. Bajo esas condiciones, podemos considerar al acto de leer como una forma en que lo cotidiano se torna discreto, como una experiencia.

Aquí se hace necesario reconocer: ¿qué tipo de condición permite que esa visibilidad de las imágenes entre en contacto con el mundo del texto? Al respecto, Ricoeur (2003, p. 21) ofrece una indicación que permite avanzar sobre la naturaleza de esas conexiones, que decimos que son propias del espacio de la lectura y que se tornan presentes en el acto de leer.

> "Esta especie de cortocircuito entre memoria e imagen se coloca precisamente bajo el signo de la asociación de ideas: si estas dos afecciones se unen por contigüidad, evocar una -por tanto, imaginar- es evocar la otra, por tanto, acordarse de ella. La memoria, reducida a la rememoración, opera siguiendo las huellas de la imaginación. Pero la imaginación, considerada en sí misma está situada en la parte inferior de la escala de los modos del conocimiento, como una de las afecciones sometidas al régimen de encadenamiento de las cosas exteriores al cuerpo humano." (Ricoeur, 2003, p. 21).

Si consideramos que esa superficie gráfica, duradera y múltiple de la cerámica, se constituye en un soporte altamente calificado para fijar y comunicar visualmente los contenidos de una memoria cultural; podemos reconocer en el planteamiento de Ricoeur (2003) que la condición de contigüidad memoria-imagen, desde el punto de vista de los oyentes, se entiende como consecuencia de un acto de lectura que está albergado en un espacio específico y que, por esa condición, el acto de leer se constituye, en tanto da cabida a la asociación entre las palabras y las imágenes. Ahí, el oído sigue el hilo de los acontecimientos del relato, mientras que la mirada, como el cuerpo entero, quedan expuestos al contacto de esas palabras con el encadenamiento de los afectos o sensaciones que conducen la imaginación. Aquí, la imaginación está tomada en su sentido más amplio, en cuanto experiencia en que el mundo se hace visible en la intimidad del lector, cuyo medio es el texto.

Aunque en la referencia de Ricoeur, la imaginación "(…) en sí misma está

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

situada en la parte inferior de la escala de los modos de conocimiento" (Ricoeur, 2003, p. 21), el ejemplo de "lectura albergada", nos permite ver que el límite, entre el encadenamiento de las afecciones exteriores al cuerpo y el encadenamiento de las ideas, sea eventualmente integrado en una realidad más compleja. Esto, como consecuencia de que ambas manifestaciones pueden quedar comprendidas y presentes en el acto de leer. Donde el cruce entre el "nivel más bajo del conocimiento" (el de la imaginación) y el régimen de la asociación de las ideas (el del texto) se convierten en un hecho reflexivo, como consecuencia del hallazgo de una conexión que el oyente realiza, en un acto singular sobre la base de un contexto donde se puede oír y ver el contenido de los textos.

La relación que se pretende establecer en este punto, es continuar el eje de la condición "visibilidad" en la literatura planteada por Italo Calvino (1995, p. 99), donde plantea que en la experiencia de la lectura, el lector responde con su propia capacidad de imaginar lo que está expresado con las palabras.

De esa manera, las imágenes dejan de ser "en sí mismas" cuando entran en el experiencia personal de la asociación, porque tanto para el escritor como para el lector de un texto, el procedimiento de la asociación de imágenes "es el más veloz para vincular y escoger entre las infinitas formas de lo posible y de lo imposible"[2]. Vincular y escoger, así como recoger, formar o reunir; registran, en parte, los sentidos que tomó la palabra leer en Grecia, tal como lo señala Jesper Svenbro (Cavallo y Chartier 1998, p. 60) cuando analiza el amplio vocabulario producido para intentar explicar la experiencia de lectura, que ya en la etapa arcaica de la escritura registraba más de diez verbos que significan "leer".

Esta multiplicidad, de las formas en que la lectura es identificada con un acto, hace imprescindible situar al lector como protagonista del tiempo y del espacio (la casa, en nuestro ejemplo), donde se tornaron válidos esos verbos

1. "El *spiritus phantasticus* según Giordano Bruno es un mundo o un golfo nunca saturable de formas y de imágenes. Yo creo que para cualquier forma de conocimiento es indispensable alcanzar ese golfo de la multiplicidad potencial. La mente del poeta y en algún momento decisivo, la mente del científico, funcionan según un procedimiento de asociación de imágenes que es el más veloz para vincular y escoger entre las infinitas formas de lo posible y de lo imposible". (Calvino, 1995, p. 106)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

con los que se ha intentado explicar las conexiones o vínculos que le dan sentido a "las infinitas formas de lo posible y de lo imposible" (Calvino, 2008, p. 106) dentro del fenómeno de la lectura.

Esto, es consecuencia de la disposición inventiva del lector (Grassi, 1999, p. 23), quien, ante sus posibilidades de discernimiento, opta por una acción (recoger, vincular, formar etc., en cuanto verbos identificados con la experiencia de leer) que le permita conducir sus afectos y su intelecto a descubrir las conexiones que se presentan entre las imágenes y las palabras. Esta interacción le permite "juntar" dentro de lo potencial, aquello que se ubica en "el nivel más bajo del conocimiento" (el caso de la imaginación en (Ricoeur, 2003, p. 21) para reunir y formar aquello que trae a presencia el sentido, como el nivel más alto de la lectura.

En el campo estricto de la literatura, esta perspectiva del acto de lectura, centrada en el lector, está desarrollada como una "teoría de la recepción" y, específicamente, como una "estética de la recepción literaria" (Isser, 1998), donde el acto de leer está considerado como una dimensión creativa del lector, que actúa sobre el aspecto inacabado del texto. Esta es una condición recurrente en el arte de la literatura, en tanto transfiere al campo de respuesta del lector, la acción de concretar lo "indeterminado" en el texto.

> "Ciertamente el texto es un presupuesto estructurado para sus lectores; sin embargo, cómo debe pensarse «la recepción» de este «presupuesto». ¿Es algo más que sólo una forma directa de «internalización» por medio del lector? Teorías de tal índole acerca del texto sugieren siempre la sospecha de que la comunicación solo fuera representable como una vía unidireccional entre el texto y el lector.
>
> Por esa razón parece necesario lograr describir la lectura cómo un proceso de un efecto cambiante de carácter dinámico, entre texto y lector.
>
> Pues los signos del texto o, en caso dado, sus estructuras, adquieren su finalidad en cuanto son capaces de producir actos en cuyo desarrollo tiene lugar una traducibilidad del texto en la conciencia del lector.
>
> Con ello se expresa a la vez que estos actos, producidos por el texto, se sustraen a una conducción omnímoda que sería efectuada por el texto. Esta brecha, ciertamente, fundamenta en primer lugar la

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

creatividad de la recepción" (Iser, 1987, p. 176).

Desde ese punto de vista, debemos asumir que la experiencia del lector constituye una referencia para comprender de qué manera el fenómeno de la lectura responde a una profunda tradición, en la cual el hombre ha llegado a confiar en la relación de utilidad y la dignidad de las formas visibles en que se representa el lenguaje (Bringhurst 2008, p.125). Esa visión es concordante con la afirmación de Wittgenstein (1998, p. 116) cuando plantea que: "las palabras adquieren su sentido con la práctica". Esto es, porque la fortaleza de esa tradición es consecuencia de un proceso participativo en una cultura visual, que valora el grado de comunicabilidad que se verifica en las múltiples instancias en que se ha realizado el acto de leer, en tanto recuperación individual del sentido que se le ha confiado colectivamente al espacio gráfico.

A partir de lo anterior, se debe considerar la instancia en que los dibujos, las marcas o las huellas involuntarias, como una forma de testimonio de la realidad, se encuentra presente en una forma de pensamiento basado en imágenes. Esto se atribuye a ese artificio de la capacidad de identificar y apropiarse de una forma específica al reflejar una realidad. Además, cuando esa forma de ver adquiere un sentido colectivo, podemos reconocer que esa forma de pensar es comunicable.

Este principio o condición de comunicabilidad, que puede adquirir una determinada forma de ver la realidad, implica necesariamente una comunidad de interpretación, cuyo carácter colectivo es considerado como un elemento fundamental de pertenencia a la cultura que define a esa comunidad.[3]

Tomando esta condición de comunicabilidad de las inscripciones gráficas, el paleógrafo Diringer (1957) propuso un punto de vista para investigar la evolución de la escritura, desde el dibujo a los signos abstractos, a partir de la noción de cultura, en tanto *inteligencia comunicable*.

Esta noción de cultura planteada por David Diringer bajo la condición inteligencia comunicable, toma en consideración que tal afirmación puede estar contenida en otras definiciones más complejas o más precisas, pero desde el punto de vista de la identificación del mundo de la lectura y del espacio en que se inscribe la articulación entre estas dos variables: inteligibilidad y comunicabilidad, se asume como una referencia clave dentro de los

2. "Toda interpretación es una reinterpretación constitutiva de una tradición viva. No hay transferencia, traducción, sin una tradición, es decir, sin una comunidad de interpretación." Paul Ricoeur en Aranzueque, G. (Ed.). 1997, p. 79.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

antecedentes culturales del fenómeno de la lectura. Esto es, sobre la premisa de que la palabra *inteligencia* está íntimamente asociada a una actitud creativa que es común a todos en la experiencia de conocer, donde la lectura de textos constituye una forma específica que se encuentra dentro del fenómeno de la comprensión del mundo natural y humano en que vivimos.

Esto se explica cuando se toma su sentido desde el ínter *legere* latino, según lo plantea Vico (D' Acunto, 2009, p. 331) cuando especifica que "la palabra *intelligere* no viene de *intus legere*, que sería "recoger internamente", al precisar que su sentido más acotado viene de *interlego*, (inteligir) donde la preposición ínter, no se limita a recoger lo que aparece entre las cosas, para señalar que el acto de tomar el sentido de la realidad según como ella misma se muestra, en un momento y lugar, implica el *"procedimento de la collectio"* como colección de todos los elementos de las cosas, «aptos» para reconocer la idea, como una forma, cada vez más precisa y a la vez insondable, en que se expresa el sentido, como algo creciente y perfectible.

El antecedente sobre el cual Vico identifica la virtud del *"procedimento de la collectio"*, con que se forman las ideas en el horizonte de la lectura, está basada en su reflexión en torno al uso social del lenguaje. Sobre éste reconoce que, tanto la etimología que trae a presencia los orígenes como la dinámica participativa de la comunicación en el presente, están expuestas a "un esfuerzo continuo de adaptación «ingeniosa» del lenguaje, al mundo" (D' Acunto, 2009, p. 328). En tal sentido, consideramos que Vico identifica un carácter potencialmente creativo en su *intelligere*, al identificar que la correspondencia entre las palabras y las cosas del mundo es consecuencia de sucesivas aproximaciones que permiten comprender la realidad y, cuya condición es una actitud ingeniosa entre ellas. Así lo explica Ernesto Grassi "Vico dice, en *De antiquísima Italorum sapiencia:* «La facultad de conocer es el ingenio, mediante el cual el hombre observa y crea similitudes». Y en otro lugar: «El ingenio es la facultad de reunir en una sola, las cosas separadas y distintas» […] "Este concepto de ingenio tiene toda una tradición tras de sí, […] Baltasar Gracián[4] (1601-1658) define el ingenio como «la facultad que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos». Ludovico Muratori[5] (1672-

3. Baltasar Gracián, Agudeza y arte de ingenio, en Obras completas, Madrid, Aguilar, 1976, p.242

4. L.A. Muratori, La perfecta poesía, vol.II, cap. I.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

1750) define el *ingegno* como la "facultad y la fuerza activa mediante la cual el intelecto, recoge, une y descubre la similitud, la relación y el fundamento de las cosas." (Grassi, 1999, p. 15) [6]

En ese sentido entendemos que Vico, al proponerse explicar el procedimiento por el cual llegamos a formarnos una idea de algo, toma como modelo el acto de leer y lo describe, partiendo de su sentido más elemental como es el sentido de recoger y coleccionar selectivamente para "reunir en una sola, las cosas separadas y distintas" y cuando identifica en esa operación, la participación del ingenio, el acto de leer queda extrapolado a su sentido más vasto en tanto acto de comprensión de la realidad como consecuencia de «la facultad que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos».

En ese contexto entendemos la superficie gráfica siguiendo a M. Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1993, p. 258) como el medio que hace posible la disposición de las cosas, así, todas las formas de dibujar y todas las formas de escribir que hacen de una piedra, un papel o una pantalla con su hipertexto; son un artificio

cuya vitalidad está basada en la eventualidad de un sujeto que hace relaciones entre elementos verbales y no verbales, por medio de semejanzas o contrastes, por nombrar el tipo de relaciones más simples y a la vez sustanciales que se presentan entre las cosas "aptas" para hacer visible las palabras y las ideas.

De esta manera entendemos la naturaleza de la superficie gráfica como el reflejo incompleto de una forma de pensar, porque desde el punto de vista del lector esa incompletitud es una clave inherente a su propia capacidad conectiva que identificamos en la condición inteligencia / comunicable.

Desde un punto de vista disciplinar, esa misma incompletitud deja de ser lo dado, y pasa a formar parte de la materia y de las dimensiones que nos permiten reconocer que el problema de la composición verbal y no verbal de la

5. Ernesto Grassi propone una profunda revisión del Humanismo a partir de la disputa que plantea Vico en contra del racionalismo. Y ante la pregunta: "¿Filosofía crítica o filosofía tópica?" el concluye que "Ante todo, hay que anotar que la distinción entre los dos tipos de filosofía que hace Vico, ya no se puede considerar un caso cerrado, de interés sólo histórico, sino que hay que verla como un problema muy relevante en nuestros días. Hoy glorificamos en la ciencia y en la cibernética, instrumentos en cuyas manos ponemos nuestro futuro, olvidando que todavía tenemos el problema de encontrar «datos», de «inventarlos», pues el proceso cibernético sólo puede elaborarlos y extraer consecuencias de ellos. El problema de la esencia del ingenio humano y de su creatividad no se puede reducir al de la deducción racional, que la tecnología moderna está desarrollando de una manera imprevisible". (Grassi. 1999. p. 15)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

superficie gráfica implica proponer conectivas para diseñar una forma de leer. Esta funcionalidad tiene como condición poner en juego un régimen de correspondencias que apelan al mundo interior de la inteligibilidad del lector, sobre la base de la "facultad y la fuerza activa mediante la cual el intelecto, recoge, une y descubre la similitud, la relación y el fundamento de las cosas."

Esta suerte de complementariedad que vemos entre la naturaleza incompleta de los enunciados gráficos y el juego de correspondencias activadas por el lector, nos permite registrar una particularidad del espacio gráfico, desde la perspectiva del carácter dinámico de la inteligencia, en tanto su contenido se torna comunicable como consecuencia de distinguir, reunir y dar sentido a las condiciones espaciales. Sin embargo esta realidad solamente cobra sentido, según el horizonte público y común donde se ubica nuestro lector individual, con sus propias expectativas y su propio lugar dentro de la comunidad de interpretación a la que pertenece.

A partir de estas relaciones, la noción de espacio gráfico queda expuesta al modo de una estructura que pide distinguir sus elementos propios y las relaciones entre ellos, así como las dimensiones particulares que surgen de su carácter estructural. Estas dimensiones tienen el fin de "enfrentarnos a los objetos que pretendemos constituir y dominar intelectualmente" (Cross. 2000, p. 55) en la medida que resultan relevantes para el reconocimiento contemporáneo de la Cultura intelectual constitutiva del espacio gráfico.

Esto es porque vemos que dicha cultura se encuentra diseminada entre los usos y la materialización de la inteligencia comunicable. Por tanto, su discernimiento implica registrar de qué manera ella está fundada en una forma de pensar y de sentir, cuyo modelo es la extrapolación del verbo leer -al modo de Vico- por medio de las múltiples formas de dibujar y escribir que la interpretan. Por eso, entendemos que la referencia del espacio gráfico que pretendemos visualizar, implica observar algo que todos conocen y practican cotidianamente sin necesidad aparente de tomar conciencia de estar en posesión de una forma de conocimiento que resulta crucial en el fenómeno de apropiación del sentido entre las múltiples formas de *participar* en el mundo la lectura.

> "Participación es una palabra extraña. Su dialéctica consiste en el hecho de que la participación no es tomar partes, sino que es una forma de tomar el todo. Cada uno de los que participan en algo no se lleva algo, de forma que los otros no puedan tenerlo. La verdad es lo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

> contrario: con nuestro compartir, con nuestra participación en las cosas en las que participamos, las enriquecemos; éstas no se reducen sino que se agrandan. Toda la vida de una tradición consiste precisamente en este enriquecimiento de forma que la vida es nuestra cultura y nuestro pasado: todo el depósito interior de nuestras vidas se está continuamente llenando merced a la participación." Hans-Georg Gadamer, La hermenéutica de la sospecha
> (Gadamer, 1997, p. 137)

Por esa razón, entendemos que existe un fundamento cultural que se adquiere por convivencia y participación en forma de hábitos y funcionalidades. La lectura misma implica un acto compuesto de carácter individual y colectivo a la vez y, por esa razón, no podemos pensarla como una condición homogénea de participación. Sin embargo, la variable que identificamos entre individual y colectivo abre un camino más acotado dentro de la referencia del espacio gráfico en la medida que reconocemos en ella, la naturaleza reflexiva del sujeto (D. Schön, 1983), que al leer para sí mismo activa el juego de correspondencias disponibles y esto es siempre sobre la base de su propia referencia cultural a partir de la cual el lector "sabe" como descubrir o inventar la forma de hacer visible el sentido, en la medida que hace correspondencias, entre lo que está junto y fijo dentro de los enunciados gráficos.

Desde este punto de vista, un mapa o un afiche, así como un libro o un sistema de señales, difieren en la forma de configurar los enunciados gráficos Por esa razón debemos considerar que el carácter enunciativo está dirigido, primeramente, a comunicar una forma específica de leer, dado que para que esa condición propositiva se establezca es necesario que la configuración de los elementos gráficos comunique por sí mismos la forma de correspondencia que ellos establecen entre sí. (Este es el principio de *autonomía* del espacio gráfico correspondiente a la condición "espacializante" de las conexiones en el espacio, planteada por Merleau-Ponty, (1993, p. 258 citado en p. 19)).

Dado que en un mapa, en un afiche o en una pictografía, la factibilidad de hacer visibles las ideas y las palabras implica que nuestro lector en su práctica, posee una disposición amplia hacia el *fenómeno* de lectura, considerando que a partir de los significados, y ante la estructura de los objetos gráficos, el lector queda enfrentado a descubrir o inventar el sentido. Esto es, tomando en

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

consideración que en respuesta a los enunciados gráficos, el lector opera en diversos niveles de abstracción y codificación incluyendo sus hábitos y sus expectativas en función de ”recoger todo aquello que resulte apto para formarse una idea” según el fenómeno de inteligibilidad planteado por Vico respecto del acto de comprensión. (Grassi. 1999, p. 15)

Ante ese horizonte expandido de la lectura, vemos que las formas de correspondencia entre las diversas formas de dibujar y de escribir plantean que entre ambas realidades existe un eje común que nace de la relación entre mirar y pensar. Esta relación en sí misma es un tema que sobrepasa la realidad del espacio gráfico cuando es tratada formalmente como Iconología o como inteligencia visual, por ejemplo. Por ello es que nosotros pensamos que es necesario preguntar por la manera específica en que esa dimensión en particular ha sido registrada gráficamente dentro del horizonte de la lectura y esencialmente desde el punto de vista del lector.

Una forma más acotada de tratar el eje del pensamiento visual del lector, es considerar que, en el espacio gráfico la naturaleza de la mirada está comprendida como una respuesta dinámica al carácter de los enunciados gráficos. La condición primaria de su visibilidad está dirigida a reconocer el carácter estructural (como orden y relación de las partes de un cuerpo) que resulta previo y fundamental para conducir la mirada hacia las condiciones de legibilidad. Esta distinción es relevante porque en el horizonte amplio de lectura que estamos considerando, cuya medida fundamental reconocemos en la experiencia de “hacer visibles las palabras y las ideas”, las relaciones son invisibles y es por ello que desde el punto de vista disciplinar distinguimos las instancias de visibilidad y legibilidad y así mismo cuestionamos su carácter complementario, dado que entre ambas condiciones vemos que está encarnada una forma de conocimiento que permite al lector discernir en qué momento o en respuesta a qué, su mirada comienza también a leer.

Esta distinción que hacemos permite enfocar la naturaleza de las relaciones que se producen cuando ambas formas de mirar se iluminan entre sí, pues identificamos ahí el origen de las correspondencias que producen sentido en el lector. Esto es precisamente porque en ese trance visibilidad/ legibilidad, las sensaciones abarcadas en la mirada dejan de ser homogéneas y continuas, para dar lugar al pensamiento de semejanzas y diferencias como consecuencia de un sujeto que hace relaciones entre lo que su mirada le dice y las correspondencias que ello produce en su intimidad. Desde el punto de vista amplio de la noción

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Inteligencia visual desarrollada por Rudolf Arnheim "Ver algo en el espacio, es ver en relación" la relación particular que estamos identificando entre visibilidad y legibilidad adquiere para nosotros el carácter de una clave de discernimiento sobre el espacio gráfico. Lo anterior, en plena concordancia con la lectura epistemológica y metodológica que Alain Findeli (2001, p. 10) realiza sobre la visión del Diseño propuesta por Lazlo Moholy-Nagy, [1938] definida por éste como una actitud frente a la realidad: "La clave de nuestra época [es ser capaces] de ver todo en relación".

Desde este contexto expandido de la experiencia de leer, podemos establecer que la relación visibilidad / legibilidad constituye un parámetro y un punto de vista que permite observar directa e indirectamente la cultura intelectual que describe y es descrita por el espacio gráfico de la lectura. Esto según la forma en que dicha cultura ha sido registrada y transmitida a través de una tradición viva, desde la cual identificamos que la experiencia de leer continúa ligada a su origen en el dibujo y por esa razón mantiene una relación inherente con el pensamiento abstracto (Paul Klee, 1957, p. 3).

A partir de estas relaciones, asumimos que la motivación y la justificación inicial para cuestionar la vitalidad de la tradición gráfica desde su manifestación cultural en la relación mirar / leer, es considerar que, a partir de esa forma de pensar visualmente sobre las ideas y las palabras, el hombre ha continuado descubriendo e inventando las diversas formas de leer que han resultado útiles y dignas del lenguaje humano. En ese contexto, el carácter verbal y no verbal inherente en la composición de nuestras formas de leer en la actualidad, son indicios relevantes para comprender la materia específica del diseño gráfico, como "un esfuerzo continuo de adaptación «ingeniosa» del lenguaje, al mundo" bajo la premisa de ser un oficio cuyo objeto es el espacio gráfico de la lectura.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

2.2

El campo de abstracción del color

La tradición medieval de pintar los libros fue sostenida a través del trabajo colectivo de escribas y pintores que hacen de cada libro un ejemplar único. Esa tradición se inició desde la función práctica del códice como registro de la escritura, para dar lugar a un flujo permanente de innovación en las formas de

escribir, así como en la forma en que el texto se relaciona con las imágenes.

De esa manera las páginas del códice adquieren un carácter fuertemente visual, dado que entre ambos oficios conforman un lenguaje complementario. Si lo vemos como un cuerpo gráfico que integra imágenes, dibujos, colores, letras y textos que en su conjunto dieron lugar a las condiciones de uso, que fueron transmitidas como formas de aprender a leer. Ese incremento de complejidad refleja una actitud de confianza, en que el principio que define al códice como el lugar privilegiado para escribir y leer admite formas de inscripción complementarias a la escritura. Estas formas de inscripción fueron valoradas dentro del uso de los libros como efectos de mediación que ofrecen al lector instancias de aproximación que anteponen al texto mismo una forma de hacer visible el reconocimiento del valor que se le asigna al texto y a la lectura. El alto nivel de elaboración de las páginas se presenta como un testimonio del cuidado y la admiración que escribas y pintores hacen visible en su trabajo, en la medida que orienta la disposición del lector hacia el acto de leer.

El horizonte didáctico en que la forma de hacer los libros construye una imagen de la lectura como medio de apropiación de algo que se ofrece y, a la vez, pide del lector una disposición. La diversidad de niveles en que el libro hace presente las afectaciones y asociaciones a las que queda expuesto el lector en su disponibilidad dentro del acto de leer. Estas condiciones de la ordenación del espacio de la lectura, van a caracterizar tanto la plástica de los manuscritos, como su relevancia en la comprensión cada vez más acotada sobre la naturaleza del acto de leer.

Ese proceso se extiende durante unos mil años y coincide con el segmento histórico de la Edad Media. Durante ese período la mayor parte del tiempo la relación del libro con sus lectores, está mediada por las condiciones inherentes a la modalidad de la lectura en voz alta. El uso extendido de la escritura continua, heredada de los griegos, está asociada a esta extensa etapa en que el manuscrito era leído en voz alta y se caracterizaba gráficamente, por la inexistencia del espacio entre palabras. Así, la recreación de lo que estaba escrito tenía como condición la participación de un lector que guiaba la escucha, porque sabía reconocer gramaticalmente los límites de las palabras y las frases, incluso la entonación apropiada al carácter de cada texto.

En esas circunstancias la participación del color y el dibujo junto a la caligrafía van a convertir a esas páginas en una suerte de partitura de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

interpretación, que se presenta al lector, en función de una didáctica, que orienta desde lo más inmediato de las imágenes hacia el interior del texto y en función de esa secuencia, la página doble del códice va a desarrollar un sistema de distinciones cuyo sentido es, ordenar visualmente todos los elementos gráficos disponibles en la página (Illich. 2002, p. 132).

Dentro de ese proceso, la caracterización de las letras iniciales de capítulos y párrafos, van a ser distinguidas con el uso del color y el dibujo, hasta llegar a transformar esas letras en imágenes, que inicialmente acompañan al texto, hasta desarrollar imágenes que van a ocupar el espacio de la página en forma privilegiada.

En este contexto, los límites del oficio del escriba se funden con el oficio de los pintores, dado el resultado integral que entre ellos logran dentro del espacio de la página doble del códice.

Si observamos estas páginas, desde el punto de vista del lector, al momento de abrir el libro vamos a encontrar dentro de un mismo espacio, una jerarquía encabezada por la inmediatez de las imágenes y la fuerza del color, aunque al interior de esas imágenes exista una letra que da inicio al texto, la secuencia de lectura está decididamente iniciada a partir del carácter visual que adquiere la puesta en página del texto.

Esa misma condición privilegiada que otorga el color y la inmediatez de las imágenes, es la que mueve al escriba a encontrar en la caligrafía el contraste necesario para que el trazo que modera la negrura de las letras, permita caracterizar la superficie del texto. Así se estable desde ahí, una forma específica de cuidado sobre la página, donde ambas realidades quedan "iluminadas" por la intensidad que adquiere el color en ese contexto.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Fig. 6 El libro de Kells, Irlanda c.800. Trinity College Dublin MS 58

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

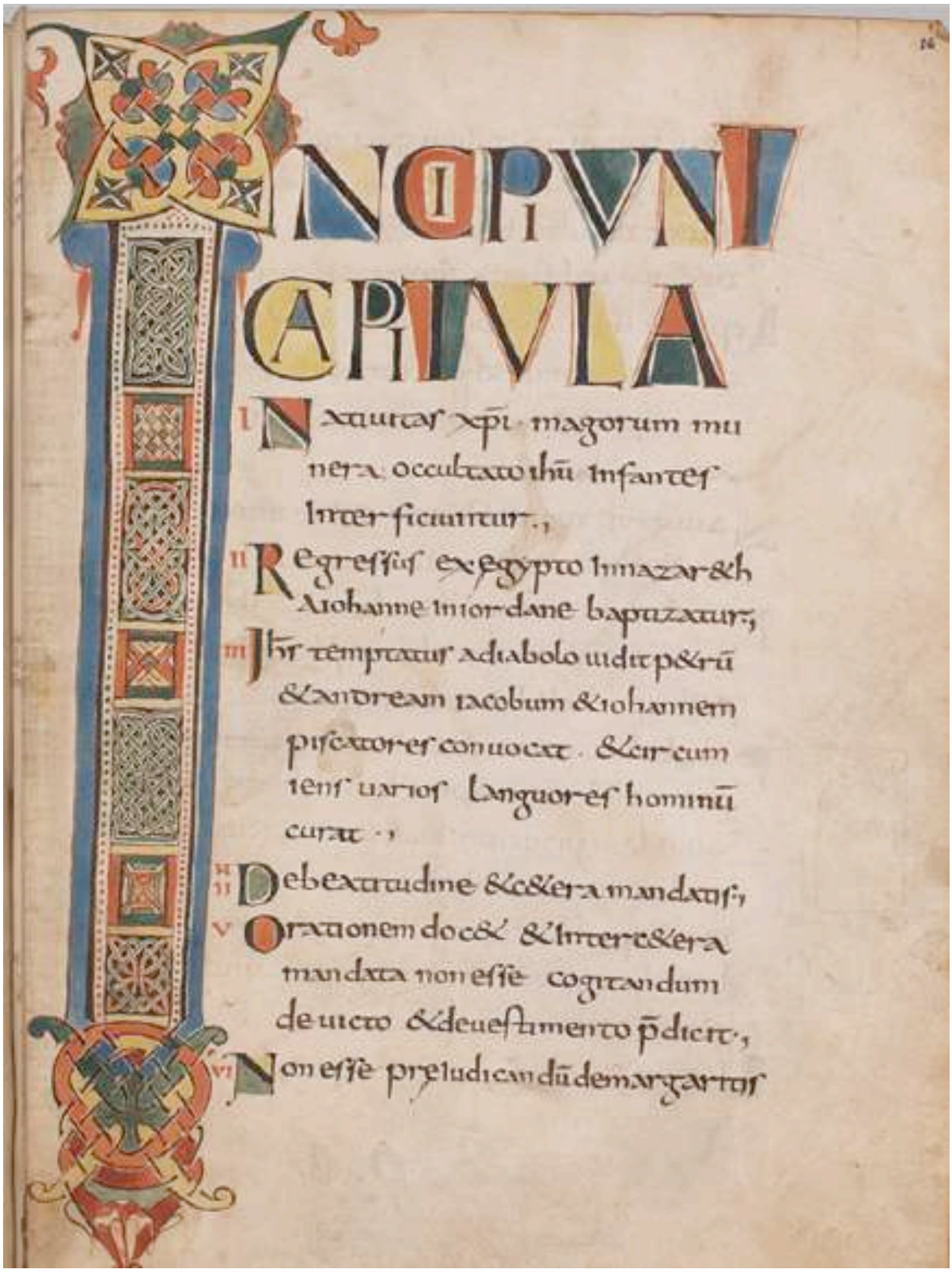


Fig. 7 Manuscrito de Cuatro Evangelios en Latín, creado en la región del Rhin. Caligrafía en minúsculas carolingeas con iniciales decoradas al inicio del capítulo y sucesivamente en los inicios de parrafos. Bibliothèque de Genève. Ms. lat. 6

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Este carácter visual está fuertemente desarrollado en los manuscritos dedicados al estudio y divulgación de la religión católica y forma parte sustancial de su doctrina centrada en la palabra escrita. Al respecto, Ivan Illich (2002) desarrolla una serie de ensayos dedicados a la etología de la lectura, orientando su investigación hacia, "Esta nueva historia de Europa, (centrada) en la determinación mutua entre una sociedad y su sistema notacional." En ese trabajo se registra, lo que él llama "cinco funciones que se han atribuido a la ornamentación de los manuscritos cristianos" las que revisaremos a continuación.

Primero, se considera que, en la intimidad del monasterio, el trabajo del monje que escribe y del monje que dibuja, comparten en su disposición, la actitud de una "predicación muda de la palabra escrita" donde el sentido de su trabajo está dedicado a honrar la dignidad de la palabra sagrada.

Segundo, las ilustraciones tienen un fin didáctico, pues, a la vista de personas simples, la figura ilumina el sentido de aquello que no es percibido por medio de las palabras.

Tercero, es la función de ofrecer al que estudia las escrituras sagradas un motivo de inspiración, mediante claves exegéticas y heurísticas. En tal sentido, esas ilustraciones "se concebían como vehículos no verbales para la misma revelación transmitida por el sonido de las letras. Aquí, el autor cita ejemplos de textos que acompañan esas miniaturas: "Esta imagen visible representa aquella verdad invisible" y "lo que este dibujo permite captar con los sentidos corporales es lo que se debería generar espiritualmente".

Cuarto, las ilustraciones tenían también la función de acompañar el sonido de la voz del lector que avanza por las líneas. Esto para "sacar a la luz el brillo de las voces de la página" complementando la visualización de la palabra leída con la experiencia devocional donde se "entrelazan el ojo y el oído".

Y, finalmente, la quinta función, considera que la ilustración tiene también una finalidad práctica porque actúa como un instrumento mnemotécnico dado que, cada página tiene un tratamiento particular, en el uso de los colores y la disposición de miniaturas en relación al texto, lo cual permitía volver sobre una página específica a partir del recuerdo de su forma única e irrepetible.

Este reconocimiento de la función de elementos no verbales dentro del espacio de la lectura, requiere considerar el contexto en que la interacción entre ambas realidades cobró sentido. Para aquellos que asumían la misión de transmitir un mensaje espiritual que era escrito y leído en latín, bajo las

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

circunstancias de que el objetivo de esa misión religiosa, estaba dirigida a pueblos que hablaban sus propias lenguas y vivían desconectadas de la tradición de origen de esas escrituras.

En esa marginalidad los misioneros iniciaban su encuentro con las comunidades, exhibiendo las imágenes y los símbolos que permitían establecer un primer nivel de comunicación confiados en que esos elementos visuales, tenían la capacidad de comunicar el sentido de su mensaje de salvación, antes de poder acceder al significado profundo de sus escrituras (Hamel. 1994, p.14).

Esa primera impresión orientó el trabajo de los monjes que ingresaban a las abadías, donde el trabajo fundamental estaba centrado en el estudio de las escrituras a partir de copias manuscritas de la Biblia que ellos hacían para sí y para otras misiones. La forma de elaborar esos libros refleja la particular condición de que los modelos de escritura y las imágenes recibidas, debían encontrar una forma de expresión coherente a sus propias referencias culturales, dado que si bien la lengua oficial era invariablemente el latín, la preeminencia del trasfondo vernacular de estas comunidades otorgaba a ese trabajo, un margen de autonomía para manifestar el acto de la "predicación muda de la palabra escrita" basado en sus propias convicciones culturales, para representar el honor, la dignidad y lo sagrado, a partir de aquello que era considerado como lo mejor de sí mismos.

En la evolución de la escritura Latina está identificada una etapa muy relevante que se conoce como *el período de las manos nacionales*[7], entre los siglos V y VIII, que se despliega en toda Europa tras la liberación del dominio romano, por cuenta de los pueblos originarios que heredaron la escritura latina y la religión cristiana (Gates, 1969, p.12-16). Ellos desarrollan desde esa época, múltiples versiones locales de la escritura, en concordancia con la recuperación de su identidad vernácula. El inicio de esta etapa coincide con el envío de las misiones religiosas a los márgenes del mundo latino y la consolidación de los monasterios como centros de estudio. Un ejemplo destacado del período de las

6. La noción *manos nacionales*, permite describir el contexto de la evolución de la escritura latina a partir de la caída del imperio romano. Se refiere a las formas de escribir que se desarrollaron dentro de un ámbito cultural, ligados a la formación de reinos y regiones culturales, que hoy podemos identificar en relación a países y lenguas actuales. Ejemplos de esas caracterizaciones de la escritura están identificados como:
1. Lombardos y Beneventinos, en Italia. 2. Merovingios, en Francia. 3. Visigodos, en España. 4. Insulares, Irlanda e Inglaterra 5. Germánicos. (Diringer. 1962, p. 169-174)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

manos nacionales, corresponde al desarrollo de las misiones en el área del Mar de Irlanda (inicio en el siglo VI) donde los pueblos insulares recrean la costumbre de honrar las escrituras con aquello que consideran lo más valioso de sí mismos y toman como referencia la orfebrería nórdica y celta, estableciendo una analogía visual, donde los colores y el dibujo, imitan el brillo y el entramado de metales de esas joyas.

Dentro de esa convicción recrean a su manera el sentido figurado de la luz cómo revelación de las escrituras, asociando la lectura con el fenómeno de la recepción de una luz espiritual[8]. Lo anterior, a partir del efecto del brillo que se materializa en las páginas por medio de la aplicación de folias de oro y plata, cuyos reflejos se traman con los pigmentos y la caligrafía.

Esta metáfora de la luz que ilumina el sentido de la lectura, que se muestra en la intensidad visual con que fueron elaboradas estas páginas, pertenece al carácter didáctico de la tradición cristiana medieval. Esta tradición fue heredada de la luminosidad del icono de la iglesia ortodoxa griega donde "el mundo se representaba como si todos los seres con- tuvieran su propia fuente de luz" (Illich, 2002, p. 30). A partir de lo cual "la página irradia" esto es, bajo la condición de que los colores sean luminosos por sí mismos.

Esta manera de considerar los colores según su luminosidad, permite reconocer un carácter transversal que muestran los manuscritos según la forma en que están pintados. De modo que las páginas sean sensibles a la luz (aún a la luz de una vela) de lo cual deriva la noción de una página o un libro "iluminado". Este es un reconocimiento de la fuerza que adquiere esa forma específica de pintar las páginas y la forma en que los colores brillantes se relacionan por contraste con la negrura de la tinta en la caligrafía. El valor simbólico que adquieren las "iluminaciones" en los manuscritos religiosos, está basado en el amplio sentido figurado que adquiere la luz en las escrituras bíblicas. Así, la luz está asociada a tres significados que giran entre sí, dentro de

7. En sentido figurado, la palabra luz tiene triple significado: felicidad, ciencia y vida. Tres conceptos que, por su intimo enlace en el mundo ideológico del Antiguo Testamento, no siempre se pueden distinguir con toda claridad: a) La luz como felicidad, está asociada a la luz del rostro, (Job 29,24) en el sentido de un rostro alegre, implica satisfacción y placer. Luz significa entonces felicidad y alegría, tanto en sentido natural como sobrenatural. Puesto que la virtud trae dicha, se habla de la luz de la virtud y se yuxtaponen luz y fidelidad. b) La luz como ciencia. Este sentido figurado, habla de la luz de la sabiduría. Se llama directamente luz al conocimiento. (Dan 2,22) y a la enseñanza. (Asenjo, S. 1987)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

la ideología del Antiguo testamento, en torno a los conceptos: felicidad, ciencia y vida. Así también, dado la frecuencia de su mención literal, la luz en sí misma -como los fenómenos del cielo, las nubes, las estrellas y el sol- es asociada a la omnipresencia del poder de Dios en el mundo.

En este contexto, podemos considerar que la constante de ese artificio, es hacer visible el sentido de ese valor simbólico asociado a la materialización de la luz. Ese valor, se manifiesta en el protagonismo de los colores luminosos y en el colorido de las páginas, esto es, porque en las "iluminaciones" lo que se manifiesta, primeramente, es la impresión del artificio que hace visible la luz, por medio de los colores. Esto es anterior al contenido de las imágenes, cuyo carácter esquemático no se identifica con una profundidad descriptiva o interpretativa. Esa asociación simbólica de los colores con la luz religiosa fue desarrollada intensamente por medio de los vitrales, al interior de las catedrales medievales, donde el pigmento translucido de los vidrios, transforma la luz natural, en un fenómeno extraordinario, protagonizado por la vitalidad de los colores mismos y por la escala de grandor en que se presentan. En ese contexto, la amplitud que adquiere el artificio de la luz, está confiada a la saturación y la luminosidad que, por medio de la transparencia, proyectan esos colores sobre los interiores en sombra. De ese fenómeno intenso y desbordado de la materialidad que hace visible la luz, los colores adquieren una realidad abstracta, donde el grandor, la luminosidad, la saturación y el contraste colaboran en que ese artificio sea experimentado y percibido como *impresión, emoción y memoria* del valor simbólico que adquiere la luz en ese contexto. (Brusatín, 1987, p. 22)

Esta "antigua maravilla", agrega Brusatín consiste en hacer visible la luz a través de las formas de construirla con los pigmentos apropiados. De una manera análoga, la luz de los mosaicos bizantinos y románicos basados en el uso de pigmentos vítreos, con su alto poder de brillo, es coherente con la tradición cristiana oriental de asociar las imágenes religiosas con una luz concreta que emana de la superficie de sus íconos. Esta es una condición que la técnica del mosaico lleva a la escala de los muros y cielos de recintos religiosos.

La amplitud que adquiere esta tradición, en torno al valor simbólico de la luz y la fidelidad con que esa herencia es manifestada y recreada en diversos soportes y lugares, permite comprender la relevancia que adquiere el color en el manuscrito iluminado, dentro del contexto de una tradición mayor. Así mismo, la continuidad de uso y la diversidad cultural que participó en la

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

formalización y validación de esas cualidades del color, otorgan al manuscrito el carácter de un objeto de estudio fundamental para reconocer de qué manera, esta tradición, confiada en el uso del color, formó parte de las condiciones que determinaron la creación de los hábitos de lectura occidentales. Los elementos no verbales de la página, las imágenes y la lógica de la disposición del texto, sobre la página, participaron decididamente en la decantación del conocimiento práctico del mundo del libro y la lectura, cuyo proceso consensual, otorgó a la imprenta la estructura fundamental del libro impreso, cuya consistencia, se manifiesta en la forma en que esos principios fueron transmitidos y heredados al sistema tipográfico de la imprenta, a mediados del siglo XV.

Sin embargo, desde el punto de vista integral de la tradición del mundo de los libros manuscritos, es evidente que, en el campo de las imágenes y en el uso del color no existió una práctica preparatoria, análoga al proceso de abstracción de la caligrafía, que podamos considerar como un precedente que vincule, la relevancia que tuvieron las imágenes coloridas, en relación a la ausencia total de las imágenes y de los colores en las primeras décadas de la imprenta. Esta realidad se manifiesta, radicalmente, en el hecho que, en los primeros libros impresos, el principio de "reproducción" que ofrecía la técnica de la imprenta, fue alcanzado plenamente respecto del texto caligráfico, pero no así respecto de las imágenes y el color. Esto ya que se planteó un límite, dentro del proceso de transcripción, que obligó a prescindir del color como un costo inherente de la técnica. Tal condición fue comprendida y asumida a partir de los primeros trabajos en que resultó impropio, aplicar color a los impresos imitando el trabajo de los ilustradores de los manuscritos, que pintaban las páginas, al final del trabajo de los escribas.

En ese contexto inicial de la imprenta y ante la factibilidad de producir gran cantidad de libros impresos, la limitación técnica que imponía el retiro de los colores implicó tomar el camino de prescindir también de las imágenes, condición que se mantuvo durante los primeros veinte años. En este tiempo, las primeras imprentas comenzaron a funcionar paralelamente en diversas ciudades. Esto confirma que, en el modelo de los manuscritos, desde el punto de vista de los impresores, las imágenes estaban íntimamente ligadas al uso del color. Aún no existía en esa tradición de "iluminar" las paginas, una referencia que indicara el camino que debían tomar esas imágenes, cuando tenían que ser producidas al margen de los colores, donde la tinta negra resultaba ser el

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

inverso de los colores brillantes.

El pensamiento abstracto, que transmiten los calígrafos al dominio de los impresores en el campo de la tipografía, aún no estaba disponible para el caso de las imágenes y los colores. Sin embargo, dentro del propósito general de la imprenta, esas primeras décadas en que los libros no contaban con imágenes fue el tiempo en que los impresores profundizaron en el reconocimiento de ese proceso de abstracción. Esto desde el fondo del mundo de la caligrafía, dado que ahí estaba depositado el conocimiento sobre el cual se estaban construyendo los fundamentos de la tipografía y su realidad cada vez más abstracta en el espacio de la página.

2.3

El campo de abstracción de la caligrafía

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Para comprender la naturaleza cultural del proceso de transferencia que genera la invención de la imprenta, es necesario considerar el giro profundo que vienen experimentando las formas de leer, en la sociedad. Para ello, resulta fundamental enfocar en detalle el cambio de mentalidad que se produce a comienzos del siglo XII, como el verdadero origen de esa transformación, que se materializa según Iván Illich (2002) en la forma en que el libro deja de ser "un registro del habla, para llegar a ser un registro del pensamiento" (Illich, 2002, p. 124). Esto, como consecuencia del cambio cultural que está asociado al origen de las universidades, escuelas y bibliotecas públicas, y la transformación profunda en la manera en que la sociedad se relaciona con los libros en esa época.

El planteamiento de Illich (2002) toma como referencia el Didascalicon de Hugo de San Víctor (c. 1128) dedicado a los fundamentos de la tradición didáctica, referida a la formación de los hábitos de lectura monástica. A partir de este, se identifica una época en que esa tradición comienza a integrar un conjunto de técnicas caligráficas y estructurales en la composición de las páginas y del texto. Lo anterior, como consecuencia de un giro en el que los libros dejaron de ser una acumulación de escritos que registraban la forma en que debían ser leídos y la forma en que habían sido comentados. (Figura 6)

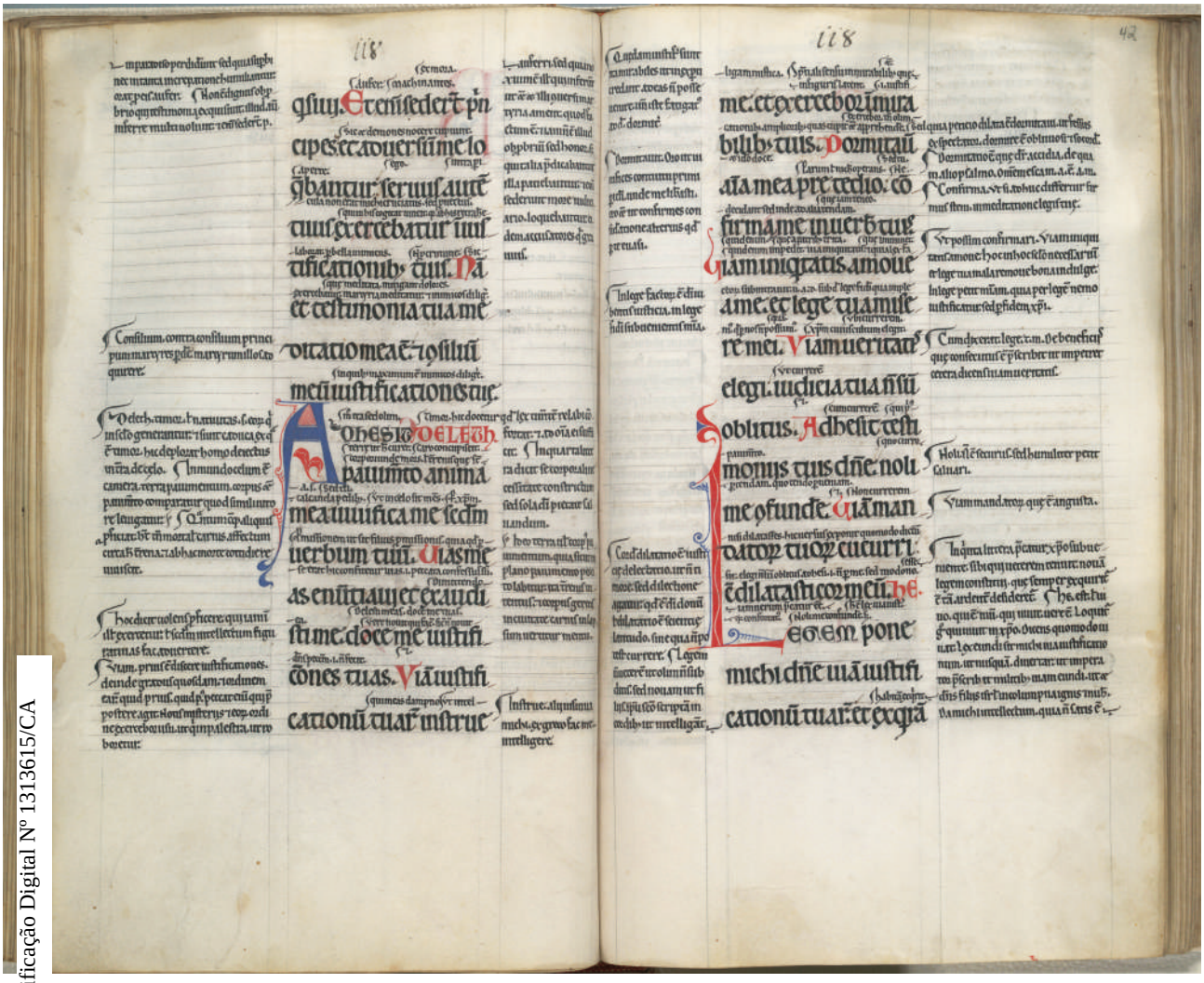


Fig. 8 Salmos glosados. Ejemplo de una compilación del siglo XII en Francia que integra comentarios de varios autores que en distintas épocas escribieron sobre un mismo texto (Augustín, Jerónimo, Gregorio, Cassiodoro, Alcuin, Pedro Lombardo). University of California, Bancroft Library, MS UCB 147.

A partir de nuevos criterios los libros, comenzaron a ser editados, siguiendo un razonamiento de compilación o, bien, eran escritos directamente por un autor, lo cual derivó en la necesidad de otorgar mayor funcionalidad en las formas de escribir, en función de hacer visible la estructura de contenidos. De esta manera, los libros podían ser consultados a partir de convenciones basadas en "patrones visibles".

El uso del *incipit* y *explicit* como encabezamiento y término de los textos, derivó en la creación de sistemas de títulos y separación de capítulos. Al igual

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

que en marcas de inicio de párrafos y signos de puntuación, en su conjunto constituían variables caligráficas que permitían expresar visualmente las formas de distinción que comunicaban la forma en que había sido estructurado el texto. Mediante ordenaciones numéricas o alfabéticas, se hacía visible la identificación de párrafos y secciones que permitían, posteriormente, crear índices de búsqueda y listados de palabras. Estos, a su vez, ayudaban a acceder a los contenidos de manera cada vez más sistemática.

A partir de la asimilación de esos patrones visibles y especialmente a raíz de la formalización del uso de un espacio en blanco entre las palabras, los lectores consiguen progresivamente, superar la necesidad de leer en voz alta, inherente a la escritura continua, vigente desde el siglo VIII a.C. La consecuencia de reconocer cada palabra y su ubicación dentro de la frase da lugar a la condición de leer en silencio. Con ello, la lectura deja de ser un acto colectivo y pasa a ser un acto individual, que se orienta dentro del libro mediante un *pensamiento visual*.

Este pensamiento visual, identifica la secuencia de los argumentos dentro de la forma en que la estructura interna del texto se manifiesta en las páginas. Illich (2002) nombra esa realidad como "el naciente lenguaje escrito"

> "[...] mediante estas marcas visuales la tarea de percibir la *ordinatio* del autor se traslada del oído, al ojo del lector y del ritmo del sonido a *un nuevo espacio artificial*. El modo en que la *ordinatio* depende de esta arquitectura visual, hace que cada vez sea más necesario tener el libro ante los ojos cuando se lee." (Illichh, 2002, p. 132)

La constatación del nacimiento de un "lenguaje escrito", basado en la funcionalidad del carácter visual de composición caligráfica (tal como signos de puntuación, titulación, los espacios entre palabras, etc.) dan lugar a un lector que se enfrenta en forma personal a una intensión. Lo que se manifiesta de forma autónoma, cuya funcionalidad está basada en la familiaridad del uso de distinciones que comunican visualmente las cualidades de la composición en el espacio de la página. La diferencia que se produce cuando el libro es leído en forma personal, dentro de esa superficie, el texto mismo se va a mostrar como un objeto que hace visible su estructura literaria mediante contrastes y variaciones caligráficas, cuya jerarquía es comunicada visualmente al lector, como expresión de las intenciones del autor. A partir de estos descubrimientos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

o invenciones, el proceso de apropiación de esas abstracciones se ve acentuado por el cambio cultural identificado en el contexto escolástico, donde los libros dejan de reflejar el dictado de una autoridad canónica para registrar el pensamiento de un autor que escribe directamente:

> "tomó pluma tinta y papel para materializar un proceso de abstracción, análogo al que se discutía en las escuelas de su tiempo. El texto libresco (tanto en el modo en que se lee como cuando se escribe) refleja, articula, y legitima la topología mental que presuponen los nuevos enfoques en derecho, filosofía y teología" (Illich, 2002, p. 158)

Esta referencia a una analogía entre la noción de abstracción "erudita" y la abstracción práctica que se pretende identificar en el proceso de constitución del texto libresco, se refiere a una reflexión que Illich (2002) plantea a propósito de que en esa época la noción de abstracción aún no tenía una buena traducción y menos una consistente interpretación respecto del original de Aristóteles.

> "[Chenu] Nos recuerda que durante esta época [siglo XII] los filósofos griegos eran conocidos en el claustro a través del sabio ro- mano [Boecio]. Pero, al escribir en latín, Boecio confundió lo que Aristóteles había diferenciado. Boecio tradujo cómo *abstractio* lo que en Aristóteles eran dos palabras diferentes. La primera palabra es *chorízein*, que significa "separar". Aristóteles la utiliza cómo término técnico para referirse, normalmente en tono crítico, a la separación de las ideas platónicas de la realidad. La otra palabra traducida como *abstractio* es *aphaíresis*, que en la terminología aristotélica significa algo así como "separación" o "poner entre paréntesis".
> (Illich, 2002, p. 158)

Esto permite considerar que en el giro hacia los "patrones visuales" es más relevante la asimilación de la experiencia de uso, que la conciencia intelectual sobre el fenómeno de abstracción que se estaba desarrollando en forma práctica en esa época. Lo anterior según la forma en que lectores, autores y escribas, van concordando en las distinciones que transmiten visualmente el

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

orden de la lectura. Esas distinciones se hicieron en base a signos de puntuación y acentuaciones visuales que conducen a convenciones que se integran a las técnicas del alfabeto.

Por tanto, se trata de una experiencia que decanta en un conocimiento práctico. Illich (2002) reconoce la apropiación y constancia como un pensamiento abstracto colectivo que se produce fundamentalmente por la proximidad en que es practicada la escritura y la lectura en tanto se nutren mutuamente. Sin embargo, el carácter implícito de esa abstracción no impide que, desde mediados del siglo XII, los cambios en las formas de leer y escribir, sean transmitidas y heredadas también en forma práctica en el nuevo escenario de las escuelas, universidades y bibliotecas públicas. En torno a estos escenarios se van a establecer los escribas profesionales, (Eisenstein, 1994 p. 91) quienes día a día van fueron aumentando la velocidad y la cantidad de copias manuscritas hechas a pedido.

En esa experiencia colectiva entre demanda y producción de libros de estudio, los escribas encontraron la manera de hacer visible el potencial expresivo de la caligrafía, en base a la integración de variables de tamaño, forma y tipo de letra, para hacer presente las cualidades espaciales que le dan autonomía a los "patrones visuales" en respuesta al despliegue de los hábitos de lectura y al reconocimiento de la condición pública de los libros. En este contexto, la apropiación y la familiaridad que adquiere el pensamiento abstracto respecto de la funcionalidad de la caligrafía. Esto se verifica en la realidad del lector en la medida en que el espacio de la lectura llega a ser comprendido como "el reflejo de una nueva mentalidad y una nueva economía que aparecen en el siglo XII. Las transformaciones en las técnicas del alfabeto pueden verse como la respuesta de la comunidad clerical a las demandas de príncipes, juristas y mercaderes" (Illich, 2002, p. 128)

La relevancia de la tesis de Iván Illich sobre la identificación del proceso de abstracción de las técnicas del alfabeto, es que a partir de esa referencia se puede establecer una época de transición. Esta transición del mundo de la caligrafía al nuevo mundo del libro impreso, tiene lugar unos trescientos años antes de la implementación de la imprenta, donde los hábitos del pensamiento abstracto sobre el alfabeto (en tanto autonomía de patrones visuales) significaron un factor de alta relevancia. Desde ese punto de vista, se puede observar que el oficio del escriba se vio exigido por una "nueva mentalidad y una nueva economía", donde autores y lectores colaboraron en un amplio

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

período de refinamiento de la caligrafía hasta llegar a constituir un modelo, que los inventores de los tipos móviles, van a considerar como la materia prima en el diseño de la tipografía.

Este nivel de abstracción al que se refiere Illich (2002, p.131), está planteado a propósito de marcar un momento decisivo en que el pensamiento abstracto colectivo pone en relieve los elementos esenciales del conocimiento caligráfico en respuesta a profundos cambios en los hábitos de lectura.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Fig. 9 Compilación razonada por Pedro Lombardo, sobre varios autores en base a las epístolas de San Pablo, cuyo texto está destacado en las columnas centrales de la pagina doble y las glosas están ordenadas en los margenes laterales. c. 1200 (norte de Francia?) St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 334

> "esta nueva belleza abstracta, obtenida fundamentalmente gracias a la composición del texto, es el resultado de una forma de utilizar el tamaño de la letra que se basa en el cálculo y es característica de mediados del siglo XII. Refleja el nuevo placer de proyectar patrones de "conocimiento" mentalmente organizados y cuantificados sobre el espacio vacío de la página. Illic 2002, p. 131)

Desde nuestro punto de vista sobre el espacio gráfico de la lectura, la mención puntual referida al tamaño de la letra basada en un *cálculo sobre el espacio vacío de la página*, nos permite situar un momento fundamental de la comprensión colectiva sobre los rangos de autonomía que habilitan la experiencia de la lectura individual. Aquí la comprensión espacial ejemplificada en la relación entre el tamaño de la letra y el espacio vacío de la página es un testimonio del pensamiento abstracto en el que convergen y se comunican, la realidad del escriba y la realidad del lector. Las instancias de abstracción aludidas aquí, se refieren a un estado de la comprensión sobre la profunda tradición de la escritura y constituyen un caso ejemplar de nuestra premisa sobre la condición de la *inteligencia comunicable* que identificamos como el hilo conductor, que nos permite visibilizar las instancias de formación de nuestra cultura visual.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

2.4

El campo de abstracción de la geometría

Es un hecho relevante que los primeros diseñadores de tipografías fueron destacados calígrafos (Tschihold, 1991, p.43), cuyo conocimiento sobre la forma de las letras estaba íntimamente ligado a principios geométricos, que fueron recreados al interior de la imprenta, para definir de manera proporcional la distribución del texto sobre la página. Esta relación entre el dominio de las variables caligráficas y el discernimiento geométrico sobre el trazado general de la página, se reconoce por un carácter muy definido que adquieren los márgenes blancos en contraste con la superficie del texto.

La relevancia de este conocimiento geométrico dentro del oficio caligráfico constituye una tradición muy constituida y de extenso uso en el códice

Medieval y se reconoce porque, en el conjunto de las dimensiones que configuran el espacio de la lectura, las relaciones de contraste están configuradas en dos niveles que se superponen y se miden mutuamente. Por una parte, están las cualidades caligráficas que conforman la homogeneidad y las distinciones propias del texto, dentro de una superficie continua, la cual posee sus propias leyes de contraste, en términos de iniciales, títulos, glosas y colores. Por otra parte, a partir del reconocimiento del texto como una superficie que se inscribe, dentro de la unidad de la página doble del códice, se establece la costumbre de producir un fuerte contraste, entre la superficie del texto y la configuración de los márgenes blancos. Esto es, mediante un razonamiento geométrico que busca establecer proporcionalmente el contraste luminoso que se presenta entre el texto y los márgenes.

Las aplicaciones de esos principios proporcionales al espacio de la página del códice constituyen un campo de abstracción específico que evoluciona en forma paralela al fenómeno de abstracción que identifica (Illich, 2002) respecto de las variables caligráficas. Sin embargo, el origen de esa forma de valorar la luminosidad de la página es bastante más antiguo. Así mismo, es difícil precisar en qué momento deja de ser un principio práctico de la disciplina del escriba para transformarse en un modelo transversal y recurrente en la forma de definir el tamaño y la ubicación de la caja del texto de manera que los márgenes, al quedar en blanco y vacíos, adquieren por contraste un valor relevante dentro de la página.

El reconocimiento de esta articulación entre geometría y luminosidad permite plantear que, los amanuenses reconocieron dentro de su propia tradición la forma de preservar el valor simbólico de la luz. Esto mediante una concepción abstracta de la luminosidad de la página. Ya que, a partir del contraste entre la superficie oscura del texto y el blanco de los márgenes, se logra crear una forma de correspondencia entre la luminosidad creada con los colores brillantes mediante una reserva importante de blanco en la construcción geométrica del contraste entre el texto oscuro y el margen blanco. El pensamiento abstracto que se transparenta aquí, corresponde a poner “entre paréntesis” la riqueza propia de la variabilidad del color y preservar solamente el valor simbólico de su luminosidad.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Fig. 10 Biblia manuscrita de la Abadía de St. Gall c. 850-872. 460 pp. El esquema de proporciones permite verificar el trazado de los margenes en relación al área del texto Medievales en el siglo IX. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 7

Esa geometría fue refinada y transmitida como un elemento fundamental en el saber hacer del escriba porque, antes de escribir, dibujar y pintar, el escriba debe trazar una partición de la página, para designar una estructura primaria que define qué es lo lleno y lo vacío de la página. Esto significa que, en el conocimiento de los escribas, esa definición proporcional, entre la superficie del texto y el espacio en blanco, tenía una consecuencia directa sobre la luminosidad de las páginas. Aquí es importante señalar que, en muchos casos, la caligrafía de texto continuo, usada en los manuscritos se caracteriza por un trazo grueso y los intersticios entre letras e interlíneas son muy pequeños. Esto produce una superficie de texto bastante oscura, y cuando es vista en el espacio de página, la superficie blanca de esos márgenes aumenta su valor de luminosidad como consecuencia del contraste elemental entre blanco y negro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Esta construcción geométrica de las proporciones entre luz y sombra, permite establecer que la valoración de la luminosidad dentro del manuscrito experimenta un transcurso en que se distinguen dos niveles. El primero, es a través de la forma concreta que producen los colores brillantes y los pigmentos metálicos, tal como ha sido recogido en la tradición de las "iluminaciones". El segundo, es a través de una construcción abstracta de su luminosidad, según la imposición de los márgenes blancos, donde la sensación de los colores "brillantes" es abstraída mediante una elaboración rigurosa de la forma y el tamaño de los márgenes blancos.

Esos principios geométricos en función de las relaciones de contraste luminoso, están presentes en forma elemental en la página doble del códice, desde su implementación a comienzos de la Edad Media. Dicha práctica fue sostenida cómo una disciplina constructiva que los amanuenses compartían con otros oficios, como es el conocimiento práctico de la geometría que usaban los albañiles, los canteros, carpinteros y agrimensores (I Puig.1997, p.239). Al respecto, existe un testimonio, y probablemente el único dentro de tradición del códice que está documentado a comienzos del siglo XIII en el registro del taller de Villard de Honnecourt (c.1230) dedicada expresamente al arte de la geometría, tal como figura en la dedicatoria con que comienza su libro[9]. En ese trabajo, se registra un esquema que describe con regla y escuadra el trazado geométrico de los márgenes de una página doble.

A partir del esquema de Villard, se comprende que, más allá de la virtud práctica, existe un alto nivel de elaboración, pues su trazado implica también un refinado sistema de proporciones. Así es como, a través de la sencillez de su construcción, son comunicadas las relaciones de simetría y analogías que se desprenden directamente de la proporción de alto y ancho de la página. La característica más evidente de esa forma de partición de la superficie, es que el ancho de los márgenes adquiere una lógica de progresión que distingue el valor de cada uno de los cuatro márgenes que rodean el texto, los cuales se duplican en espejo con la página enfrentada. Partiendo con el menor, en el margen

8. "Villard de Honnecourt os saluda y recomienda, a todos aquellos que se sirvan de las instrucciones que se encuentran en este libro, [...] pues en este libro se puede encontrar una ayuda válida para el gran arte de la construcción y de algunas instrucciones de carpintería y encontraréis el arte del retrato y sus elementos tal como lo requiere y lo enseña el arte de la geometría."

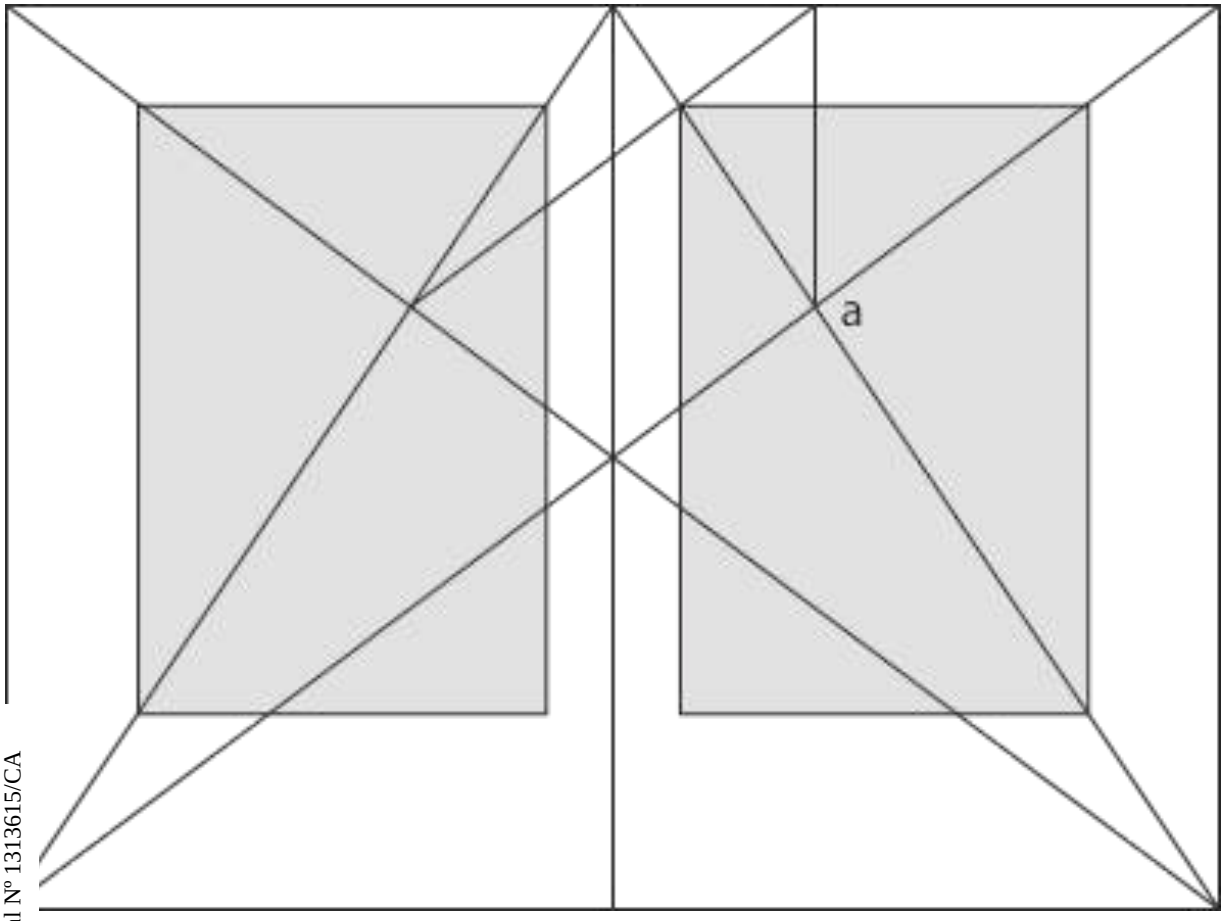
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

interior, aumenta en el de la cabecera y sigue creciendo en el margen abierto y el que va al pie de la página, resulta ser siempre el mayor.

El análisis en profundidad del esquema de Villard, realizado por Tschichold (1991, p.36), ha conseguido rastrear la presencia de ese conocimiento geométrico y verificar que se trata de una constante que coincide con el fenómeno de abstracción que señala Illich (2002, p.131) respecto de las abstracciones del texto, en el códice Medieval. Esta transversalidad de uso revela que se trata de una tradición profunda, en torno a los principios de simetría y analogía que provienen de la Antigüedad, a partir de la escuela de Pitágoras (c. 569 a. C. – c. 475 a. C.), cuya transmisión formal hacia la Edad Media se registra en la aplicación práctica de esos principios en los libros de arquitectura de Vitruvio , (Ghika. 1977, p. IX y X).

Sin embargo, considerando el contexto místico y ocultista en que fue llevado a la práctica ese conocimiento durante la Edad Media, ha significado una dificultad considerable para contar con el testimonio gráfico de esos cálculos (Ghika,1968; Tschichold; 1991; Presas, 1997). Por esa razón, en el análisis de esas proporciones se destaca el trabajo de Tschichold. (1991. ps. 36-49), quien plantea que la presencia de esas proporciones en los primeros libros impresos es testimonio de la competencia de calígrafos que transmiten "los secretos del oficio" (Tschichold; 1991, p. 36), en tanto formas de medir todos los elementos de la página, basadas en ese conocimiento abstracto que hemos identificado en la relación entre geometría y luminosidad, cuya interacción plantea en el contexto *incunable*, una estructura fundamental para la recreación de la tradición del manuscrito al interior de la imprenta.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Fig. 11
El esquema de Jan Tschichold 1955, basado en Villard de Honnecourt c.1280 puede ser aplicado a cualquier relación de alto y ancho de página.
Pero cuando la proporción de la página es 2:3 se establece una serie de analogías:

1. El punto (a) corresponde a un tercio del ancho y del alto de la caja del texto y también corresponde al tercio del alto y ancho de la página.

2. El alto de la caja del texto es igual al ancho de la página.

3. El margen interior es un noveno del ancho de la página y el margen superior es un noveno del alto.

4. El margen exterior es dos novenos del ancho de la página

5. El margen inferior es dos novenos del alto de la página

(Bringhurst. 1991, pg. 175)

El fenómeno de transmisión de esas abstracciones gráficas, es coincidente con el proceso de divulgación que caracteriza a esa época inicial de la imprenta, donde el conocimiento práctico y teórico de la geometría medieval, comienza a ser recopilado y explicitado por matemáticos y artistas. Entre ellos, destacan los trabajos de Luca Pacioli, en colaboración con Leonardo Da Vinci, publicado en Milán en 1498, de Alberto Durero en Nuremberg en 1525 y Geoffroy Tory, en Paris en 1529, (Panofsky, 1982). Dentro de sus tratados de geometría, incluyen como modelo de construcción geométrica, la descripción técnica de la forma de las letras capitales romanas, basadas en principios proporcionales que retoman las ideas de simetría y analogía del mundo caligráfico. Esto sienta las bases de lo que Tschichold llama "La Ciencia de la Tipografía" (Tschichold, 1991, p.3) para destacar el hecho de que, si bien el diseño de la tipografía está basado en una sensibilidad bastante específica, dicho aspecto debe ser juzgado por un conocimiento de leyes que permiten evaluar las consecuencias de las decisiones formales. En tal sentido, esos primeros esquemas geométricos de la tipografía, en la práctica del diseño tipográfico resultan vacíos (Gálves, 2007 p. 59) si no son corregidas por los factores de luminosidad, cuando entran en contacto, "la tinta y el papel" donde las formas blancas de las letras, encuentran su correspondencia dentro del cruce entre geometría y luminosidad.

Estas relaciones permiten establecer que, desde el punto de vista de los primeros impresores, la comprensión de la lógica espacial de la caligrafía era tan importante como la invención del principio técnico de los tipos móviles, que hizo posible la producción seriada de los libros. La continuidad de uso de esas formas de construir el espacio de la lectura, a partir de la composición geométrica del contraste, permite reconocer la valoración de esas abstracciones según se evidencia en la fidelidad en que fueron transferidas al mundo del libro impreso. El cambio de lugar de ese conocimiento implica un diálogo sostenido entre una técnica naciente y el dominio abstracto que está detrás de lo que todos reconocen como un modelo, en la forma de los manuscritos.

Desde las primeras obras de la imprenta, es posible observar que esa relación entre geometría y luminosidad está presente. En la forma que es abordado el proyecto de la Biblia que Gutemberg (entre 1450 y 1455) donde directamente Peter Shöffer, como responsable del conocimiento caligráfico (Tschihold, 1991, p. 36). Ello permite ver que desde el punto de vista de la geometría de la página se toma el modelo de la proporción 2:3 que junto a la

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

proporción 3:4 son las más frecuentes en los manuscritos de la Edad Media (Bringhurst, 2004, p. 162). A partir de la forma de establecer la relación entre los márgenes y la caja del texto, es posible verificar que el esquema de Villard está presente en la diagramación de esos trabajos inaugurales, Esto, a su vez, permite establecer que esas abstracciones fueron valoradas como elementos fundamentales dentro de la página, donde la imitación de las formas de las letras manuscritas, implican también la imitación de la forma en que el texto se relaciona con la página. Desde ese punto de vista, la recreación fiel de la geometría de Villard da cuenta de que aquella abstracción, sobre la valoración simbólica de la luz, está presente en la construcción del blanco de esas páginas.

Aquí es necesario considerar que ese pensamiento geométrico está razonando sobre la continuidad natural de la lectura, donde la configuración de los márgenes define una luminosidad para el conjunto de todas las páginas del libro, estableciendo una reserva de luz "ortogonal", por contraste con el "gris" compuesto, que genera la superficie del texto, sobre el papel.

De esta manera, la configuración de los márgenes, en el pensamiento medieval, constituye en sí misma una interpretación geométrica, respecto de una condición luminosa inherente al fenómeno gráfico. Esto tiene su origen en nuestra sensibilidad a la luz, donde la negrura de la tinta es el modo más simple de dar forma a esa luz. A partir del trazado geométrico de los márgenes, todos los elementos que recibe la página se configuran para que esa luz que necesitan los ojos para leer, pueda ser ordenada en el espacio, desde una jerarquía luminosa que se manifiesta por contraste con las sombras de la tinta. El alto grado de refinamiento en la construcción de esas proporciones medievales fue comprendida como una forma de cuidado del espacio de la lectura y se puede constatar en la vigencia que adquiere ese conocimiento desde entonces.

El nivel de consistencia y la claridad que alcanzó el razonamiento de dicha estructura geométrica-luminosa, fue traducida en forma directa al sistema de composición de las páginas impresas. Su principal consecuencia es que esa forma de pensar la ordenación de la luz, orientó nítidamente el sistema de proporciones y las relaciones de contraste sobre la cual fue diseñada la tipografía.

De la misma manera que los márgenes blancos reservan un limite que da forma a la luz básica de la página, los elementos lineales de las letras son considerados como recortes de las superficies blancas, donde radica el carácter

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

de la forma de cada letra. Así, en la sobre luz de los márgenes la tipografía viene a moderar una sombra proporcionada al ojo.

Cuando esa sensibilidad a propósito de la luz de la página, se traslada a la escala del diseño de la tipografía: las relaciones de contraste se estable- cen en función de garantizar que la superficie del texto se presente como una superficie homogénea y continua, considerando que se trata de una mezcla óptica entre los trazos negros y sus intersticios blancos.

Esa forma de medir la regularidad del texto, hizo surgir la noción de *contraforma* para referirse concretamente a la superficie en que esas luces son definidas materialmente en la elaboración de las matrices de fundición con que se producen los tipos móviles. La característica del proceso de esas matrices es que tanto las formas blancas como las negras de la letra son talladas en un sistema de punzones y contrapunzones, donde los trazos de cada letra son separados, generando una secuencia de trabajo (Fig. N) donde las formas blancas de la letra son definidas físicamente en los cuños para formar el relieve que describe los trazos negros. En esa operación técnica podemos observar que el concernimiento concreto sobre la correspondencia blanco y negro en las letras es la clave fundamental en el diseño de la tipografía. La elaboración de relieves que pasan de positivo a negativo, es el procedimiento habitual para llegar al punzón definitivo, con el que se forman las matrices de fundición que permiten reproducir los tipos.

A partir de estos detalles constructivos/espaciales es posible reconocer de qué manera es asimilada la valoración de la luminosidad como un objetivo preciso en la artesanía del orfebre. Los tipógrafos deben dominar esta valoración en función de sostener un contraste entre forma y *contraforma,* cuyas correspondencias están presentes análogamente en cada letra, de manera que el alfabeto completo sea coherente a una misma ley de contraste.

La consecuencia de la asimilación de esas nociones espaciales en la forma de construir la tipografía es que a partir de ello los tipógrafos logran recrear la cualidad rítmica de la caligrafía, en tanto correspondencia entre la forma de cada letra y la unión virtual que se produce entre ellas, sobre la línea de base que ellas mismas configuran. Desde el punto de vista de la lectura, esa correspondencia rítmica está valorada como el sentido de continuidad que se presenta en un texto cuando la composición de las líneas describen en conjunto una superficie homogénea que se perfila contra los márgenes.

La alta valoración de esta continuidad, basada en la regularidad del

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

contraste es su funcionalidad en la calidad de la lectura. El lenguaje constructivo de la tipografía establece una dimensión perceptual que llamamos el valor de gris del texto respecto de la página, cuyo sentido primario es, identificar la reciprocidad que adquieren los elementos blancos y negros, en tanto construcción binaria entre la tinta y el papel. A partir de ahí, las variables de tal interacción, permite que la luminosidad del gris pueda ser ubicada dentro de una escala de valor. De esta forma, se puede establecer la intensidad o levedad del contraste, en función de evaluar con la mirada, tanto la semejanza interna del texto como su diferenciación con el blanco de la página necesarias para fijar la ordenación de la luz que resulta fundamental para responder al factor rítmico inherente a la experiencia de leer.

2.5
Conclusión

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Según los antecedentes expuestos, entendemos que el pensamiento abstracto y convencional sobre las formas de escribir y dibujar, alcanzados durante la Edad Media, fue encaminada a lo largo de un proceso que desemboca en la comprensión de una analogía respecto del uso de los colores. Proceso donde el valor simbólico de la luminosidad evoluciona hasta convertirse en una dimensión concreta, dentro de una ley de contraste que involucra la configuración de todos los elementos de la página. Ello, en función de recrear la vitalidad de la luminosidad de los colores, a partir de la energía del blanco en contraste con la tonalidad de la escala de grises.

En este sentido, entendemos la asimilación de esta ley de contraste geométrico luminoso como una síntesis del conocimiento gráfico medieval. Esto es, porque en ella está comprendida la correspondencia entre visibilidad y legibilidad, como los elementos de una ecuación, cuya práctica sostenida sobre las variables geométricas, luminosas y caligráficas creó una forma de medir que se tornaron autónomas a la vista del lector.

Esto es bajo el principio de distinciones, como el que se manifiesta en la estructura de los márgenes, cuyas diferencias de valor y ubicación, comunican la relación arriba / abajo como la relación izquierda / derecha y, en un su sentido más amplio, transmiten el contraste ortogonal. También las variables de luminosidad conforman un patrón de continuidad que está en la base del

código que sustenta la autonomía del espacio de la lectura, apropiada a la naturaleza de un lector individual.

Este patrón de continuidad que se manifiesta en la regularidad luminosa de los márgenes, es la referencia más relevante de la estructura del espacio de la página doble, dado que es una constante que marca un tono continuo de luminosidad común a todas las páginas y con ello hace visible el valor inverso del reposo de la mirada sobre el gris del texto.

A modo de ejemplo, la noción de texto se refiere a la percepción de una textura cuya cualidad proviene de una superficie compuesta de un conjunto de elementos contrastados en su geometría como en su luminosidad. Basado en las correspondencias entre líneas negras, curvas y rectas, así como horizontales, verticales y oblicuas, donde el trazado de cada letra produce una forma blanca que es la característica fundamental de su diferenciación. Hasta aquí, todo responde al sentido de contraste. Sin embargo, ese mismo régimen de distingos caligráficos está destinado a conformar en su conjunto una superficie enmarcada en sus márgenes y su regularidad es percibida como una textura o texto. Esto es altamente valorado en su homogeneidad, como representación de la lógica de continuidad que hace visible la sucesión propia de la realidad lingüística de la escritura, aunque en su interior el contraste geométrico y luminoso es fundamental.

Un ejemplo del estado de síntesis alcanzado en el oficio gráfico medieval se manifiesta en la diversidad de interpretación cultural en torno al mismo principio, pero con valores diferentes. El caso es que a partir del siglo IX, por una determinación política bajo el imperio de Carlomagno, se establece el uso de las llamadas minúsculas carolingias, cuyo modelo fue elegido entre una gran diversidad de versiones caligráficas en uso en toda Europa durante esa época. El objetivo y el criterio usado para establecer esa norma, fue su valor de legibilidad alcanzado por la simpleza de sus formas y el tono medio del contraste entre texto y márgenes. Sin embargo, a lo largo de los cinco siglos previos a la invención de la imprenta, las minúsculas carolingias resultaron afines a la idiosincrasia del sur de Europa (Italia, sur de Francia y España). Pero no lo fue para el norte de Europa (Alemania, norte de Francia, Holanda e Inglaterra), quienes desarrollaron un valor de texto cada vez más oscuro y denso que conocemos como las letras góticas.

El contraste cultural que se manifiesta entre estas dos formas de interpretar la luminosidad de la página, constituye en sí mismas dos visiones sobre el

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

mismo principio geométrico / luminoso. Cuyo fundamento abstracto y convencional no solamente se mantiene, sino que profundiza su valor estructural.

Así mismo, desde el punto de vista de la luminosidad característica a la vista de la página, el distingo es precisamente la determinación del valor de gris del texto. En el caso de las minúsculas carolingias, estas fueron identificadas como las minúsculas humanistas y su distinción se manifiesta en un contraste moderado que privilegia la luminosidad general de la página. En el caso de la caligrafía gótica, la relación del trazo y su intersticio produce un alto contraste que privilegia la fuerza del negro, de manera que los blancos se tornen brillantes (como los colores medievales).

Estas dos formas de interpretar una misma estructura gráfica, están a la mano de los primeros impresores. Entonces, dependiendo del lugar en que se establecen las imprentas, el diseño tipográfico va a reproducir esas distinciones de acuerdo a la referencia cultural que caracteriza a sus lectores, en quienes recae finalmente el juicio sobre pertinencia de la imagen cultural que surge de la luminosidad gótica o humanista.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

3
VISIBILIDAD Y LEGIBILIDAD DESDE EL MANUSCRITO ILUMINADO, AL ESPACIO ACROMÁTICO DEL GRABADO Y LA TIPOGRAFÍA.

Resumen

El desarrollo de este capítulo consiste en analizar las instancias de transferencia del conocimiento medieval del espacio gráfico como consecuencia del nuevo escenario del libro y la lectura que desencadena la invención de la imprenta. Los antecedentes que hemos referido anteriormente, bajo la premisa de las correspondencias entre visibilidad y legibilidad serán considerados como síntesis de la articulación de los campos del color, de la geometría y de la caligrafía. Esto nos permitirá observar y exponer de qué manera esa forma de conocimiento tácito, inherente a la cultura del manuscrito iluminado, es asimilada y a la vez recreada, según las condiciones propias de la época de implementación de la imprenta, durante la segunda mitad del siglo XV.

En este análisis tomaremos como referencia el eje de transferencia cultural que identificamos en la noción inteligencia/comunicable. Para, de este modo, identificar las particularidades del proceso de recreación de la tradición gráfica medieval por parte de los inventores de la tipografía y el grabado y sus propias consideraciones respecto de la herencia recibida, en el contexto de su recreación en los libros impresos.

Estas consideraciones están referidas como giros que se van a producir respecto de la orientación inicial de la imprenta, la cual se inicia con la idea de imitar de la manera más fiel posible las características formales y culturales del manuscrito medieval. Estos giros identifican re orientaciones que surgen a lo largo de ese proceso de implementación de la imprenta y se relacionan tanto con el fenómeno de recepción del libro impreso, que trasciende en la consolidación del carácter público de los libros. Entendemos esos giros como consecuencia de una sensibilidad propia del mundo de la imprenta enfrentada al fenómeno de la producción masiva de los libros, cuya propia dinámica va a generar una profundización del pensamiento abstracto como el vehículo de dicha transferencia.

Esto va a poner en relieve el sentido colectivo que se hereda sobre el valor de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

la economía y la justeza de los elementos gráficos como criterio central de la tradición.

A este propósito debemos limitar nuestra observación al período de los primeros cincuenta años de la imprenta, pues pretendemos mostrar las instancias que evidencian la asimilación del pensamiento complejo del contraste, entendido como el fundamento abstracto que habilita la comprensión del carácter dimensional de la luminosidad de la página, en tanto materia prima común a la tipografía y el grabado. Por esa razón, nos interesa explicar de qué manera la implementación de la imprenta implicó un proceso de recreación que excede la noción de reproducción técnica de los libros. Esto es, tomando en cuenta que la factibilidad de responder a la demanda social que mueve a la industrialización del libro significó abordar las condiciones propias de la "inteligibilidad" del espacio gráfico medieval, según las formas en que el ingenio que mueve a la técnica, dio lugar a la recepción del conjunto de dimensiones abstractas y convencionales que son propias del espacio de la lectura y de sus lectores.

En este contexto, el sentido de la exposición es reunir los antecedentes que permitan mostrar de qué manera la relevancia de la luminosidad en el libro manuscrito, asociada tradicionalmente al uso de los colores brillantes, es conducida -a través del proceso de recreación del espacio gráfico de la lectura- a descubrir la manera de prescindir de los colores en la imprenta, a través del reconocimiento del proceso de abstracción. Esto lo entendemos como un pensamiento heredado cuya profundización orientó el establecimiento de una correspondencia abstracta entre la luminosidad de los colores y la escala de grises.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

3.1
RECREACIÓN DEL CARÁCTER ESTRUCTURAL DE LA LUMINOSIDAD EN EL PERIODO INCUNABLE

Desde el punto de vista histórico, el trabajo de los primeros impresores, está recogida en el concepto *incunabulae*. Palabra que deviene del singular del latín *incunabulum*, que refiere, en este contexto a la "cuna" de los libros. Esto, para señalar los primeros cincuenta años de la imprenta conocidos como el tiempo de los *incunables* para lo cual se toma como referencia de término el año 1500.

La palabra incunabulae se usa por primera vez en la celebración del bicentenario de la invención de la imprenta celebrado en Europa el año 1640.[10]

El sentido de esta distinción se refiere a una época en que los libros impresos se caracterizan por seguir el criterio de imitar de la manera más ajustada posible, la imagen cultural de los libros manuscritos. Aunque mínimamente alfabetizada, la sociedad Medieval Europea había compartido una imagen cultural del libro, la cual se identificaba con un fuerte valor simbólico, asociando el refinamiento de su forma, con el cuidado que merecen las diversas áreas del conocimiento, depositadas por medio de la escritura. En ese contexto, la condición artificial o industrial de los libros impresos, debía conquistar su lugar en un ambiente donde la caligrafía había alcanzado un alto grado de refinamiento, donde los manuscritos gozaban de un gran reconocimiento dentro de la sociedad. Por esa razón, el tiempo de los incunables se identifica también con un fenómeno de transferencia, asumido por los amanuenses respecto de su propio oficio, al protagonizar la labor para transmitir a la realidad técnica de la imprenta el conocimiento práctico, desarrollado dentro de la extensa tradición medieval sobre las particularidades inherentes al espacio gráfico de la lectura.

Así, podemos acotar que el enfoque puesto en la imitación de esa tradición como una característica relevante en el tiempo de los incunables, se puede comprender como un procedimiento análogo al traductor de un texto, quien opera desde lo propio de una lengua a otra, cuya tarea consiste "en la recreación de eso que allí está dicho, para decirlo en la forma que es propia de la lengua a la cual se lo traduce." (Rivera, 1995, p. 8)

La razón de esta analogía, se dirige a reconocer, dentro del fenómeno de transferencia cultural asociado a la invención de la imprenta, la profunda transformación del mundo de los libros que se produce desde el reducido núcleo de lectores de libros manuscritos. Donde cada libro tiene el carácter de un ejemplar único, generalmente hecho a pedido para un lector o una comunidad específica. Esto, en un nuevo escenario donde los libros adquieren una condición definitivamente pública, dado el importante crecimiento de la comunidad de lectores y el efecto que ello produce en el fenómeno de

10. El término incunable fue usado por primera vez por el filólogo alemán Bernhard von Mallinckrodt (1591-1664). En su libro *"De ortu ac progressu artis typographicae dissertatio historica"*, publicado en Colonia en 1640, para conmemorar los 200 años de la invención de la imprenta donde propone la noción "prima typographicae incunabula." para los libros editados antes del año 1500.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

circulación de los libros.

Dicha condición pública (como la "lengua a la cual se traduce") se va a constituir en una referencia significativa para los primeros impresores al orientar su discernimiento sobre qué elementos de la tradición manuscrita, cobran sentido al ser recreados en esa nueva realidad y que elementos se pierden como el costo inherente en toda traducción.

En este contexto entendemos que el tiempo de los incunables implicó a sus realizadores un proceso de adaptación a dicho nuevo escenario del libro. Dentro del cual podemos distinguir el momento inicial enfocado en la imitación rigurosa de un modelo, con los giros que se van a producir en la medida que aumenta la capacidad crítica sobre lo que se va haciendo, dado que una vez demostrada la factibilidad técnica de reproducir la forma de las letras, cuestión fundamental para el diseño de los tipos móviles, es el aspecto general de las páginas y la condición pública del libro, la que va poner a prueba el conjunto de dimensiones que justifican el artificio de la tipografía. En tal sentido debemos considerar que dado el carácter práctico en que se desarrolla la transmisión de las técnicas caligráficas, este proceso de "traducción" enfocado inicialmente en la imitación fiel del Manuscrito significó también adoptar, al interior de la imprenta la mentalidad del copista, cuyas habilidades están ancestralmente referidas a un modelo que se tiene ante la vista y, por la misma razón, la forma de evaluar el trabajo realizado con la tipografía implicó transmitir una forma de mirar que va recursivamente del modelo a la copia. Este modelo traer a la vista un juicio por cuenta de hacer constantemente comparaciones, entre aquello que se pretende imitar y la realidad renovada del libro impreso.

De esta forma, podemos asumir que la disciplina visual del copista se vio exigida a mostrar (más que a explicar) en cada una de las etapas del proceso de impresión, el principio de correspondencias entre visibilidad y legibilidad que hemos identificado como la característica de esa forma de pensar. Esto es, sobre la estrecha vinculación que los amanuenses conocían entre el trazado geométrico de los márgenes y la luminosidad que vinculaba todos los elementos de la página. A partir de lo cual podemos comprender que los amanuenses tenían que transmitir una visión estructural respecto del espacio de la lectura, que les permitía manejar en un sentido amplio el fenómeno del contraste. Esto lo hemos visto a través de la noción de correspondencias que se basan en el carácter complementario que se estableció entre los componentes

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

geométricos, luminosos, cromáticos y caligráficos, respecto de la unidad discreta de la página doble.

Desde esta perspectiva, entendemos la justificación del razonamiento de los primeros impresores al orientar su trabajo bajo el criterio de imitar de la manera más fiel posible, las características formales del manuscrito. Lo cual significaba considerar que la reproducción tipográfica del texto, debía ser completada con el trabajo manual de ilustradores y rubricadores. Esto con el objeto de reproducir la concordancia del libro impreso con su referencia cultural, cuyo modelo era el manuscrito iluminado, de modo que el artificio de imprimir permitiera representar la familiaridad del libro hecho a mano.

A partir de estas premisas, vamos a comparar dos momentos dentro de los incunables, a fin de distinguir dentro de su transcurso dos criterios. Un criterio inicial, enfocado en la mentalidad del copista que tomaba el modelo del manuscrito como una unidad, donde el texto y las iluminaciones resultaban necesarias para completar las expectativas que planteaba el artificio de la imprenta. En contraste, con la etapa final de los incunables, se pueden identificar las instancias en que esa imagen unitaria comienza a ser comprendida en sus elementos constitutivos como consecuencia del decantamiento del pensamiento abstracto contenido en el conocimiento artesanal de los amanuenses. Esto se puede constatar en las instancias de formación de las disciplinas del grabado y la tipografía.

El sentido de esta comparación es tomar como eje de referencia el paso de la caligrafía como modelo formal a la tipografía como un oficio original de esta época. Dado que, a lo largo del proceso de implementación de la imprenta, el campo de la tipografía se va a transformar en un elemento estructurante que va a adquirir un rol protagónico en comparación a la recreación de la tradición de las imágenes y el color. Esta tradición, por su parte, se desarrolla a partir de la adaptación de las técnicas del grabado en madera que, si bien son anteriores y en gran medida precursores de la imprenta, es a partir de los parámetros espaciales de la tipografía que la práctica artesanal de los grabadores populares es incorporada al sistema tipográfico y a la edición masiva de la imprenta. Esto es porque ante la expectativa cultural de la correspondencia entre el texto y las imágenes, los niveles de abstracción que afloran en la tipografía se van a constituir en una condición previa a la incorporación de las técnicas del grabado. Dado lo que comúnmente se denomina la invención de los tipos móviles, se constituyó en la realidad a través de la puesta en marcha de un

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

sistema de impresión basado en el reconocimiento de la noción compleja de contraste en el espacio de la lectura. En ese contexto vemos que la concepción del sistema tipográfico abarca tanto el problema de la forma de las letras y la composición del texto, así como las cualidades geométricas y luminosas que le dan un sentido espacial a los márgenes en concordancia con el pensamiento gráfico alcanzado en la etapa manuscrita del libro.

De acuerdo a este planteamiento, debemos acotar que el tema central que orienta esta investigación se refiere a la pregunta sobre el origen de cualidad eminentemente acromática que adquieren el grabado y la tipografía dentro del proceso de implementación de la imprenta. Lo anterior, en contraste con la tradición de origen que se tiene como modelo, la cual está fuertemente caracterizada por el uso de colores brillantes, condición particular que ha generado el consenso de identificar a esa tradición como la cultura de los libros iluminados. En este contexto, la hipótesis que se plantea se refiere al decantamiento del pensamiento abstracto gráfico medieval en tanto trasciende en el carácter estructural de la luminosidad en el espacio de la lectura, lo cual significa considerar que el retiro de los colores en el campo de la tipografía y el grabado corresponde en gran medida a la culminación de un proceso de abstracción que afecta al conjunto del espacio gráfico de la lectura, cuya recreación con los medios de la imprenta, condujo a la identificación del eje común de la luminosidad como elemento central de dicha abstracción, a través del cual los colores, son comprendidos al margen de las cualidades cromáticas que los distinguen y cuyo consentimiento, decanta en el carácter acromático que se va a tornar inherente en el mundo de los libros impresos, condición que entendemos se constituye en el breve período de cincuenta años de los libros incunables.

Para mostrar los casos que ponen en evidencia las particularidades que conducen a dicho consentimiento cultural sobre la abstracción de los colores vamos a comparar dos momentos dentro de los incunables los cuales se refieren, por una parte a los primeros libros impresos caracterizados por su decidido enfoque en la imitación formal de los manuscritos iluminados realizados por Johannes Gutenberg como inventor de la técnica de impresión mediante tipos móviles y Peter Schoeffer como experto en caligrafía. Esto es en contraste con los libros realizados por Aldo Manucio y el calígrafo Francesco Griffo, quienes al estar ubicados al final los períodos de los incunables están en condición de reconocer y confirmar la virtud dimensional de la luminosidad acromática como un factor

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

común a la tipografía y el grabado, condición que nos permite considerar el período de los incunables como un proceso fundamental de recreación de una tradición, plenamente vigente aún en la actualidad.

3.2
RECREACIÓN DE LA GEOMETRÍA Y LA LUMINOSIDAD A LA ESCALA DE LA LETRA Y LA PAGINA Y SUS CONSECUENCIAS EN LA ABSTRACCIÓN DEL COLOR.

El primer caso corresponde a la Biblia de 42 líneas, conocido como el primer libro publicado de forma impresa c. 1455 y la manera de abordar dicho proyecto, pone en evidencia el estricto carácter imitativo que caracteriza una buena parte de los incunables. Por esa razón, algunos historiadores (Bain y Shaw, 2001, p. 45) han destacado el carácter pre-tipográfico de los incunables argumentando sobre la relevancia otorgada a la reproducción de la familiaridad del modelo caligráfico cómo objetivo de la imprenta en esa época.

En este contexto debemos reconocer que la noción pre-tipográfica es correcta desde el punto de vista del criterio facsimilar con que fue abordada la referencia cultural del manuscrito por los primeros impresores, pues en paralelo al desarrollo de la técnica de los tipos móviles, se presenta con fuerza, el peso de la tradición de los lectores. Quienes identificaban, en las formas y las técnicas de composición caligráficas, los códigos visuales que se habían estado incorporando y formalizando, al menos, durante los tres siglos anteriores, principalmente, en los ámbitos escolástico y religioso. Es decir, hay una razón práctica para mantenerse fiel a las formas conocidas, pues las condiciones de legibilidad se basan, principalmente, en las costumbres de leer y la familiaridad visual que producen los hábitos de reconocer tanto los códigos como las estructuras de relaciones que son propias del espacio de la lectura.

Los avances en las técnicas caligráficas, como hemos visto, estaban asociados a los hábitos razonados del estudio en el régimen escolástico, sobre los cuales se había establecido la factibilidad de la lectura en silencio, esto es, a partir del espacio de separación entre palabras, en conjunto con las convenciones lingüísticas relativas al orden de las palabras y sus códigos de puntuación. Estos últimos "permitieron exponer las ideas de manera clara, precisa e inequívoca" sobre la base de la integración originadas en las

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

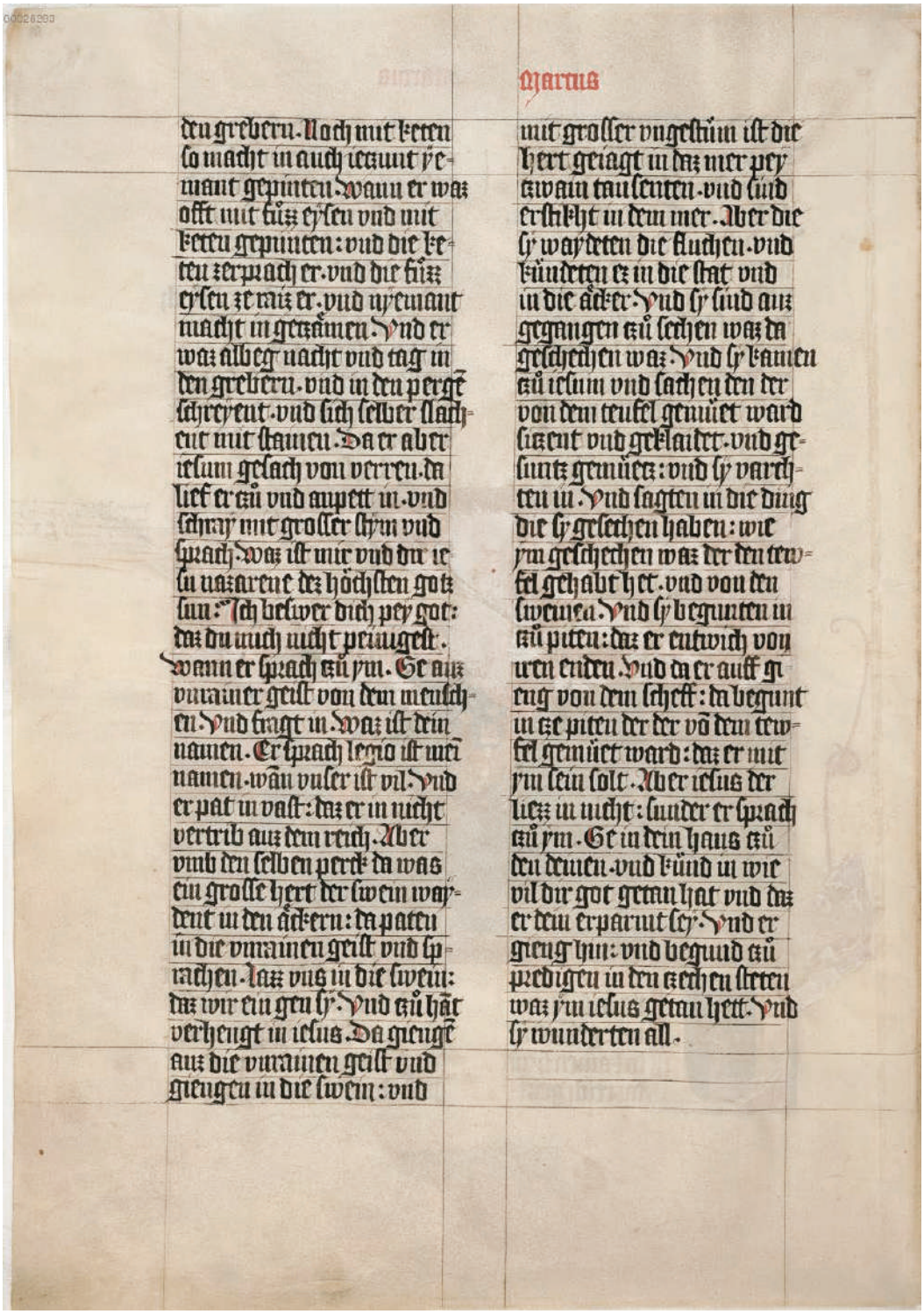
distinciones visuales y sintácticas que daban autonomía a los patrones visuales que jerarquizaban las partes del texto, como frases, oraciones, párrafos, en tanto requisitos de la autonomía propia del lector individual (Cavallo y Chartier, 1998, p. 140).

Así mismo, la cultura visual, asociada al curso de la maduración del mundo de la lectura, está íntimamente vinculada a la transversalidad que había adquirido la variable gótica de la caligrafía, tornándose dominante en el centro y norte de Europa. Su desarrollo corresponde a una versión de las minúsculas carolingias que derivan a partir del siglo XI, en una caligrafía de texto que produjo un amplio consenso en torno a la economía de su trazado y la simplificación de su forma. Su fuerte carácter formal obedece a una alta valoración de la visibilidad que está asociado a un aumento del grosor de los trazos y a un estrechamiento horizontal de las letras. El acento vertical, que produce esa condensación, reduce las formas curvas y los blancos al mínimo; la posición de la pluma en 45º produce un patrón de quiebres continuos y regulares, además de formar unos rombos que caracterizan la forma de terminación de los trazos. Este trazo quebrado es tan relevante en el carácter de esta caligrafía que su nombre común es Fraktur en alemán y Letre de forme en francés. En cambio, para los anglosajones el nombre común es Black-Letter en reconocimiento del carácter de su alto contraste.

La combinación de factores temporales, formales y regionales, asociados al uso de la caligrafía gótica, tiene como consecuencia la formación de una identidad cultural en torno a su carácter gráfico, en el cual se tornó dominante la idea de privilegiar la visibilidad como una forma de manifestar con decisión el fenómeno de la luminosidad. Dicho carácter está asociado a un aumento del contraste debido a la relación del grosor de los trazos y la condensación de sus intersticios blancos. A la vista del conjunto en la página doble, el valor de negro de los trazos hace que los blancos alrededor de las letras se tornen brillantes y de la misma manera, mientras más oscura es la superficie del texto más fuerza adquiere el blanco de los márgenes.

Desde el punto de vista de la legibilidad debemos considerar que la caligrafía gótica a pesar de su excesiva regularidad, su condensación y alto contraste, constituyó en torno de sí, un consenso sobre su funcionalidad. Esto es, por la fuerza de la costumbre de leer y escribir con un modelo dominante que naturalmente se tornó familiar, como consecuencia del uso transversal durante varios siglos y en una extensa área de Europa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA



den grebern. Noch nit beten
so macht in auch niemant ge-
mant gepinden. Wann er was
offt mit ßüß eysen vnd mit
betten gepunden: vnd die be-
den zerpach er. vnd die ßüß
eysen zerbrach er. vnd nyemant
macht in gezämen. Vnd er
was alleg nacht vnd tag in
den grebern. vnd in den pergē
schreyent. vnd sich selber slach-
ent mit stainen. Da er aber
iesum gesach von verren. da
lief er zů vnd anpett in. vnd
schray mit groſſer stym vnd
sprach. Was ist mir vnd dir ie
su nazarene der höchsten got
sun? Ich beswer dich bey got:
das du mich nicht peinigest.
Wann er sprach zů ym. Ge aus
vnrainer geist von dem mensch-
en. Vnd fragt in. Was ist dein
namen. Er sprach legio ist mī
namen. wān vnser ist vil. Vnd
er bat in vast: das er in nicht
vertrib aus dem reich. Aber
vmb den selben perck da was
ein groſſe herd der swein way-
dent in den äckern: da batten
in die vnrainen geist vnd sp-
rachen. Laz vns in die sweyn:
das wir ein gen ßy. Vnd zů hāt
verhengt in iesus. Da giengē
aus die vnrainen geist vnd
giengen in die sweyn: vnd

Marcus

mit groſſer vngeschaft ist die
herd gejagt in das mer bey
zwain tausenten. vnd sind
ertrinkt in dem mer. Aber die
sy waydeten die fluchen. vnd
kündten es in die stat vnd
in die äckher. Vnd sy sind aus
gegangen zů sechen was da
geschechen was. Vnd sy kamen
zů iesum vnd sachen den der
von dem teufel gemüet ward
sitzent vnd geklaidet. vnd ge-
sunt gemüet: vnd sy vorch-
ten in. Vnd sagten in die ding
die sy gesechen haben: wie
ym geschechen was der den teu-
fel gehabt hett. vnd von den
swainen. Vnd sy begunten in
zů pitten: das er entwich von
iren endern. Vnd da er auff g-
ieng von dem schiff: da begunt
in ze pitten der der vō dem teu-
fel gemüet ward: das er mit
ym sein solt. Aber iesus der
liez in nicht: sunder er sprach
zů ym. Ge in dein haus zů
den deinen. vnd künd in wie
vil dir got getan hat vnd das
er dein erparmt sey. Vnd er
gieng hin: vnd begund zů
predigen in den zehen streten
was ym iesus getan hett. Vnd
sy wunderten all.

Fig. 12 Ottheinrich-Bibel, 1450. Geometría y caligrafía gótica del tipo Fractura, referencia del tipo de letra considerada como modelo de los tipos diseñados por Peter Schoeffer para la imprenta de Johannes Gutemberg.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Así mismo dentro de esa constante, la dinámica de los lectores, creó por su cuenta versiones cursivas, así como un conjunto de abreviaciones, contracciones y ligaduras que con el tiempo se incorporaron al uso formal, profundizando así la identidad cultural y el sentido de pertenencia que se generó en torno al carácter gótico de la caligrafía.

La idea de este esbozo preliminar sobre el carácter gótico, es tener presente las referencias sobre las cuales Gutenberg decide orientar su proyecto bajo el criterio de imitar de la manera más fiel posible las características de la tradición gótica, tomando como modelo el estilo formal que se usaba en los escritos litúrgicos de esa época.

El cuidado de esos trabajos tradicionalmente era confiada a los artesanos destacados en el campo de caligrafía, así como en el arte de dibujar y pintar las iniciales y hacer decoraciones de las páginas. Bajo ese enfoque, entendemos que el desarrollo del proyecto de editar una Biblia comprendía el trabajo de imprimir el texto, como un estado preliminar, el cual debía ser completado con el trabajo de iluminadores bajo el mismo esquema de trabajo colaborativo de los amanuenses. De esa manera, en la Biblia de Gutenberg, los colores eran aplicados una vez concluida la impresión del texto.

Desde esa perspectiva, la complejidad del propósito, de inventar un proceso de producción en serie de una materia tan específica como la caligrafía y la iluminación, planteó a Gutenberg la necesidad de incorporar la colaboración de expertos en el conjunto de artesanías propias del libro manuscrito, pues en ellos recaen las competencias necesarias para comunicar los detalles del pensamiento gráfico, a la naciente artesanía de los tipos móviles. En tal sentido, la participación de los amanuenses en el período de los incunables, constituye un testimonio del reconocimiento de la autoridad de esos artesanos para identificar y reproducir los modelos ejemplares, propios de la tradición del manuscrito medieval.

Una de las características que se manifiesta con fuerza en el uso de los manuscritos es su carácter artesanal, donde cada libro es valorado por ser un ejemplar único. En este tipo de libro, en el cual cobran relevancia los detalles caligráficos y la ornamentación, que introducen a lo largo de la regularidad del texto, un conjunto de variables que hacen que también cada página se distinga dentro del total. Esa forma de modificar eventualmente la continuidad de la lectura de forma personalizada incluye el uso del color para destacar partes del texto o reforzar el uso de mayúsculas, así como el uso de variables caligráficas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

para marcar inicios de capítulos, destacar nombres, además del uso de abreviaciones y ligaduras, cuyo uso es admitido como excepciones que flexibilizan la composición del texto. Esto último, en función de crear una superficie de con- tornos regulares adaptando el largo de las líneas del texto a la "caja" predefinida en la geometría de la página para delimitar la luminosidad y la figura estable de los márgenes.

La recreación de estas variables caligráficas fue reconocida como un objetivo fundamental en el proyecto de la Biblia de 42 líneas, ya que estaban destinadas a demostrar que el artificio de la tipografía podía abarcar ese rango de detalles, habitual en la copia de manuscritos, de acuerdo a la familiaridad y a los hábitos de lectura que se habían creado en torno a la caligrafía gótica. Esto significó un aumento significativo en la cantidad de signos en el diseño de esa primera tipografía. Además de producir dos alfabetos para distinguir mayúsculas y minúsculas se diseñaron expresamente, leves variaciones de la misma letra para imitar la imperfección natural de la escritura manual, además de reproducir la serie de signos especiales para imitar el uso de abreviaciones, contracciones y ligaduras características de la caligrafía gótica.

Para responder a ese objetivo fue necesario diseñar cerca de trescientos signos, lo cual nos da una medida de la claridad del enfoque imitativo, así como la complejidad que significó asumir el criterio de imitar un modelo caligráfico específico. Así mismo, nos da una idea de la relevancia que tuvo la participación de los calígrafos para transferir, junto con la imitación de forma, el régimen de correspondencias en que se basa su forma de mirar y de medir. Para crear con todo ello, otro oficio cuyos medios son nuevos y completamente diferentes, lo cual en la práctica significó que ellos mismos se transformaron en los primeros tipógrafos.

Sin embargo, dentro de ese mismo criterio, correcto desde el punto de vista de la forma, vemos que, bajo el horizonte de la imitación de la caligrafía, el proyecto de la invención de los tipos móviles de Gutenberg planteó a los maestros de la caligrafía un trabajo inédito de interpretación sobre su propio oficio. Esto para "explicar" en la realidad tridimensional del orfebre, el conjunto de dimensiones tácitas, como las que articulan la mente, el ojo y la mano del escriba, que tanto ellos como sus lectores acostumbraban a medir, en primera instancia con la mirada.

Este "lugar común" entre la letra trazada al correr de la mano en la caligrafía y la letra tallada por los perfiles de la forma en la tipografía, constituye el

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

elemento crucial donde se materializan las dos vertientes que convergen en la concreción del principio de los tipos móviles. En tanto "la orfebrería ideada por Gutenberg y la grafía diseñada por Schoeffer", cuya colaboración fundamental consiste en el ingenio desarrollado para integrar en cada glifo, los elementos luminosos y geométricos de la caligrafía y, desde esa escala, alcanzar el régimen de correspondencias conocidas sobre la estructura espacial de la página doble.

Y si observamos el procedimiento que debieron realizar para imitar el ritmo de la mano recreando la alternancia entre la diferenciación y la regularidad propias del texto caligráfico, vemos que la forma en que ese dominio se traduce al metal, implicó una tarea desconocida en los escribas, al tener que descifrar por primera vez la composición de las letras, a fin de identificar, separar y construir separadamente los componentes negros y blancos que caracterizan el ritmo formal de la caligrafía, para introducir todo eso en una matriz de fundición.

Y como esa forma de pensar analítica y constructiva indirecta no es evidente en el flujo natural de las manos caligráficas, comprendemos que el razonamiento que los escribas debieron hacer para imitar la "forma" de la caligrafía con los tipos móviles significó en la práctica exprimir el campo abstracto de las relaciones espaciales de la página en su conjunto. De esa manera comprendemos el ingenio técnico de la tipografía como un proceso de recreación, tanto de las características formales como de sus particularidades estructurales, donde la forma de las letras es reconstruida sobre la base de las correspondencias entre geometría y luminosidad en función de su articulación dentro de la realidad geométrica de la página.

Desde el punto de vista de la luminosidad, el tallado de las matrices trajo a presencia, de manera concreta la relación entre los trazos negros que describen las formas blancas a lo largo o al interior de los trazos caligráficos, esto es porque ambas partes debían ser talladas alternadamente como relieves positivos y luego negativos en la confección de las matrices de fundición. Al final del proceso, la verificación de la etapa del tallado se puede establecer solamente a partir de la prueba de la composición del texto, donde la medida fundamental es la regularidad de la superficie gráfica. Esta es dada por una relación de contraste equivalente entre trazos y blancos tipográficos, de modo que la composición del texto tipográfico en su conjunto active la luminosidad de toda la página, caracterizada por el contraste de la superficie oscura del

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

texto respecto de sus márgenes.

Desde el punto de vista de nuestras premisas sobre los antecedentes Medievales en la formación del espacio tipográfico y sus consecuencias enfocadas en el problema de la abstracción de los colores, nos permiten reconocer al interior de este trabajo minucioso de la orfebrería de los tipos móviles, una primera evidencia del afloramiento del pensamiento abstracto que estaba contenido en lo que hemos presentado como "un conjunto de dimensiones tácitas, que articulan la mente, el ojo y la mano del [escriba] artesano." (Sennet. 2010, p. 22)

En este contexto, entendemos como afloramiento original de la relación entre amanuenses y tipógrafos, la noción que explica, aún en la actualidad, un aspecto fundamental en la tipografía. Esta noción describe la tipografía según la relación entre *el ojo y el cuerpo* en los tipos móviles (Amster. 1966, p. 25) Dicha noción permite explicar la correspondencia entre dos realidades complementarias dentro del bloque de metal tipográfico: "*el ojo"* corresponde a la realidad visual del dibujo de las letras, que se verifica en la copia impresa, según como se presenta en la mirada del lector, es decir, directamente "al ojo" como consecuencia visible del diseño transversal a todos los elementos formales de un alfabeto. Esto es en contraste con la realidad física del *"cuerpo"* tridimensional de los tipos móviles que corresponde a la codificación de la geometría que resuelve el sistema común de proporciones que permite en forma independiente a la forma de cada signo transmitir al bloque de metal la definición de los espacios blancos que separan las letras, las palabras y las líneas dentro del texto. A partir de esta relación entre *"el cuerpo y el ojo"* de la tipografía, entendemos la capacidad de integración y el nivel de concernimiento espacial de los calígrafos en la transcripción técnica de la caligrafía. Esto, por medio de la orfebrería de los tipos móviles sobre las relaciones conocidas a entre el pulso de las manos caligráficas, la geometría y la luminosidad de la página. Esto significó establecer que cada tipo contenía el carácter de cada signo, superpuesto a un conjunto de coordenadas geométricas "invisibles" que relacionan las proporciones y las formas comunes a un alfabeto, con las condiciones que permiten su disposición a lo largo de la línea en el espacio de la página. En resumen, el cuerpo es el código constructivo que permite pre-fabricar un alfabeto, codificando la geometría que describe la posición y la ubicación de las letras en el espacio, el cual se materializa en una distribución coherente de los elementos blancos y negros en la composición

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

del texto sobre la página, a partir de la cual aparece el espacio destinado al *ojo* del lector.

El campo de abstracción que reproducen los amanuenses al convenir con los tipógrafos y la correspondencia entre la forma y la geometría estructural de la tipografía, se refiere a una explicación práctica sobre una forma de mirar que es natural en el género humano. La cual fue "domesticada" en el manuscrito medieval y su momento crucial lo hemos identificado en las condiciones de visibilidad y legibilidad características de esa tradición. Dichas condiciones se refieren a la época en que los escribas irlandeses del siglo VII inventaron separar las palabras con un espacio en blanco, lo cual está íntimamente asociada a la condición de trazar líneas auxiliares al flujo continuo de la caligrafía. A partir de esa condición cambió radicalmente la forma en que la mirada se desplaza sobre las líneas del texto. Aquí, la unidad mínima son las palabras y no las letras, así el reconocimiento sucesivo de la forma de las palabras sobre una línea geométrica se constituye en la cualidad rítmica del "continuo" caligráfico quedando desde entonces asociada al flujo intelectual que es propio de la lectura en silencio.

Esa forma de conocimiento práctico sobre la mirada ha sido explicada en la actualidad bajo la noción de complementariedad entre la visión nítida que actúa en el reconocimiento de la forma de las palabras, bajo la condición de una fijación de la mirada, en relación a la visión periférica del conjunto de la página que trae a presencia la ortogonalidad de los márgenes. Estos activan las coordenadas del contraste, contenidas en la relación entre geometría y luminosidad características del espacio de las relaciones gráficas de la página. Esta descripción fisiológica de la mirada en la página se ha constituido en un argumento central en el estudio del fenómeno de la legibilidad, en torno al cual se ha construido una compleja ecuación sobre la economía y la justeza de la composición optima del espacio de la lectura. Esto es tomando en consideración que la amplitud de variables culturales, estéticas o funcionales que intervienen en el análisis de la legibilidad, la han convertido en un tema altamente controvertido, porque constituye "una característica que no puede medirse o demostrarse con métodos científicos, puesto que en primer lugar el lector debe estar familiarizado con las convenciones que permiten leer un texto" (Bain y Shaw, 2001 p. 45). Por esa razón existe también un consenso sobre la importancia de los hábitos individuales y colectivos como los factores más relevantes en la formación de la memoria visual sobre la cual descansa la

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

factibilidad del reconocimiento de la forma de las palabras y su efecto sobre la legibilidad, así como su relevancia en la continuidad del flujo que experimentamos como un "ritmo" fundamental al acto de leer.

Por esa razón, en nuestro análisis del espacio gráfico hemos planteado el punto de vista de la legibilidad, en el contexto de su correspondencia respecto de las condiciones estructurantes de visibilidad, con el fin de tener presente el origen y la justificación de las variables espaciales que se han tornado relevantes en las condiciones de la autonomía con que el lector participa en el fenómeno de la lectura.

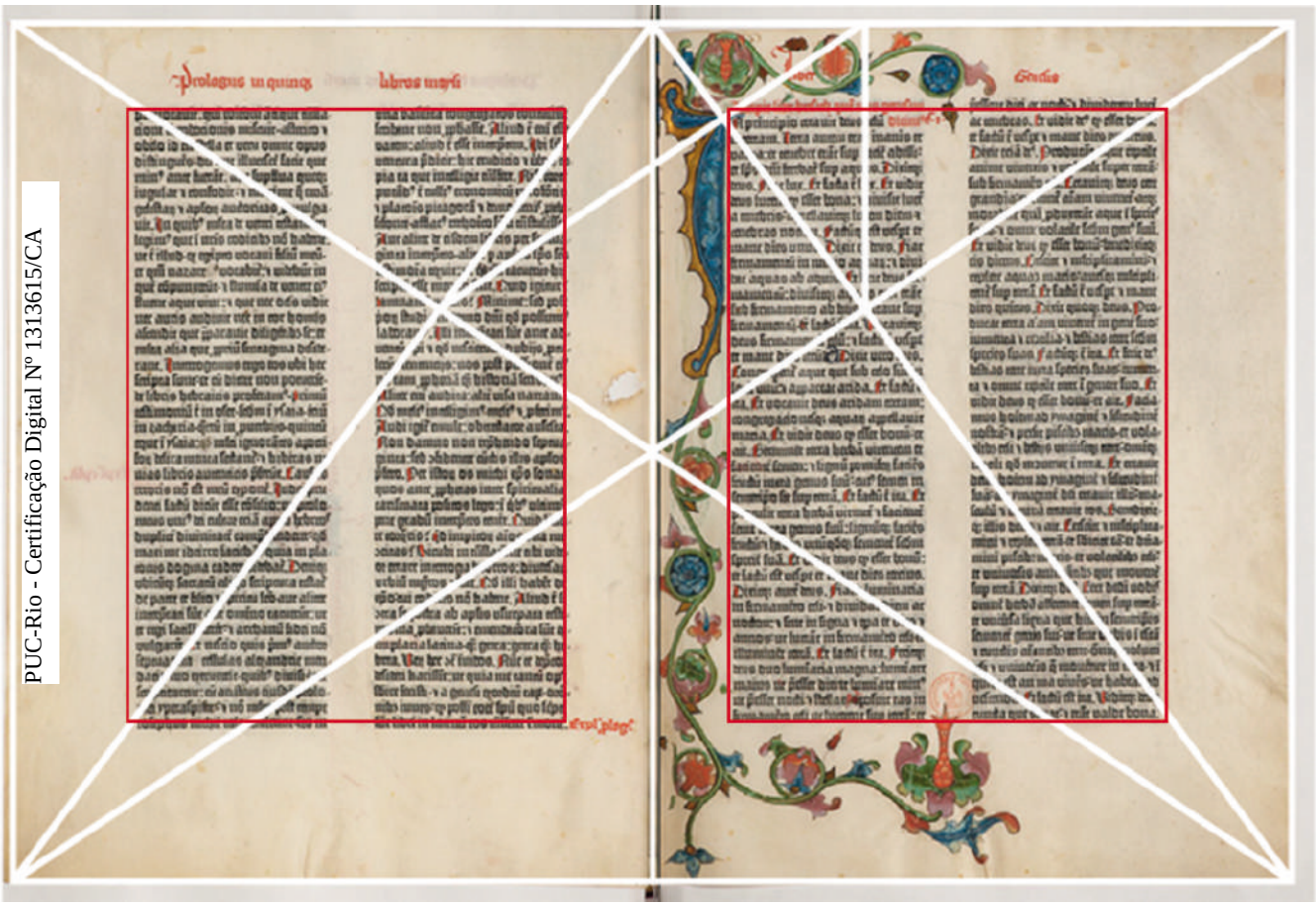
En este sentido, consideramos que la invención de la relación entre el ojo y el cuerpo de las letras, constituye un momento de integración de las particularidades del conocimiento gráfico. Lo anterior como consecuencia de la sensibilidad de la técnica para reproducir una forma de mirar y de medir que fue conducida por la vía de la imitación del modelo estructural del manuscrito. En ese contexto, la "intuición" del copista se concretó una explicación práctica sobre las correspondencias entre caligrafía y geometría cuyo eje común es el carácter dimensional de la luminosidad. El cual quedó incorporado como un elemento concreto que debía tener forma y valor dentro del régimen estructural que fundamenta la condición espacial de la tipografía. A partir de esa concreción de la cualidad espacial de los elementos blancos de la composición tipográfica, el profundo cuidado simbólico de la luminosidad de la página medieval es reconocido a través de su construcción geométrica como un elemento abstracto fundamental en los hábitos de leer formados en esa tradición.

Desde el punto de vista del espacio que hace posible el carácter dimensional de la luminosidad y, además, entendemos que la reproducción de la geometría Medieval en las páginas de la Biblia de 42 líneas, nos permite asumir que las consecuencias luminosas de esos esquemas de partición de la página fueron consideradas con extremo cuidado en el trabajo de Gutenberg y Schoeffer. En primer lugar, porque la característica de esa geometría es describir la estructura unitaria de la página doble, lo cual deja en evidencia la relevancia que se le dio a la construcción "macro" de la luminosidad, que se manifiesta en la reproducción estricta del sistema de proporciones que aseguraba una reserva de superficie en blanco destinada a los márgenes para dar lugar y forma a la superficie oscura del texto.

Dichas proporciones (presentadas en el capítulo precedente) establecían,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

aproximadamente, una relación 1:1 entre el área de los márgenes y el área del texto. Dentro de esa correspondencia, el diseño de la tipografía debía recrear la luminosidad característica de la caligrafía gótica, cuya textura privilegiaba el alto contraste entre el grosor de los trazos y la condensación de los intersticios blancos, para acentuar su valor de sombra en función de aumentar la luminosidad de los márgenes. Desde ese punto de vista, entendemos que la reproducción de esas proporciones centradas en la elaboración de la luminosidad están presentes en la Biblia de 42 líneas, como un testimonio del pensamiento estructural contenido en la noción de la página doble como unidad mínima del espacio de la lectura.



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Fig. 13 Esquema de Villard, aplicado a la página doble de la Biblia de 42 líneas de Gutemberg y Schoeffer. Biblia de Gutemberg 1455, versión de la Biblioteca Nacional de Francia.
(El calce registrado no es preciso dado que los bordes originales de las páginas están restaurados, según se observa en los cortes de la iluminación.)

3.3
ABSTRACCIÓN DE LA PALETA DEL RUBRICADOR EN LA LUMINOSIDAD INTERIOR DE LA LETRA

Desde el punto de vista del público lector, entendemos que en el contexto inaugural de la imprenta, la tradición de la luminosidad medieval estaba asociada al uso de los colores, de modo que para responder a esa expectativa, el proyecto de Gutenberg fue desarrollado considerando la incorporación del color, al modo de los ilustradores cuyo trabajo se aplicó, en este caso, a las páginas ya impresas.

Así mismo, al interior del texto se contemplaba la participación de rubricadores, cuyo trabajo específico, consistía en aplicar el color rojo como un elemento de distinción para destacar partes del texto que funcionaban como títulos introductorios, además de indicar la presencia de nombres sagrados, reforzando la distinción de las mayúsculas.

En este contexto identificamos en la tradición de los rubricadores, un antecedente relevante sobre el campo de abstracción de los colores, si tomamos como referencia que la característica de su trabajo significaba afectar con un solo color la luminosidad de la página, la cual ya estaba pre establecida por el contraste negro y blanco del texto y los márgenes. El sentido de esta observación está dirigido a constatar en la realidad del rubricador, el concernimiento de un espacio de color específico cuyas distinciones y relaciones están contenidas en lo que los pintores llaman una paleta de colores que les permite delimitar de antemano una correspondencia entre los colores elegidos. En este caso particular, se refiere a una forma de concordancia que ellos habían establecido para vincular la realidad blanco y negro del texto con el color complejo de las ilustraciones, mediante aplicaciones puntuales del rojo sobre el texto.

Por esa razón, entendemos que la paleta del rubricador constituía una expresión acotada de los colores brillantes de los iluminadores según vemos en la costumbre de concentrar en la página de inicio, el trabajo complejo de las iluminaciones, a diferencia del trabajo de los rubricadores que se extendía sobre lo extenso del texto en las páginas interiores.

En la tradición del códice iluminado, los amanuenses concebían la composición de las imágenes con un carácter introductorio, respecto del extenso cuerpo del texto, lo cual se hacía explícito al incorporar al área de las

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

imágenes, las palabras iniciales del texto y a modo de transición aplicaban el color en forma decreciente a medida que comienza el régimen continuo del texto. De esa manera, en las páginas interiores, los toques de color permitían reproducir el esquema de marcar los inicios, con un contraste de color y de esa forma dispersa y puntual del color rojo, se vinculaba lo extenso del texto, con el carácter singular de las ilustraciones introductorias.

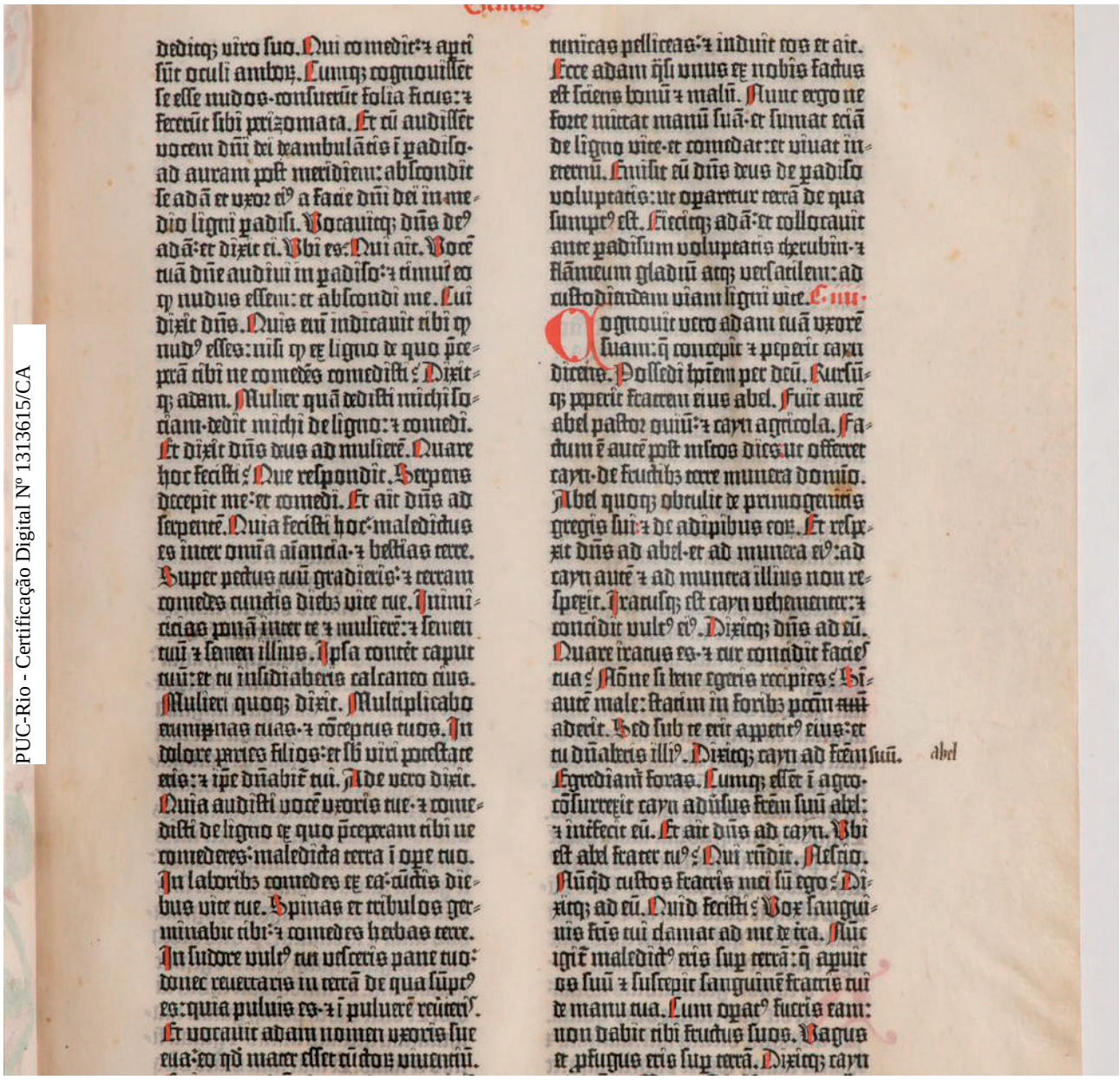


Fig. 14 Un ejemplo de aplicación manual del color rojo, a todas las paginas impresas de la Biblia de 42 líneas. Biblia de Gutemberg 1455, versión de la Biblioteca Nacional de Francia

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

La correspondencia que surge de la costumbre de vincular ambas luminosidades, constituye una referencia importante para reconocer dentro del conocimiento práctico de los amanuenses, la implicación de un pensamiento abstracto, sobre los colores cuya evidencia identificamos en el acto de establecer dentro del campo complejo del color de los iluminadores, una ecuación particular de los colores "brillantes" a una paleta restringida de colores, formada por *negro blanco y rojo*. Este es un principio de economía que permitía asignarle al contraste entre estos tres colores, la virtud básica que ellos atribuían al efecto de los colores brillantes, por cuanto les permitía afectar con un solo color, la neutralidad cromática del texto para mantener la presencia del color en el continuo de las páginas. De acuerdo a esto, entendemos que la particularidad del espacio de color del rubricador se apoya en dos consideraciones abstractas respecto del color, aunque debemos admitir que se trata en realidad de una intuición arraigada en su tradición; dado que los colores blanco negro y rojo adquieren con la práctica un carácter complementario; en primer lugar porque dentro de su propia economía aún podemos tener presente el sentido de los colores brillantes, a través del contraste que se produce entre un rojo particularmente luminoso y el contraste propio de blanco y negro del texto, y en segundo lugar porque la relación de contraste que se establece en la economía de estos tres colores hace que el conjunto de la página siga perteneciendo al campo del color, tanto en su valor simbólico como desde el punto de vista de la acentuación de las distinciones convencionales sobre el texto.

En este sentido la paleta del rubricador constituye un elemento de transición, a la vista de los impresores, quienes debieron asumir sobre la práctica, que la tradición de aplicar el color rojo en la tipografía, estaba orientada a reproducir un modelo de completitud, al identificar las labores del rubricador como una faena relevante en la terminación del libro, desde el punto de vista de la expectativa del lector[11].

En este contexto, se consideraba que los toques de color rojo en el texto

2. Peter Schoeffer, en la edición del Salterio de Maguncia, en 1457 (el segundo libro incunable) da inicio a la costumbre de escribir un colofón con las referencias de la edición dirigidas al lector, en el cual advierte que el texto es una reproducción técnica de la caligrafía y que la rubricación del texto está hecha a mano, lo cual describe en tres palabras: *rubricationibusque sufficienter distinctus. (*Febvre y Martin. 2005, p. 38)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

tenían una función práctica, destinada a la autonomía del lector quien asociaba el rojo sobre el texto con el reconocimiento de patrones visuales, por esa razón hemos planteado que el color rojo de los rubricadores forma parte de un pensamiento abstracto porque toma en consideración que ese color singular es capaz asumir la función práctica del *sufficienter distinctus* cuyo sentido entendemos como un contraste razonado, en función de manifestar la autonomía de la visibilidad, es decir a la vista del lector a la escala de la página.

Esto es porque en el contexto inaugural de esta primeras ediciones impresas, se consideraba que la *textura* característica de la tipografía gótica ofrecía a la vista, una homogeneidad en la superficie del texto y por esa razón el contraste de tamaño entre mayúsculas y minúsculas está llevado al mínimo, cuya distinción estaba calculada a la escala del detalle de la legibilidad, pero no a la escala de las distinciones de la visibilidad en el régimen de lectura a página doble. Por esa razón, el color de los rubricadores, está generalmente aplicado en forma puntual a las mayúsculas mediante un toque de rojo que se superpone al blanco interior de las letras y de esa manera se reproducía el patrón de distinciones atribuidas al color a lo largo del texto, en concordancia con la idea de que el contraste más evidente es una función del color, cuyo complemento a nivel de la página, es el tono continuo de la superficie del texto.

Estos antecedentes, a propósito del plano de la abstracción de los colores, nos permiten registrar que, en el trabajo de los primeros tipógrafos, el carácter complementario del color rojo sobre la tipografía constituye una evidencia de un contexto pre tipográfico pues aún se piensa que el color rojo constituye un código inherente al mundo del lector. Sin embargo, desde el punto de vista de la técnica de la tipografía, tenemos que reconocer que ese contraste "tricromático" del rubricador no fue considerado como una propiedad inherente en la caligrafía y por tanto no formó parte de la codificación técnica de la tipografía. Lo anterior se debe a que el color está asociado a la mirada macro de la página como agente de visibilidad, en cambio el trabajo específico de los tipógrafos está centrado en una escala de detalle condicionada al problema de la legibilidad. Entonces, desde ese punto de vista, el trabajo de diseño de las primeras tipografías góticas demostró que las coordenadas geométricas y luminosas de la caligrafía permitían recrear tanto la forma como las condiciones espaciales del texto. Esto significa que, desde su origen, los criterios editoriales de la imprenta se ven enfrentados a discernir sobre el sentido del enfoque imitativo. Debido a que, al estar orientado en la

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

reproducción de un modelo, prevalece una mirada sobre el conjunto de sus características formales, cuya medida es el reconocimiento de hábitos, sin embargo ante la perspectiva de la producción en serie y la diversidad del nuevo escenario de la lectura, el proyecto de la imprenta se ve enfrentado a superar el ideal de reproducción para asumir la relevancia de la tradición ya no desde la forma sino desde el conocimiento abstracto de la materia y los oficios que la cultivan. En ese contexto la perspectiva del diseñador gira hacia la recreación de esa tradición.

Las circunstancias iniciales de ese cambio de enfoque están asociadas a las primeras décadas de la imprenta donde la producción masiva de los libros hacía cada vez más impracticable la labor manual de los iluminadores. No obstante, se consideraba que el trabajo de rubricadores todavía era abordable dentro de la imprenta, bajo un criterio opcional que generalmente dependía de quién compraba el libro y consideraba que, sin los toques de color rojo, el libro no estaba terminado.

En consecuencia, ese mismo criterio se abría a la perspectiva de que el libro se considerara como terminado, sin la participación del rubricador lo cual implicaba asumir que las condiciones de visibilidad y distinción atribuidas originalmente a los toques puntuales del color rojo, debían estar comprendidos de manera integral en el plano abstracto del contraste tipográfico, cuyo fundamento estaba contenido en las correspondencias del contraste geométrico luminoso de la página doble. El pensamiento abstracto contenido en esa visión compleja del contraste, permitió poner entre paréntesis el uso del color rojo para asumir que, en ausencia de esa forma de distinción, el diseño de la tipografía debía profundizar, más allá de la forma, en crear su propia paleta de distinciones. La ausencia del rojo hizo que los tipógrafos comenzaran a valorar los elementos blancos de las letras en el mismo sentido que antes ocupaba el rojo es decir asociando ese blanco a un factor de luminosidad destinado a producir contraste entre las mayúsculas y el tono continuo del texto.

En el ámbito cultural del norte de Europa, el estilo gótico de la caligrafía conformaba ese tono continuo en base a una relación de contraste bastante fuerte entre los elementos blancos y negros del texto. En primer lugar, porque el grosor de los blancos al interior de las letras es igual al grosor de los trazos que la forman. En segundo, la atura de las ascendentes es llevada al mínimo, por lo que también está basada en el módulo del ancho del trazo para que la

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

distancia entre las líneas del texto sean lo menor posible. Esa relación 1:1 entre el trazo y el blanco de las letras, así como entre la línea del texto y su intervalo de separación, significaba que el diseño de la tipografía y el régimen de composición del texto tenían un objetivo estricto. Así, la función de crear una superficie homogénea y lo suficientemente oscura para crear un contraste que realzaba la luminosidad de los márgenes. Esa concepción sistemática del contraste estaba destinada a destacar la estructura geométrica de la página doble y, para esa escala del contraste, la composición del texto debía tender hacia la sombra y ser homogénea en su valor de gris.

Desde ese punto de vista, entendemos que la ausencia de las distinciones en rojo creaba un texto aún más homogéneo y, por tanto, desde el punto de las condiciones de visibilidad, la geometría de los márgenes fue mantenida en sus proporciones. Con ello se reproduce claramente ese objetivo sobre la luminosidad general de la página. Así mismo, dentro de esas circunstancias, se asume que la fuerza de los hábitos de leer, enraizados en la regularidad del texto gótico, ofrece una buena legibilidad y sobre esa base se puede prescindir de los acentos de color aplicado a las mayúsculas, para recrear esa forma de distinción a través del refinamiento del contraste entre mayúsculas y minúsculas.

La recreación de esa distinción significó para los tipógrafos, profundizar en un criterio que los calígrafos ya habían desarrollado al margen de los colores, por dos vías que se complementaban entre sí. Una forma era hacer más compleja la forma de las mayúsculas mediante trazos dobles y arabescos decorativos sin afectar el tono continuo del gris del texto. La otra fue acentuar la redondez de las mayúsculas, lo cual producía un contraste geométrico respecto de la estrecha modulación vertical de las minúsculas. De esa manera el ensanchamiento de las mayúsculas permitía hacer crecer su contraforma blanca y de esa forma los acentos rojos fueron reemplazados por un aumento de la luminosidad, producido por el agrandamiento de los blancos interiores de esas letras respecto del tono continuo del texto. Desde el punto de vista del diseño tipográfico, el ensanchamiento de las mayúsculas creaba una abertura bastante más amplia que el espacio mínimo de blanco, rigurosamente, constante en las minúsculas.

De esta manera, comprendemos que, en el espacio de la tipografía, la ausencia de las distinciones por cuenta del color, no significó una carencia como pérdida de un elemento diferenciador relevante en la composición de la

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

página. A partir de lo cual las mayúsculas de la tipografía gótica logran recrear la acentuación del rubricador desde el fondo de su tradición, donde los colores eran elegidos en función de su luminosidad y en la medida en que esa luminosidad es comprendida como una característica genérica de los colores brillantes, la mezcla de blancos y negros tipográficos son comprendidos como un espacio de color abstracto, cuya ley de contraste responde a una relación transversal a todos los elementos de la página, cuyas variables de grado fueron consideradas como distinciones discretas dentro de una escala de grises.

Desde esas relaciones, la comprensión del contraste ideado bajo la correspondencia entre geometría y luminosidad incorpora dentro de esa ecuación, el valor de gris como un rango variable de la mezcla impresionista que surge de la modulación entre elementos blancos y negros del texto. Por esa razón, decimos que el caso del rubricador -en su retiro- pone en evidencia el fenómeno de traducción al que se enfrentaron los primeros diseñadores de tipografías en el proceso de recreación de la paleta tipografía gótica, dado que en su modelo manuscrito aquellas marcas de color rojo sobre el texto, son abstraídas a una ley de contraste más general como es la relación claro, oscuro y a partir del establecimiento de esa correspondencia, la paleta del tipógrafo reconoce la escala de gris "impresionista" como la naturaleza de contraste suficiente de la tipografía.

Estas observaciones sobre la abstracción del color rojo a su factor de luminosidad en la tipografía, no la podemos considerar como una evidencia definitiva sobre la prescindencia del color en la tipografía gótica, porque el caso del diseño de las mayúsculas "claras" respecto del texto "oscuro" es apenas un indicio primario de la asimilación de la comprensión compleja del contraste, transmitida a través de la transición del conocimiento caligráfico al fundamento espacial de la tipografía. En esa perspectiva, vemos que los tipógrafos se ven enfrentados a reconocer de forma práctica que la producción masiva de los libros impresos, implicaba profundizar respecto de las técnicas de la composición del espacio de la lectura. En ese contexto, vemos que, en la recreación tipográfica de la caligrafía, su dominio continúa siendo un oficio específico dentro de la imprenta y, por tanto, separado de las faenas de terminación encargada a los coloristas.

Una referencia plausible que explica esta categoría de distinciones básicas que identificamos en la paleta blanco negro y rojo, fue planteada por Berlin y Kay en 1969 quienes proponen que independientemente del contexto

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

semántico, cada lengua contiene un testimonio de carácter universal sobre la formación de la capacidad de distinguir colores. A partir de la cual ellos proponen validar la existencia de distinciones básicas comunes al género humano y por tanto anteriores a su contexto cultural. Esta investigación recurre al testimonio de un centenar de lenguas primitivas aún en uso, a fin de levantar los nombres de los colores que han sido distinguidos en esos contextos considerados particulares.

Como resultado de esa investigación ellos descubren una constante que les permite argumentar que la capacidad de distinguir colores es progresiva, estableciendo que en el "Estadio I" las lenguas alcanzan a distinguir dos colores: blanco y negro. En el "Estadio II" de esa progresión, la distinción alcanza para distinguir un tercer color, y ese color es rojo, por tanto, en ese nivel básico de la comprensión del contraste dentro del universo de los colores, está limitada al contraste blanco, negro y rojo y ésta es una condición que se puede verificar ampliamente en los testimonios más primitivos del uso de los colores (así como en la particularidad de la paleta de los amanuenses y los primeros impresores.)

La teoría de la distinción básica de los colores de Berlin y Kay ha sido cuestionada y precisada hasta el presente (Hardin. 2005), (Regiera., Kay., Khetarpala. 2006), (Wald. 2015) porque plantea en el fondo cuestiones antagónicas y complementarias, sobre la relación color y cultura. Sin embargo para nosotros constituye una referencia que nos permite considerar que el uso transversal de esa paleta básica en el códice medieval, y su reminiscencia en los comienzos de la imprenta (y aún en el presente) constituye un indicio importante respecto del fenómeno que estamos observando sobre la transición a un régimen acromático en el espacio gráfico y el carácter básico y suficiente que adquiere la escala de grises en ese proceso. Por esa razón hemos considerado como una intuición abstracta, la síntesis del contraste del rubricador y su economía para traer a presencia los elementos esenciales del color, tal como lo entendemos en la anotación en el colofón de Schoeffer, como *rubricationibusque sufficienter distinctus.*

Desde esa perspectiva, vemos que la transición de una paleta en blanco negro y rojo, a una paleta en escala de grises en la tipografía puso en evidencia de forma práctica que la correspondencia visibilidad/legibilidad estaba condicionada a al establecimiento de una nueva ley de contraste aún más elemental. En ese proceso vemos que en la variable del rubricador, el uso del

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

color estaba en gran medida asociado a la luminosidad del color rojo y en la medida en que esa intuición fue comprendida por los tipógrafos ellos asumieron que en la eventualidad de no contar con el brillo del color, el diseño de la tipografía debía procurar una ley de contraste suficiente dentro del rango blanco y negro, como lo planteaba Schoeffer con la distinción atribuida al rojo.

Por esa razón, vemos que los tipógrafos en los primeros años de la imprenta experimentan un giro respecto de su criterio inicial de imitar fielmente el aspecto de los libros manuscritos, pues más allá de su sensibilidad técnica para recrear el conocimiento caligráfico, ellos se enfrentan de manera cada ves más decisiva a la realidad de no usar el color en el texto. Y en el transcurso de ese proceso se van a incorporar las técnicas del grabado en madera, cuya artesanía consideraba pintar las copias a mano de una forma simple y económica y de esa manera el problema incorporar el color a las paginas dejó de ser un problema de la tipografía bajo la condición de atenerse a una ley de contraste suficiente dentro del rango blanco y negro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

3.4
INCORPORACIÓN DE LA XILOGRAFÍA

El proceso de asimilación de una nueva ley de contraste para la tipografía permitió a los tipógrafos reorientar el criterio inicial de imitar fielmente el conjunto de las características del modelo de los libros iluminados: significó, también, reconocer que en el campo de las imágenes y su íntima relación con los colores, el trabajo manual de iluminadores en la imprenta implicaba una visión nostálgica en comparación con las instancias de innovación que ofrecía el artificio de la tipografía a sus lectores. En favor de la tradición de uso de los colores, los primeros intentos de continuar con el trabajo de iluminadores y rubricadores implicaba reproducir la idea del libro como un objeto único por causa de la aplicación manual y eventual del color y, por tanto, se contraponía al objetivo de la producción en serie que ofrecía la imprenta en función de aumentar la producción y la circulación de los libros. Así mismo, desde el punto de vista del público, las iluminaciones pintadas a mano producían una realidad ambigua, porque para aquellos que pretendían mantener la tradición amanuense, el aspecto técnico de la tipografía significaba un artificio insuficiente en comparación con el gran arte de la caligrafía. Por su parte, para

aquellos que valoraban las consecuencias sociales y culturales de la imprenta, la ausencia de los colores y de las imágenes resultaba razonable en virtud de la producción masiva de los libros.

En ese contexto, la tradición de ilustrar, iluminar y rubricar los libros de forma manual continuó produciendo libros, a pedido en forma paralela al desarrollo de la imprenta. La cual, por su parte, se vio enfrentada al fenómeno de su propia multiplicación, haciendo surgir progresivamente numerosas imprentas a partir de la imprenta de Gutenberg.

La primera de estas imprentas corresponde a la transferencia de todos los bienes de Gutenberg a manos de su socio Fust y su colaborador Peter Schoeffer, cuyo trabajo inaugural es un libro pequeño conocido como el Salterio de Maguncia, publicado en 1457. Desde el punto de vista del color, las características de ese trabajo difieren con la Biblia de Gutenberg porque en este caso no se consideró la participación de iluminadores para decorar las páginas, solo se mantuvo el trabajo de terminación de rubricadores. Sin embargo, la mayor relevancia de este libro es la dedicación minuciosa a la elaboración de las iniciales, realizada en base a dos tacos xilográficos que se entintaban por separado con tinta roja y azul, los cuales se ensamblaban para ser impresos simultáneamente con el texto en negro de la tipografía.

Desde el punto de vista técnico, la edición a tres colores, desarrollada por Schoeffer en el Salterio de Maguncia, abrió la posibilidad de imprimir tres colores simultáneamente. Lo cual podría haber significado abrir un campo específico respecto de la reproducción técnica del color equivalente al de la tipografía. No obstante, el proceso ideado por Schoeffer estaba enfocado en imitar un estilo específico de iniciales decoradas que usaba una paleta de colores limitada al contraste rojo-azul. Su trabajo reproduce un esquema de dibujo y color, cuya tradición se estableció a comienzos del siglo XIII en el contexto escolástico de París (De Hamel,1994) el cual se tornó ejemplar porque formaba parte de un proceso donde se estandarizó la compilación canónica de los libros que componen la Biblia. Esto permitió reunir todos los textos en un solo volumen y por primera vez se fijó el nombre, la numeración y el orden de los capítulos que ha permanecido vigente hasta la actualidad.

Ello significó reducir el tamaño de las páginas y en forma considerable el tamaño del texto. Además, se estableció la costumbre de usar la combinación rojo-azul para el sistema de títulos y encabezado de las páginas así como en la decoración de las iniciales.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Desde esta perspectiva comprendemos que el criterio de Schoeffer no está enfocado en un razonamiento amplio sobre los colores, sino en reproducir un esquema de color asociado a una referencia cultural, justificada por su extensa tradición de uso.

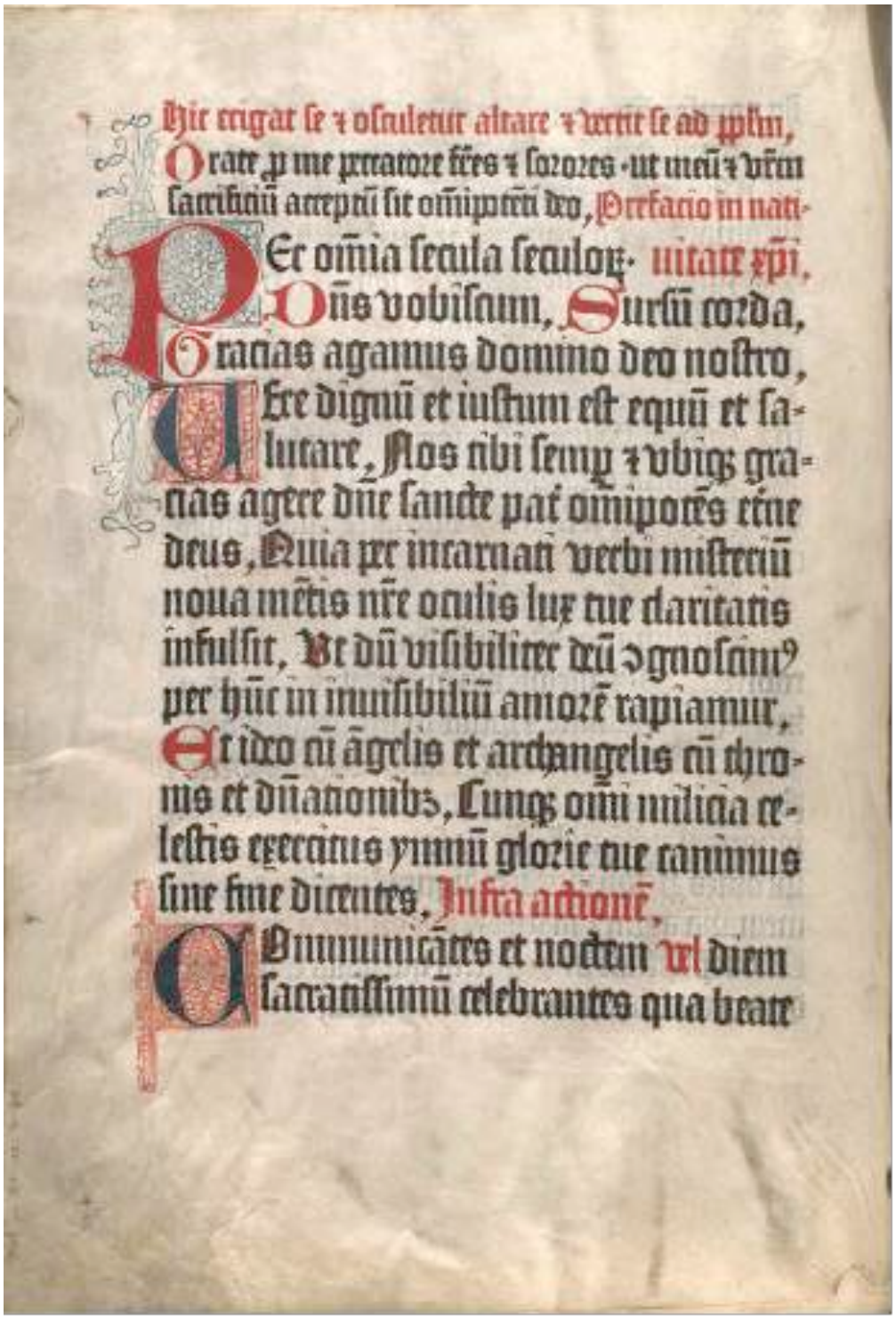


Fig. 15 Página del misal de Mainz, impreso por Peter Schoeffer en 1457. Impresión simultánea a tres colores (rojo negro y azúl)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

A pesar de estar muy bien logrado, el ingenio de hacer calzar tres colores en la prensa, en este caso no tuvo una repercusión en el campo de reproducción de las imágenes. Esto es porque la reproducción simultánea de tres colores no fue considerada como un potencial de combinación de colores, sino que tomó el carácter de un caso particular que permitía reproducir un patrón específico acotado a un sistema de distinciones convencionales del texto.

Sin embargo, el tallado en relieve sobre madera de esas iniciales ponía en evidencia el potencial de esa técnica como un medio efectivo para la reproducción de dibujos y colores de manera precisa. En la realidad, su perspectiva de aplicación se vio limitada porque la asociación que hizo Schoeffer en ese momento fue considerar la xilografía como un caso particular de la tipografía y no del dibujo pues su lógica era proponer una variable dentro del sistema de los tipos móviles y en ese sentido, la condición concreta del dibujo y del color en esos tacos no estaban considerados en sí mismos, de manera que ese mismo principio fuera aplicable a la reproducción de las imágenes.

En este contexto, resulta notable que Schoeffer empleara la técnica xilográfica con el propósito de sistematizar la reproducción del color dentro de la imprenta. Sin embargo, su concernimiento respecto del color está claramente pensado desde el campo de la tipografía y, si bien su aplicación consistía en dibujar con gran detalle el decorado de las iniciales, el resultado final no fue comprendido como un aporte en el campo del dibujo que permitiera asociar esa técnica con la reproducción de las imágenes pues ello implicaba una condición previa, como es comprender una separación entre el dibujo y los colores. Esta condición no estaba presente en la mentalidad de los pintores de las imágenes coloridas del manuscrito. Aunque en su práctica, la secuencia de trabajo de los ilustradores comenzaba con un dibujo lineal, su carácter estaba comprendido como una delimitación del color, de esa manera el dibujo inicial quedaba oculto bajo las capas opacas de pintura y por tanto el dibujo en sí no tenía una presencia independiente en el campo de la ilustración. La ausencia de un modelo protagonizado por el dibujo en los manuscritos no permitía reconocer por separado la realidad del dibujo y la de los colores dentro de las imágenes y esa forma de pensar pone en evidencia que en el campo de las imágenes aún no existía un pensamiento abstracto como en el caso de la tipografía que permitiera poner entre paréntesis los colores para sacar al dibujo de su condición auxiliar y llevarlo a su propia condición

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

espacial dentro de la página.

Así mismo, es necesario considerar que la técnica de la xilografía estaba en uso varias décadas antes que se inventaran los tipos móviles, como un sistema de reproducción muy básico utilizado por artesanos que adaptaron técnicas usadas en la estampación de telas y otras que usaban los orfebres para calcar ornamentos en serie para labrar los metales. Su aplicación en la reproducción en papel, vino a transformar el trabajo de dibujantes, calígrafos e iluminadores, dedicados a producir imágenes religiosas en hojas sueltas. Las que vendían en el entorno de las iglesias para ser colgadas en los muros de las casas como emblemas de santidad y ayuda en la oración. Del mismo modo, en las ferias de la ciudad, dichos artesanos ofrecían copias de calendarios y naipes de juego dibujados de manera muy elemental dentro de un esquema de elaboración muy sencillo y de bajo costo realizado enteramente de forma manual sin el uso de prensas.

Desde el punto de vista de los primeros impresores, el carácter elemental y rústico de esos dibujos, estaba asociado a una cultura popular mayoritariamente analfabeta para quienes estas pequeñas estampas constituían prácticamente su único vínculo con el mundo de las imágenes. Las que eran conocidas a través de la pintura mural de las iglesias, los vitrales, así como en el trabajo de canteros y ebanistas. Dado ese tipo de asociaciones, se consideraba que esa forma de dibujar y pintar no podía ser tomado como un modelo a replicar dentro de un libro orientado en la reproducción fiel de un manuscrito, dado que en la mentalidad del copista y la orientación imitativa de la imprenta "si no estaba en el modelo, no se inventaba".

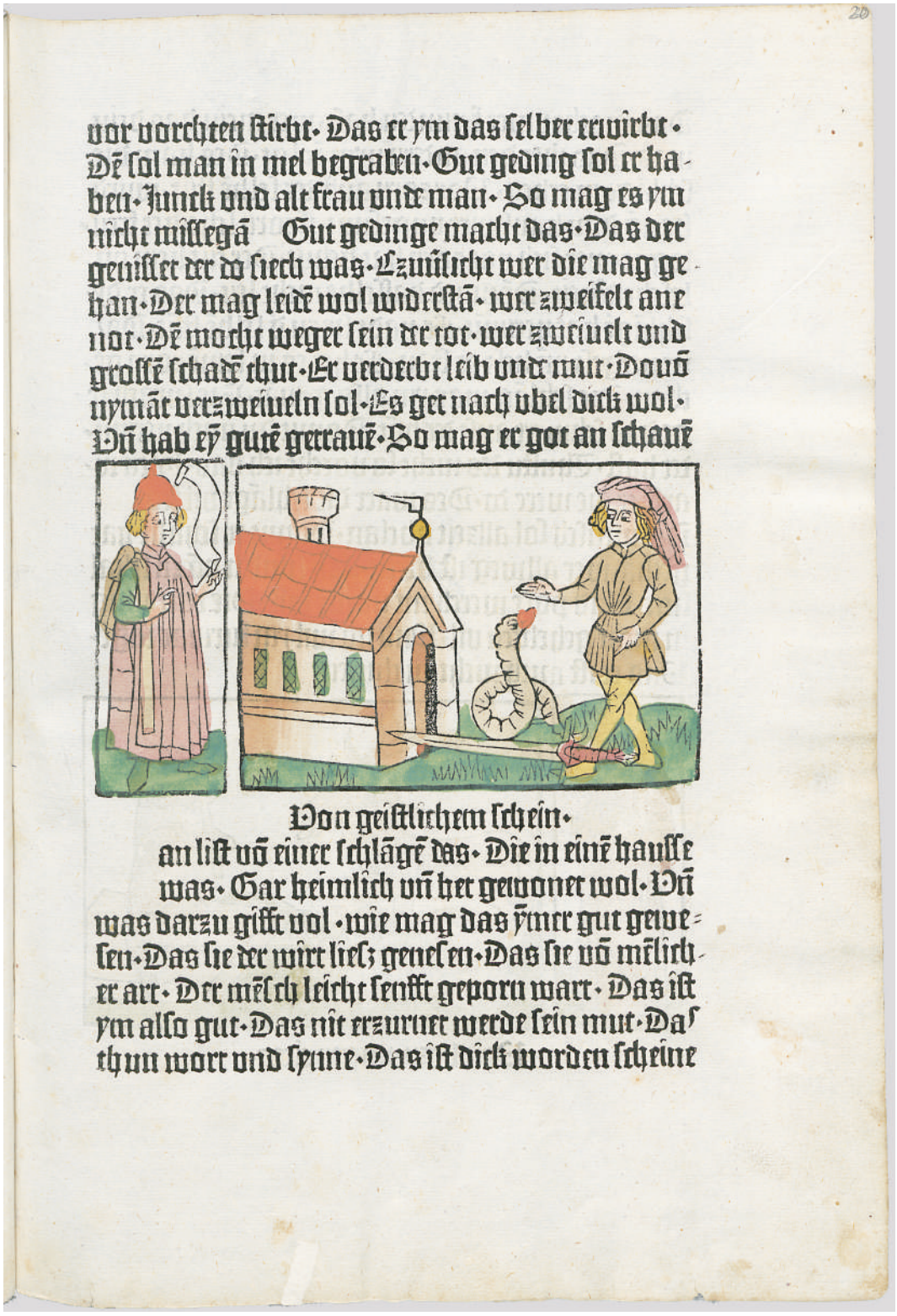
Esta misma situación fue pensada a la inversa por Albrecht Pfister, quien edita, en 1461, el primer libro con dibujos impresos mediante la técnica de la xilografía. Esto significó adaptar el procedimiento desarrollado por los artesanos de la cultura popular que no estaban vinculados al mundo de los libros. Aunque su especialidad consistía en reproducir dibujos cuyas estampas eran pintadas a mano con acuarelas en base a una técnica muy elemental. El origen y el contexto popular en que se realizaba esta actividad implicó introducir dentro de la imprenta una tradición marginal que vino a modificar sustancialmente la orientación inicial enfocada en la imitación del manuscrito. Esto, considerando que el trabajo de Pfister se tornó ejemplar pues más allá de introducir una solución técnica a la reproducción de las imágenes, su propósito estaba claramente dirigido a que las ilustraciones de los libros sean

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Von vorcht·

n einen walt ein ieger kam· Mit seinen hunden das
vernam· Vor dem gedone der hasen schar· Sie wol-
ten flihen sie westen nicht war· Ir aller vorchte was
nicht clein· Czu flihē bereitē sie ire pein· Do sie also
gefluhen wol· An einen pach der was wassers vol·
Do kamen sie auff dy selbē vart· Des erschrack ma-
nig frosch hart· Do mochten sie nicht uber kumen·
Sie vorchten ir crafft wurde in benumē· Die frosch
fluhē auff dē grunt· Do sprach ein hase mir ist wol
kunt· Das andre thier auch vorchte han· Des mich
die frosch wol erman· wir sullen gut gedinge han·
So mag es uns nicht missegan· Habt guten mut
unde nicht verzagt· Und flihet weñ man uns iagt·
An zuūsicht leit unser heil· Und unser ere das peste
teil· An flucht sullē wir nicht abelā· Unser vorfarn
haben es auch gethan· Sie wēren alle sie weren tot·
Sie fluhen vast das was in not· Man spricht wer

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA



vor vorchten stirbt· Das er ym das selber erwirbt·
Dē sol man in mel begraben· Gut geding sol er ha-
ben· Junck vnd alt frau vnde man· So mag es ym
nicht missegā Gut gedinge macht das· Das der
genisset der do siech was· Czuūsicht wer die mag ge-
han· Der mag leidē wol widerstā· wer zweifelt ane
not· Dē mocht weger sein der tot· wer zweiuelt vnd
grossē schadē thut· Er verderbt leib vnde mut· Douō
nymāt verzweiueln sol· Es get nach vbel dick wol·
Vñ hab eȳ gutē getrauē· So mag er got an schauē

Von geistlichem schein·

an list vō einer schlāgē das· Die in einē hausse
was· Gar heimlich vñ het gewonet wol· Vñ
was darzu gifft vol· wie mag das ȳmer gut gewe-
sen· Das sie der wirt liesz genesen· Das sie vō mēlich-
er art· Der mēsch leicht senfft geporn wart· Das ist
ym also gut· Das nit erzurnet werde sein mut· Das
thun wort vnd synne· Das ist dick worden scheine

Fig. 16 Página doble de la primera edición de la imprenta de Albrecht Pfister con las xilografías pintadas a mano después de impresas. Bamberg 1461

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

realizadas por esos mismos artesanos, cuyo estilo simple y directo significaba introducir la cultura paralela de los grabados populares, al mundo formal del libro.La orientación editorial de la imprenta de Pfister es reconocida por su actitud en favor de la democratización de la lectura, en respuesta al precario nivel de alfabetización en un amplio sector de la sociedad. Esta condición previa se presentaba como un impedimento al objetivo de producción masiva de la imprenta. En ese contexto la decisión de editar Der Edelstein (La joya) de Ulrich Boner (c. 1349) resulta coherente a dicha iniciativa alfabetizadora pues dicho texto corresponde al género popular de las fábulas. Además de ser el primer libro impreso con imágenes en xilografía, esta edición es consignada también como el primer libro de la imprenta, publicado en lengua alemana.

Desde esta perspectiva, entendemos que la valoración que hace Pfister sobre la cultura popular, que fundamenta la vitalidad de esos grabados artesanales contiene una proposición renovadora, que rápidamente se transforma en un modelo gracias al sentido didáctico que esas xilografías adquieren en compañía del texto. En el caso Der Edelstein, las ilustraciones están dispuestas de manera que los personajes de cada fábula están representados en una escena que está siempre acompañada de la imagen de un relator, que tiene un libro o un pliego en sus manos para mostrar esquemáticamente una estructura literaria, conformada por el autor, la escena y el texto la cual se repite a lo largo de las cien fábulas que componen el libro. Este mismo esquema del "autor dentro de la página" fue usado en la edición de las dos Biblias Pauperum editadas por Pfister donde los profetas o los evangelistas encabezan las paginas dentro de una viñeta desde donde surgen rollos de texto y las figuras mismas están enmarcadas en párrafos de texto a fin de presentar al autor como productor del texto.

Desde el punto de vista gráfico, las ilustraciones xilográficas de Pfister permitieron introducir dentro de la imprenta una forma de dibujar y pintar cuyo carácter gráfico y su proceso constructivo estaba bastante constituido varias décadas antes de la invención de la tipografía y dado la semejanza de sus principios de impresión, ambas técnicas, así como sus realizadores, se integraron para colaborar dentro del esquema productivo de la imprenta. Tales condiciones permitían reproducir los dibujos de forma simultánea a la impresión del texto y posteriormente las estampas eran pintadas a mano con acuarelas de colores claros, aplicando el color indistintamente sobre las zonas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

blancas y las líneas impresas, de modo que la transparencia de las acuarelas dejaba que el contorno impreso quedara siempre a la vista.

En esa secuencia de trabajo, el procedimiento de pintar se convirtió en una operación muy acotada porque se realizaba sobre un dibujo limitado al contorno de las formas, las cuales al quedar en blanco servían de guía para el pincel. De ese modo, la habilidad de pintar implicaba una mínima exigencia puesto que la configuración de la imagen ya estaba claramente establecida por el dibujo lineal. De manera que la economía del detalle inherente en esos contornos se justificaba con el carácter complementario que otorgaba la vitalidad del color.

Desde el punto de vista de la recepción pública, la implementación de la xilografía en la ilustración de los libros produjo una amplia valoración. Esto como consecuencia de la familiaridad que producía en los lectores el reconocimiento de los grabados populares en el espacio del libro y sobre la base de esas asociaciones. Así, la ilustración de libros a la manera de los artesanos adquiere una función didáctica respecto de la experiencia de la lectura. La disposición de las imágenes en forma yuxtapuesta al texto dentro de la estructura propia de la página, permitía presentar de forma directa la indicación de complementariedad que se pretendía establecer entre el texto y las imágenes.

En esa manera de pensar, vemos que surge una forma de recrear la tradición gráfica medieval, cuyo razonamiento vemos que valora la participación de las imágenes en la formación de los hábitos de lectura propios del manuscrito ilustrado y los ubica a la luz del fenómeno contemporáneo del alcance público de la imprenta. En esa reflexión se pone en evidencia el fenómeno de traducción involucrada en el esfuerzo de actualizar dicha tradición, privilegiando "aquello que es propio de la lengua a la cual se traduce" cualidad que identificamos en la sensibilidad de Pfister para vincular el ingenio de los artesanos populares como un valor arraigado en la sociedad. Esto, implicó poner en relieve las condiciones propias del lector dentro del proceso de recrear el conocimiento sobre las correspondencias entre visibilidad y legibilidad, heredadas como virtud de la articulación de los elementos verbales y no verbales de las páginas ilustradas.

En este sentido, la conexión "didáctica" que hace Pfister -entre el espacio formal de la página tipográfica, el género literario de la fábula y los grabados populares- nos permite reconocer otro momento de giro respecto de la

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

orientación imitativa inicial de la imprenta. Esto, dado que está basada en una consideración particular sobre la relevancia de las imágenes en la naturaleza del lector, en un momento en que gran parte de la sociedad está experimentando un encuentro inmediato con el mundo de la literatura y el fenómeno de la imaginación, asociado a la experiencia de leer. Por esa razón identificamos en el esquema de la composición de las páginas del Edelstein, el testimonio de una comprensión primaria o intuitiva sobre la relación que producen las xilografías dentro del texto, dado la recepción favorable que adquiere la integración cultural y espacial que propone Pfister. La ilustración xilográfica con sus colores aplicados a mano, comienza a ser replicada dentro de las imprentas como un procedimiento que se ve justificado tanto por la simplicidad de su técnica, como por su familiaridad dentro de la cultura popular.

> "No hay que olvidar que desde el siglo XIV en que amplios sectores del pueblo comenzaron a participar en los elementos fundamentales de la cultura, se había producido una escisión social; de un lado se hallaba una minoría determinante de las cosas del espíritu, "modernista" en asuntos científicos y artísticos y más o menos interesada en asimilarse los progresos del conocimiento; del otro una amplia clase media que seguía los adelantos a distancia, con la pesadez y la conservadora lentitud que caracteriza a toda semicultura." (Westheim, 1954, p. 29)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Estas distinciones se tornan cada vez más relevantes en la orientación y recepción de los libros impresos, dado que en forma paralela al reconocimiento público de su utilidad, la tradición del manuscrito queda asociada al lujo y, por tanto, a una minoría que incluso está dispuesta a mantener la práctica de hacer los libros a mano y, en especial, a mantener la participación de pintores de miniaturas, dentro de un círculo que se torna marginal al proceso de recreación que desencadena la producción masiva de la imprenta. Al contrario, la opción de sistematizar la reproducción de dibujos que se presenta con las xilografías de Pfister, es reconocida como una alternativa económica y viable dentro de la imprenta, pues su técnica se presta fácilmente para guiar el trabajo manual de los iluminadores y desde el punto de vista del público logra recrear

en un sentido distinto la relación de las imágenes con el texto, pues el carácter simple y directo de su factura, se distancia del carácter impresionante y sofisticado de la pintura de miniaturas en los manuscritos y de esa manera retoma el sentido didáctico en que las imágenes colaboran con el texto para ofrecer al lector una vía paralela en la comprensión y la rememoración de lo leído, en concordancia con el efecto multiplicador de la lectura que se despliega con la imprenta y sus consecuencias en el fenómeno de crecimiento de la alfabetización. (Eisenstein, 1994). La edición de las xilografías pintadas en Der Edelstein publicadas por Pfister en la primera década de los incunables, contiene un testimonio relevante respecto del momento en que la imprenta recoge toda una tradición paralela al "gran arte de los libros iluminados" cuya orientación nos permite reconocer que el carácter de esas xilografías recupera desde bastante más atrás la costumbre de considerar las diferentes capacidades de los lectores para acceder a los diversos niveles de sentido disponibles en la página, cuya fundamentación revela una clara motivación alfabetizadora en favor de la democratización del mundo del libro. En este sentido vemos que la orientación de Pfister responde a una recreación de ese espíritu que vemos reflejado en la elección de una serie de fábulas escritas en el siglo XIV pues son de textos breves, cuyo sentido es un ejercicio intelectual para encontrar una moraleja dentro del texto y, en ese contexto, las imágenes gráficas promueven una vinculación con el fenómeno de la imaginación. A modo de ejemplo, de lo que debiera ser la experiencia de la lectura, que parte de las manifestaciones de lo simple, directo de los elementos no textuales de la página para llegar a través del texto a una imagen interior.

En función de esas asociaciones, la disposición de las xilografías de Pfister aparecen en el mismo plano del texto estableciendo de esa manera una doble correspondencia. Una es espacial en tanto ambas realidades están confinadas al trazado geométrico de la página doble y por ello se presentan como una unidad dentro de los márgenes para establecer de esa manera una correspondencia, Entre esos dos niveles de lectura como si se tratara de dos caras de un mismo contenido. La segunda es literaria en tanto indicación del sentido al poner ante la vista, un régimen de asociación de ideas, donde la imaginación "situada en la parte inferior de la escala de los modos del conocimiento" [12] anuncia, al modo de las iniciales decoradas, una secuencia de eventos que presentan las ilustraciones como elementos preliminares, cuya incompletitud conduce al

3. Ver referencia a Paul Ricoeur citado en el capítulo 2 p.42

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

mundo del texto.

Desde el punto de vista operativo de la imprenta, la técnica de la xilografía pintada, planteaba a los oficiales de la imprenta una subdivisión del trabajo entre talladores e iluminadores. En ese régimen, los procedimientos propios del dibujo se habían separado de la aplicación de los colores. Como consecuencia práctica de ese proceso, desde el fondo de esa experiencia de distinción, ellos resuelven y asimilan de forma implícita, una visión abstracta sobre la naturaleza compuesta de las imágenes coloridas que viene de esa forma específica de separar con el dibujo, los elementos lineales del contorno, respecto de las superficies destinadas al color.

En este contexto, resulta fundamental considerar la observación de Paul Westheim (1954) quien propone, como referencia de ese pensamiento abstracto en la artesanía de los primeros grabadores, la identificación de su modelo en la configuración característica de los vitrales de las iglesias. Su imitación con el dibujo, se ve favorecida porque la línea de plomo que describe y recorre el borde de todas las partes de la imagen está claramente distinguida dentro de la imagen. A partir de la imitación de la singularidad de ese elemento, los artesanos aprenden y reproducen una forma de dibujar que les permite enfocar sus limitadas habilidades en la configuración elemental de un trazado de contorno. La constancia de valor de la línea en el modelo, les permite mantener su propio dibujo estrictamente en la superficie, esto es siguiendo el trazado de los perfiles que sostienen las formas que componen la imagen y, de esa manera, el dibujo va encerrando cada elemento en un contorno regular que vincula visualmente todas las partes de la imagen en un mismo plano.

Esa modalidad particular del dibujo lineal, aprendida como una lección en la práctica de la imitación, nos permite reconocer que se adquirió la condición de mirar de una manera determinada, respondiendo implícitamente a un pensamiento abstracto. Esta forma de mirar y pensar, les permitía reconocer las líneas como un artificio separado dentro de la superficie de la imagen. Así, para que esa mirada se constituya en el dibujo preparatorio del tallado, es natural poner entre paréntesis la imponente presencia de los colores del vitral. Como consecuencia de esa separación entre el contorno y los colores, los artesanos descubren sobre el papel, que la economía de dibujar solamente con una línea negra se justifica por la fuerza que adquieren las formas blancas sobre el papel. A partir de esa correspondencia blanco / energía, ellos reconocen que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

a pesar de no tener los colores a la vista en su dibujo, las formas blancas recortadas por su contorno, son capaces de reproducir la sensación más básica del contraste que se muestra en el modelo; entre el trazado de contornos y la configuración de la superficie y de esa manera ellos establecen una forma de dibujar asignándole a la línea un grosor y una oscuridad suficiente para delimitar las formas blancas en el lugar que ocupaban los colores en su modelo.

Fig. 17 Xilografía pintada a mano. Auslegung der heiligen Messe. 1448 Nuremberg. Copia de la Biblioteca del Congreso.

Al proceder de esa manera, el dibujo, el tallado y la impresión de esos contornos permite reproducir el contraste básico del modelo y de esa manera las formas blancas adquieren una energía suficiente para iluminar desde abajo,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

a los colores translucidos de las acuarelas, de manera análoga a la vitalidad del color en los vitrales, cuando son observados a contraluz.

En esa forma de dibujar, la línea es un elemento bastante regular en su grosor pues no pretende un carácter descriptivo, dado que en el modelo que ellos toman, el grandor de los vitrales, la distancia y el contraluz en que se presentan, la configuración lineal de la superficie se convierte en un elemento auxiliar al cual se le atribuye un objetivo constructivo en función de la composición de la forma y el protagonismo de los colores.

De esa manera los artesanos comprenden que su procedimiento está dedicado a tallar cuidadosamente los contornos, considerando que la utilidad de ese trabajo consiste en organizar el trabajo de los iluminadores, "de tal suerte que el pintor solo tenga que seguir mecánicamente las indicaciones gráficas y que quede asegurada cierta estructura, aún en el caso -más frecuente- de que se limite a unas cuantas pinceladas y a una aplicación sumaria de los colores" (Westheim. 1954, p.42).

En esta referencia a los orígenes de la xilografía, es notable destacar la relevancia que se le asigna al carácter estructural del trazado lineal, dado la condición complementaria que adquieren respecto de los colores en ese contexto. Considerando el punto de vista del contenido de las imágenes, la economía lineal del dibujo resultaba particularmente eficiente en la caracterización de los atributos simbólicos destinados al reconocimiento de conceptos elementales y vivos en la cultura popular. Desde esa perspectiva, vemos que el dibujo de los grabadores, renuncia a la descripción realista de las cosas para concentrar sus esfuerzos en la concisión rigurosa del perfil de las formas, confiando a las aplicaciones de color un estrecho margen interpretativo basado en asociaciones esquemáticas, elaboradas en base a muy pocos colores entre los cuales se insiste en los contrastes verde-rojo o azul-amarillo para destacar los elementos centrales de la imagen, así como ocres y grises asociados a los elementos secundarios.

En ese contexto las xilografías pintadas se realizaban y circulaban de forma unitaria en hojas sueltas. De modo que su contenido simbólico debía quedar resuelto de forma simple y clara a través de la economía del código lineal que ellos asociaron a una técnica de tallado en la madera que les permitía pasar de un dibujo lineal que abarcaba la superficie entera de la imagen, a la definición del valor gráfico de esa línea. Esto es, a través de múltiples cortes del cuchillo, cuyo filo y rigidez quedaba reflejado en las leves modulaciones angulares que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

definían tanto la característica de esos perfiles como el contorno de las formas blancas que integran todas las partes del dibujo en una misma superficie.

En esa escala de la construcción de la línea con el cuchillo, vemos una importante analogía con el trabajo del orfebre-tipógrafo cortando y devastando el metal de sus matrices. Pues para reproducir los trazos quebrados de la pluma caligráfica gótica, vemos que ambos procedimientos, tipografía y grabado están basados en la caracterización de sus elementos lineales en función de la utilidad luminosa que alcanzan las formas blancas descritas por el valor gráfico de sus perfiles en negro. Desde ese punto de vista, el carácter lineal de la xilografía de esa época adquiere una correspondencia como una manera específica de dibujar, que al entrar en contacto el régimen gráfico de la tipografía pone en evidencia que ambos procedimientos responden a un pensamiento gráfico común que abarca en un mismo campo de abstracción el dibujo y el texto, dado que su referencia común es la configuración de la luminosidad de la página.

Esta referencia sobre la realidad común al dibujo y al texto, la hemos planteado en la introducción de la investigación, para consignar que esa forma de correspondencia constituye un elemento fundamental en el enfoque de nuestro objeto de estudio sobre el espacio gráfico, para señalar que más allá de sus propias variables -dibujo y escritura- fueron comprendidas como un mismo verbo en la lengua griega por medio de la palabra *grafein*. Retomamos ese sentido en este contexto porque esa correspondencia espacial que hemos marcado entre la xilografía y la tipografía, nos permite poner en relieve la vitalidad de la tradición gráfica, como un fondo de conocimiento tácito cuya tradición permitió vincular la forma específica de dibujar que surge del tallado lineal de los grabadores, con el pensamiento riguroso del contraste de la página elaborado por los tipógrafos.

Este enfoque implica retomar la referencia espacial de la página doble como el medio que puso en circulación el mundo de las xilografías pintadas -en contacto- con el código geométrico/luminoso de la tipografía, para observar de qué manera, en la etapa de formación de los oficios propios de la imprenta (Tipógrafos, grabadores y editores), la mirada intuitiva que discierne entre la imitación y su recreación en el espacio de la página, mantiene un punto de vista reflexivo que le conduce a comparar todos los elementos de la página bajo un pensamiento integrado del contraste, como referencia tangible de su propia tradición sobre la luminosidad de la página, según las formas de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

correspondencia que surgen de ver ambas grafías en un mismo plano.

Fig 18 Xilografía elaborada con los achurados esquemáticos, en lugar de los colores al interior de los contornos. De generacione Christi, segunda mitad del siglo XV, (Westheim, 1954)

Este nivel de comprensión correspondiente al proceso experimental de la implementación de la imprenta, se va a ver exigida como consecuencia del progresivo aumento de la producción "*cuando en especial la impresión de libros exigió una ejecución más rápida, sucedió cada vez más frecuentemente que los grabados quedaran sin iluminar*" (Westheim, 1954, p.40). Esta referencia pertenece al argumento con que Westheim (1954) explica un momento relevante en la evolución del grabado en madera, precisamente a partir de las limitaciones prácticas que condujeron a la publicación de las xilografías sin su complemento de color en las ilustraciones de los libros. Respecto de esa circunstancia, él plantea que *"a consecuencia de ello los grabadores ya no se limitaron a las líneas del contorno, sino que empezaron a ocuparse del detalle y*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

a buscar una graduación más rica del blanco y del negro" (Westheim, 1954, p.40). Desde esa perspectiva, su argumento resulta concordante con nuestra premisa respecto de la mediación de la estructura luminosa de la página como punto de vista que ponía en evidencia que, ante la ausencia de los colores, las formas blancas del grabado producían una luminosidad extraña al régimen de contraste. En el cual los grabados pintados y la textura tipográfica habían conformado una superficie común, compuesta dentro de la geometría de la página. Cuyas ajustadas proporciones estaban destinadas a la reserva de un margen luminoso alrededor del texto. Desde ese punto de vista, las formas blancas sin pintar dentro del trazado lineal de las xilografías, producía un aumento desproporcionado de la luminosidad y un vacío de detalles que afectaban el principio de continuidad elaborado en torno a la noción de textura en la tipografía gótica.

Si bien, la observación de Westheim, constata el retiro de los iluminadores en la xilografía de los libros como una circunstancia relevante en la evolución del grabado de contornos hacia las transiciones entre blanco y negro, dicha constatación forma parte de un argumento en el cual considera que esa forma de crear texturas sobre la luminosidad excedida en las xilografías significó el inicio de la "degradación" de un elemento fundamental de la idiosincrasia gótica. En favor de lo que él llama "ilusionismo pictórico" desarrollado por artistas de mentalidad renacentista que comenzaron a interesarse por el grabado en madera para reproducir sus propios diseños por encargo de los editores de libros ilustrados. Para contextualizar la posición crítica de Westheim es necesario considerar que su ensayo fue publicado en 1921 con el título "Das Holzchnittbuch" que literalmente significa, xilografía-libro y está dedicado a poner en perspectiva la revalorización de la xilografía, desarrollada a comienzos del siglo XX, por artistas como Gauguin y Munch y, más tarde, por los expresionistas Kirshner, Heckel, Nolde, Pechstein y Schmidt-Rottluff. En ese contexto, Westheim (1967, p.85) considera que el grabado "naturalista", "descriptivo" y "narrativo" iniciado por la "invasión de artistas" en el campo artesanal del grabado, es considerado una desviación decorativa. Respecto de esa distinción, él expone en contraste, la tradición de los grabadores populares del siglo XV como un antecedente fundamental en la reutilización del grabado en madera dentro del movimiento expresionista.

Sin embargo, esta misma situación vista desde nuestra pregunta inicial: ¿De qué manera se constituye y por qué razón se mantiene en la actualidad, la

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

aptitud de la escala de grises como un principio de coherencia en el espacio gráfico? nos permite retomar ese testimonio como un elemento esencial para responder esa pregunta. Lo cual significa considerar en un sentido distinto, la participación de artistas en el campo del grabado. Ya que, en nuestra perspectiva acotada a la tradición gráfica y particularmente al punto de vista del fenómeno de abstracción del color en el espacio del libro, vemos que la transición que conduce a comprender la correspondencia entre la luminosidad de los colores y la escala de grises en la xilografía, es, desde el punto de vista global del proceso, consecuencia de un trabajo colaborativo entre artesanos y artistas. El proceso de abstracción que conduce a dicha correspondencia, es iniciada por los propios artesanos dentro de la imprenta, pues son ellos los que primeramente tienen ante a la vista la relación entre la ausencia de los colores y el exceso de luminosidad en la página. Dentro de esa perspectiva, podemos observar junto con Westheim, que son los grabadores (y no los artistas, que vendrán más tarde y actúan desde otro punto de vista) los que proceden intuitivamente a proponer variaciones en la forma de dibujar, dentro de su propio régimen de grabado.

Esta experiencia intuitiva de los artesanos, constituye una situación fundamental para la comprensión del origen de la noción de gris en el grabado. La cual podemos reconocer a partir del carácter experimental que conduce a una elaboración más fina del contraste acromático en los grabadores populares, aunque a lo largo de ese proceso ellos no logran integrar esas variaciones en nuevo régimen de grabado.

Sin embargo, reconocemos que esa intuición sobre las variaciones en la forma de dibujar, adquiere con la práctica una orientación común dentro de la imprenta. Esto es en la medida en que ellos comenzaron a dibujar al interior de los contornos, porque el conjunto de esas tentativas para atenuar el exceso de luminosidad en la xilografías sin pintar, se hace visible un proceso de abstracción que surge de la experiencia colectiva de caracterizar la superficie del grabado. Dado que al superponer al dibujo figurativo del perfil de las cosas, un sistema de líneas abstractas a partir de la repetición de trazos negros, paralelos, cruzados o puntos, cuyos intersticios producen líneas y formas blancas y en su combinación generan grises como consecuencia de una mezcla aparente de blanco y negro.

Por esa razón, podemos decir que la superposición de estas dos maneras de dibujar en la xilografía constituye una respuesta original de los grabadores

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

incunables. Aunque se trata de precarias y elementales formas de elaboración de esos grises; ellos logran hacer visible las posibilidades de llevar a la técnica del tallado, un régimen de transiciones que les permite abarcar con el dibujo, el lugar que ocupaban los colores. Esto significa que, a lo largo de esa experimentación, ellos crean las bases prácticas de un proceso de abstracción que va a permitir reconocer, en un nivel más acotado, la abstracción que ellos mismo habían establecido al separar en el plano de los contornos -la luminosidad- como un elemento común a todos los colores. Así mismo, debemos considerar que toda esa experimentación se realiza a la vista del régimen colaborativo de la imprenta, así como ante el contexto público inherente a la producción masiva de los libros. Entonces, desde ese punto de vista, entendemos que el carácter intuitivo del proceso opera dentro de un conjunto de referencias, cuyo eje común se identifica con el fenómeno de transferencia y socialización de un conocimiento tácito. En este conocimiento participan realizadores y lectores, cuya propia asimilación de ese proceso de abstracción están fundados sobre el consenso de las relaciones de correspondencia que se presentan en la estructura geométrica-luminosa común al grabado y la tipografía.

Desde esa perspectiva, vemos que el camino abierto para alcanzar, por medio de los grises, un nuevo régimen de contraste dentro del grabado, cobra sentido progresivamente en la medida en que esa nueva forma de dibujar permite recuperar la coherencia luminosa dentro de la página. Esto permite poner entre paréntesis el uso del color, como consecuencia del consenso sobre la cualidad luminosa de esos grises en el plano de su correspondencia dentro de la página. Esta es una condición que trae consigo, implícitamente, un proceso de comprensión y reconocimiento de los campos de abstracción heredados de la cultura gráfica medieval.

Los casos de esas implicaciones, que identificamos como características de la etapa incunable del grabado, están resumidos en ocho puntos:

1. La constatación de que no es posible determinar un momento específico en que las xilografías comenzaron a quedar sin pintar. Más bien, se trata de una eventualidad a la que estaba permanentemente expuesto el procedimiento complementario de pintar; porque en rigor ese trabajo siempre fue realizado en forma manual, a partir del libro terminado, desde el punto de vista de la impresión. En ese contexto, la decisión de publicar los grabados sin pintar era una opción editorial; donde el uso de las ilustraciones en general formaba parte

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

de una estrategia didáctica que no era una norma común a todos los libros.[13]

2. Entendemos que la naturaleza mixta de la técnica de las xilografías, primero impresas y, luego pintadas, adquirió dentro de la imprenta el carácter de un problema pendiente respecto de la relevancia del color en las imágenes; pues en el contexto general de la etapa incunable de la imprenta no vemos ningún avance en el sentido de abordar directamente la reproducción técnica del color. En cambio, ante la alternativa de dejar los grabados sin pintar, la respuesta de los grabadores se ve claramente orientada a profundizar en el potencial del dibujo, antes de considerar alternativas como la propuesta por Schoeffer con su impresión a tres colores basado en el montaje de matrices entintadas por separado para cada color.

Por esa razón, cuando los grabadores se incorporan al sistema de la imprenta, vemos que se incorporan al proceso de recreación del contraste geométrico-luminoso de la tipografía. Donde el carácter acromático del texto ya estaba bien avanzado, la permanencia de la condición manual de la aplicación del color en las xilografías constituye una evidencia de la duda y la demora sobre el consenso para profundizar en la reproducción técnica del color.

3. Como consecuencia de la regularidad de la textura en la composición tipográfica, en tanto elemento sensible de la luminosidad en el espacio de la página, la cualidad transparente de las acuarelas en las xilografías implicaba pintar y, a la vez, mantener visible el trazado lineal del grabado impreso en negro. De esa manera, la textura tipográfica y los contornos del grabado quedaban vinculados por el color negro de la tinta y, a su vez, por el régimen lineal común a la composición de ambas superficies. De ese modo, la disposición y las distinciones del color estaban siempre condicionadas por un régimen previo de contraste acromático que abarcaba el total de la página y, por esa razón, los colores superpuestos a ese contraste, están considerados como tintas que dependen de la fuerza de ese contraste. En esa forma de correspondencia el contraste acromático tiene todas las posibilidades de ser dominante dentro de la página y, por tanto, autónomo respecto del color.

Desde ese punto de vista, consideramos que el esquema de las xilografías

4. De un total aproximado de 30.000 títulos publicados en la categoría incunables, solo el 10% corresponde a libros ilustrados. Ref. Base de datos del catálogo unificado de incunables: http://www. gesamtkatalogderwiegendrucke.de/GWEN.xhtml

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

pintadas responde a un proceso complejo, pues contiene desde su origen una doble naturaleza vinculada a dos realidades. Por una parte, responde a la prolongación de la tradición iluminista confiada al color. Por otra parte, crea un régimen gráfico basado en la construcción lineal del contraste en blanco y negro, el cual en un sentido estricto es equivalente al proceso de diseñar y tallar la tipografía; porque en ambos casos se trata del diseño de elementos lineales negros en función de la luminosidad de una contraforma blanca.

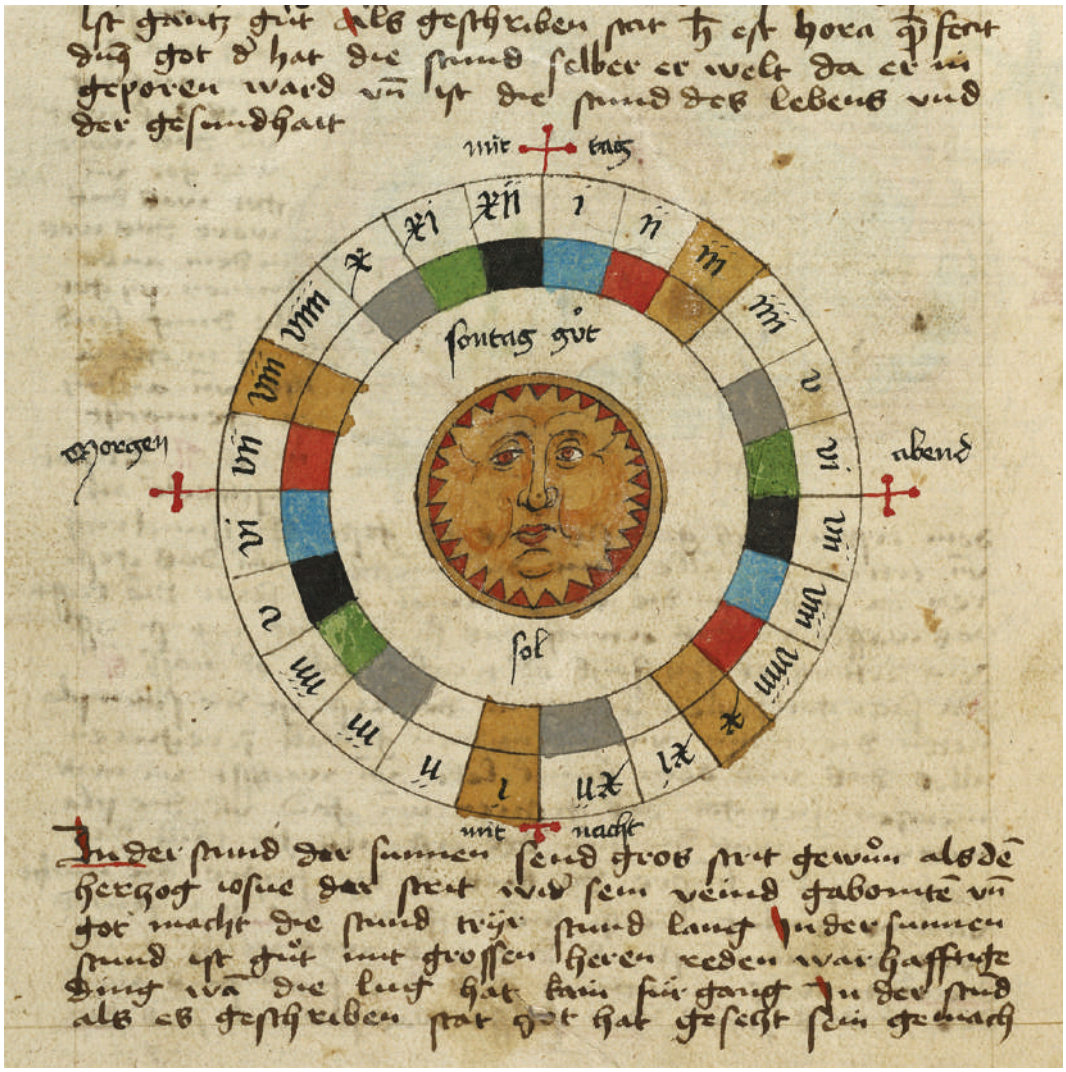


Fig 19 Esquema de colores registrado en una hoja suelta encontrada en el Museo J Paul Getty. El esquema relaciona seis colores que se ordenan según las horas del día. Fecha aproximada tercer cuarto del siglo XV.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

4. Al pensar los colores, como cualidades que producen distinciones dentro del trazado acromático del tallado, debemos reconocer que, en la tradición artesanal de los grabadores, se puede identificar el perfil de una paleta básica, la cual proviene de un régimen artesanal de recursos mínimos. Así como de un conocimiento elemental en el dominio de los colores. Esto es, porque su tradición y sus habilidades no están relacionadas con el mundo de los iluminadores y pintores profesionales, sino que se trata de un conocimiento tácito adquirido y transmitido, a través de una artesanía centrada en la imitación simplificada del uso de los colores en los vitrales.

A partir de ese modelo, hemos visto que ellos adquieren la habilidad de concentrar en el carácter lineal de su trabajo, la reducción del dibujo a un lenguaje simbólico basado en el trato esquemático del contorno de las cosas. Por esa razón, cuando el régimen gráfico de las xilografías pintadas se establece como un modelo de ilustración dentro de la imprenta, debemos considerar que se establece también un uso esquemático de colores destinado al reconocimiento de asociaciones simples, como verde-vegetación, rojo-sangre, azul-cielo, ocre-tierra, gris-piedra etc. Esto, en plena concordancia con el lenguaje simple y directo del diseño de contornos en la xilografías, que da lugar al trato elemental en que está comprendido el uso de los colores.

5. En el contexto de esas circunstancias eventuales en que los grabados comienzan a ser publicados sin las aplicaciones de color, vemos que se abre una extensa práctica aproximativa que se realiza dentro del régimen de grabado existente. En ese proceso, consideramos que la transición hacia el consenso de un régimen acromático, no es un objetivo, sino más bien el producto de un largo proceso. El cual se desarrolla en forma paralela y en diversas intensidades, mediante variaciones en las formas de dibujar; cuyo factor común es mantenerse dentro de un régimen de contraste apropiado, para que la luminosidad en la superficie del grabado sea coherente dentro la estructura geométrico-luminosa que genera la composición tipográfica, como referencia espacial en el contexto de la página doble.

6. Considerando la constante intuitiva que identificamos a lo largo de ese proceso para encontrar una nueva forma de correspondencia del contraste en la xilografía, debemos acotar que los grabadores comienzan a dibujar más y de una manera distinta en respuesta al vacío que dejan los colores. En ese sentido, ellos no están razonando sobre un conocimiento estructurado de los colores, sino que lo hacen respecto de un régimen gráfico; en el cual, el uso de los

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

colores estaba considerado como un complemento del dibujo, como una forma de caracterizar la superficie mediante distinciones básicas del color. Como contraparte de la importante economía que significaba limitar la faena de tallado a la concisión del trazado de contornos, en la cual el dibujo mismo estaba centrado a la configuración del perfil de las formas blancas en que se apoyan los colores.

7. El desarrollo de las posibilidades de producir grises, a partir de una mezcla aparente de blanco y negro, tiene un antecedente importante en el hecho de que el gris ya está considerado como uno de los colores que habitualmente formaba parte de la paleta de color de los grabadores. En esta referencia, estamos considerando que la lógica elemental del color en esa paleta es la relación de contraste del color en sí mismo[14], por cuanto, su discernimiento respondía a la necesidad de comunicar distinciones esquemáticas y simbólicas del color mediante asociaciones. En ese contexto, la presencia del gris dentro de esa paleta permite pensar que su particularidad es relevante desde el punto de vista del contraste; pues está considerado como uno de los colores básicos de esa paleta y no como una mezcla de blanco y negro dado que estos colores también están consignados ahí.

Así mismo, vemos en esa paleta que la cualidad distintiva del gris está tomada por ser un color neutro[15], cuya distinción comunica un sentido simbólico por asociación a las cosas que presentan un color indefinido; por ejemplo, el color de la piel de un perro o un muro de piedra. Sin embargo, cuando el gris deja de ser un color plano, para describir transiciones entre blanco y negro, su cualidad deja de tener un valor simbólico y pasa a la

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

5. Johanes Itten [1888-1967] desarrolla su concepto pedagógico sobre el dibujo y el color, identificando el fenómeno del contraste como el tema central de su teoría, publicada en 1961 bajo el título "El arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte". En la síntesis de esa investigación él describe siete categorías o leyes específicas del contraste: "El contraste del color en sí mismo es el más sencillo de los siete contrastes de colores. [...]Para representar este contraste, necesitamos por lo menos tres colores netamente diferenciados. El efecto que se deduce, es siempre multicolor, franco, potente y neto. La fuerza de expresión del contraste del color en sí mismo, va disminuyendo a medida que los colores empleados se van alejando de los tres colores primarios." (Itten. 1975 p.34)

6. El gris neutro equivale a la ausencia de colores, indiferente y desprovisto de carácter. Fácilmente sufre la influencia de los contrastes de tonos y de colores. Es mudo, pero se transforma con facilidad en tonos espléndidos. (Itten, 1975. p.37)

realidad concreta del contraste acromático que hace visible la relación claro u oscuro de las cosas dibujadas.

Desde ese punto, de vista observamos en las primeras versiones de grises -no pintados sino construidos en la matriz de madera-, que la configuración de esos grises en el lugar que ocupaban los colores ponen en evidencia una dualidad; pues están considerados alternativamente como una distinción de color aplicado homogéneamente a una superficie, así como tramas de líneas que producen mezclas entre blanco y negro. Esto es porque, en esos grabados, unas veces están elaborados como tramas de líneas negras, cuyos intersticios blancos forman una mezcla de blanco-negro. En cambio, otras veces como texturas no lineales a través de patrones de granos o puntos aplicados a un área que se desea destacar, como el vestido del personaje central de una imagen. En este caso su distinción no tiene relación con el eje claro oscuro, porque el gris ocupa la superficie de una manera continua sin transiciones y, fundamentalmente, porque no hay otros grises para establecer comparaciones.

8. Estas variaciones y aproximaciones de los grabadores incunables en torno a la dualidad de sentido -entre cromático y luminoso- de los grises, manifiestan en su desarrollo una especulación demorada y justificada. Esto, porque al abordar el problema del vacío que dejan los colores, dibujando al interior de las superficies, los grabadores continúan manteniendo la estructura del trazado de contornos como un elemento orgánico que describía todas las formas, según el detalle de sus perfiles.

En ese contexto, el requerimiento al que se enfrentaban los grabadores significaba abordar el carácter complementario y descriptivo asignado al valor simbólico de los colores. En respuesta a esa carencia, las composiciones de esas tramas se tornan cada vez más elaboradas y complejas; porque junto a la idea inicial de atenuar el contraste con el dibujo, las tramas se tornan descriptivas, en base a la imitación de patrones lineales para producir texturas y relieves tomados del natural. De ese modo, la caracterización de la superficie conforma un régimen de dibujo que avanza en el nivel descriptivo, pero al mismo tiempo permanece confinado al régimen de los contornos.

La superposición de estos dos modos de dibujo, si bien abre las posibilidades de recuperar la moderación del contraste, según la variedad de los grises, también significa superponer dos regímenes gráficos que tienden a coincidir en su función descriptiva, lo cual pone en evidencia que la cualidad luminosa de los grises está subordinada al criterio de la variedad en una paleta

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

de distinciones.

A consecuencia de esa extensa experimentación, la especulación en torno a las variaciones en la elaboración de las tramas y texturas, no logran ser integradas en un nuevo régimen de grabado, porque en realidad los grises que surgen de esas tramas siguen teniendo un valor esquemático cuya relevancia continúa siendo la distinción funcional al objetivo descriptivo; ya que desde ese punto de vista, el régimen de contraste permanece en el nivel primario del contraste del color en sí mismo, que hemos tomado de Itten (1975), entendiendo con ello que la comprensión de la relación del contraste claro-oscuro en esta etapa, aún no se constituye en una relación explicita que permita abarcar la extensa experiencia generada en la configuración gráfica de esos grises.

De esa manera, vemos que hay una intuición de la luminosidad como un elemento común a todos los colores -contenida de forma práctica en la abstracción original que da origen a la estructura lineal de las xilografías pintadas- pues ella continúa teniendo el carácter de un fondo homogéneo (como la energía de la luz natural que da vida a los colores en el vitral); lo cual significa que la elaboración de los grises está considerada como un entramado transparente, análogo a la cualidad translúcida de las acuarelas.

Desde esta perspectiva, vemos que la identificación de la sensación de gris, que surge de la mezcla aparente de blanco y negro en las tramas, forma parte de una experiencia de transición. La que es necesaria para comprender que las invenciones de esas nuevas formas de dibujar contienen una intuición cierta que permite prescindir del uso de los colores en la xilografía; pues a lo largo de esa experiencia está implicado un proceso de abstracción que fue practicado intuitivamente en el contexto artesanal de la imprenta incunable. De esa manera, entendemos junto con Sennett (2009) que esa intuición es inherente a la experiencia de formación del conocimiento práctico de los artesanos, cuyas habilidades "incluso las más abstractas, empiezan como prácticas corporales" (Sennett, 2009, p. 22). En el caso de los grabadores incunables, podemos reconocer que cuando ellos se enfrentan a la realidad de continuar dibujando, en el lugar de los colores, ellos confían a la sensación aparente de los grises el sentido de una orientación que justifica el considerable aumento de trabajo implicado en la elaboración de esos grises.

Por esa razón, vemos que las posibilidades de tornar explícita la correspondencia entre la luminosidad de los grises acromáticos y la

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

luminosidad común a todos los colores, tiene como condición una apropiación consciente de esa abstracción. Lo cual significa reconocer que las posibilidades de pasar de la intuición a un consenso sobre la relevancia de esa correspondencia, requiere una mirada amplia sobre la experiencia de la multiplicidad de esos grises, para extraer el elemento común de la luminosidad como su coherencia. Para de esa manera, justificar la interpretación del contraste de los colores, a través de la lógica de la escala de grises como fundamento de un nuevo régimen de grabado.

Esto significa, volver a encontrar una manera específica de dibujar. Lo cual lleva a los artesanos al límite de sus competencias, dado que respecto de esas relaciones ya no hay un modelo para imitar, porque la tarea específica que surge en ese límite, significa volver al campo del diseño de las imágenes. Ante esa expectativa, se torna cada vez más recurrente la participación de artistas pintores en la imprenta, quienes por su parte incorporan a su propio oficio el saber hacer de los grabadores. De esa manera, el proceso de abstracción, que los grabadores mantienen intuitivamente dentro de los límites de sus habilidades, comienza a ser comprendido y aplicado de acuerdo al contexto contemporáneo en que el grabado comienza a ser considerado por los artistas como un camino paralelo al arte de la pintura, anunciando el término de la etapa incunable de la xilografía y de los libros.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

3.5
LA VERTIENTE DEL PINTOR-GRABADOR

Hacia fines de la época incunable, la edición de libros ilustrados con xilografías coloreadas se había constituido en un género literario de amplio interés, para un público que valoraba el uso de imágenes como un elemento complementario al contenido de los textos. En 1493, la imprenta de Anton Koberger, considerada en esa época la imprenta más importante de Alemania, funcionaba en Nuremberg con más de veinte prensas trabajando simultáneamente; ese año se publican dos versiones de la Crónica mundial de Hartmann Schedel, una en latín y la otra en alemán (1400 y 1000 ejemplares respectivamente); conocida también como la Crónica de Nuremberg, "[...]. Esta crónica, es una especie de enciclopedia popular que abarca en forma sucinta todo lo que la época consideraba digno de saberse[...]" (Westheim, 1967. p. 94). La edición comprende la historia religiosa y profana de la

humanidad, desde el Génesis bíblico hasta el presente de Nuremberg de fines del 1400; está ilustrada con 1.800 xilografías, que van desde pequeños retratos a vistas panorámicas de las ciudades míticas y reales citadas en el relato.

Fig. 20 Xilografía pintada, Crónica de Nuremberg, 1493. Escrita por Hartman Schedel, impresa por Anton Koberger. Las xilografías son realizadas en los talleres de Wilhelm Pleydenwurff y Michael Wolgemut. Copia de la Bayerische StaatsBibliotheke, MDZ.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

El desarrollo de las ilustraciones de este proyecto fue iniciado cinco años antes y fue encargado a los pintores Wilhelm Pleydenwurff y Michael Wolgemut, quienes diseñaron y dirigieron el trabajo de los grabadores en los procesos de impresión (Wechsler, 1967, p.17).

La ambiciosa envergadura y la complejidad de esta edición presenta un giro relevante en el período incunable, que se caracteriza por la incorporación de pintores que se han especializado en la xilografía; quienes a diferencia de los artesanos estaban en condición de asumir encargos específicos, donde era necesario abordar el campo del diseño de las imágenes. El fuerte acento visual de esta edición, centrado en la ilustración del texto, implicaba crear imágenes, esquemas y mapas, destinados a colaborar en la interpretación de una multiplicidad de temas bastante diversos e inéditos en la iconografía de los grabadores artesanales.

Esta referencia a la edición de la Crónica de Nuremberg, nos permite retomar el antecedente expuesto sobre las limitaciones creativas de los grabadores artesanales, en el campo del diseño de las imágenes, para mostrar la situación particular en que la imprenta y la actividad editorial en su conjunto se constituye en un campo de interés y de oportunidades para artistas que comenzaron considerar el campo del grabado como actividad propicia para desplegar el lenguaje del dibujo de forma independiente de la pintura.

El régimen de colaboración que se genera en obras de este tipo se torna relevantes en la evolución del grabado, porque produce un intercambio del saber hacer entre grabadores y pintores. Esto es porque los pintores, que producen los dibujos originales que se requieren en proyectos como la Crónica de Nuremberg, necesitan conocer el mundo de los grabadores para estar plenamente compenetrados en las técnicas del tallado. Dicha condición significa, para los pintores, comprender la diferencia que hay entre un dibujo y el diseño de un grabado; entendida, en este contexto, como el concernimiento sobre las cualidades técnicas y expresivas que permiten llevar ese dibujo a una forma específica de dibujar, que sea factible de tallar en la madera; además de responder a su carácter complementario a la lectura, al que están destinadas esas ilustraciones.

Por su parte los grabadores necesitan una razón potente para justificar el aumento de trabajo, que traen consigo las innovaciones que vienen de la vertiente de los pintores-grabadores. Desde ese punto de vista entendemos que el incremento de la complejidad en el diseño de las imágenes plantea un

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

régimen gráfico diferente al principio de economía, que los grabadores artesanales mantenían en la forma de un compromiso tácito con su propia tradición.

La noción pintor-grabador, que hemos introducido aquí, fue planteada a comienzos del siglo XIX por Adam Von Bartsch, quien publica el primer catálogo razonado del grabado europeo, abarcando un período de 350 años, que van desde el siglo XV al siglo XVIII, en 21 volúmenes[16].

El título de la obra, Peintre-Graveur, está explicado en su introducción, al señalar que entre ambas disciplinas -pintura y grabado- existe un fenómeno de traducción, "que puede ser conducido por un pintor cuando adquiere del grabado, un lenguaje distinto a la pintura" (Bartsch. 1803) Para realizar personalmente sus imágenes en la matriz, a diferencia del procedimiento más habitual dentro de la imprenta, en el cual los grabadores profesionales traducen a la técnica, los dibujos que reciben de otros.

Sin embargo, más allá del distingo cualitativo que establece Bartsch para distinguir el uso funcional del grabado en la imprenta, respecto de la participación de pintores en la evolución del grabado, debemos tomar en cuenta que la articulación pintor / grabador, cobra un sentido más especifico para nuestro análisis sobre el carácter acromático del grabado. Esto, porque la mención literal del *pintor*, como una referencia inseparable en el discernimiento de la especificidad del grabado, nos conduce a enfocar nuestra atención en el hecho de que son ellos, en pleno dominio de su oficio en el color, quienes manifiestan una clara voluntad de distinguir y separar las cualidades propias del dibujo respecto de la pintura. La cual fue desarrollada de una manera más decisiva a través de las técnicas del grabado en metal.

Lo anterior, ya que, a diferencia del esquema de las xilografías pintadas, que fue introducido a la imprenta como un sistema orgánico entre el contorno y los colores, las cualidades plásticas del grabado en metal presentan desde sus orígenes las características de un régimen gráfico de alta sensibilidad, para fijar en una matriz de impresión el potencial expresivo del dibujo. Consecuentemente, esa determinación, al estar confiada a la autonomía del lenguaje propio del dibujo, significaba tomar la opción de prescindir de los colores, pues a diferencia del esquema original de las xilografías pintadas, el grabado en metal permitió en muy poco tiempo crear transiciones fluidas en el

7. Adam von Bartsch, , Le Peintre-Graveur. Viena y Leipzig, 1803-1821.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

grosor de las líneas y una gran libertad para valorar las superficies en términos de texturas y luminosidad, gracias a múltiples formas de achurados. Esta diferencia, desde el inicio, es muy importante porque la implementación del grabado en metal, en el campo de la reproducción gráfica, está basada en una adaptación del refinado oficio de los orfebres[17], cuyo dominio del dibujo implicaba una formación artística avanzada, pues está relacionada con la elaboración de objetos de metales nobles, así como sofisticados decorados de armaduras y utensilios en varios metales. Para esto, se disponía de herramientas y procedimientos específicos que fueron aprovechados y expandidos por los grabadores.

La adaptación de esa antigua tradición, aplicada al campo de la reproducción del dibujo está documentada por primera vez en el año 1446 (Hind,1963), por tanto, coincide con los inicios de la imprenta. Sin embargo, su principio técnico conocido como *intaglio*, implicaba un procedimiento de impresión en bajo relieve, diferente al que compartían la xilografía y la tipografía. Por esa razón su desarrollo transcurre mayoritariamente en forma independiente a la imprenta.

De ello se desprende que el grabado en metal fue considerado como un medio artístico en sí mismo, al ser reconocido e impulsado por la iniciativa de pintores individuales, quienes percibieron la ductilidad de su técnica como un campo propicio para fijar en el papel, las sutilezas del dibujo de observación al natural; de acuerdo a la corriente humanista (c.1400) que conduce al distanciamiento de la iconografía medieval, experimentada por el arte europeo en su conjunto, a través del movimiento renacentista. Panofsky (1981) explica que esta modalidad de "expresión naturalista" tiene como consecuencia "la aparición de un nuevo estilo pictórico basado en la convicción, aparentemente trivial pero, en aquella época, esencialmente novedosa de que, en palabras de Leonardo «la pintura más digna de alabanza es la que más se asemeja a la cosa imitada»" (Panofky, 1981, p. 234-237).

8. El principio gráfico del grabado en metal proviene de un procedimiento de reproducción de dibujos y patrones, utilizado como una técnica auxiliar en la orfebrería; en el cual, los artesanos ennegrecían el bajo relieve que producía el buril, para transferir a un papel un registro del avance del dibujo o bien para transferirlo a otro trabajo. La aplicación de ese principio a la reproducción seriada del dibujo, se mantuvo a distancia del proceso de la imprenta, porque implicó desarrollar un procedimiento de impresión diferente al que compartían la xilografía y la tipografía; en el cual las imágenes y el texto podían ser impresos en una misma operación en la prensa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

El carácter transversal de este nuevo estilo, siguiendo el argumento de Panofsky, es el producto y, a su vez, el productor de un régimen de intercambio cultural de influencias diversas, que nosotros identificamos particular- mente en el ritmo intenso con que el grabado en metal evoluciona en forma paralela y combinada en Alemania e Italia.

En ese contexto, podemos enfocar nuestra atención en la participación relevante de Alberto Durero (1471-1523) en la consolidación de los medios del grabado, pues desde su formación como orfebre en el taller de su padre y sus estudios en el taller del pintor-grabador Wolgemut (a quién asiste como aprendiz en la elaboración de los grabados de la Crónica de Nuremberg). Durero se destaca por su tremenda capacidad para dibujar, siguiendo sus observaciones directas de la naturaleza y por su capacidad de estudio que lo llevan a vincular sus propias tradiciones con los avances del movimiento renacentista, a través un primer viaje al norte de Alemania y dos viajes al norte de Italia.

Él estudia los grabados en metal de Martin Schongauer (1448-1491), quien trabaja principalmente el grabado al buril, así como los grabados a la punta seca del Maestro de casa y muy atentamente estudia los buriles y punta secas de Andrea Mantegna (1431-1506); cruzando esas referencias diversas, con su formación inicial en la orfebrería y en la xilografía.

Para comprender las características de la innovación que hace Durero, debemos tener presente que él se incorpora al mundo de la imprenta y los grabadores en su etapa de formación en el taller de Wolgemut, con quien colabora en la realización de los grabados de la Crónica de Nuremberg en 1493. Esto significa, que Durero aprende el oficio en la época en que los grabadores estaban superponiendo, al trazado de contornos, los achurados esquemáticos de líneas paralelas; a fin de crear transiciones en la luminosidad y texturas al interior de los contornos. Sin embargo, ambas formas de dibujar tendían a confundir tanto el carácter estructural de los contornos por la semejanza de valor en la línea, así como el carácter esquemático de las tramas; que si bien se apoyan en los contornos, su propia figura no colaboraba con la función formal de estos.

Las copias de los buriles de Mantegna, que Durero hizo, están fechadas en 1494 y dan cuenta de que ese problema también se presentaba en los grabadores italianos, que él estaba tomando como maestros avanzados en la perspectiva de llevar el dibujo al natural, al estado de una obra de autor. Si

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

bien, el grabado en metal permitía dibujar directamente la figura lineal, como si se tratara de un dibujo a la pluma; el registro de las luces y sombras aunque fueran tratadas con la finura de la punta seca, el resultado final acusaba el hecho de estar tomando como modelo un dibujo de estudio de manera bastante literal. Esto es en cuanto al proceso habitual en esa época, en el cual los dibujos preparatorios de una pintura son formas de pensar, que necesariamente deben separar el campo de abstracción de la forma, el de la luminosidad y el del color. En ese sentido el dibujo se encuentra en estado de anotaciones e ideas, que en el cuadro quedan confiadas a la fuerza y los matices de los colores.

Respecto de la actividad de pintores en el campo del grabado, como un medio apropiado para la publicación del dibujo, tomamos como una evidencia muy precisa la observación de Panofsky (1982. p.58) cuando repara en las correcciones que hace Durero al copiar los grabados de Mantegna; en los cuales mantiene con toda fidelidad el dibujo del contorno y cambia, decididamente, la forma de los achurados. De manera que las formas, las texturas y la luminosidad respondan a un mismo ritmo de mano alzada, al modo de una "caligrafía" suficientemente flexible para integrar todos sus elementos, en función de que la imagen y la forma de dibujar colaboren a un mismo sentido.

Dos años después, las xilografías de Durero dan cuenta que esas observaciones gráficas le permitieron comprender la diferencia que debe existir entre un dibujo, como el registro íntimo y vivo de un acto de observación y el diseño de un grabado, como una labor creativa consistente en dibujar de una manera específica. Esto último, en una caligrafía donde los elementos gráficos adquieren un carácter, por medio de dimensiones y cualidades en su configuración que resultan sensibles a la vista del espectador. Por esa razón, dibujar de una manera específica implica diseñar un carácter gráfico, cuya fuerza o levedad activan el régimen de relaciones espaciales y semánticas que conducen al espectador a constituirse en lector, en tanto transita (o se demora) desde las condiciones de visibilidad a las condiciones de legibilidad; porque al tiempo que responde a ese carácter, recoge y reúne los elementos separados y distintos para unir y formar aquello que trae a presencia el sentido, como el horizonte más vasto y propio de la experiencia de la lectura.

En las xilografías desde c.1496 en adelante, Durero diseña sus grabados poniendo en relieve la estructura luminosa de la composición. Este, siendo un

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

principio ordenador que condicionaba la forma de dibujar a un régimen de contraste, donde vincula las distinciones descriptivas del dibujo a la ordenación de la luminosidad; en el cual descendía a la escala de la forma de las líneas para definir una modulación fluida del grosor, de acuerdo con las variaciones de densidad de las tramas. De esa manera, él lograba moderar a voluntad la distribución de los elementos blancos y negros del dibujo para precisar variables de valor dentro de la relación claro-oscuro. (Ver página siguiente Fig. 20)

Desde el punto de vista gráfico, define la cualidad de las líneas, al modo en que el buril en el metal crea variaciones de grosor a lo largo de un mismo trazo; con ello, las líneas ya no responden directamente al cuchillo del grabador y se tornan flexibles y contrastadas entre sí. Al aplicar esa variable a la descripción del volumen y las texturas, el diseño de las tramas es elaborado al modo corregido de Mantegna, es decir, mediante achurados curvos en paralelo y de esa manera se liberan de su función esquemática de "pintar" la superficie para describir coherentemente, tanto la forma como su luminosidad.

La claridad de ese criterio da cuenta de un pensamiento abstracto, cuyo desarrollo permitió a Durero comprender que la paleta del grabador está compuesta por el blanco del papel y el negro de la tinta. Esta síntesis está planteada por Panofsky (1982), para explicar el salto que produce Durero, en contraste con el régimen gráfico precedente:

> "En efecto: eliminada la diferencia funcional que hasta entonces separara los contornos de los [achurados], los contornos, antes meramente «descriptivos», asumieron una significación luminísta en la misma proporción en que los [achurados], antes meramente «ópticos», venían a cumplir una función plástica.
>
> Dicho en otras palabras, la relación entre papel y tinta de impresor quedó sublimada en la relación entre luz y sombra: toda línea negra, además de ser «negro» e indicar forma y volumen, vino a significar «oscuridad», y correspondientemente el papel en blanco vino a significar «luz»". (Panofsky. 1982, p.73)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Fig. 21 Alberto Durero, El caballero montado y el lansquenete xilografía, c.1496/1497.National Gallery of Art, UK. Su reproducción en estas páginas respeta el tamaño real del original, sin considerar los márgenes, 25 x 18 cm.

Esta síntesis produce una re orientación muy precisa que se manifiesta en el régimen gráfico que Durero desarrolló, tanto en la xilografía como en el grabado en metal (Buril y Aguafuerte); siguiendo el principio de asignar valores plásticos y tonales, ya sea a través del carácter cambiante de la línea como al tratamiento de la superficie. Esto significa que el conjunto de variables que articulan las cualidades descriptivas del dibujo y las cualidades luminosas de los achurados se alternan al ritmo de la flexibilidad del carácter gráfico propuesto por Durero. Lo anterior, implicaba diseñar las xilografías bajo la condición de mantener un comportamiento orgánico en la elaboración de luces, sombras y texturas, al quedar articuladas a la definición de la forma y, a su vez, a las cualidades plásticas del dibujo se adaptan y colaboran en la configuración de la luminosidad del grabado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

4
LA ABSTRACCIÓN DEL COLOR EN LA LUMINOSIDAD ACROMÁTICA CAMBIA EL RÉGIMEN DE LECTURA DEL GRABADO.

El testimonio de la impresión que produjeron las estampas de Durero en el público y en la comunidad artística europea, la podemos percibir en las palabras de Panofsky (1982, p.73), cuando plantea que las xilografías de Durero, "comenzaron a relucir y resplandecer con diferentes grados de luminosidad".

Dicho elogio da cuenta de un aspecto que resulta fundamental para analizar el fenómeno de abstracción de los colores, que transmite implícitamente el carácter gráfico de Durero; dicha percepción muestra el consenso que produjo la autonomía que adquiere el régimen acromático de contraste en la xilografía, al producir la impresión de que las estampas por sí mismas -relucen y resplandecen- como consecuencia de la compleja elaboración de los "diferentes grados de luminosidad".

La impresión que produjo la edición príncipe de estos grabados y sus consecuencias en la recepción pública, derivaron en la sostenida imitación de esa forma de diseñar los grabados que se extendió admirablemente por toda Europa. Por esa razón, consideramos que dicho elogio da cuenta de que el carácter de su grafía se explicaba a sí mismo, como si se tratara del descubrimiento colectivo de un lenguaje abstracto, en la elocuencia alcanzada sin el uso de los colores y el reconocimiento de la luminosidad, dado que "súbitamente" cobró una comprensión universal.

Sin embargo, debemos considerar que la impresión de la luminosidad en blanco y negro la debemos entender y justificar como una recreación de la profunda tradición del carácter y el sentido de los colores brillantes en el códice iluminado de los amanuenses, pues la auténtica emoción del relucir y el resplandecer gráfico, trajo a presencia también el consenso del valor simbólico, acuñado en la elaboración de la cualidad luminosa de las páginas en los manuscritos. Ahí, los colores brillaban como si tuvieran una luz propia. También es necesario recordar, siguiendo la perspectiva de Brusatín, que el sentido más amplio de esa "antigua maravilla" -del color en la historia del hombre- significaba que los colores, tendían a distanciarse del contenido de las imágenes y se manifestaban también en una realidad abstracta como

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

impresión, emoción y memoria de los colores.

Así mismo, vemos que las observaciones de Itten en la historia de los colores concuerdan con la impresión de la luminosidad como una cualidad abstracta y subjetiva del color:

> "Las miniaturas de los monjes irlandeses de los siglos VIII y IX ofrecen numerosas coloraciones muy diferenciadas. Los ejemplos más llamativos se encuentran en esos pergaminos donde los colores más diversos van expuestos con la misma intensidad. La sensibilidad y la inteligencia artísticas de esos miniaturistas abstractos encuentran una continuidad monumental en el arte de los artistas vidrieros de la Edad Media". (Itten. 1975, p.9)

De esa forma, podemos agregar siguiendo a Westheim (1975) , que la continuidad de esa sensibilidad e inteligencia, está presente en la recreación del procedimiento abstracto que desarrollaron los grabadores populares, en conformidad a lo que ellos vieron en los vitrales. Esto es, al dibujar y pintar, separando la realidad del trazado del contorno acromático de la luminosidad de sus acuarelas a contraluz del papel; para llevar a la imprenta el régimen de las xilografías pintadas que tanto animaron los hábitos del lector incunable. Porque, a su manera, esos grabadores colaboraron significativamente en el proceso de abstracción de la superficie gráfica[18] que permitió, a esos mismos lectores, reconocer el valor simbólico de la luminosidad en el refinamiento de la configuración del contraste acromático de las xilografías de Durero.

Por esa razón, cuando se percibe colectivamente que la superficie gráfica de los grabados acromáticos de Durero, comenzaron a relucir y resplandecer mediante su elaboración minuciosa de la luminosidad, en escala de grises vemos que su pensamiento gráfico ha logrado recrear y transferir la condición abstracta de la luminosidad contenida en la tradición de los colores brillantes.

Sin embargo, desde el punto de vista del espectador, es necesario considerar

1. Esto es en referencia a la articulación de la luminosidad en los campos de abstracción de la geometría, el color y la tipografía, en las que se fundamenta el régimen de correspondencias entre las condiciones de visibilidad y las condiciones de legibilidad que identificamos como los conjuntos de elementos del espacio gráfico de la página doble.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

que la condición acromática por sí misma, no explica el reconocimiento colectivo del relucir y el resplandecer en el grabado. Esto, porque más allá del auténtico elogio que mueve al espectador, entendemos que la cualidad inherente que se percibe, en realidad, responde al fenómeno colectivo que hemos delimitado en el período incunable; en el cual está implicado un proceso de maduración del lenguaje visual. La grafía de Durero se torna compleja y comprensible a la vez, pues forma parte del incremento sustancial del carácter público del fenómeno de la imprenta; al cual está íntimamente asociado la actividad de los pintores-grabadores, que en su conjunto están afectados por la transferencia del sentido de coherencia espacial y el contenido simbólico de la luminosidad en dicha tradición.

Por esa razón, necesitamos identificar, dentro de la síntesis gráfica que hace Durero, la elaboración de una doble articulación en su planteamiento. La primera corresponde a que, como espectadores, identificamos la relación tonal-formal que caracteriza el régimen gráfico compuesto de su grafía y dicho carácter afecta de manera "impresionante" las condiciones de visibilidad. Esta, tiene como consecuencia una segunda caracterización que está vinculada al fenómeno de lectura, en el cual se da un giro en el campo interpretativo de la imagen, donde el espectador alcanza la condición del lector en la medida que las correspondencias internas del dibujo producen sentido. Esto es, una profunda innovación en las condiciones de legibilidad del grabado, según hemos podido observar en el trabajo precedente de los grabadores incunables.

Desde el punto de vista del carácter gráfico, debemos recordar que Durero propone una vinculación entre dos criterios de contraste. En primer lugar, crea un régimen de distinciones, basado en la variedad descriptiva del dibujo lineal y su detallada elaboración de la semejanza realista de la naturaleza. En segundo lugar, pone en relieve el contraste claro-oscuro, con el cual caracteriza la superficie mediante las variables tonales de la escala de grises.

Ello trae como consecuencia un despliegue y un aumento del contenido narrativo, donde el espectador pasa de la impresión primaria de la composición orgánica de la luminosidad a un tiempo en que la mirada se demora y recoge, a través de las extensas y minuciosas distinciones del dibujo que expanden el contenido de la imagen.

Sin embargo, en esta detallada elaboración de la semejanza, no se abandona el régimen de lectura simbólica desarrollado en las xilografías primitivas. Por esa razón, identificamos en su composición una segunda articulación: entre el

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

lenguaje simple y directo de la xilografía popular, que valora el reconocimiento de elementos simbólicos, pero al encontrase insertos en el contexto complejo en el que se presentan, quedan articulados a la sucesión narrativa que desarrolla la extensa y variada elaboración descriptiva y tonal del grabador.

En ese régimen de articulaciones, podemos constatar una *concepción compleja del contraste*, porque la experiencia del lector se ve guiada por el curso narrativo que plantea el régimen de integración propuesto por Durero. Esto produce un cambio profundo en el fenómeno de lectura, que debemos considerar como consecuencia de correspondencias, asociaciones y distinciones que surgen de la sucesión de los distintos niveles de lectura configurados por los elementos simbólicos, descriptivos y narrativos en la composición.

Tal complejo de correspondencias, produce una demora en la experiencia del espectador, pues ya no basta reconocer de forma simple y directa una estrategia simbólica, sino que es necesario comenzar a vincular y reunir las distinciones y semejanzas configuradas por los elementos contrastados que surgen de esa primera impresión. En esa demora activa, identificamos el paso de la impresión del espectador a la realidad del lector, debido a que responde desde sí mismo para descubrir y reunir las cosas separadas y distintas, que dan sentido a las distinciones espaciales y semánticas caracterizadas por el contraste complejo.

Esto es concordante con lo que planteaba Vico al explicar el acto de comprensión a partir de la actitud del *interlleger* en tanto hacer una "colección" de todos los elementos y de las cosas «aptas» para reconocer la idea, como una forma en el mundo del lector, la cual es cada vez más precisa y a la vez insondable, porque en ella se manifiesta el sentido, como algo creciente y perfectible (D' Acunto, 2009).

En esa referencia, al sentido amplio del fenómeno de la lectura, estamos considerando que la estructura compleja de correspondencias en el grabado obedece a nuestra proposición de incorporar las premisas del acto de leer a nuestro análisis del espacio del grabado. Por esa razón, las vamos a revisar dentro de un caso en el que se transparenta tanto la complejidad como la formación del sentido en el mundo del lector. En función de ello, debemos tomar en cuenta que el régimen de articulaciones (simbólicas-narrativas), que surgen de la elaboración compleja de los grabados de Durero, produjeron un aumento de la profundidad del contenido y por tanto un enriquecimiento de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

las condiciones de legibilidad. Las que resultaron concordantes con la sensibilidad e inteligencia colectiva, tal como lo expone Itten, a propósito de la tradición gráfica en la cual se inscribe la recreación del régimen de lectura planteado por Durero.

Así, los grabados de Durero responden a una época y a un lugar que hemos enfocado en el período incunable de los libros y el grabado. En este periodo, la participación de Durero ocurre a partir de los últimos años, íntimamente asociada al fenómeno de transición; en el que están plenamente vigentes, la iconografía medieval gótica y la influencia de la observación natural e intelectual del Renacimiento italiano.

En ese contexto, vamos a observar el caso del detallado análisis que hace Panofsky (1982), desde el punto de vista del contenido en los grabados de Durero, (Panofsky, 1982, p. 166-185). A través de la síntesis que hace pretendemos corroborar desde el punto de vista del lector, el testimonio elocuente del régimen de lectura sin palabras que surge del espacio complejo de Durero.

> "Por consiguiente, casi todos los motivos empleados en el grabado de Durero se pueden justificar por referencia a tradiciones textuales y representacionales bien arraigadas, relativas a la «melancolía» de una parte y a la «geometría» de otra. Pero Durero, aunque plenamente consciente de su significación emblemática, las dotó también de un significado expresivo [...]" (Panofsky. 1982, p. 176)

El carácter concluyente de la cita, surge como una síntesis que se plantea al final de un complejo análisis realizado por Panofsky (1982. ps. 166-185), sobre lo que se conoce como los "grabados magistrales" de Durero, a partir de los cuales Panofsky plantea que más allá de sus diferencias técnicas, "[...] componen una unidad espiritual por el hecho de simbolizar tres modos de vida que corresponden, como señaló Friedrich Lippmann, a la clasificación escolástica de las virtudes en morales, teologales e intelectuales. «El caballero, la Muerte y el Demonio», tipifica

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Fig. 22 Alberto Durero. El caballero, la muerte y el demonio, 1513. Buril, 24x19 cm. National Gallery of Art, UK.

la vida del cristiano en el mundo práctico de la decisión y la acción; el «San Jerónimo», la vida del santo en el mundo espiritual de la contemplación de las cosas sagradas, y «Melancolía I» la vida del genio profano en los mundos racional e imaginativo de la ciencia y el arte". (Panofsky. 1982, p.166)

El inicio de la lectura que hace Panofsky (1982) está claramente marcado por el nivel de reconocimiento simbólico, pero también está presente y nos advierte sobre la profundidad de *"una iconografía compleja y significativa"* (Panofsky. 1982, p.166). Quien, además, a lo largo de su análisis, consigna también la condición relevante del "lenguaje expresivo" con el que se manifiesta el carácter narrativo que adopta el autor, a fin de integrar el complejo mundo interior al que apela.

Por esa razón, en la síntesis expresada en la variable *melancolía / geometría* que encontramos al final de su extenso análisis, podemos comprender el retrato sensible e intelectual que Panofsky hace de Durero y del contexto particular de su obra. A partir de ese análisis, hemos podido tomar cuenta de la sensibilidad y el razonamiento que da origen a la profundidad que surge como un relato que se puede seguir a lo largo de una extensa colección de elementos. En ellos encontramos distintos niveles, que abarcan el régimen complejo de los motivos, las tradiciones textuales, las representacionales, unidas al elemento común del carácter expresivo que da cuenta del ingenio y la fantasía (en palabras de Vico, (Grassi. 1999 p.15) que da lugar y provoca la respuesta "individual y colectiva" del lector.

De esa manera, la secuencia de nuestro análisis nos deja enfrentados, al fenómeno de recepción que define el rol protagónico del lector como un caso específico, que nos permite enfocar la atención en nuestra premisa sobre el régimen de relaciones que le dan vida al espacio gráfico, en cuanto: «éstas [relaciones] solamente viven gracias a un sujeto que las describe y que las lleva». (Merleau-Ponty, 1993, p. 258)

Siguiendo la advertencia sobre *"una iconografía compleja y significativa"* en los grabados de Durero, vinculadas a la premisa del espacio gráfico, basada en la condición de correspondencias y "*un sujeto que las describe y que las lleva"* podemos observar la sensibilidad e inteligencia que plantea Durero, al destinatario.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Fig. 23 Alberto Durero, San Jerónimo en su estudio,1514. Buril, 24x19 cm. National Gallery of Art, UK.

Fig. 24 Alberto Durero. Melancolía I, 1514. Buril, 24x19 cm. National Gallery of Art, UK.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

4.1 LA INTEGRACIÓN DE CRITERIOS DE CONTRASTE

La articulación que hace Durero al vincular de manera orgánica el dibujo de contorno y el achurado de la superficie, resultó fundamental para comprender y superar el tratamiento intuitivo del problema de contraste, suscitado por el retiro de los colores en el régimen de las xilografías pintadas. Tal como hemos visto en la síntesis tonal/plástica que hace Durero, sus grabados están organizados en un régimen de contraste cuya lógica se caracteriza por estar compuesta de dos formas de dibujar que se articulan entre sí; de manera que los achurados que describen las variables tonales de la superficie gráfica, están articuladas orgánicamente a la descripción lineal de la forma de los distintos elementos de la imagen.

La consecuencia gráfica de esa síntesis, es la relevancia que cobra el tratamiento de la luminosidad como una referencia estructural que describe el régimen de relaciones a través del contraste claro / oscuro. Pero además, como hemos visto desde el punto de vista del fenómeno de lectura que surge de esa grafía, es, en términos de Panofsky, mediante *"una iconografía compleja y significativa"* que se hace visible a través de otro régimen de distinciones que percibimos entre los planos, simbólico, descriptivo y expresivo que convergen en una dinámica narrativa, cuyos "contrastes" y correspondencias mutuas, están reflejados en la ejecución minuciosa del contraste concreto de su grafía.

Mediante el análisis de la interacción entre estos dos criterios de contraste, que identificamos, en el nivel concreto del detalle en su grafía, en relación a la profundidad y las distinciones del tratamiento del contenido. A través de ello, pretendemos explicar una relación entre esa forma de proceder y el proceso de abstracción que subyace en ese tratamiento extensivo del contraste, a propósito de la elaboración acromática de la luminosidad propuesta por Durero.

Retomando la referencia de las categorías del contraste de Itten, los primeros grabadores de la xilografía popular usaban una paleta de colores basada en el principio del contraste del color en sí mismo[19] en el cual una serie elemental de colores, (rojo, verde, azul, amarillo, etc.) respondían por una parte a la condición básica de ser suficientemente distintos entre sí, además de

[19] Aquí debemos recordar que Itten, plantea que el contraste del color en sí mismo es el nivel más básico del contraste y pone como ejemplo los tres colores primarios, como ejemplo de la facultad de distinción que da origen al paso de la sensación a la percepción del color.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

representar esquemáticamente asociaciones elementales. Cuando comenzaron a dibujar sus tramas, en el vacío que dejaban los colores, continuaron considerando la relación de contraste en su nivel más elemental en tanto distinciones asociadas al lenguaje simbólico.

Por esa razón, desde el punto de vista del lector, esos achurados resultaban esquemáticos y pertenecían al régimen de lenguaje simple y directo, basado en el re conocimiento de los elementos de la imagen. Estos se fundaban en patrones esquemáticos que colaboraban en la presentación del contenido de los contornos, porque su función interpretativa, continuaba enfocada en caracterizar simbólicamente los elementos de la imagen, en relación de su reconocimiento, sin pretender el tono narrativo. Por ejemplo, trama ondulada para el agua; trama quebrada, roca; trama curva, lomaje; etc. Así, vemos que el régimen de distinciones básicas en base al el contraste de patrones, corresponde al principio más básico del contraste del color en sí mismo, porque lo que importaba era caracterizar lo distinto de la manera más simple y directa y no narrar[20].

En cambio, en la paleta de Durero, la multiplicidad del contenido descriptivo del dibujo lineal planteaba un régimen de contraste formal que se extendía a lo largo de la "narración" minuciosa de las cosas. De esa manera, la superficie entera del grabado ofrecía un régimen de contraste, en el cual la ausencia de los colores estaba reemplazada por un aumento importante de la diversidad de elementos narrativos del dibujo.

Al articular el vector de la luminosidad, el régimen de contraste formal responde también al criterio de la relación claro-oscuro; de modo que las distinciones descriptivas del dibujo, se mueven a lo largo del eje que abarca los polos blanco y negro, bajo un criterio más amplio y flexible que comprende orgánicamente las distinciones descriptivas y la luminosidad que las afecta.

A partir de esa articulación, el rango tonal de la composición adquiere un carácter estructural, donde ambos criterios de contraste tonal/plástico se tornan complementarios y de esa manera el aumento del nivel de detalle en la

[20] Es típica también la estricta limitación a lo objetivo y simbólicamente importante. [...] Por así decirlo, el contenido simbólico de la leyenda (San Cristóbal) se halla resumido en un solo gesto; se ha renunciado a todo lo que lo rebase, a todo lo que sea tan solo ilustración e interpretación. El grabador formula un concepto, un concepto popular y viviente que no necesita de explicaciones ni aclaraciones. Sólo recurre a medios ilustrativos en cuanto sean indispensables para caracterizar, pues caracterizar es lo que importa, no narrar..."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

descripción minuciosa de la semejanza con el dibujo, significa que los grises ya no está asociados esquemáticamente al reconocimiento de un contraste simbólico. En cambio, al estar los grises integrados al dibujo, los diferentes grados de luminosidad, traen a presencia un régimen de distinciones que es común a todas las cosas, así como a todos los elementos de la obra. De esa manera la distinción básica que asociamos al nivel del contraste del color en sí mismo (entre las tramas esquemáticas al interior de los contornos) es llevado a una extrapolación cuando se le incorpora, a ese nivel la variable de luminosidad, en el eje claro / oscuro. En las categorías del contraste de los colores de Itten, (1975) el contraste claro / oscuro corresponde, después del contraste del color en sí mismo, al segundo nivel de complejidad en su análisis "objetivo-subjetivo del color en el arte". Ahí, plantea que:

> "lo claro y lo oscuro son contrastes polares y tienen una importancia fundamental para la vida humana y para la naturaleza entera. Para los pintores, el blanco y el negro constituyen los más fuertes medios de expresión para el claro y el oscuro. El blanco y el negro son, desde el punto de vista de sus efectos, totalmente opuestos; entre estos dos extremos se extiende todo el dominio de los tonos grises [...], existe una infinidad de tonos grises, claros y oscuros, que se escalonan en una gama continua entre el blanco y el negro" (Itten, 1975, p. 37).

Si revisamos las referencias teóricas de las siete categorías del contraste de Itten[21] (1975), encontramos al pintor Phillip Otto Runge (1777-1810), quien por su parte coincide con el análisis fenomenológico en la "Teoría del color" de Goethe pero considera que el fenómeno del color, requiere una síntesis abstracta de manera que dicha teoría sea comprensible y aplicable al pensamiento de los colores en la realidad concreta del trabajo de los pintores.

En 1810 Runge pública un breve ensayo que contiene el primer modelo tridimensional del color, conocido como La esfera del color[22]. En la cual explica la correspondencia entre lo que en esa época se consideraba como dos sistemas de colores no correspondientes: cromáticos y acromáticos. La correspondencia que él establece, se origina en una relación que también fue

[22] "Esta [esfera de Runge] fue la primera representación correcta de los colores naturales, tal como habían sido descritas por Leonardo da Vinci" (Pedrosa, 2014, p. 91).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

explicada ahí por primera vez: al demostrar que la combinación de los colores primarios rojo, azul y amarillo, generan las categorías de las mezclas secundarias y terciarias, y a través de esa progresión demuestra como esas mezclas producen un gris de valor neutro. De esa manera establece que los colores básicos cuyas mezclas y variables pueden describir el conjunto de todos los colores, son: rojo azul, amarillo, negro y blanco.

El discernimiento de la integración entre ambos aspectos del color (cromáticos y acromáticos) se inicia con el diagrama del círculo de colores puros y brillantes (considerados así, porque no tienen blanco ni negro) y los ubica en el ecuador de la esfera. Las variables de luminosidad están representadas en la transición vertical de los colores brillantes, sobre la superficie de la esfera para describir el valor claro / oscuro de cada color. De esa manera llega al extremo de los polos donde la máxima luminosidad esta representada por el blanco e inversamente por el negro; Entre ambos polos plantea el eje que describe la escala de grises, que por su parte son característicamente neutros respecto del color. Así, la correspondencia que se presenta en esa estructura esférica, permite mostrar la transición de cada uno de estos grises desde su eje, hasta llegar a la superficie de la esfera y de esa manera se vinculan a todos los colores, en el sentido paralelo al ecuador. Así, la progresión del gris a la superficie explica la variable de saturación que describe el rango entre tonalidad y neutralidad de los colores.

A partir de ese trabajo, se establecieron tres variables fundamentales de la distinción de los colores: tonalidad, luminosidad y saturación, cuya interacción plantea una estructura que permanece hasta el presente, como la referencia universal de la comprensión y aplicación de los colores, desde la pintura a las técnicas actuales de la reproducción del color.

En el campo de la pintura, la conceptualización de Runge fue interpretada en el plano sensible del fenómeno de la sensación de los colores, a través de la teoría de los siete niveles del contraste de Itten, (1975). El desarrollo académico de dicha teoría en el contexto de la Bauhaus entre el año 1919 y 1922 fue prolongado y profundizado por Paul Klee, a través de un exhaustivo trabajo con los colores transparentes de la acuarela, quien concluye (para decirlo en breve) que el centro topológico del fenómeno del color es un punto gris equidistante a todos los colores.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

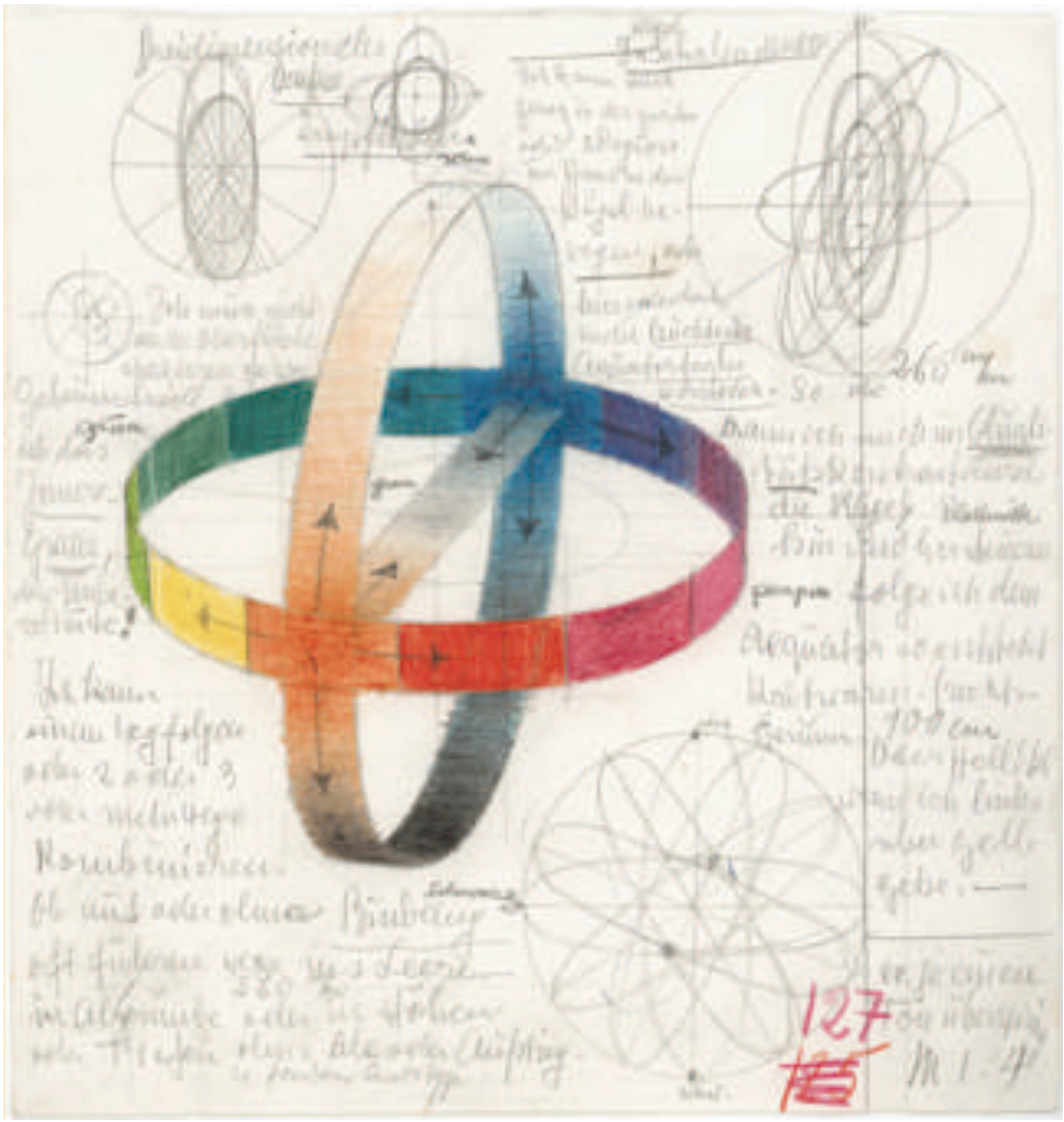


Fig. 25 Johannes Itten. Esfera del color a bandas 1919-20 representación transparente de la esfera de Runge. En horizontal, la transición de los colores en su máxima pureza, en vertical las transiciones de luminosidad y al interior las variaciones de saturación y el centro gris. (Stahl, G. 2010).

La lectura intelectual y sensible, que hacemos acerca de la correspondencia de la escala de grises dentro del fenómeno del color, nos permite mostrar de que manera la perseverancia de Durero sobre la vía del contraste en la escala de grises, resulta ser la clave de correspondencia, tanto para la ciencia como para el arte, entre dos aspectos que resultan ser distintos y complementarios en la comprensión del fenómeno de los colores. A pesar de que su consenso es bastante reciente en comparación con el contexto incunable que estamos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

presentando. El sentido que viene a justificar esta referencia está dirigida a mostrar la forma práctica en que Durero comprende la manera de prescindir de los colores en el grabado, profundizando de manera compleja la elaboración del contraste. Esta cualidad compleja que identificamos, se refiere a que su maestría en el dibujo, aplicado al incremento del registro luminoso en la técnica del grabado, podría haber quedado efectivamente circunscrito como un modelo de trabajo propicio a los objetivos de la imprenta. Sin embargo el horizonte de Durero es el de un pintor consciente de la profunda transformación cultural de su época y en ese contexto él se debe a una profunda tradición gótica, así como a una perspectiva humanista y entre ambas realidades él se plantea un lenguaje gráfico que abre un campo paralelo a la pintura. Esto es a través de lo que Panofsky describe como *"una iconografía compleja y significativa"* (Panofsky. 1982, p.166).

Lo que pretendemos establecer aquí, es la constatación de una concepción compleja del contraste elaborada por Durero, entendiendo que la relevancia de la síntesis gráfica que él hace a partir de la integración concreta entre dos aspectos del dibujo (tonal y plástico) se traduce a través de la elaboración detallada de su luminosidad, en un instrumento flexible y potente para hacer visible *"una iconografía compleja y significativa"* de acuerdo a una comprensión implícita en esa correspondencia sobre el fenómeno de lectura, que se torna particular en el régimen acromático de las imágenes, y por esto, está dentro del mundo de la pintura.

Y es, en ese "lugar" donde Durero desarrolla su extensa labor en el grabado, sobre una relación de contraste suficiente, confiado a la luminosidad que es común a todos los colores y a la vez está al margen de los colores.

Entendemos que esa condición de un -contraste acromático suficiente- es lo que señala Panofsky cuando dice que "las xilografías comenzaron a relucir y resplandecer con diferentes grados de luminosidad" para decir que ahí se abre un tiempo, que es la demora inherente a la experiencia del lector.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

5.
CORRESPONDENCIAS ENTRE LA INCOMPLETITUD DEL COLOR EN LA ESCALA DE GRISES Y EL CARÁCTER INACABADO DEL TEXTO LITERARIO EN LA TEORÍA DEL ACTO DE LEER.

Resumen.

En el capítulo precedente, observamos de que manera el fenómeno de la ausencia de los colores, hacia el final del período incunable, es comprendido por Durero a partir de una revisión profunda de la tradición gráfica a la que pertenece así como a través de su propia comprensión del espíritu humanista de su época.

La profundidad de dicha comprensión, constituye un momento altamente significativo que hemos caracterizado como una *concepción compleja del contraste* cuya principal virtud es que lo complejo, dado por la densidad de su contenido es transmitida al observador, mediante distinciones y conexiones en diversos niveles, que apelan a los diversos niveles de lectura potencialmente disponibles en el mundo del lector.

Entendemos que dicha concepción da lugar a una forma específica de dibujar que le permite diseñar sus grabados a través de la integración de diversos criterios de contraste (cap. 4.2). Así la elaboración minuciosa y extensa en sus temas, conecta la tradición del contorno y los intersticios luminosos (coloreados y posteriormente tramados) de la xilografía, con el amplio registro tonal acromático, del grabado al buril sobre metal. Así la síntesis radical de Durero, se inicia en la delimitación concreta de la paleta del grabador, donde las transiciones de luz y sombra surgen una comprensión concreta de la lumnosidad del *blanco* del papel y el valor de sombra del *negro* de la tinta de impresor y culmina en la integración de contornos y achurados en un régimen gráfico, en el cual estos elementos alternan sus cualidades formales y lumínicas.

La consecuencia gráfica de esa articulación es la identificación de la realidad abstracta de la luminosidad en el grabado, dado que la ordenación de la luz ya no viene dada en la imitación de un modelo, sino construida con la línea del contorno que es sensible a la luz y con las tramas tonales colaborantes de la forma.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Así, lo que hemos nombrado como *la vertiente del pintor grabador* decanta en una ley de contraste acromático cuya referencia ilumina el campo del diseño del grabado cuya especificidad es alternativa a la práctica del grabado como técnica de reproducción del dibujo y también respecto de la pintura y su tratamiento del dibujo por medio de los colores.

Entendemos que el efecto de la articulación tonal/plástica como vía de superación de la ausencia de los colores en el grabado, surge primeramente como consecuencia de la recreación que realiza Durero sobre la profunda tradición de la luminosidad gráfica que le precede, la cual es considerada una estructura fundamental del diseño en sus grabados. Así mismo, el reconocimiento público de la exhaustiva elaboración del detalle dentro de ese razonamiento (tonal/plástico) recrea la sensación *del relucir y resplandecer* y de esa manera, el contraste más elemental que distingue a todos los colores en un eje claro/oscuro, se despliega ordenadamente en los rangos de una escala de grises. Dentro de esa correspondencia entendemos la distinción propia del gris como un color incompleto, porque en su limitación a la connotación de un grado de luz, es coherente al universo de los colores dentro del eje claro/oscuro y al mismo tiempo la propia neutralidad de su coloración, el gris se torna inestable, vago e impreciso.

La interacción de dicha neutralidad, en el contexto de la concepción compleja del contraste nos permite identificar una segunda condición relevante en la observación de la ausencia concreta de los colores en el grabado. La cualidad compleja que estamos considerando, está referida en la constatación de su síntesis tonal/plástica, formada por la integración de dos criterios de contraste, por la parte tonal se refiere concretamente el contraste claro/oscuro y por la parte plástica se refiere a la (extensa) distinción del detalle y variedad de las cosas dibujadas. En esa forma razonada de dibujar, la relación de contraste se expande a través de la acentuación de temas y referencias diversas que se articulan en la experiencia del observador, cuya penetración otorga un carácter demorado al conjunto de la composición.

Dicha demora es la antítesis del lenguaje simple y directo de los grabados artesanales, y entendemos que se origina por el aumento de la densidad del contenido que mueve al observador para adentrarse, desde una primera impresión en el plano de la visibilidad, a la experiencia del sentido a través de las condiciones de legibilidad que surgen de la complejidad iconográfica. Esto es como consecuencia de la referencia múltiple de los elementos simbólicos, la

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

elaboración mimética/descriptiva y la referencia a la tradiciones textuales, cuya alternancia describe un conjunto de elementos narrativos y significaciones en distintos niveles (literal, metafórico o alegórico) a través de ellos, el observador asciende a su condición de lector, en respuesta a dicho régimen de contrastes simultáneos y contextuales.

La conclusión preliminar que extraemos de las consecuencias del planteamiento de Durero, es que el desarrollo de esa ley de contraste tonal/plástica plantea un giro en el régimen de lectura del grabado, y se va a constituir, desde esa época en un modelo de pensamiento gráfico sobre una correspondencia fundamental, entre las condiciones de visibilidad y las condiciones de legibilidad, entendiendo que la articulación entre ambos conjuntos, es consecuencia de una comprensión del carácter universal de la sensibilidad humana al contraste, cuya interacción extensiva en ambas realidades -visibilidad y legibilidad- conduce a nuestra identificación de una concepción abstracta del contraste, cuando vemos la palabra clave en el planteamiento de Durero es *la distinción* en el sentido más amplio que ella cobra en su trabajo en términos sensibles e inteligentes de cara a un lector.

Sin embargo la mayor virtud identificada en esa ley de contraste, es que si bien, su grado de complejidad es una propiedad relevante en plano del diseño del grabado, desde el punto de vista del lector, dicha complejidad permanece latente bajo las condiciones de economía y justificación de la visibilidad como consecuencia primaria de la elocuencia del contraste (es decir la antítesis de lo complejo en la experiencia del lector) y desde ese punto de vista el modelo de elaboración compleja del contenido en Durero, es semejante al fenómeno de la literatura pues las imágenes y la experiencia de la imaginación misma, es consecuencia de las conexiones propias del lector, en tanto es el lector, quien otorga un sentido a lo que primeramente se presenta como contraste suficiente en el plano de la visibilidad.

El carácter preliminar de esta conclusión plantea una revisión de las premisas que conforman la argumentación general de la investigación y su desarrollo en este capítulo está centrado en las correspondencias entre la incompletitud del color en la escala de grises y el carácter inacabado del texto literario en la teoría del acto de leer.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

5.1
LA REFERENCIA DEL ESPACIO GRÁFICO DE LA LECTURA, EN LA CONDICIÓN CREATIVA DEL LECTOR.

En la mención que hacemos al carácter demorado que adquiere el contenido extenso y minucioso del grabado de Durero, nos remite al ámbito de recepción del lector y con ello estamos incorporando nuestras premisas referentes al fenómeno de lectura[23]. En estas premisas se plantea la noción del Acto de leer como un punto de vista que, si bien está concebido en el contexto acotado a la literatura de ficción, nos parece que sus principios presentan correspondencias útiles en el contexto de las referencias del espacio gráfico de la lectura, en el caso particular del grabado de Durero. Sobre esa base, queremos apoyar nuestras observaciones en las premisas que nos parecen iluminantes en dicha teoría, con el fin de sintetizar el análisis del fenómeno de abstracción de los colores en la escala de grises del grabado y sus vínculos con el fenómeno de la lectura.

La incorporación de dichas premisas en esta etapa, no pretenden dar por sentado una correspondencia integral del acto de leer, ni su equivalencia dentro del espacio gráfico, ello requeriría un desarrollo que no puede ser abarcado en toda su profundidad en este momento. Sin embargo, al plantear como referencia una teoría fenomenológica de la lectura en la teoría del Acto de leer, podemos traer los elementos estructurales de ese planteamiento, a fin de revisar el lugar del lector en el espacio complejo del grabado, para cuestionar nuestras propias observaciones a la luz de esa referencia.

La relación que ilumina las correspondencias que pretendemos mostrar, está centrada en la referencia del espacio gráfico, sobre el cual presentamos el régimen de correspondencias textuales y visuales que condicionan el fenómeno de la lectura. Ello implica considerar la experiencia de la lectura en el sentido más amplio de la palabra. La lectura la identificamos en la acción que mueve al lector a extraer el sentido, vinculando todos los elementos que resulten aptos para formar una idea, entendiendo que la presentación del texto tiene sus propias leyes de correspondencia según las condiciones de visibilidad y legibilidad, así como el grabado de Durero nos ha permitido mostrar una

1. Ver sección 2.1 Antecedentes culturales del fenómeno de la lectura. p.41

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

concepción compleja del contraste, como un régimen de lectura en que las palabras y las ideas están contenidas en las correspondencias desplegadas en los múltiples ejes del contraste que el autor plantea.

En ambos casos, la referencia del espacio gráfico nos plantea la acción del lector está dirigida a extraer una coherencia ante la expectativa de que sus elementos despliegan el horizonte de sentido contenido en los enunciados gráficos.

El presupuesto que establecemos, para centrar en la acción del lector, la activación de la autonomía en el espacio gráfico, está basado en el planteamiento de Merleau-Ponty (1993, p. 258) que hemos expuesto en el capítulo de introducción. Donde nos advierte que el espacio "debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones", tomando en cuenta que ello implica la condición crítica en que "estas [conexiones] solamente viven gracias a un sujeto que las describe y que las lleva". Por esa razón, vemos que la acción del lector es en realidad la referencia (sensible e inteligente) que justifica el régimen de contrastes y semejanzas que hacen visibles la condición básica de conexiones en el espacio gráfico.

De esa manera, proponemos vincular las observaciones precedentes, poniendo en relieve la articulación sensibilidad e inteligencia señalada por Itten (1975) en la tradición del color. Esto, pues consideramos que dicha articulación nos permite poner en relieve la naturaleza individual y colectiva del lector, en tanto pertenece a una tradición gráfica que fue comprendida como una referencia fundamental en la concepción compleja del contraste en el grabado de Durero. En ella, reconocemos el origen de la demora en que la impresión 'sensible' del espectador conduce a la experiencia de 'recoger' 'reunir' y 'formar' una respuesta, que le da un sentido a la configuración compleja del contraste. Por esa razón, vemos que la relación sensibilidad e inteligencia plantea una condición concordante con las premisas del acto de leer; esto es, tomando como referencia una acotación que encontramos al inicio de la exposición que hace Ricoeur (2004, p. 880), sobre los fundamentos teóricos del Acto de leer:

> "El nuevo componente con que la poética [del lector] se enriquece, deriva entonces de una 'estética' más que una 'retórica', si se quiere restituir al término estética la amplitud de sentido que le confiere la *aisthesis* griega, y darle como tema la exploración de las múltiples

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

> maneras con que una obra, al actuar sobre un lector, lo modifica"

En la amplitud de sentido que Ricoeur (2004) remite a la *aisthesis* griega, vemos que su acento está dirigido concretamente al sustantivo sensación; con lo cual concordamos plenamente, pues coincide con el universo de distinciones sobre la *sensación del color* que surge en la instancia primaria de la observación condicionada por la sensibilidad de la visión humana. Por esa razón, la correspondencia que estamos estableciendo para llevar el punto de vista del Acto de leer al espacio del grabado, la sensibilidad del color viene articulada a inteligencia. Esto, según la observación de Itten (Itten. 1975, p. 9) sobre el uso abstracto de los colores en los manuscritos irlandeses, "donde los colores más diversos van expuestos con la misma intensidad" en los que perduraba finalmente, la sensación "más que una retórica" como plantea Ricoeur. Por este motivo, vemos que la respuesta de nuestro lector, corresponde también con la noción *interleger*, que tomamos de Vico, (D' Acunto, 2009, p. 328) al precisar que su sentido viene de *interlego*, como el verbo y la acción de inteligir, donde la preposición ínter no se limita a recoger lo que aparece entre las cosas, para precisar que la acción ahí, es el «procedimento de la collectio» en cuanto colección de todos los elementos de las cosas, «aptos» para reconocer la idea, como una forma, cada vez más precisa y a la vez insondable, en la que se expresa el sentido, como algo creciente y perfectible.

En esta variable de verbos que han permitido abarcar por analogías, la experiencia de leer, en tanto *recoger, coleccionar, formar, perfeccionar,* nos permiten reconocer dichas acciones en el contexto de la cualidad compleja del contraste en el grabado; como variables del acto de leer en tanto vías posibles que caracterizan la demora que sostiene a la poética del lector en su propio régimen de conexiones (sensibles e inteligentes), quien responde, en función de extraer el sentido de los enunciados gráficos sin palabras del grabado.

Enfocados en la perspectiva de la acción del lector y a fin de exponer el argumento de las correspondencias que pretendemos establecer, vamos a presentar las premisas que encabezan los fundamentos teóricos del Acto de leer; las que han sido tomadas de la exposición de Ricoeur, (Ricoeur, 2004, p. 864) en la cual ubica el fenómeno de la lectura, *entre* el "mundo del texto y mundo del lector".

> "[...] Este ser afectado tiene esto de notable: que combina, en una experiencia de tipo particular, una pasividad y una actividad, que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

permiten designar como recepción del texto la propia acción de leer."
[...] "esta estética complementaria de una poética [del lector] reviste a su vez dos formas diferentes, según que se subraye, con W. Iser, el efecto producido sobre el lector individual y su respuesta en el proceso de lectura, o, con H.R. Jauss, la respuesta del público en el plano de sus esperas colectivas".

[...] el acto de lectura se convierte así en un eslabón en la historia de la recepción de una obra por parte del público.
La historia literaria, renovada por la estética de la recepción, puede así aspirar a incluir la fenomenología del acto de leer."

[...] "la fenomenología [al poner entre paréntesis la retórica del autor] toma como punto de partida el aspecto inacabado del texto literario".

"Para Ingarden, un texto está inconcluso una primera vez en el sentido de que ofrece "visiones esquemáticas" que el lector está llamado a "concretizar"; ·con este término se debe entender la actividad creadora de imágenes por la que el lector se esfuerza en figurarse los personajes y los acontecimientos referidos por el texto; la obra presenta lagunas, "lugares de indeterminación", precisamente en relación con esta concretización creadora de imágenes;"

"Un texto está inconcluso una segunda vez en el sentido de que el mundo que propone se define como el correlato intencional de una secuencia de frases (intentional Satzlwrrelate), del que hay que formar un todo, para que ese mundo sea buscado. Aprovechando la teoría husserliana del tiempo y aplicándola al encadenamiento sucesivo de las frases en el texto, Ingarden muestra cómo cada frase apunta más allá de ella misma, indica algo que hay que hacer, abre una perspectiva" [...].

"Pero, a diferencia del objeto percibido, el objeto literario no viene a "colmar" intuitivamente estas expectativas; no puede más que modificar- las. Este proceso motor de modificaciones de expectativas constituye la concretización creadora de imágenes evocada

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

anteriormente" [...]. (Ricoeur, 2004, p. 880).

La presentación de estas siete premisas tiene por objetivo ponerlas en su propia secuencia de exposición. Para así, poner en relieve un elemento central de correspondencia que hemos encontrado en el punto de vista de la fenomenología, sobre *el aspecto inacabado del texto literario*. Esto, entendido como una característica del texto de ficción, en tanto plantea "lagunas de indeterminación" que provocan la búsqueda y la configuración de "perspectivas esquemáticas" que orientan al lector a extraer una coherencia, que permita otorgarle una forma propia a lo propiamente irreal de la ficción.

> "[...] De ahí se deriva nuestra primera intuición acerca de la especificidad del texto literario. Por una parte, se diferencia de otros tipos de texto en que no explicita objetos reales determinados ni los produce, y se distingue por otra parte de la experiencia real del lector en que ofrece enfoques y abre perspectivas *con las que el mundo conocido por la experiencia aparece de otra manera.* Así pues, el texto no se ajusta completamente ni a los objetos reales del mundo vital ni a las experiencias del lector. Esta falta de adecuación *produce indeterminación* [...]" (Warning, R. ed., 1989, p. 136).

Esta cualidad indeterminada del texto literario, en la cual el mundo conocido por la experiencia aparece de otra manera, (irreal) la vemos íntimamente asociada al valor neutro que presenta la condición acromática de las imágenes en el grabado; por contraste con el "mundo de la vida", naturalmente pleno de colores (real). De manera análoga, entendemos que en el grabado, dicha neutralidad respecto del color natural, nos deja concretamente frente a la ficción en la cual *el mundo conocido está presentado en blanco y negro* es decir de forma irreal. Por esa razón, vemos que dicha neutralidad respecto del color, colocada en la ficción del artificio acromático, produce una tensión real-irreal como consecuencia del contexto complejo en que se presenta.

Desde ese punto de vista, la ausencia del color en la escala de grises, produce una *indeterminación* que afecta la propia neutralidad del régimen acromático. De esa manera, lo indeterminado del color queda asociado a la sensación de lo vago e impreciso de la realidad, cuando es abstraída a su presentación en blanco y negro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

Entonces, desde el punto de vista del lector, la superposición real/irreal viene a tensionar la neutralidad acromática y la empuja a su valor de indeterminancia, cuya propia dinámica inestable gira el sentido de lo neutro al sentido de indeterminancia como virtud[24]. Esto es, en tanto abre el mundo de las posibilidades inherentes al juego abierto por la ficción. Por esa razón, nos parece justo establecer una correspondencia entre el "conflicto" real/irreal de la grafía acromática, con el valor de la indeterminancia que caracteriza la premisa central en la teoría del Acto de leer, que toma como punto de partida el aspecto inacabado del texto como desencadenante de la labor creativa que caracteriza la poética del lector.

Sin embargo, la correspondencia gráfica que se plantea, respecto de la indeterminancia como virtud dinámica en la ficción, solo cobra sentido si tomamos en consideración que la sensación neutra del gris, es en sí misma, una respuesta a la ausencia de carácter que se manifiesta por comparación en las distinciones propias de los colores entre sí. Sin embargo, cuando la neutralidad del gris se presenta dentro del régimen complejo del contraste acromático, (como la indeterminancia dentro del texto), dicha neutralidad tiende a perder su propio carácter. Por esto, decimos que el gris, más bien, se torna impreciso y vago porque bajo condición compleja se distancia de su realidad concreta de ser un color neutro.

De esa manera, vemos que el contraste entre el mundo conocido, y la realidad ficticia de su elaboración acromática, producen una tensión entre real e irreal, lo cual demanda su integración por la vía de las conexiones y secuencias que conducen la poética del lector. Entonces, en función de recuperar la coherencia[25]17, el valor de indeterminancia real/irreal de la escala de grises, adquiere el carácter de una 'perspectiva esquemática', que orienta el curso dinámico de esa tensión; pues, dicha orientación sigue la intuición de que en la escala de grises, las distinciones cromáticas *están presentes de una*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

2. Italo Calvino en su argumentación sobre el valor de exactitud en la literatura: "Puedo por lo tanto definir también negativamente el valor [de exactitud] que me propongo defender. Queda por ver si con argumentos igualmente convincentes no se puede defender también la tesis contraria. Por ejemplo, Giacomo Leopardi sostenía que el lenguaje es tanto más poético cuanto más vago, impreciso. (Señalaré de paso que el italiano es, creo, la única lengua en la que «vago» significa también gracioso, atrayente: partiendo del sentido original «[...] vagar», la palabra «vago» lleva consigo una idea de movimiento y mutabilidad que en italiano se asocia tanto con lo incierto y lo indefinido como con lo gracioso, lo agradable.) (Italo Calvino. 1995, p.73)

3. Desde el punto de vista de la teoría del acto de leer, desarrolladas por Wolfgang Iser, plantea que "[las] figuras incompletas producen un sistema de tensión que reclama una coherencia de la figura, con grandes resultados en lo que se refiere a la integración (Iser.1897,p.197)

manera diferente, dado que la sensación de las variables entre luces y sombras gráficas resultan concordantes con las variables de luminosidad común a todos los colores, y en esa intersección reconocemos que se abre la perspectiva de otorgarle un sentido diferente a la sensación acromática del gris, y a la vez que pone en relieve la realidad del artificio o ficción sobre el cual opera el acto de leer.

Esta tensión real/irreal, en que el mundo conocido de los colores se presenta de una manera diferente, deja al lector como mediador en el plano de la ficción. Esto, nos permite identificar en la poética del lector una actitud análoga al conflicto que plantean las metáforas, donde el lector o el oyente deben actuar y encontrar un sentido pertinente, ante la simultaneidad de lo real e irreal en un mismo enunciado. *Ante esa tensión, uno de los elementos debe ceder girando su sentido propio, en función de un sentido nuevo que supera el conflicto real/irreal del enunciado.*

> "Se trata de lo que Dámaso Alonso denominó «entrecruzamiento del plano real y el irreal» y que define así:
> «El lector va siendo llevado del uno al otro, y las recaladas en el lado real le sirven de guía. Por esta línea sinuosa la atención del lector es llevada al plano de la fantasía, con intermitentes apoyos en el de la realidad»" (Alonso, 1955, p. 45, citado en Rueda. 2001. p.103)

El sentido de esta referencia está enfocado en el aspecto retórico que plantea dicha tensión, por cuanto la traslada al mundo del lector y lo mueve a la tarea de pensar o descubrir una nueva coherencia dentro del *plano de la fantasía* con *intermitentes apoyos en el de la realidad.* Análogamente, esa misma tensión, plantea dentro del artificio acromático, un entrecruzamiento del plano real e irreal despliega el sentido más allá de la condición irreal que surge de la ausencia del color, a través de la cual vemos "la realidad" en blanco y negro.

El pensamiento metafórico que identificamos en la tendencia al giro del sentido literal del gris, desde su neutralidad concreta al ser provocada por la dinámica real/irreal, abre la perspectiva de considerar el gris como un color incompleto; ello nos permite considerar que la vitalidad de esa tensión, proviene de aquella comprensión aproximativa del *interligere*; "en la que se expresa el sentido, como algo creciente y perfectible", condición que para Vico está íntimamente vinculada a la facultad del ingenio. "Vico define la facultad

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

ingeniosa como un requisito del pensamiento metafórico, «En las frases ingeniosas prevalece la metáfora»" (Grassi. 1999. p.25). En Ricoeur (2004) esta referencia al ingenio del lector está recogida desde el punto de vista de *la innovación* como producto de la metáfora:

> "En la metáfora, la innovación consiste en la producción de una nueva pertinencia semántica mediante una atribución impertinente: «La naturaleza es un templo en el que pilares vivientes ...»
> La metáfora permanece viva mientras percibimos, por medio de la nueva pertinencia semántica -y en cierto modo en su densidad-, la resistencia de las palabras en su uso corriente y, por lo tanto, también su incompatibilidad en el plano de la interpretación literal de la frase: El desplazamiento de sentido que experimentan las palabras en el enunciado metafórico [....] tiene por función salvar la nueva pertinencia de la predicación "extraña", amenazada por la incongruidad literal de la atribución". (Ricoeur 2004. p. 23)

La facultad ingeniosa como un requisito del pensamiento metafórico, nos recuerda el paso de la realidad del observador a la del lector en el grabado, pues entre ambos vemos que surge la innovación de atribuirle a la cualidad "literal" del gris, una nueva pertinencia que se apoya en su variación dentro del eje de la luminosidad que es común a todos los colores.

Por esa razón consideramos como atributo, la sensación de incompletitud que se presenta en el color gris, por cuanto se comporta como un color, en tanto responde al contraste claro / oscuro; pero en realidad no posee distinción de tinte. Ello implica que en el gris, la referencia cromática está puesta entre paréntesis y lo que resta como color, es su luminosidad como una virtud del gris, cuya propia incompletitud (o neutro) es, a la vez un indicio de su pertinencia al universo de los colores.

Como nueva "atribución semántica" que ofrece el pensamiento metafórico, para salvar el conflicto real/irreal, es que dicha relación está íntimamente asociada a la sensibilidad e inteligencia de los colores, señalada por Itten (1975), cuando él mismo recoje el comportamiento del gris en la pintura:

> "El gris neutro equivale a la ausencia de colores, indiferente y desprovisto de carácter. Fácilmente sufre la influencia de los

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

> contrastes de tonos y de colores. Es mudo, pero se transforma con facilidad en tonos espléndidos.
>
> La acción de cualquier color puede conseguir que el gris pase de una ausencia de color o de un color neutro a su efecto complementario correspondiente. Esta transformación se efectúa de manera subjetiva en el ojo, pero no se produce objetivamente en los mismos colores" (Itten, 1975, p. 37).

Esta precisión sobre la fuerte subjetividad de la sensación de color por causa del valor complementario que adquieren los grises en un contexto complejo, nos advierte que la correspondencia que estamos planteando entre el valor de la indeterminancia dentro del texto y la perspectiva que ofrece la sensación de incompletitud del color en la escala de grises, no significa que objetivamente los grises adquieran un valor cromático. Lo cual, nos permite precisar que la fortaleza que hemos identificado en la incompletitud del color gris, radica en la transferencia de esa indeterminancia a la realidad del lector, tal como sucede en los enunciados metafóricos donde el lector está llamado a "concretizar" por la vía del instinto y la sensibilidad que procura una coherencia en la experiencia de la intelegibilidad que conduce al sentido; como consecuencia de la superación de la dualidad real e irreal que se plantea entre el color natural y el artificio del carácter acromático.

En la concepción compleja del contraste planteado por Durero, observamos como "real", el acento sobre la semejanza y el desarrollo de la profundidad descriptiva, en sus variables simbólicas y narrativas; que conducen al lector a privilegiar el régimen de conectivas que le da sentido a esa complejidad, a través de la articulación de dichas variables dentro del extenso desarrollo del contenido en que se presenta.

En ese contexto complejo, vemos que la cualidad neutra del gris se invierte, para recuperar su lugar como un color incompleto dentro del concierto de los colores. Por tanto, muy próximo a la posibilidad de connotar el color si fuera necesario para completar el sentido de una figura abstracta o convencional, descriptiva o narrativa, dentro de la ficción y del complejo de correspondencias propias de la composición.

Al respecto, un ejemplo de la tensión real-irreal en la observación de un grabado original de Rembrandt: "se trata de la exposición de una serie de grabados de Rembrandt, en la cual llama la atención una penumbra dispuesta,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

para que la luz de los grabados se presente en su rol protagónico. En esa serie hay un solo grabado que dispone de una lupa que se ofrece y motiva para mirar en detalle lo que no se puede ver a simple vista. El grabado es un retrato pequeño de unos siete centímetros de alto, se trata del retrato de un hombre con sombrero de ala grande, cuya sombra se proyecta sobre la frente hasta las mejillas, el resto de la cara aparece en una sobre-luz; en contraste con la sombra plena de detalles, en cuyo fondo, la mirada del retrato retiene la mirada del observador por su luminosidad, y más bien, por el brillo que produce dentro de esa sombra.

Al revisar con la lupa, la propia mirada se tensa por esta otra mirada que yace en la sombra. Entonces, en esa escala aumentada de la lupa, el brillo inicial visto en el contexto de la serie de los detalles de la sombra, hace posible ver la delicadeza del achurado con que está dibujado el iris de esos ojos y ahí uno se encuentra con líneas finísimas intercaladas de blanco, que conforman un gris muy claro. La sensación de la luminosidad del gris acentúa el carácter tácito y natural del color del iris en un rostro. Ahí vemos que la tensión de lo indeterminado del gris avanza a la sensación de incompletitud, pues al quedar expuesto a la tensión real-irreal, la perspectiva de completar "la frase" se abre al plano de la ficción; cuya dinámica admite la sensación de una coloración, en función de asignarle un sentido a esa luminosidad en la poética del lector como respuesta al sentido posible de que esa claridad pertenece a un color indeterminado, como una cualidad plausible del gris en el centro del retrato.

Lo que se muestra aquí, es la respuesta complementaria del lector, al aspecto inacabado del color en la elaboración de luminosidad del gris, pues se trata de una sensación que no se identifica con un color específico. Esto, debido a que la sensación de color no está vinculada a un tinte, pues sin duda esa claridad construida, incorpora la intuición de un color en la comprensión de la fisonomía integral del retrato, donde el color de los ojos cobra pleno sentido, como en el rostro de una persona al natural.

Rembrandt configura aquí un color abstraído a su luminosidad, que aparece como una indicación de sentido, ubicado al final de la secuencia en que pasamos del personaje a la persona, que tiene una mirada que reluce por contraste en el extremo más leve del gris en el retrato.

La sensación de color es evidentemente irreal, pero al tratarse de una sensación real en la experiencia subjetiva del lector, dicha sensación colorante viene a distender el conflicto real-irreal, porque contribuye a la coherencia por

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

el lado de la ficción en el mundo del lector. La vitalidad de las conectivas que llevan al lector a imaginar momentáneamente un color inexistente, nos parece concordante con el pensamiento de Paul Klee, cuando afirma que "el arte no reproduce lo visible, *hace visible*" (Klee. 1957, p.3). Entendemos que aquí, se confirma de manera concisa que el acento está puesto en la acción del lector como protagonista del hacer visible en tanto extrae el sentido de la vitalidad contenida en la obra; esto es considerando que lo que se ha querido hacer es traer a la realidad concreta de la obra, algo que se puede decir de muchas maneras, bajo la condición de que ese algo se haga visible en la realidad del lector, en un punto a lo largo del eje entre su sensibilidad y su inteligencia, como en el entrecruzamiento del plano real e irreal que plantean las imágenes acromáticas.

Así, el hacer visible es, también, una de las muchas maneras de nombrar el acto de leer, siendo coherente con los muchos verbos que se han usado en la tradición de la lectura, de los cuales deriva el fenómeno colectivo en que "las palabras adquieren su sentido con la práctica" (Wittgenstein. 1998, p. 116) . Por lo tanto, mientras sigamos escribiendo, dibujando y leyendo habrá formas más precisas o más amplias, para "hacer visible" a través del horizonte creativo de los actos de leer.

En este momento del avance de la investigación puedo considerar que se ha respondido en parte la pregunta inicial de la tesis:

¿De qué manera se constituye y por qué razón se mantiene en la actualidad la aptitud de la escala de grises, como un principio de coherencia en el espacio gráfico?

Esto es porque en la extrapolación que estamos haciendo sobre las premisas del Acto de leer, dentro de nuestro planteamiento sobre la concepción compleja del contraste en Durero, la pregunta implícita sobre la constitución y la vitalidad de la coherencia del espacio gráfico de la lectura, se puede responder por las múltiples formas de leer que han sido comprendidas y registradas con los elementos del espacio gráfico. De esa forma, el desarrollo, enfocado en la descripción del régimen de correspondencias en el eje visibilidad/legibilidad, pone en evidencia la relevancia de la actividad dialéctica entre el lector y la obra. En ese sentido, comprendemos la naturaleza del espacio gráfico como un esfuerzo constante para lograr el reflejo más

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

económico y ajustado a esa forma de pensar que, si bien son propias de cada época, la evidencia de la apropiación del sentido es el elemento fundamental de su constitución. Por esa manera, si consideramos que el fenómeno de la lectura constituye una labor creativa de carácter individual y colectiva, podemos esperar que el cuestionamiento de los verbos que la describen, siga siendo el criterio aplicado a la justificación de esa economía.

De forma especial, creemos que el paso de las xilografías pintadas a la concepción compleja del contraste en los grabados de Durero, pone en evidencia el cambio profundo en que gira el régimen de lectura medieval a uno moderno. Por esa razón, lo más relevante de ese proceso que nos propusimos mostrar, no es la maestría de los grabados de Durero, sino el profundo concernimiento sobre la relevancia del estatuto del lector, en tanto fenómeno colectivo en una época específica (de los libros incunables) por cuanto da lugar (en el espacio gráfico de la lectura) a la sensibilidad e inteligencia del lector; por esa razón consideramos que la concepción compleja del contraste en Durero, se constituyó en un modelo de comprensión abstracta del estatuto del lector y por tanto es el fundamento más ajustado para explicar el nivel de consenso que la da sentido a la prescindencia del color en el espacio gráfico.

En las premisas de Ricoeur hay un concepto que recoge la perspectiva histórica del Acto de leer, que avala la trascendencia del cambio de régimen de lectura que hemos analizado: “el acto de lectura se convierte así en un eslabón en la historia de la recepción de una obra, por parte del público”. En ese sentido, entendemos que el carácter individual y colectivo del Acto de leer, constituye un elemento crítico fundamental sobre la naturaleza del espacio gráfico, en tanto comprensión de la naturaleza de la experiencia de leer y particularmente, en cuanto ha orientado el esfuerzo constante para lograr el reflejo más económico y ajustado a esa forma de pensar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

BIBLIOGRAFÍA

AMSTER, M. Técnica gráfica: evolución, procedimientos y aplicaciones. Editorial Universitaria; Santiago; Chile. 5a. ed.1966

ARANZUEQUE, G. (Ed.). (1997). Horizontes del relato: Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur. Vicedecanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma.1997.

ASENJO, S.D. Diccionario de la biblia. Barcelona. Herder, 1987.

BAIN, P., & SHAW, P. (Eds.). La letra gótica. Tipo e identidad nacional. campgrafic. València. 2002.

BLANCHARD, G. (Coordinador). La letra. Ensayo de Joan Costa. Ceac. 1990

BRINGHURST, R. The elements of typographic style. Point Roberts: Hartley & Marks, 1992.

BRUSATIN, M. Historia de los colores. Barcelona. Paidos, 1987.

CALVINO, I. Seis propuestas para el próximo milenio. Siruela,Madrid.1995.

CAVALLO, G., CHARTIER, R. Historia de la lectura en el mundo occidental. Madrid. Santillana, Taurus, 1998.

CHAMOUX, F. La civilización griega en las épocas arcaica y clásica. Barcelona. Editorial Juventud,1967.

D'ACUNTO, G. Vico Y la "prueba de Los orígenes". Cuadernos sobre Vico, 23(24), 2010. 2009

DE HAMEL, C. A history of illuminated manuscripts. Londres. Phaidon Press, 1994.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

DIRINGER,D. Writing. Thames and Hudson, 1962. EISENSTEIN, E.L. La revolución de la imprenta en la edad moderna europea. Madrid. Akal, 1994.

FEBVRE, L., & MARTIN, H. J. La aparición del libro. Libraria, 2005.

FERREIRO, H. La abstracción en la teoría del conocimiento de Hegel.

GADAMER, H. La hermenéutica de la sospecha. López Castellón, Enrique (trad.) Universidad Autónoma de Madrid 1997

GÁLVEZ, F. Educación tipográfica: una introducción a la tipografía. Santiago de Chile. Universidad Diego Portales, 2007.

GATES, D. Lettering for reproduction. Nueva York. Watson-Guptill, 1969.

GHYKA, M. Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes. Barcelona. Poseidón, 1997.

GRASSI, E. Vico y el humanismo, Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica. Anthropos Editorial, Barcelona, 1999.

HARDIN, C. Explaining Basic Color Categories. Cross-Cultural Research 39(1) 2005

HIND, A. M. . An introduction to a history of woodcut. Volumes I and II. Dover Publications, Inc. N. Y. 1963

I PUIG, A. P. Un ejemplo de la geometría práctica del gótico: el" Büchlein der Fialen Gerechtigkeit" y la" Geometria deutsch" de Matthäus Rorizcer. LLULL: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas,20(38), 239-272, 1997.

ILLIC, I. En el viñedo del texto: etología de la lectura. Un comentario al "Didascalicon" de Hugo de San Víctor. Madrid, Fondo de cultura de España, 2002. ISER, W. El acto de leer. Teoría del efecto estético. Madrid. Taurus, 1987.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

ITTEN, J. El arte del color, Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte. Edición abreviada EDITORIAL BOURET 10, rue Cassette, Paris VI. 1975

JURY, D., KOCH, P. (Editores). Book Art Object: Relator, Robert Bringhurst. Spiritual Geometry. The Codex Foundation; 1st edition. 2008

KLEE, P. Dans l'entremonde. París, Delpiré,1957.

KLEIN, R. Anatomy, Behavior, and Modern Human Origins. Journal of World Prehistory, VoL 9, No. 2, 1995

LINDSEY, D. & BROWN, A. Universality of color names. Department of Psychology, Ohio State University, Mansfield and College of Optometry and Graduate Program in Vision Science, Ohio State University, Columbus. 2006

MARTINEZ, S., HUANG, X. "Epistemic Groundings of Abstraction and Their Cognitive Dimension," Philosophy of Science 78, no. 3: 490-511. 2011

MORA FERRATER, J. Diccionario de filosofía.Sudamericana; Buenos Aires; Argentina. 5a. ed.1965.

PANOFSKY, E. Vida y arte de Alberto Durero. Madrid. Alianza, 1982.

PEDROSA, I. Da cor à cor inexistente. Senac, 2014 RADDER, H. How concepts both structure the world and abstract from it. The Review of Metaphysics, 581-613. 2002

RADDER, H. The world observed. The world conceived. University of Pittsburgh. 2006

REGUIERA, T., KAY, P., KHETARPAALA, N. 2006 Color naming reflects optimal partitions of color space. Department of Psychology, University of Chicago, 5848 South University Avenue, Chicago, IL 60637; cDepartment of Linguistics, University of California,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

RICOEUR, P. La memoria, la historia, el olvido. Fondo de Cultura Económica. 2003

RICOEUR, P. Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato de ficción. Siglo XXI editores. 2004

RUEDA, S. Un procedimiento frecuente en las construcciones metafóricas de Garcilaso. En Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001. Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2001.

SENNET, R. El artesano. Anagrama. 2010

STAHL, G. On Vision and Colors by Arthur Schopenhauer and Color Sphere by Philipp Otto Runge. New York. Princeton Architectural Press. 2010

TSCHIHOLD, J. The form of the book. Londres. Lund Humphries Pubishers, 1991.

WALD, C. Why Red Means Red in Almost Every Language. The confounding consistency of color categories. 2015. http://nautil.us/issue/26/color/why-redmeans-red-in-almost-every-language

WARNING, Rainer. La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura.1989. Visor

WECHSLER. H. Great prints et printmakers. Harry N. Abrams; Bentveld; Holanda.1967.

WESTHEIM, P. El grabado en madera. Fondo de Cultura Económica; Ciudad de México; México. 2a. ed. 1967

WITTGENSTEIN, L. Culture and value 1998. Georg Henrik von Wright, Heikki Nyman editores, Blackwell Publishers Ltd, 1950.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA

BASES DE DATOS SOBRE INCUNABLES EN INTERNET

https://katalog.ub.uni-heidelberg.de

http://gallica.bnf.fr

http://vm136.lib.berkeley.edu

https://data.cerl.org

http://luna.manchester.ac.uk/luna/servlet

https://www.bavarikon.de

http://daten.digitale-sammlungen.de

https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/welcome.htm

http://www.e-codices.unifr.ch

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313615/CA