

TFM
Tipologia 4

RECERCA DE LA FORMACIÓ D'IDENTITATS A L'ESCOLA A TRAVÉS DEL CONTE DE LA CAPUTXETA VERMELLA I LA SEUA IMPLEMENTACIÓ GRÀFICA

Presentat per:
Lara Ordóñez Aguilar

Tutors:
Fernando Evangelio Rodríguez
José Manuel Guillén Ramón



MÀSTER EN PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

València, Juliol 2018.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER EN
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

RESUM

Es tracta d'un projecte gràfic i d'investigació on es treballa el format del llibre com a obra d'art i l'espai instal·latiu tractant les diverses versions del conte de la Caputxeta Vermella.

L'objecte de l'estudi ha sigut aprofundir en l'imaginari col·lectiu d'un dels contes populars de tradició oral més coneguts del món. A més, s'han investigat les adaptacions i transformacions a les quals ha sigut sotmès, la seua assimilació com a part de la cultura popular universal, i les consegüents reinterpretacions en distints àmbits, tant plàstics com visuals.

El treball busca desenvolupar un projecte com a agent artístics amb la finalitat de vincular els continguts educatius de comprensió oral, amb la creació artística individual i col·lectiva, a partir de diversos llenguatges d'expressió plàstica, amb el propòsit d'afavorir el coneixement compartit i interdisciplinar. A partir de les diverses versions de l'alumnat participant, i des de diverses lectures de LIJ (Literatura Infantil i Juvenil) s'ha cercat la reflexió activa de l'estudiantat lligada al gènere.

La posterior producció artística ha suposat l'assimilació dels conceptes treballats, així com la realització d'un projecte d'experimentació tècnic i pràctic, a partir de les tècniques i llenguatges escollits.

PARAULES CLAU

Gràfica, Caputxeta Vermella, Gènere, Conte popular, Visions alternatives, Imaginari col·lectiu, Escola Infantil

ABSTRACT

This is a graphic and investigative project in which we use the book itself as an art piece and the installation space, approaching popular literature of oral tradition, specifically, the various versions of Little Red Riding Hood.

The aim of this study has been to delve into the collective imagination of one of the most well-known tales around the world. Moreover, the adaptations and adjustments the tale has experienced since the very beginning, their assimilation as a part of the universal culture, and the following interpretations of the media, either plastic or visual have also been taken into account.

The work seeks to build a project as an artistic agent that links oral educational content with individual and collective artistic creation, from various artistic languages, in order to promote shared knowledge and interdisciplinarity. Based on the different versions of the participating students, and from several readings of children's and young adult's literature, this work has thought the active reflection on gender.

The later artistic production has meant the assimilation of the concepts worked, as well as the realization of a project of technical and practical experimentation, based on the chosen techniques and languages.

KEY WORDS

Graphic, Little Red Riding Hood, Gender, Popular tales, Alternative visions, Collective imaginary, Elementary School.

AGRAÏMENTS

Gràcies a Fernando i a José Manuel per aconsellar-me i escoltar-me pacientment, a més, gràcies per haver-me ajudat a descobrir el món del gravat.

Gràcies a Manolo, Estrella i Fran per estar al meu costat recolzant-me i animant-me a millorar. I a Consol, gràcies per ajudar-me a créixer un poquet més cada cop i donar-me el coratge que a vegades em fa falta.

També vull agrair la seua participació i energia, a la classe de les granotes del CEIP Isabel Ferrer, i especialment, a Inma per la seua col·laboració amb el projete. Gràcies per la involucració i la dedicació que fiques amb tot allò que fas, per contagiar el teu entusiasme i les teues ganes d'aprendre. Fa anys vaig ser la teua alumna, i ara amb aquest projecte, he tingut la sort de tornat a ser-ho.

I per últim, gràcies a totes les persones meravelloses que he conegut aquest curs i que m'han impulsat a millorar i a descobrir nous camins, ha sigut el millor ensenyament que podia rebre.

1. Introducció
2. Objectius i metodologia
 - 2.1. Objectius
 - 2.2. Metodologia
 - 2.2.1. La idea
 - 2.2.2. Planificació del treball: cronograma
 - 2.2.3. Procés de treball
 - 2.2.4. Eines educatives
3. Antecedents
 - 3.1. Referents teòrics
 - 3.1.1. Evolució del llibre d'artista i denominació del terme
 - 3.1.2. L'estampa gràfica
 - 3.1.3. Transdisciplinarietat educativa, un paradigma plàstic
 - 3.1.4. Contes de tradició oral
 - 3.1.5. La Caputxeta Vermella
 - 3.2. Referents pràctics.
 - 3.2.1. Aproximació al concepte de Llibre com a obra d'art i a l'estampa gràfica
 - 3.2.2. Contes de tradició oral: La Caputxeta Vermella des de la imatge
 - 3.2.2.1. Referents literaris i gràfics
 - 3.2.2.2. Altres referents
 - 3.2.3. Antecedents propis
4. Llenguatge artístic i suport
 - 4.1. Tècnica litogràfica
 - 4.2. Tècnica serigràfica
 - 4.3. Tècnica xilogràfica
 - 4.4. Implementació del suport com a mitjà de creació
 - 4.5. Tintes amb base a l'aigua
5. Investigació Teòrica i pràctica del projecte
 - 5.1. Treball a l'aula d'infantil
 - 5.1.1. Primera sessió de treball a l'aula
 - 5.1.2. Segona sessió de treball a l'aula
 - 5.2. Caputxeta
 - 5.2.1. Procés i desenvolupament conceptual
 - 5.2.2. Investigació pràctica: procés de treball i creació
 - 5.2.2.1. Experimentació pràctica com a procés de coneixement
 - 5.2.2.2. Llenguatge, tècnica i contingut gràfic
 - 5.2.3. Llibre final
 - 5.3. La boca del llop
 - 5.3.1. Procés i desenvolupament conceptual
 - 5.3.2. Investigació pràctica: procés de treball i creació

5.3.2.1. Experimentació pràctica com a procés de coneixement

5.3.2.2. Llenguatge, tècnica i contingut gràfic

5.3.3. Instal·lació final

6. Conclusions

7. Bibliografia

8. Índex d'imatges

9. Annex

9.1 Antecedents propis: Treballs anteriors

9.2. Annex dels referents pràctics

9.3. Treball a l'aula d'infantil

9.4. Annex fotogràfic del projete

9.5. Índex d'imatges de l'annex

1. INTRODUCCIÓ

Es tracta d'un projecte gràfic i d'investigació on s'ha treballat el format del llibre com a obra d'art, l'estampa gràfica, així com l'espai instal·latiu, vinculant aquests llenguatges plàstics amb la literatura de tradició oral, concretament amb el conte de la Caputxeta Vermella i a les seues implicacions de gènere.

Aquest projecte sorgeix a partir de la pràctica i de la investigació teòrica realitzada al Treball Final de Grau (TFG), titulat *Llibre com a obra d'art, una aproximació des del gènere al conte de la Caputxeta Vermella*.

Cercant una pràctica on poder treballar en base als coneixements adquirits al TFG, i cercant noves interpretacions i visions del conte, es va plantejar la idea de treballar a una escola. Finalment, va sorgir la possibilitat de realitzar la pràctica amb una classe del darrer curs d'educació infantil, amb xiquets i xiquetes de cinc anys.

S'ha realitzat un projecte com a agent artístics amb la finalitat de vincular els continguts educatius de comprensió oral, amb la creació artística individual i col·lectiva, a partir de diversos llenguatges d'expressió artística, amb el propòsit d'afavorir el coneixement compartit i interdisciplinar.

El projecte partirà del conte de La Caputxeta Vermella a partir de les diverses versions lligades al territori de l'alumnat participant, des de diverses lectures de LIJ (Literatura Infantil i Juvenil) cercant la reflexió activa de l'estudiantat lligada al gènere.

El motiu d'escollir el conte de La Caputxeta Vermella és degut a que és transcultural, és a dir, es tracta d'un dels contes més coneguts arreu del món. Segons l'especialista en el conte de La Caputxeta Catherine Orenstein, "*La perenne popularidad del cuento de Caperucita Roja se debe en parte a su capacidad de adaptarse al momento*"¹. Orenstein planteja que es tracta doncs, de documents històrics que ofereixen un catàleg de característiques generals de l'experiència humana i també detalls particulars de cada època i lloc.

Tothom l'ha escoltat alguna vegada i tothom coneix als personatges, però existeixen tantes versions i transformacions que és realment difícil identificar aquells aspectes que formaven part de les versions originals i de les primeres transcripcions. "*Con todo resulta sorprendente y en ocasiones cómico que pese a su ubicuidad hoy por hoy la mayoría de la gente continúe desconociendo completamente los orígenes del relato y sus significados subyacentes.*"² Per aquest motiu, és necessari un estudi i una posterior visibilització d'aquelles versions originals. En aquest projecte, a més, s'ha tractat de contrastar-les amb allò que saben i aprenen del conte els xiquets i les xiquetes. Així, aplicant aquests coneixements a partir de la LIJ i de l'àlbum il·lustrat, implementat-los a l'aula i treballant-los a la tertúlia.

1 ORENSTEIN, C. *Caperucita al desnudo*, Barcelona: Ares y Mares, 2003 p. 14

2 *Ibid.* p. 15

És cert també que tractem als infants com si no foren capaços i capaces d'entendre certs coneixements o conceptes. Però és sorprenent la capacitat per tal d'assolir-los que tenen, i és encara més interessant la nova visió que aporten i les deduccions posteriors que realitzen, enllaçant conceptes i termes que una persona adulta, moltes vegades, no seria capaç de fer.

Per aquest motiu, l'elecció del conte de La Caputxeta Vermella per tal de cercar noves versions a partir de les primeres transcripcions, no està fora de lloc dins de l'aula d'infantil. Orenstein reflexiona dient que *“bajo su apariencia de sencillez -bajo su capa- Caperucita Roja encarna, en realidad, algunas de las preocupaciones más complejas y fundamentales del género humano. Su historia trata temas imperecederos: nos habla de la familia, de la moral, del crecimiento y del hacerse viejo, del salir al mundo y de las relaciones entre los sexos. Pone en relación opuestos arquetípicos y, a través de ellos, explora los límites de la cultura, la clase y, en especial, de lo que significa ser hombre o mujer. La niña y el lobo habitan un espacio, llámeselo bosque o psique, en el que convegen una amplia gama de aventuras humanas y donde interactúan sus significados culturales y sociales.”*³

La meua intenció ha sigut la d'investigar diverses interpretacions i visions de la Caputxeta Vermella, realitzant una contraposició d'històries i versions junt amb els coneixements ja adquirits de l'alumnat infantil, ampliant possibilitats narratives i gràfiques gràcies al ric imaginari de la LIJ.

Per altra banda, es va implementar la premissa del suport com a part fonamental de l'experimentació plàstica. En aquest cas, es va escollir la tela per tal d'estampar i brodar el contingut gràfic de l'edició. Relacionant aquest suport amb les connotacions derivades del món privat i associat a la casa i a les feines de la llar, i per conseqüència amb la dona, fent una aproximació a les problemàtiques de gènere i evidenciant els rols que s'han assumit com a part de l'imaginari col·lectiu i que formen part a més, de les versions que avui coneixem dels contes clàssics de tradició oral.

2. OBJECTIUS I METODOLOGIA

2.1. OBJECTIUS

El projecte es nodreix de la immersió activa per part l'estudiantat en la creació artística contemporània, incloent les problemàtiques socials i de gènere, a partir d'un enfocament processual que transforme en creadors-es a l'alumnat, remarcant cada pas d'aquest procés i les descobertes que genera la pràctica col·lectiva.

³ *Ibid.*, p. 15

Els objectius establerts per tal de realitzar aquest projecte han sigut:

- Generar una producció gràfica a partir dels tallers i sessions de lectura col·lectiva amb xiquets i xiquetes de cinc anys.
- Estudiar i analitzar la formació d'identitas a partir de les lectures de la Literatura Infantil i Juvenil (LIJ) i dels tallers realitzats amb l'alumnat, amb la finalitat d'evidenciar el rol de gènere associat als contes de tradició oral.
- Realitzar un estudi teòric que m'ajude a la realització del projecte pràctic, adquirint nous recursos i referents per tal d'enriquir el treball.
- Investigar diversos recursos plàstics així com diversos llenguatges de gravat, incorporant la premissa del suport com a part fonamental de la investigació.
- Estudiar noves propostes formals de creació, cercant estratègies innovadores que s'allunyen del format de l'estampa tradicional.
- Generar un projecte instal·latiu fet i pensat per als xiquets i les xiquetes a partir de les seues preocupacions i interessos sobre el conte de la Caputxeta Vermella.

2.2. METODOLOGIA

2.2.1. La idea

A l'hora de decidir el tema el qual volia desenvolupar al projecte, no va ser difícil, ja que volia continuar amb el treball realitzat al TFG, ampliant coneixements i aplicant la investigació realitzada a partir d'altres suports alternatius, cercant precisament aquestes visions alternatives enriquint el treball tant des del punt de vista teòric com pràctic.

Així, revisant treballs anteriors, més la suma de la investigació referent al TFG, vaig decidir escollir de nou el conte de La Caputxeta Vermella, i en aquesta ocasió treballar a partir dels resultats obtinguts a l'aula d'infantil d'un CEIP públic (Col·legi d'Educació Infantil i Primària).

Referent al suport del llibre com a obra d'art, considere que es tracta d'un mitjà d'investigació tant tècnic com formal, ja que dins del camp interdisciplinari, permet treballar amb un ventall quasi il·limitat de recursos i d'estructures formals. A més a més, es tracta d'un llenguatge proper i familiar en el referent a la meua producció i a meu discurs artístics, establint d'aquesta manera un fil conductor a mode de nexa formal i conceptual dins de la proposta.

Lligat a aquest llenguatge artístics propi crec que podem considerar tant el format i la tècnica, con el concepte i el tema treballat. D'aquest manera es va establir un punt d'unió a través de es lectures de LIJ realitzades a l'aula, amb la visió de gènere dins del text a partir dels contes clàssics, concretament a partir del conte de La Caputxeta Vermella.

2.2.2. Planificació del treball: cronograma

Per tal de realitzar amb èxit els objectiu marcats, va ser necessària una bona organització prèvia, un cronograma per tal de tenir clara quina era la tasca a realitzar en cada moment. Per aquest motiu, vaig marcar-me un calendari on especificava en quin moment del procés em trobava i el que havia de desenvolupar.

	Agost	Setem- bre	Octu- bre	Novem- bre	Des- embre	Ge- ner	Fe- brer	Març	Abril	Maig	Juny
Lectures i recopilació de referents	X	X	X	X	X	X					
Pràctiques a l'escola			X	X		X		X			
Procés creatiu i realització de la pràctica artística					X	X	X				
Redacció part teòrica						X	X	X	X	X	
Conclusions										X	X

2.2.3. El procés

La metodologia emprada referent al treball plàstic de creació tant dels llibres com a obres d'arts com del projecte instal·latiu, el es podria dividir en diverses parts.

En primer lloc es va realitzar un estudi teòric dels referents i antecedents que han treballat prèviament amb els formats i suport escollits, arreglant informació, estratègies plàstiques i idees que posteriorment podien ser aplicades al projecte personal.

Seguidament, es realitzà una investigació pràctica, estudiant els diferents recursos plàstics que aporta el material triat per si mateix, ja que es tracta de realitzar diverses experimentacions amb el suport o material, per tal de conèixer allò amb que anava a treballar, seguint el procés d'assaig-error, on són seleccionats i descartats el processos i elements segons els resultats obtinguts al procés d'experimentació.

En el cas dels llibres com a obres d'arts, i seguint aquest mateix procés de tria i justificació explicat anteriorment, es seleccionaren les tècniques plàstiques i d'estampació, en aquest cas, la xilografia, la litografia i la serigrafia.

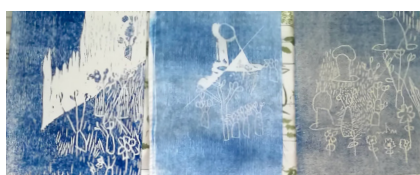
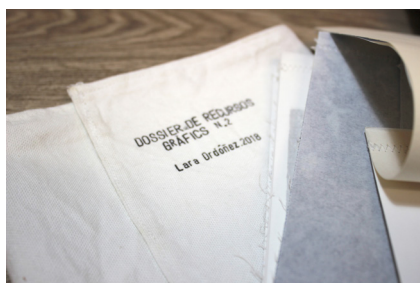


Fig. 1: Detall *Dossier de Recursos Gràfics* vol. II, 2018.

Fig. 2: Detall *Dossier de Recursos Gràfics* vol. I, 2017.

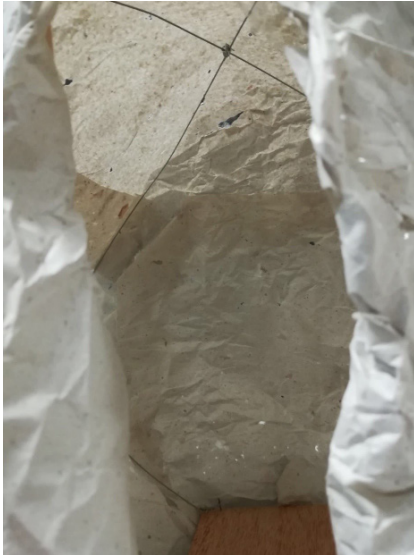


Fig. 3: Detall maqueta de l'obra *La boca del llop*, 2018.

En primer lloc es va aprendre i practicar com s'ha d'estampar correctament, duent a terme totes les passes el procés de treball de la tècnica. Una vegada assolits aquests coneixements bàsics, es va tractar de modificar aquest procés en determinats aspectes, per tal de trobar nous recursos, seguint amb la metodologia d'assaig-error, anotant tots els resultats obtinguts per tal d'estudiar-los posteriorment. Així doncs es van obtenir els volums I y II del Dossier de recursos gràfics (*figures 1 i 2*), on es va documentar tota la investigació pràctica sobre diversos formats i modificant els processos d'estampació, i posteriorment es va anotar el procés seguit així com les variacions i els resultats obtinguts a mode de mostrari.

Va ser gràcies a aquests resultats de l'experimentació prèvia, que es va poder valorar si es tractava de les tècniques apropiades per a emprar-les al projecte, així com dels recursos expressius més adequats al suport. A més, aquest procés em va permetre cercar alternatives i un major nombre de recursos al llarg de tot el procés de treball.

El següent pas, va ser prendre les maquetes i esbossos com a referents tant visuals, com compositius, articulant el conjunt i el format de forma coherent, realitzant proves d'autor (P/A), on es van aplicar els recursos escollits.

Finalment, es va procedir a la realització i creació dels llibres definitius, on es va buscar un resultat i acabat pulcre i net, així com una coherència visual, formal i compositiva, aplicant tots els coneixements adquirits al llarg de la pràctica experimental.

En el cas del projecte instal·latiu es va seguir el mateix procés, ja que a partir dels esbossos i de les maquetes es va elaborar una aproximació a l'obra definitiva on es va estudiar tant a nivell formal, com compositiu, a més de valorar aspectes referents a l'espai, com la il·luminació. (figura 3)

Ahora, tot el procés d'estampació, de cosit i brodat de l'obra està lligat amb la pràctica experimental recopilada als Dossiers de Recursos Gràfics, de manera que apareixen reflectits, ja que l'obra es va realitzar també a partir dels dibuixos de l'alumnat d'infantil.

A l'hora del muntatge de l'obra a l'espai expositiu, es va atendre a la seua adequació a l'espai en funció de la proposta del festiva PAM!, atenent a l'espai assignat i al públic directe i indirecte que visitava la mostra.

2.2.3. Eines educatives

Les eines educatives treballades a l'aula d'infantil, van ser escollides en funció de l'afavoriment de la participació activa per part de l'alumnat, per tal de crear un espai de diàleg col·lectiu i enriquidor. D'aquesta manera, es va treballar a través de l'assemblea, grups de treball col·laboratius, de tallers d'experimentació plàstica i a través de contacontes o tertúlies literàries i artístiques.



Fig. 4: Escripura cuneiforme sobre argila, ca. 3300 a.C.

3. ANTECEDENTS

3.1. REFERENTS TEÒRICS

3.1.1. Evolució del llibre d'artista i denominació del terme.

El llibre com a obra d'art, així com els seus orígens, estan vinculats amb la història del llibre i amb la història de l'escripura. Per aquest motiu, és necessari conèixer l'origen i indagar sobre l'evolució i l'assimilació d'aquests termes.

Des de l'escripura cuneiforme (*figura 4*), en les primeres manifestacions com a testimoni escrit de la seua presència al món, l'ésser humà ha plasmat les seues necessitats, recopilant els coneixements mitjançant signes i formes sobre diversos suports. Tal i com afirma Magda Polo, *"la aparició de la escripura cuneiforme marcó, en cierto modo, el nacimiento del 'libro' como idea y como forma"*.⁴ Les primeres constàncies escrites van ser realitzades sobre tablilles de fang, però aquest suport va ser desplaçat per la fusta, els pergamins, els papirs o el paper, més lleugers i de més fàcil edició.

A l'antiga Xina aparegueren els rotllos de paper i teixits. Aquests rotllos complien una funció comunicativa mitjançant l'escripura, però a més complien una funció com a objecte únic.

A l'Edat Mitjana trobem els primer exemplars de còdex a les biblioteques eclesiàstiques o monàstiques. Es tracta de llibres de gran format, fets a mà i d'edició única, on s'alterna el text amb les il·lustracions o miniatures per tal d'aclarir el significat del text. Tal i com argumenta Rocío SC Santa Cruz: *"les imatges que acompanyaven el text tenien una comesa purament tautològica, servien únicament per ressaltar-ne el contingut"*.⁵

Amb la Revolució Industrial, tal i com va passar al Renaixement amb la invenció de la impremta, va canviar el mercat del llibre. Gràcies a les noves tècniques d'impressió es va reduir de manera significativa el preu dels llibres. A principis del segle XVIII van començar a aparèixer noves edicions econòmiques i segons anava creixent la classe mitjana anava creixent la taxa d'alfabetització i per conseqüència hi havia una major demanda.

És partir de la dècada del 1970 quan apareix un nou concepte de llibre. Com fa palés M. Polo, *"La mayoría de estudiosos de la historia del libro coinciden en poner como punto de partida del libro de artista los años sesenta y en establecer dos objetivos comunes: el primero, el de la democratización del arte, que cuestionaba la forma y el concepto de libro y pretendía crear un 'producto artístico democrático', utilizando un medio de difusión de 'masas' para llegar a un público transformando su valor simbólico y, el segundo, el de protagonizar a partir del libro de artista cambios sociales considerándolo*

4 POLO, M. Libro como obra de arte y como documento especial. En: *Anales de Documentación*. Murcia: Ediciones Universidad de Murcia, 2011, vol.14 num.1, ISSN: 1575-2437. pp.2-3

5 SANTA CRUZ, R. Llibre il·lustrat contemporani. Nova bibliofília o l'art d'editar. En: *Passant pàgina. Llibre com a territori d'art* [catàleg]. Catalunya: Departament de Cultura, 2012. p.7

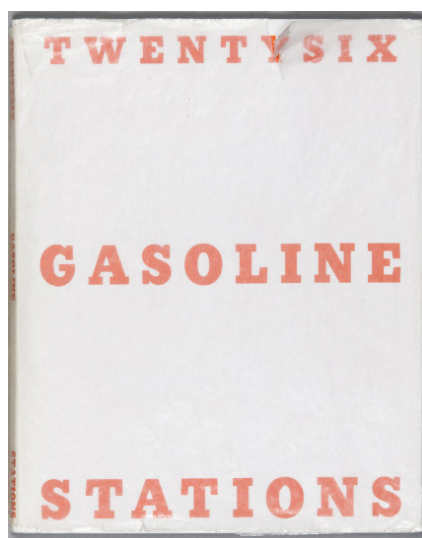


Fig. 5: Portada del libro de Ed Rucha con título *Twenty-six Gasoline Stations*, 1962.

Fig. 6: Ed Rucha, *Twenty-six Gasoline Stations*, 1962.

como transformador de la sociedad".⁶ D'aquesta manera el llibre d'artista va suposar una deselitització del món de l'art, arribant a un major nombre de persones independentment del seu nivell cultural.

Així mateix Hellinton remarca: "El término libro de artista apareció como tal en los años 1970 para hacer referencia a un tipo específico de obras hechas por artistas en ediciones limitadas".⁷ A més, Hellington afegeix que aquests llibres contaven amb un caràcter propi i diferent del que, fins al moment, s'havia entès com a llibre, producció gràfica o manifestació plàstica. Aquest nou format va suposar també una exploració formal i tècnica, on l'objecte passà a tindre un valor afegit com a document d'experiència artística, a més de la funció d'arxivar i de transmetre informació.

B. Crespo i E. Figueras remarquen que "(...) el propio artista plástico participa directamente en la producción de su diseño a través de algún proceso autográfico y es responsable desde su concepción inicial hasta la plasmación concreta como libro y objeto artístico".⁸

És necessari destacar que al llibre com a obra d'art entren en joc diversos factors que enriqueixen el seu contingut, ja que dins del mateix suport interaccionen tant el llenguatge artístic o visual, com el llenguatge literari dins d'una mateixa estructura tancada, definint així un format determinat. M. Polo comenta: "El libro como obra de arte invita al espectador/a-lector/a leer lo visual y a mirar lo textual".⁹

Per tal d'entendre els termes relacionats amb aquest format, és necessari aclarir també els conceptes i la seua denominació. E. Ferré¹⁰ comenta que existeix un acord general on l'arrel de la paraula prové del terme francès *livre d'artiste* i que tothom empra la seua traducció literal. Però és cert que existeix un dubte sobre com designar l'obra si com a llibre d'art o llibre d'artista. Així mateix, B. Crespo i E. Figueras destaquen: "(...) adoptamos el término de Libro-Arte para designar el conjunto genérico de : Libros ilustrados, Livres d'artiste o de Peintre, Libros de Artista, Revistas y Manifiestos Artísticos, Libros-Objeto, Libros-Instalación, Libros-Performance y Libros-Electrónicos".¹¹

És evident la complexitat a l'hora de definir uns límits concrets per tal d'establir un terme correcte i adequat amb els formats derivats del llibre, donada l'amplitud del concepte que abarca.

M. Polo proposa una alternativa diferenciadora, "Es cuando amanecen dos nuevos conceptos de libro: el "libro de artista" y más tarde el "libro obje-

6 POLO, M. *Op. Cit.* p. 2-7

7 HELLION, M.; BENÍTEZ, I. M.; CARRIÓN, U. *Libros de Artista. Tomo I* Textos de Martha Hellion, Issa María Benítez Dueñas, Ulises Carrión. Madrid: Turner, 2003. p.21

8 CRESPO, B.; FIGUERAS, E. *Hacia una tipificación del libro arte/libro de artista: confines y confluencias*. Madrid, Grabado y Edición, nº37, febrer 2013, pp. 28-29

9 POLO, M. *Op. Cit.* p. 2-7

10 FERRÉ, E. *Libros de artista para todos los ojos* [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat politècnica de València, 2014. p.24

11 CRESPO, B.; FIGUERAS, E. *Op. Cit.* p. 26

to". Dado que la frontera entre uno y otro es muy difícil a veces, de dibujar, preferimos referirnos al libro como obra de arte, en general, para no caer en los errores de definir cuando en el fondo es un libro objeto o al revés".¹²

Altres artistes que començaren a denominar el suport foren Chine Phillipot i Ulisses Carrión, que empraren el terme *artworks in bookform* per separar i diferenciar el llibre com a obra d'art del llibre com a document.

Luz del Carmen Vilchis fa un comentari que considere que pot aplicar-se tant a la terminologia emprada per a definir el format, com per al seu propi contingut, donada la interacció directa que existeix entre el suport i la seua interpretació.

*En consecuencia, los libros de artista son (...) esferas que están en permanente interacción; en ellas la imaginación expone lo presente y lo ausente, se interpretan evocaciones donde el imaginario se desplaza, deforma, re-crea, transgrede, expande o transforma, definiendo así las infinitas fronteras de sus contenidos.*¹³

3.1.2. L' estampa gràfica.

En el moment en el que van començar a emprar-se tècniques d'impressió d'imatges, el seu sentit era merament pràctic i l'objectiu era el de reproduir les imatges de forma exacta i el major nombre de vegades.

Amb les primeres civilitzacions aparegueren els primers vestigis del gravat amb l'ús de segells i tampons fets amb fusta, rajola, argila i fins i tot amb cera. La funció d'aquests segells servia per tal d'identificar persones i propietats. Un poc més endavant, el gravat va començar a emprar-se per tal de garantir l'autenticitat de documents i mercaderies.

A Xina van començar a imprimir imatges primer en seda i després sobre paper, també amb una funció decorativa. "El papel se inventó en China en el siglo II, y la creación de bloques de madera para imprimir imágenes y enseñanzas le siguió poco después."¹⁴ A la resta del món, el desenvolupament del gravat en relleu i de la fabricació del paper va tindre un ritme més ralentitzat, i no va ser fins al segle XV fins que va començar a generalitzar-se el seu ús a Europa.

Prèviament a l'aparició de la impremta, les imatges acompanyaven al text per tal de recolzar el seu contingut. Tal i com A. Alcaraz explica, "esta relación se remonta a los principios del arte y la escritura, pues ya los griegos utilizaron el pergamino en el siglo V a.C. como elemento transformador de textos e

12 POLO, M. *Op. Cit.* p. 2-7

13 VILCHIS, L. d C. *Las lecturas ajenas: el libro de artista. En: Revista Internacional de Psicología y Educación vol.11 nº2.México, 2009.*

14 ARCY, A.; VERNON H. *La impresión como arte. Técnicas tradicionales y contemporaneas. Calcografía, Relieve, Litografía, Serigrafía y Monotipo.* China. Blume, 2016. p. 166-167.

imágenes."¹⁵ Tal i com ocorre amb els llibres medievals, on apareixen textos manuscrits acompanyats d'il·lustracions complexes. Francesc Fontbona defensa aquesta qüestió i afirma que les il·lustracions dels llibres foren al llarg de molts segles destinades a servir al seu contingut, "però en inventar-se a finals del segle XIX, noves tècniques de reproducció d'imatges, el gravat i la litografia tradicionals començaren a ser per als artistes vehicles de creació plàstica, paral·lels als texts literaris que servien de pretextes."¹⁶

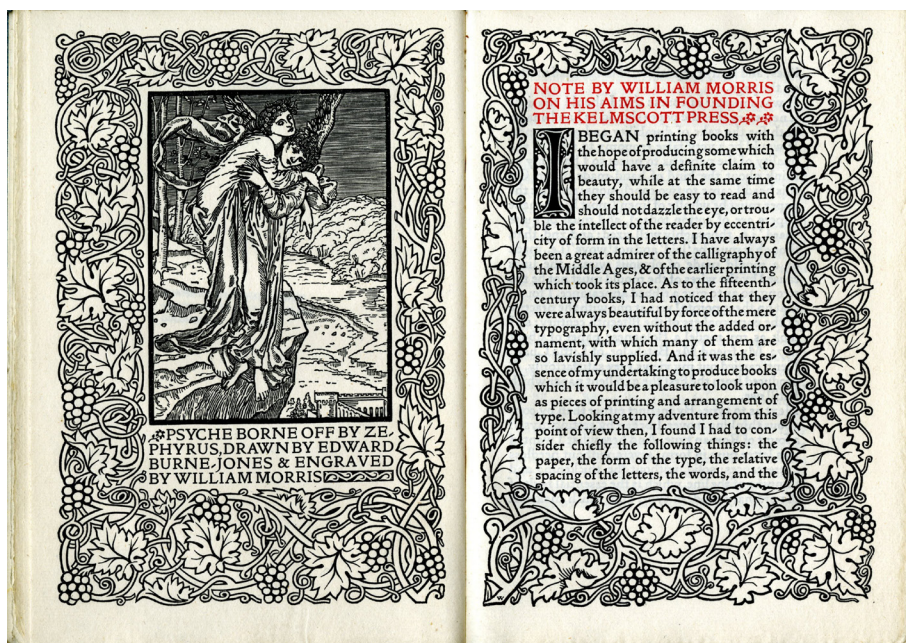


Fig. 7: William Morris, Libro editado en 1896.

L'any 1857, el crític francès Charles Blanc va publicar el primer intent de definició del gravat original, tot i que sols es contemplen les tècniques cal·logràfiques, concretament l'aiguafort. Blanc va afirmar que el gravat podia definir-se com a "grabados hechos por pintores que, en lugar de copiar las composiciones de otros, expresan sus pensamientos directamente en el cobre, permitiendo a su punta seca recorrer libremente el barniz, igual que lo hubieran hecho con la pluma o el carbón en la hoja de papel."¹⁷

Va ser a partir d'aquesta publicació es va tractar de deslligar el gravat com a mitjà d'expressió artística de les reproduccions. Al segle XX va ser el moment el que qual es van marcar les directrius per tal de distingir el Gravat Original o gravat com a mitjà d'expressió plàstica, amb el Congrés Internacional del Gravat, celebrat a París l'any 1937, però també Tercer Congrés Internacional d' Artistes, celebrat a Viena l'any 1960.

En quant a la funció com a tal del gravat trobem diverses perspectives, però considere que en funció de com s'ha esdevingut la història de l'art, és

15 ALCARAZ, A. Libro ilustrado. Antecedentes del libro de artista contemporáneo. En PASTOR, B. R., y otros. Sobre libros: reflexiones en torno al libro de artista. Valencia: Sendemà, 2009.

16 FONTBONA, F. El llibre il·lustrat. En: *El Temps D'art* n.17. València 2005. p.20

17 BLANC, Ch.. *Les Tresors de l'arta Manchester*. Paris, Pagnaire Libraire Editeur, 1857. p. 234.

necessari relacionar el llibre com a obra d'art amb l'estampa gràfica ja que existeix un nexa històric comú. *“La función contextualizada culturalmente como motivación para crear obras de arte, incluidas las estampas, tiene su origen en los movimientos de arte conceptuales de la década de 1960.”*¹⁸ Es tracta d'un moment el que els artistes qüestionaven la mercantilització de l'obra d'art i rebutjaren el consum elitista instaurat. A partir d'obres conceptuals, la vistositat manual passava a estar en un segon pla front a l'impacte intel·lectual o polític de l'obra, parlem doncs d'art com a intervenció, on a sovint es tractava de peces efímeres. *“Desde esta perspectiva, el grabado goza de una posición culturalmente rica, repleta de posibilidades para la intervención subversiva. (...) Sin lugar a dudas, este tipo de obras, con su obsolescencia intrínseca, funciona de una forma muy distinta al objeto artístico precioso.”*¹⁹

3.1.3. Transdisciplinarietat educativa, un paradigma plàstic.

Abans de treballar a l'aula d'infantil es van prendre una sèrie de decisions metodològiques que més tard es van veure fonamentades a través de textos i estudis previs realitzats per altres autors i autores més experts en el tema. Per aquest raó, aquest apartat reflecteix aquestes reflexions i aportacions i com han sigut incorporades a les dinàmiques i propostes portades a terme a l'àmbit escolar.

A més, considere necessari conèixer i diferenciar els termes propis de l'Educació Plàstica emprada amb els xiquets i xiquetes, per aixó crec l'argumentació que realitza A. Machón²⁰ és apropiada en aquest sentit.

El terme representació gràfica és, en paraules de l'autor, emprada per la majoria de les autories per a definir la intenció icònica com a característica més important del dibuix infantil, entenent el terme representació com a sinònim de figuració o realisme. Consegüentment, entem el dibuix com una reproducció sobre el plànol gràfic i pictòric de les imatges del món perceptiu i visual, entent-les com a representació icònica del món exterior i imaginatiu del subjecte.²¹

Entenem gargotejar com a gest espontani o necessitat d'expressió, com a plaer lligat a l'autodeterminació. El desenvolupament plàstic, per contra, és considerat com una forma de comprendre el món i la realitat que ens envolta.

Seguint a Machón, el període de gargotejar, és aquell que experimenta el nen o nena de foma natural amb els traços i l'espai gràfic, descobrint d'aquesta

18 GRABOWSKI, B.; FICK, B. *El grabado la impresión. Guía completa de técnicas, materiales y procesos*. España, Blume, 2008. p. 12

19 *Ibíd.* p. 13

20 MANCHÓN, A. *Los dibujos de los niños*. España: Ediciones Cátedra, 2009.

21 L'autor estableix dos modalitats de dibuix, per un costat el dibuix <<realista>>, i per un altre el dibuix <<imaginatiu>>.

manera la seua natura formal, la funció expressiva i el sentit representatiu, per tal de describir finalment la funció descriptiva i icònica de la imatge gràfica.

*En la fase precedente a la alfabetización, la expresión grafico-plástica se confunde con la escritura, el límite entre las dos es sutil, al igual que se mezclan las naturalezas iconográficas del arte primitivo con las primeras escrituras pictóricas.*²²

Així mateix, a l'hora de realitzar les composicions d'imatges a partir dels dibuixos de l'alumnat, el text i les imatges formen un sol cos, ja que la tipografia, així com les il·lustracions, va ser realitzades per ells mateixa.

Pel que fa a corrents i terories metodològiques més concretes, trobem les aportacions d'autors com Arthur D. Efland²³, que afirma que la Segona Guerra Mundial és una data important als debats sobre educació artística, en aquest moment comencen a discutir-se quines havien de ser les directrius de l'Educació Plàstica.

Actualment, hi ha moltes propostes metodològiques que opten per incorporar l'obra d'art a l'aula. La majoria d'elles estableixen com a base de la producció la pintura, el dibuix i el col·lage, donada la seua poca dificultat i facilitat d'infraestructura. A l'estudi pràctic dins de l'aula realitzat per a aquest projecte d'investigació, es va optar per seguir una proposta basada en el dibuix per tal de facilitar els mitjans de producció amb materials de la pròpia aula, i per tal d'adequar els resultats amb les tècniques d'estampació i gravat escollides.

Per altra banda, Viktor Lowenfeld en *Desarrollo de la Capacidad Creadora*²⁴ l'any 1970, descriu les etapes del desenvolupament dels nens i nenes basant-se en la comprensió de l'expressió plàstica d'aquests mateixos nenes i nens. Els suggeriments plantejats a la publicació es fonamentaven en la creativitat de l'alumnat entesa com a *autoexpressió creativa*. B.Barbosa²⁵ puntualitza al respecte: "*creación libre sin interferencia externa (...). La autoexpresión era la mejor manera de enseñar arte dando a la imaginación de los niños libertad plena*". Així mateix, a la primera sessió de treball a l'aula, es va decidir seguir aquest plantetjament, aportant únicament relats i versions de la història per part dels mateixos nens i nenes, però sense afegir cap referent visual.

Per un altre costat, una altra proposta metodològica rellevant considerar que és la de l'autor Edmund Feldman que va publicar *Becoming Human*

22 MANCHÓN, A. *Op. Cit.* p. 19.

23 EFLAND, A. Una historia de la educación del arte. España: Paidós arte y educación, 2002. p. 329.

24 LOWENFELD, V. *Desarrollo de la capacidad creadora*. Argentina: Kapelusz, 1970.

25 BARBOSA, B. *La estampa en la Enseñanza Primaria. Metodología para la Educación Plástica*. España: Aljibe, 2004. p. 35-36.

*Through Art: Aesthetic Experience*²⁶ l'any 1970. A aquesta publicació proposava el desenvolupament crític de l'art com a eix fonamental. Per a l'autor, la capacitat crítica es desenvolupa a través de quatre processos totalment diferents però intercomunicats entres si. Aquets quatre processos són els que he pres com a eix dins de la metodologia emprada a l'aula d'infantil:

- a. La descripció: prestar atenció a allò que s'està mirant.
- b. L'anàlisi, observar el comportament d'allò que es veu.
- c. L'interpretació, donar significat a l'obra d'art.
- d. El judici, decidir sobre el valor d'un objete artístic.

3.1.4. Contes de tradició oral.

El nostre pensament es transforma i els contes ho fan amb ell, per aquest motiu és necessària una reflexió sobre aquesta adaptació dels contes de fades al clima i a les costums, així com de la ideologia de cada nou narrador-a i de com es relaciona amb cada nova audiència.

Si haguérem de fer una classificació per tal d'acotar el conte de La Caputxeta Vermella, podríem dir que forma part del contes de fades, però aquestes classificacions tendeixen a ser borroses.

*Según los folcloristas, el cuento de hadas es un tipo de relato diferente al mito, la leyenda o las canciones infantiles. (...) Tienen lugar fuera de la historia, en un pasado distante, imposible de cuantificar: <<Érase una vez>>. No siempre tienen hadas, pero por regla general tienen un componente mágico.*²⁷

Coincideixo amb Oreinstien en donar-li més importància a com ens defineixen a nosaltres els contes de fades, que a com els definim nosaltres a ells. Els contes de fades ens ensenyen a llegir, a escriure, i a saber què està bé i què malament. Amagats sota una disfressa de ficció es nodreixen de la nostra realitat, i aquest coneixement es transmet de generació en generació.

Les lliçons que els infants aprenen dels contes són també importants per als adults, "*sin embargo las lecciones que esos adultos aprendieron de <<Caperucita Roja>> -un cuento que muchos consideran símbolo de la infancia misma- continúa siendo aún un misterio.*"²⁸

A partir dels contes de fades, aprenem lliçons socials i psicològiques necessàries per tal de convertir-nos en persones adultes. Acostumem a pensar que aquestes lliçons queden superades amb l'etapa de la infància, però realment el que fem és interioritzar-les. I tant és així que hem assumit termes i

26 FELDMAN, E. *Becoming Human Through Art: Aesthetic Experience*. Inglaterra: Englewood Cliffs, 1970

27 ORENSTEIN, C. *Op. Cit.* p. 13

28 *Ibid.* p. 15



Fig. 8: Pàgina del llibre *Els Contes de Mamà Oca*, 1697.

expressions pròpies de del bagatge dels contes, estenent fins i tot a la nostra forma de pensar i als nostres hàbits lingüístics amb expressions com <<clavar-se a la boca del llop>> o <<la vida no es un conte de fades>>.

Els contes són en si mateixa <<documents històrics>>, tal i com sosté Robert Darton, professor d'història de de la Universitat de Princeton. Considere que aquest és un terme rellevant dins de l'estudi dels contes i del folclore, ja que els dota d'un nou caràcter, atenent als aspectes relacionats amb la recopilació i assimilació d'informació dins del propi document. Entenent aquest com a un ésser viu i en continu canvi al tractar-se, en paraules d'Orenstein, d'un catàleg de característiques generals de l'experiència humana, a més de reflexar detalls particulars de cada època i lloc. "*El folclore es colectivo, oral y efímero.*"²⁹

3.1.5. *Caputxeta Vermella.*

El conte de La Caputxeta Vermella ha sofert al llarg de la història variacions i modificacions com a reflex del moment històric i cultural de les diferents èpoques al llarg de la història. Per tal d'analitzar el conte és necessari conèixer els seus orígens i totes aquelles transformacions que han variat la trama o narració.

*La identidad de Caperucita Roja ha sobrevivido al paso del tiempo y es recordada de forma instantánea y reconocida con facilidad entre miles de cuentos y decenas de miles de personajes. Y de acuerdo con las costumbres sociales y éticas del momento ha sido envuelta, a lo largo de los años, con incontables significados y moralejas, advertencias y guiños.*³⁰

La primera versió transcrita del conte de La Caputxeta Vermella, va ser publicada el 1697 per Charles Perrault amb el títol de *Le petit chaperon rouge*, i anava dirigida a la cort del Rei Sol. Aquesta publicació anava acompanyada d'un gravat, còpia d'una aquarel·la realitzada pel propi autor, on es mostra a un llop, sense disfressa, entre els llançols amb una jove. (*figura 8*). Tal i com assenyala Orenstein, qualsevol membre de la cort que llegira el conte i veiés aquesta il·lustració que l'acompanya, haguera entés amb rapidesa el seu significat, ja que en l'argot de l'època quan una jove perdia la seua virginitat es deia que *havia vist el llop*.

Amb *Els Contes de Mamà Oca* Perrault va contribuir a les bases del conte de fades com a gènere literari. Es tractava d'històries destinades a divertir i entretenir, però a més tenien una funció didàctica i d'ensenyament. "*Perrault cubrió a la heroína de rojo (...). Su chaperon (caperuza) sugiere un doble significado en su relato*"³¹. Així mateix va afegir una moralitat al final de la

²⁹ *Ibíd.* p. 19

³⁰ *Ibíd.* p. 20

³¹ *Ibíd.* p.34

seua història, advertint a les joves per tal que no es deixaren enganyar per un llop que arriba fins als llits. Teresa Colomer afirma: *“La Caperucita restante se aparta del folclore para presentar las características de un cuento moral”,* i continua dient *“[que] la versión de Perrault se hizo enormemente conocida (...). De esta forma el cuento retornó a la tradición oral, lo cual revela la enorme complejidad entre las relaciones de la literatura y los problemas inherentes a la recopilación folclórica”*.³²



Fig. 9: Gravat de Gustave Doré, 1862.

Al 1862, Gustave Doré va realitzar una sèrie d'imatges per tal de recolzar la història visualment. La imatge il·lustra el moment en el qual La Caputxeta, representada com una nena, entra dins del llit i es tapa amb els llançols, i al seu costat apareix el llop vestit amb la roba de dormir de l'àvia (figura 9). Orenstein destaca: *“Doré no eligió como motivo la mojigata versión alemana (...) sino la primera versión impresa del cuento, publicada en Francia más de cien años antes y considerablemente más picante. Lo que Doré capturó fue el significado oculto del cuento como parábola sexual.”*³³

Més d'un segle més tard, Bruno Bettelheim va retocat la imatge del gravat, originalment en blanc i negre, afegint color a les galtes de la nena, per tal d'utilitzar-la a la portada del seu llibre *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, publicat l'any 1976.

Al 1812, els germans Jacob i Wilhelm Grimm, dos estudiosos de la llengua, van reinterpretar el conte transcrit per Perrault mostrant a la Caputxeta com a una nena innocent, i introduïren la figura del caçador. Amb la seua lliçó patriarcal de l'obediència femenina, es mostra al caçador com l'heroi i

32 COLOMER, T. Eterna Caperucita. La renovación del imaginario colectivo. En: *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. Barcelona: Fontalba, 1996, num. 87, ISSN: 0214-4123 p. 9

33 ORENSTEIN, C. *Op. Cit.* p. 30

salvador. Les lliçons que transmetien a la seua història, com ara quedar-te al camí, no parlar amb desconeguts i fer cas als pares, són les que actualment s'atribueixen al conte.

Segons els germans Grimm, ells van basar les seues transcripcions en les històries alemanyes, la seua intenció inicial era la preservar el patrimoni alemany, estudiant el llenguatge i el folclore, i així ho feren a la primera edició de *Cuentos para niños y el hogar* publicada en dos toms entre 1812 i 1815. A la segona publicació del 1819 simplificaren les històries tenint en compte als xiquets-es. Orenstein en relació amb Wilhelm Grimm, cita a María Tartar: *"En esta nueva edición, hemos eliminado con mucho cuidado cualquier frase no apropiada para niños"*.³⁴

Al 1825, els Grimm publicaren una nova recopilació de contes, eliminant les referències sexuals, amb el propòsit *"que su poesia viva sea efectiva y produzca placer dondequiera que pueda, y también que el libro sirva como manual de buenas costumbres"*³⁵. Els germans Grimm van crear d'aquesta manera contes adaptats i dirigits a xiquets, començant així amb la literatura infantil, un gènere que fins al moment no existia.

*En el contexto de este nuevo enfoque de los cuentos de hadas, Caperucita Roja desarrolló una nueva identidad. Los Grimm eliminaron las implicaciones de seducción de la versión francesa y la moraleja sexualmente sugestiva de Perrault. A cambio, la heroína vino a representar al niño victoriano y la historia incorporó una familia nuclear que sirviera de contexto: una madre más destacada dentro de la historia ordena a la heroína que no se aparte del camino (una advertencia que no aparece en el cuento de Perrault) y una figura paterna, un cazador que llega para arreglarlo todo. En algunas variaciones victorianas, el cazador-leñador (...) es el padre de Caperucita.*³⁶

Paul Delarue, folclorista francès, va publicar l'any 1951 un estudi sobre l'origen del conte de la Caputxeta titulat *El cuento de la falsa àvia*. L'autor va estudiar les més de dotze versions recollides de la tradició oral del conte a França i regions de parla francesa.

Però al mateix temps que la investigació de Delarue avançava, altres folcloristes van trobar més versions de la història arreu del món. Per exemple, a Itàlia, Italo Calvino va incloure el relat a una recopilació de Contes populars italians publicada el 1956, on en lloc de un llop, apareix una ogressa. A Àsia, Wolfrum Eberhard va documentar més de 240 contes taiwanesos amb similituds evidents amb la versió francesa, amb la diferència que el *bzou* és en realitat un tigre. I un altre exemple és la versió xinesa del conte, titulat *Lon Po Po*, on en aquest cas, és la mare qui surt de casa.

34 ORENSTEIN, C. *Op. Cit.* p. 55

35 *Ibid.* p. 55

36 *Ibid.* p. 57

El descobriment d'aquesta germanor global de relats orals tenen profundes implicacions per la nostra comprensió del conte de La Caputxeta Vermella, i d'una manera més general, evidència el paper i el rol associat a la dona dins del folclore popular. Aquest fet implica un major ventall de visions i interpretacions de la història, amb variacions mínimes de personatges, escenaris o situacions, però totes elles tenen elements comuns que varien segons la cultura del lloc. Cal destacar que a totes aquestes versions de *La falsa àvia*, la protagonista aconsegueix escapar, un fet que connota la independència del personatge, i que s'oposa a la xiqueta passiva que mostren Perrault i els germans Grimm.

Aquestes variants del conte de *La falsa àvia* van evidenciar que alguns dels elements considerats com a necessaris, com la capa roja, no ho eren en realitat, ja que no apareixien a totes les històries. Al datar i comparar històries, es poden trobar elements comuns i repetits a les diverses versions, i es pot fer un seguiment evolutiu del conte.

Aguilar exposa que les diverses versions, adaptacions i transformacions del conte de La Caputxeta Vermella, ens poden ajudar a entendre *“cómo se han conformado las identidades en el proceso de sexualización y objetivación de las niñas y de las mujeres, desde las nuevas interpretaciones culturales y artísticas que surgen de este imaginario.”*³⁷

Al llarg de la dècada dels 80 es van realitzar un gran nombre d'estudis que tractaven la ideologia transmesa, i el feminisme va tractar aquesta interpretació ideològica dels contes. Seguint aquesta línia, i tal i com Colomer afirma, Zipes senyala a Perrault i als germans Grimm com a escriptors masculins europeus *“que proyectaron las necesidades y valores de su sexo y de su época sobre un género literario convencional, y que cambiaron el cuento popular de Caperucita para narrar una violación, en la que la heroína es obligada a ser culpable (...) el cuento sirve para expresar la culpabilización social de la mujer en las agresiones sexuales, el mito masculino de la mujer a quien le gusta ser seducida y violada”*³⁸.

El paper d'heroi i salvador és representat amb el personatge del caçador, ja que restableix l'ordre domèstic. El conte anima a les nenes a amagar els seus desitjos i curiositat (el bosc, com a espai públic) per tal d'estar a casa (un espai segur, com a espai privat), associat socio-culturalment a un espai de dones.

37 AGUILAR, C. Princesas Disney. De los cuento clásicos a las nuevas interpretaciones culturales. En: *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. Barcelona: Fontalva, 2015, num. 266, ISSN: 0214-4123. pp. 22-35.

38 ORENSTEIN, C. *Op. Cit.* p. 12

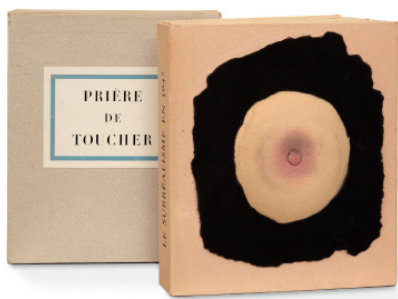


Fig. 10: Marcel Duchamp: *Se ruega no tocar*, 1947.

Fig. 11: Beatriz Díaz Ceballos, *Tintero*,

3.2. REFERENTS PRÀCTICS

3.2.1. Aproximació al concepte de llibre com a obra d'art i a l'estampa gràfica

Paral·lelament a la cerca de referents dins del camp teòric i d'estudiar el concepte de llibre com a obra d'art a partir de la investigació en relació amb l'evolució del concepte, era necessari analitzar altres exemples, en aquest cas en l'àmbit pràctic. Es tracta d'artistes que treballen amb conceptes o formats similars als del meu propi discurs artístic, i que han enriquit i ampliat el propi diàleg entre obra i concepte.

Lligat a aquest estudi teòric, es van cercar artistes com a referents del llibre com a obra d'art.

Un dels primers referents que vaig considerar va ser el llibre *Se ruega tocar* de Marcel Duchamp realitzat al 1947 (figura 10). Aquesta obra incita a emprar el tacte dins de l'espai expositiu, abandonant d'aquesta manera les pràctiques acadèmiques i les idees preconcebudes per a anar més enllà. Es pretén qüestionar amb l'obra laes suposades regles de la creació, així "*los artistas son, paradójicamente, espectadores de la recreación de sus propias propuestas y maestros ocasionales que invitan a sus alumnos-espectadores a seguir las instrucciones de un manual, a jugar con el mecanismo de ingeniosos artefactos creadores o utilizar las piezas de algún kit.*"³⁹

Un altre referent important en el meu treball és l'obra de l'artista Beatriz Díaz Ceballos (figura 11) que realitza la creació d'un nou objecte a partir de la pèrdua de la funció per a la qual va ser creat, prenent aquest mateix objecte com apunt d'interés, però sempre a partir del llibre i de la lletra. B. Díaz Ceballos comenta a una entrevista que "*los libros tienen un alto valor simbólico. Cuando le muestras un libro a una persona reconoce que dentro hay información, reconoce que existe un texto escrito dentro, y a veces le resulta chocante ver que el texto como tal no forma parte de la historia que tú estás contando. Pero, además están hechos de un material que también proporciona infinitas posibilidades, así como los libros, formalmente, te proporcionan múltiples colores y tamaños.*"⁴⁰

Edgar Endress treballa l'anul·lació de la pàgina incloent nous elements i material, donant-li un nou sentit al llibre alhora que juga amb la il·luminació i els jocs d'ombres a la instal·lació dins la sala d'exposicions.

Dins del camp de l'obra gràfica trobem a altres artistes com Erika Lujano que treballa amb la fotografia i a través de la seua reproducció sobre tela.

39 LORENCI, M. *Se ruega tocar*. En: ABC. Madrid: 2011, ISSN 1136-0143 [consulta: 16-06-2018]. Disponible en: <<https://www.abc.es/20110514/cultura/rc-ruega-tocar-201105132321.html>>.

40 SANZ, A. *Tres mujeres, una suma de talento*. En: *Descubrir el Arte*. Madrid: 2015, ISSN: 1578-9047 [consulta: 4-05-2018] Disponible en: <<http://www.descubrirelarte.es/2015/09/26/tres-mujeres-una-suma-de-talento.html>>.



Fig. 12: Pilar Albarracín, *Serie Pañuelos para llorar*, 1997

Fig. 13: Louis Bourgeois, *La destrucción del padre*, 2001.

Mitjançant la cyanotipia, la kalitipia i les transferències, parla sobre la construcció de la identitat com a dona en funció dels records, afegint elements com brodats o elements vegetals, associant-los amb la figura femenina.

Pilar Albarracín, amb el seu llarg recorregut, ha treballat també en nombroses ocasions emprant tècniques de costura per tal de parlar-nos sobre l'àmbit privat i al·ludint a les *arts menors*, realitzant una pràctica artística vinculada a la figura de la dona (*figura 12*).

Ghada Amer, és una altra artista que experimenta amb la tècnica del brodat amb fil sobre el llenç. Amer representa escenes sexuals explícites amb aquesta tècnica, associada a l'àmbit privat i a la intimitat, proposant així un diàleg entre la tècnica i el tema tractat. Tot i això, existeix una forta dualitat dins de la seua obra, ja que el fil té unes connotacions de dolçor i tendresa que s'allunyen de les escenes sexual que representa mostrant en primer pla l'acció i els òrgans genitals femenins.

Mar Arza, a més de treballar amb llibres com a obra d'art apropiant-se del text, talant i anul·lant el propi contingut, ha realitzat projectes a l'àmbit de l'aula a l'escola.

Al projecte *En Residència al Monturiol*, Arza treballa amb l'alumnat de manera col·lectiva i participativa. Partint de la idea de creació col·lectiva, planteja un projecte plàstic dispost per tal d'afavorir el discurs actiu per part dels xiquets i de les xiquetes. Tal i com ella comenta, les primeres propostes tenien com a fi una aproximació de visions, i la cerca de com "enllaçar cultura escrita i cultura visual, alhora que donar eines per iniciar una relació més propera amb l'estructura i finalitat del llenguatge, que és en última instància el de fer-ne un ús propi i a mida."⁴¹

El treball de Louis Bourgeois és un referent clar dins de la meua producció, tant a nivell conceptual com a partir de la càrrega simbòlica de la qual dota la seua obra.

En el cas concret de les peces instal·latives, destaca notablement l'obra *La destrucción del padre* preduïda l'any 1974 (*figura 13*). A nivell formal, l'obra sembla extreta de l'imaginari d'un infant, suggerint la protecció d'un amagatall però alhora tornant-la hostil i agressiva.

Bourgeois també va abordar el llibre com a obra d'art per tal d'expressar les seues preocupacions i inquietuds. Seguint amb el seu discurs, va treballar sobre el format amb tela. Al llibre *The Trauma of Abandonment*, Bourgeois va agrupar una sèrie de fotografies familiars. Aquestes composicions fotogràfiques es van imprimir digitalment sobre tela.

Així mateix, ha realitzat un gran nombre de llibres com obra d'art emprant la tela com a suport, treballant mitjançant tècniques d'impressió com gravat calcogràfic, o la litografia (*figura 14*).

41 BLOGS.XTEC. Mar Arza *EN RESIDÈNCIA* a l'Institut Narcís Monturiol. Catalunya: 2011. [consulta: 2017-04-29] Disponible a: <<http://blocs.xtec.cat/enresidenciamonturiol1011/>>



Lina Joniké basa la seua producció en obres que parlen sobre la identitat, la propia identitat de l'artista i el seu paper com a dona. Tambié fa ús de la imatge fotogràfica transferida digitalment sobre el suport tela, intervenint-la mitjançant costures.

Un altre referent en relació al format i al suport ha sigut Maria Lai, que emprava el fil per tal de crear les línies de text, i per tant la imatge visual de l'objecte dins de l'espai (figura 15).



El treball de Kiki Smith considere que també te una gran rellevància dins dels referents que empro tat conceptualment con al camps de la producció gràfica. A més en els darrers anys ha treballat fents refència a conte en repetides ocasions, amb formats i tècniques deversos. És el cas de l'obra escultòrica *Daughter* (1999), mostra a una xica mitat xica mitat bèstia quèstionant la noció de normalitat i dels rols sexuals, ocupant un epai indeterminat dins de la concepció d'identitat esborrant la divisió entre els personatges de La Caputxeta Vermella i el llop, eliminant les associacions simbòliques.

*El mundo de Kiki Smith es ciertamente un universo femenino. En él encontramos una manualidad, un lenguaje y una iconografía tradicionalmente asociados a la mujer. Ella trabaja con flores, pinta cristales, utiliza espejos, papel maché... Hay un amor a lo frágil, lo delicado, lo modesto... cualidades siempre ligadas a lo femenino. Sus temas también lo son: la maternidad, la transmisión madre-hija, aunque éstos se expresen al margen de clichés.*⁴²

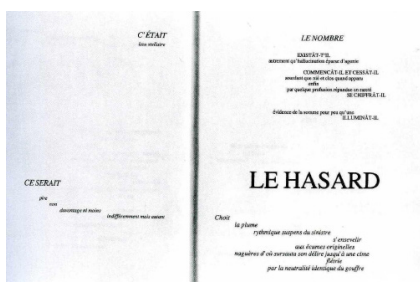


Fig. 14: Louis Bourgeois, *The Laws of Nature* (serie), 2003.

Fig. 15: Maria Lai: *Lenzuolo*, 2007.

Fig. 16: Pàgina del llibre de Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897.

La distribució del text dins de la pàgina, així com el diàleg que estableix amb les imatges i dibuixos tenen un pes important dins del meu propi procés de producció. Al tractar-se de text escrit pels propis alumnes d'infantil i entés com a part del traç, els treballs de Eugen Gomringer i de Clemente Padín dins de la poesia visual marquen una directriu dins de la distribució dins de l'espai de la pàgina. A més, vaig prendre com a referents principals els poemes visual de Joan Brossa i el treball de Texto Poético, concretament les seues carpetes número sis, set i vuit.

Stéphane Mallarmé va ser un poeta simbolista del segle XIX que va transformar el procés de lectura amb la seua obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (figura 16). Mallarmé fomentà la seua obra en la persecució de la idea per mitjà dels símbols.

La página era para Mallarmé una unidad visual que se había de dotar de un cierto material intuitivo para establecer una armonía entre nuestros diversos modos de percepción, o entre nuestros diferentes sentidos, para anticipar lo que se presentará a la inteligencia. Es decir, cuidaba el espacio de la página atendiendo a la distribución del blanco y el negro producida por la intensidad

42 VIDAL, J. Kiki Smith. Misterios creativos. A: El Cultural. 2009, ISSN: 1576-7477 [consulta: 2018-17-05] <<https://www.elcultural.com/revista/arte/Kiki-Smith-Misterios-creativos/24848>>

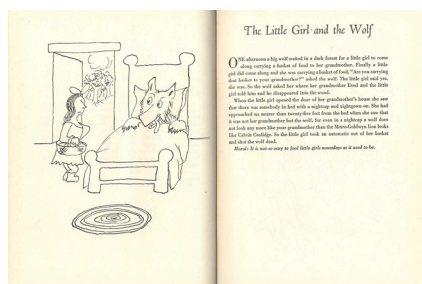


Fig. 17: Portada del llibre *Cuentos completos* de Perrault, 2016.

Fig. 18: James Thurber. *Fables for Our Time and Famous Poems*, 1939.

comparativa de la tipografia, la estructura y composición de los caracteres.⁴³

3.2.2. Contes de tradició oral: La Caputxeta Vermella

Per tal de comprendre el context de la nostra pròpia producció artística, és necessari conèixer i enmarcar-nos dins d'uns context. Per aquest motiu, a l'hora de la cerca dels referents textuais i literaris, he tingut en compte la diversitat gràfica com a premisa fonamental.

Es tracta també d'una qüestió d'enriquir el treball, i adquirir un bagatge i un ventall de possibilitats que afavoreixen el propi contingut, gràcies a l'assimilació de nous conceptes i de recursos treballats des de diversos àmbits.

3.2.2.1. Referents literaris i gràfics

A l'hora d'escollir els referents literaris s'ha investigat en el marc conceptual el contingut de cada història, així com a partir d'una mateixa història, en aquest cas el conte de La Caputxeta Vermella, s'ha creat una seqüència o ritme de lectura diferent, narrant els fets de diverses maneres.

Al gènere poètic, son molts els autors i autores que han treballat el conte, però crec que hi podem destacar el treball de James Thurber que va adaptar el conte de La Caputxeta Vermella a *Fables for Our Time and Famous Poems* l'any 1939, i va reflexar els canvis referents a la vida de la dona americana des de la dècada del 1920 al 1940 (figura 18).

Anne Sexton va reescriure els contes del Grimm i els va convertir en una col·lecció de poemes al llibre *Transformations* (1971). Era en paraules de l'autora una col·lecció "muy irónica y cruel y sádica y divertida", plena de referències a la violació, l'incest, els abusos sexuals i la pedofília. La seua versió de Caputxeta remarca l'engany i les particularitats del gènere, qüestionant de manera constant la sexualitat, la maldat i el rescat.

Con todo, la heroína y su abuela <<no recordaban nada>>, (...) inconscientes de sus propios problemas y de como han sido marginadas [l'acció recau en el llenyater i el llop "dotats de l'aperell de la feminitat"]. Sexton sugiere que sus lectoras también han estado ciegas o han sido engañadas por elementos de la trama y, acaso, por elementos de sus propias vidas.⁴⁴

Per un altre costat, trobem formats com l'àlbum il·lustrat que ens permeten estudiar i identificar els conceptes i estructures narratives pròpies del llibre amb el text junt amb la imatge. A més de les connotacions personals que

43 CRESPO-MARTÍN, B. El libro de Artista de ayer a hoy: seis ancestros del Libro de Artista contemporáneo. En: *Arte, Individuo y Sociedad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014, vol. 26 num. 2, ISSN: 1131-5598.

44 ORENSTEIN, C. *Op. Cit.* p. 131

aquest gènere literari té per a mi, més enllà de la pròpia formació literària, crec que es tracta d'una forma d'ensenyament visual i conceptual on, quan som menuts i menudes, descobrim a través de les imatges i del text un món imaginari personal, on el lector/a modula la història depenent de la intenció narrativa, ja que no es tracta d'una estructura tan tancada o encorsetada com pot ser un llibre de literatura narrativa.

El 1873, Lidia L. Very⁴⁵ va publicar la primera edició del que ella anomenava *llibre-joc*. El format del llibre remet a les nines fetes de paper. En aquest tipus de llibres, el format o estructura és fonamental, ja que a partir d'aquest s'elabora tota la resta del contingut.

Seguint aquest tipus d'estructura trobem per exemple, llibres com el publicat per Margarita Ruíz⁴⁶.

Un moment molt significatiu dins de la narració del conte, és el recorregut que realitza La Caputxeta des de la casa de sa mare fins a la casa de l'àvia, veient-se obligada a creuar el bosc. Trobem una gran diversitat d'autors i d'autores que han reflectit aquest recorregut seguint punts de vista o intencions diferents.

Eva Sykoravá-Pekàrková⁴⁷ mostra a Caputxeta acomiadant-se de la seua mare, i al llop esperant-la amagat darrere d'un arbre. Xavier Deneux⁴⁸, empra recursos volumètrics a partir del pla, per tal de donar rellevància als personatges. En aquest cas, la seqüència de temps es determina en funció de la llargària del camí que pren el personatge.

Anthony Browne⁴⁹ mostra a Caputxeta com a un nen i al camí que travesa el bosc apareixen tota mena d'intertextualitats referents a altres contes de l'imaginari popular (*figura 19*).



Fig. 19: Anthony Browne, *Dins del bosc*, 2014.

45 L.VERY, L. *Libro-juguete Caperucita Roja*. Massachusetts: L Prang & Co. 1863.

46 RUÍZ, M. *La Caputxeta Vermella*. España: Combel, 2011.

47 SYKOROVÁ- PEKÀRKOVÁ, E. *Caperucita Roja*, SM, 1997.

48 DENEUX, X. *Caperucita Roja*. España: Combel, 2015.

49 BROWNE, A. *Dins del bosc*. Pontevedra: Kalandraka Editora, 2014.

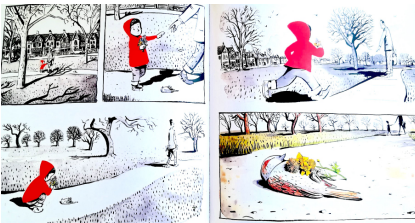
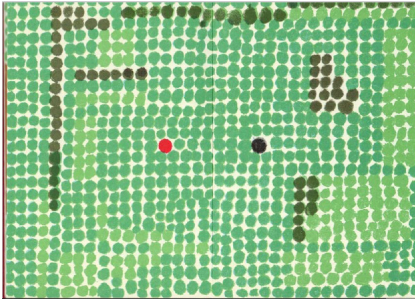


Fig. 20: W. Lavater, litografia del llibre *Le petit rouge*, 1965.

Fig. 21: Lawson, W. Smith, S. *Un camí de flors*, 2017.

Juanjo J. Oliver⁵⁰ tracta l'acció seguint una perspectiva aèria, seguint l'estil definit i net de les tècniques digitals, però Oliver alhora conjuga aquest estil amb el material emprat com a suport del llibre, on l'aprofita per a incorporar-lo a la ja reduïda paleta de color.

Seguint aquesta idea de perspectiva aèria trobem *Le petit rouge*⁵¹. Es tracta d'un llibre litogràfic publicat el 1965, on les formes es sintetitzen fins a utilitzar únicament punts de colors. L'autor facilita una llegenda a l'inici del conte relacionant cada color amb un personatge o espai (figura 20).

També podem trobar altres àlbums il·lustrats on es mostra una 'visió alternativa' del conte de la Caputxeta que s'allunya d'aquella història assumida i versionada que tothom coneix.

És el cas de les històries de Quetin Blaque com *Cuentos en verso para niños perversos*⁵², *El asunto de mis papás*⁵³, de l'il·lustrador Maribel Piérola, o el llibre d'Ana Cañas, *Caperucita Roja*⁵⁴.

Un altre recurs és el de l'apropiació del conte i la descontextualització del personatge de Caputxeta. És el cas de l'exemplar de Patxi Irurzun i de Clemente Bernad⁵⁵, on s'aborda la història de violència de gènere de l'assassinat de Marta del Castillo alhora que s'uneix amb la de Caputxeta. En aquest cas la història es narrada a partir de fotografies i de text.

Una altra publicació que empra el recurs de la descontextualització és *Caperucita roja, verde, amarilla, azul y blanca*⁵⁶ on es trasllada el personatge a diversos espais o contextos depenent del color protagonista, de manera que la narració es veu alterada, tot i que la trama continua sent la mateixa.

Al llibre *Un camí de flors*⁵⁷ es tracta la imatge fraccionada tal i com s'empra a la novel·la gràfica. L'escenari de l'acció transcorre a la ciutat, i són clares les referències al diversos tipus de famílies, a la distribució de la riquesa i a la mort (figura 21).

50 G. OLIVER, J. *Y recuerda...* España: Milimbo, 2015.

51 LAVATER, W. *Le petit Chaperon Rouge*, Francia: Adrien Maeght, 1965.

52 DAHL, R.; QUETIN, B. *Cuentos para niños perversos*. España: Alfaguara, 2008.

53 PIÉROLA, M. *El asunto de mis papás*. España: Destino, 1991.

54 CAÑAS, A. *Caperucita Roja*. España: Susaeta edicions, 1999.

55 IRUTZUN, P.; BERNAD, C. *Te cuento... Caperucita roja*. España: Alkibla Proyectos Culturales S.L., 2014.

56 MURANI, B.; AGOSTINELLI, E. *Caperucita Roja, Verde, Amarilla, Azul y Blanca*. Madrid: Anaya, 1998.

57 LAWSON, W; SMITH, S. *Un camí de flors*. España: Libros del Zorro Rojo, 2017.



Fig. 22: Everet Millais, *Little Red Riding Hood*, 1864.

Fig. 23: Gari Melchers, *Little Red Riding Hood*, 1870.

Fig. 24: Welem Klerk, *Little Red Riding Hood*, 1864.

3.2.2.2. Altres referents

Analitzant les diverses interpretacions de La Caputxeta Vermella, trobem un gran ventall de d'imatges provinents de diversos camps. Així, en aquest punt s'analitzaran alguns d'aquests referents que actualment formen part de l'imaginari col·lectiu, i estan fortament arrelats a la cultura popular a través de diferents mitjans d'expressió.

Els següents exemples poden ser dividits en cinc grups. En primer lloc trobem els referents pictòrics i d'il·lustració, seguidament es tracten els referents publicitaris i les campanyes fotogràfiques, després els referents cinematogràfics, i per últim s'analitzarà la incorporació del conte a l'art urbà.

El personatge de La Caputxeta Vermella ha sigut retratat i representat al llarg de la història en funció de l'estètica i la cultura del context de cada època, tal i com s'ha vist als apartats anteriors. Per tant, si fem un recorregut històric el personatge ha adquirit diverses estètiques i rols. Per exemple, el pintor romàntic del segle XIX Everet Millais va retratar a la seua filla Effie amb una capa roja i un cistell l'any 1864, titulant l'obra *Little Red Riding Hood*. El pintor realista Sherian Knowles va pintar una imatge molt semblant, tot i que el personatge és en aquest cas una nena amb el cabell fosc que es recolza en el cistell que porta a la mà. (figura 22)

Isabel Oakley Naftel va pintar al 1862 a La Caputxeta trucant a la porta mentre ens mira directament, i en aquest cas porta un barret roig i una capa. Al 1970, el pintor Gari Melchers va retratar al personatge de manera molt semblant, ubicant-lo al bosc amb un ramell de flors a una mà i el cistell al seu costat (figura 23). Així mateix, la pintora i il·lustradora americana Margaret Evans Price, va realitzar una imatge on Caputxeta vesteix pràcticament la mateixa roba que inclou Oakley al seu quadre, però l'escenari canvia ja que està al bosc parlant amb el llop.

Aquesta roba fa de nou referència als textos i primeres versions del conte de Perrault i els germans Grimm. En el cas de Perrault, l'autor fa referència al *chaperon*, que es tracta d'un tocat manut de vellut o ras que utilitzaven els aristòcrates al llarg dels segles XVI i XVII, i la seua traducció anglesa aplicada al conte seria *little red riding hood*. Per contra, la traducció anglesa del terme emprat pels germans Grimm seria *little red cap*, entenent que allò que porta La Caputxeta és més similar a un barret. És el cas de la pintura de Welem Klerk realitzada al 1864. (figura 24)

Al llarg dels anys les il·lustracions i representacions de La Caputxeta han anat adaptant-se a les tendències artístiques predominants. A principis del segle XX, la reconeguda il·lustradora americana Jessie Willcox Smith va retratar a la nena parlant també amb un llop gegant. Aquest quadre va emprar-

Fig. 25: Il·lustració de la marca Kukuxumuxu.

Fig. 26: Il·lustració de la marca Kukuxumuxu.

se com a la imatge de portada d'algunes de les edicions del llibre de Bruno Bettelheim⁵⁸.

Així doncs els estils i per tant les visions de La Caputxeta s'han vist alterades i descontextualitzades per infinitat d'artistes. Andriy Melnyk retrata a La Caputxeta junt al llop i a un híbrid entre humà i a animal, mostrant així un retart familiar. Per un altre costat, Jilliam Tamaki realitza una il·lustració digital jugant amb les perspectives i els volums de les formes per tal de suggerir les emocions a les qual remet la narració.

També trobem altres interpretacions dels personatges a partir de l'intertextualitat, així com aplicacions sobre diversos suports dins del caps més comercial, de manera que l'abast i l'esfera de receptos s'amplia notablement. En aquest cas, la marca Kukuxumuxu és un clar exemple (figures 25 i 26).



Kukuxumuu és tan sols un exemple de la descontextualització del conte dins de l'àmbit comercial i publicitari. Si fem un recorregut històric a llarg de l'ús que se li ha donat a la història dins de l'esfera publicitària, descobrim una gran quantitat d'anuncis que recolzen aquesta diverstat interpretativa.

Analitzar els referents publicitaris, hi destaquen els anuncis antics en els quals es fan servir diverses tècniques de dibuix i de gravat, així com composicions adaptades als grans formats, propis dels mitjans de divulgació i de difusió emprats al segle passat.

Aquestes imatges on apareix Caputxeta Vermella, interpretada en tots els casos per una nena innocent d'uns deu anys i acompanyada pel llop, solen anunciar productes dolços com galetes o xocolata. Reproduint, quasi a la majoria de casos, el moment on el llop parla amb la nena i aquesta li ensenya allò que porta al cistell.

A més, trobem imatges d'anuncis més actuals on es treballa a partir de fotografies, jugant amb la intertextualitat dels contes i unint-los amb situacions quotidianes. En aquests casos, Caputxeta ha crescut, és a dir, es mostra a una xica jove vestida amb la cistella i la caputxa roja, però es tracta d'imatges que

58 BETTELHEIM, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1978



Fig. 27: Eugenio Recuenco. Imatge per a la capmanya 2009 de NafNaf.

Fig. 28: Eugenio Recuenco. Imatge per *Vogue Novias* 2005.

disten molt de la nena innocent que parla amb el llop al bosc.

Al llarg del segle XX, Caputxeta ha sigut interpretada a la indústria publicitària com a una dona sensual i soltera, seguint la representació de la dona tal i com l'home la desitja.

Els escenaris canvien, ja que les accions d'aquests anuncis es situen en grans ciutats, i el llop en moltes ocasions es transforma en un home. Però tot i que a la seqüència s'inverteixen els rols, no significa que el missatge real haja canviat realment. Com evidència Orenstein: *"Aunque la Caperucita Roja de Chanel haya doblegado al lobo⁵⁹, la enseñanza implícita no es muy diferente de la que en 1953 nos dejaba la femme fatale de Max Factor⁶⁰: a saber, el atractivo sexual (o la carencia de él) es la fuente de poder y el valor de la mujer, bien se sitúe en una bodega de perfume o en el libre mercado de verse y aparearse."*⁶¹

El fotògraf Eugenio Recuenco és conegut a nivell mundial sobretot pels treballs de fotografia i video dins del món de la moda. L'artista ha retratat al personatge de La Caputxeta Vermella en diversos dels seus projectes.

Per a la campanya publicitària de la marca NafNaf de l'any 2009, Recuenco retrata a una jove Caputxeta que recorda en la seua actitud al personatge que va crear Luc Bresson per a l'anunci de Chanel. En aquesta ocasió Caputxeta també es mostra desafiant i empoderada, envoltada per una gossada de llops que espera atenta (*figura 27*).



Recuenco ja havia treballat amb el conte, retratant a La Caputxeta tractant de fugir de l'interior d'una estança i envoltada de llops (*figura 28*). Aquesta fotografia forma part d'una serie que Recuenco va realitzar per a *Vogue Novias* 2005 on va retratar als personatges dels contes de fades dins d'un mateix espai, vestint als personatges femenins amb vestits de núvia, però respectant el caràcter i la identitat que els defineix i que tothom pot associar amb sol cop de vista.

59 Annex p. 7

60 Annex p. 7

61 ORENSTEIN, C. *Op. Cit.* p. 122



Fig. 29: Tex Avery. Cartell del curtmetratge *Red Hot Riding Hood*, 1943.

Des d'un punt de vista totalment oposat a la sexualització i objectualització de la dona, trobem dins dels referents fotogràfics del treball de Dina Goldstein. En la seua sèrie *Fallen Princess* (Princeses caigudes), Goldstein reflexiona sobre què els va passar a les protagonistes dels contes populars després de trobar al príncep blau, i en el cas de la Caputxeta Vermella, després de fugir del llop. Caputxeta és retratada per l'artista com una dona jove amb sobrepès que vesteix la caputxa vermella i camina pel bosc mentre menja i veu productes de la marca de menjar ràpid McDonald's⁶².

*Si los cuentos de hadas fuesen llevados a la realidad y aquellas princesas que consideramos perfectas fuesen mujeres de carne y hueso, seguramente terminarían como aparecen en las fotografías.*⁶³

Dins del camp cinematogràfic trobem altres transformacions del conte de La Caputxeta Vermella. Per exemple, l'animador Tex Avery va treballar sobre aquesta història al llarg de les dècades del 1930 i 1940.

Al curtmetratge *Little Red Walking Hood* estrenat al 1937, el personatge de Caputxeta amb el cos d'una nena, té el comportament d'una dona adulta. Al 1940, Avery estrena *The Bear's Tale*, on caputxeta representada com una nena a Brooklyn s'associa amb Rinxols d'Or per tal de vèncer al llop.

Més endavant, a l'any 1943, Avery reflexa a La Caputxeta a *Red Hot Riding Hood* (figura 29) com una ballarina i cantant d'un local de striptease i al llop vestit amb frac. Avery trasllada l'acció a casa de l'àvia, que realment és un bordell. Tal i com Oreinstein planteja, "*Red Hot Riding Hood consiguió captar los cambios que estaba sufriendo la imagen de la mujer estadounidense en las décadas de 1930 y 1940. Esta mujer no solo era más declaradamente sensual, sino también más fuerte y más independiente que las recatadas féminas de la época victoriana.*"⁶⁴ Avery fa una barreja de diversos contes dins de la història i empra escenaris poc ortodoxos, a més de proposar personatges concients de la seua condició.

*Capercucita sobresale por ser la única que al final del relato continúa estando libre de cualquier tipo de atadura (...). Por ello, durante las décadas siguientes, y a medida que los cuentos de hadas se convertían cada vez más en extensión de los ideales femeninos, su personaje y los significados asociados a éste evolucionaron de manera diferente al de otras heroínas (...).*⁶⁵

Al 1996 va estrenar-se *Freeway*, la primera pel·lícula dirigida per Mathew Bright. Tractant-se d'una adaptació del conte on la trama es trasllada a les carreteres secundàries i als barris poc favorables del sud de Califòrnia, propo-sant una contraposició entre els contes clàssics i la societat.

62 Annex p. 8

63 GOLDSTEIN, D.

64 OREINSTEIN, C. *Op. Cit.* p. 112.

65 *Ibid.* p.115



Fig. 30: Anònim. Pintura sobre mur a Mèxic.

Fig. 31: Anònim. Pintura sobre mur.

Així doncs, al començament del nou segle, el personatge de Caputxeta ha pres noves formes i ha sigut enfocat des de distints punts de vista, per exemple, amb la pel·lícula d'animació *Las nuevas aventuras de Caperucita Roja* de Mike Disa, o *Caperucita Roja. ¿A quién tienes miedo?* de Catherine Hardwicke, ambdues estrenades l'any 2011. Un altre exemple és la serie *Once Upon A Time* creada per Adam Horowitz i Edward Kitsis, on el personatge és en realitat una dona-llop que es transforma en una bèstia assassina.

El conte de La Caputxeta Vermella també ha tingut una incorporació dins de l'art urbà, amb obres anònimes que incororen noves visions i significats al personatge (*figures 30 i 31*). Actualment disposem d'eines de recerca com Internet que ens permeten arribar a infinitat d'arxius d'arreu del món, i que permeten crear un arxiu visual i d'informació quasi il·limitat.

Totes aquestes representacions de La Caputxeta Vermella amb les seues actituds diverses, conformen la idea col·lectiva que tenim sobre el personatge, de manera que anem sumant-les i construint un nou personatge, prou allunyada dels contes originals de tradició oral, i que ahora, conserva certa familiaritat amb aquestes històries clàssiques.

3.2.3. Antecedents propis

El treball realitzat per al TFG suposà un punt de partida important a l'hora de començar a modular el discurs plàstic i també conceptual.

Es realitzaren cinc llibres com a obra d'art on s'estudià la seqüenciació de lectura, les múltiples lectures possibles, així com les tècniques i llenguatges gràfics emprats.

Partint de les primeres versions del conte de La Caputxeta Vermella, es va treballar modulant el discurs per tal de mostrar el contingut real d'aquestes històries pròpies de la tradició oral.

Donada l'extensió del treball, adjunte a l'annex unes breus fitxes tècniques d'aquests treballs donada la rellevancia en relació amb el projecte.

4. LENGUATGE ARTÍSTIC

A l'hora de triar el llenguatge gràfic que anava a emprar per tal de realitzar el meu projecte, vaig haver d'estudiar les diverses possibilitats així com la seua relació amb el suport. A més, en certa mesura la decisió va venir donada en funció de les assignatures en les que m'havia matriculat.

Finalment es va treballar amb la tècnica xilogràfica sobre tablilles de fusta de 5mm i planxes de PVC de 3mm. També s'abordaren la tècnica litogràfica amb planxa offset i la serigrafia.

4.1. TÈCNICA LITOGRÀFICA

La tècnica litogràfica és un procés d'impressió planogràfica, és a dir, la imatge que prendrà tinta i s'imprimirà sobre el paper no existeix ni amb buit ni amb relleus sobre la matriu, és sobre la pròpia superfície plana d'aquesta on es creen químicament les zones d'impressió i de no impressió. Aquest procés es fonamenta en la incompatibilitat entre aigua i greix.

El llenguatge litogràfic permet realitzar un dibuix a mà alçada, fent uns traços directes amb densitats de línia i tinta molt diferents, que enriqueixen el dibuix i la composició. Si a més treballem amb planxes emulsionades de litografia Offset, podem jugar amb altres factors com fotolits amb possibilitat de la incorporació de la imatge fotogràfica i de text. D'aquesta manera, la composició es realitza a partir d'una sèrie d'elements que ens possibiliten l'obtenció d'un major nombre de recursos i per tant de resultats.

Una vegada vaig decidir emprar la litografia offset, vaig realitzar proves d'estampat amb les premses de les que disposem a l'aula. En primer lloc vaig utilitzar la premsa manual d'entintat també amb corró de manera manual, i després la premsa semiautomàtica d'entintat manual i secat automàtic.

4.2. TÈCNICA SERIGRÀFICA

La tècnica serigràfica per altre costat, permet realitzar estampes sobre materials i superfícies molt diversos, i donada l'àmplia gama de tintes i productes especialitzats, ofereix un ventall quasi infinit de possibilitats.

A l'hora de treballar, és necessari planificar les imatges abans de preparar la pantalla, ja que una imatge mal construïda, implica tot un procés de preparat de la pantalla, emulsionat i revelat, per tal d'obtenir únicament un resultat que finalment no és òptim. Com argumenta Grabowski:

Existen varios enfoques para conceptualizar una imagen en serigrafía. Una buena práctica consiste en considerar la creación de la imagen desde diversos puntos de vista: los distintos enfoques a menudo sugieren formar alternativas de hacer realidad una idea.⁶⁶

El procés de serigrafiar implica molt més que passar la rasqueta per la pantalla per tal que la tinta quede impresa al paper, aquest seria únicament l'últim pas. Qualsevol procés de preparació de la pantalla i de la malla requereix un temps i és necessari seguir una sèrie de passes per tal de fer-ho correctament. Al llarg del procés de treball es van fer diferents proves experi-

⁶⁶ GRABOWSKI, B.; FICK, B. *El grabado y la impresión. Guía completa de técnicas, materiales y procesos*. España, Blume, 2008. p. 59.

mentant amb les diverses maneres d'obtenir els fotolits o negatius, així com amb les seues opacitats front la llum. Després es va jugar amb l'exposició de la pantalla, ajustant un major o menor temps depenent de la imatge, estudiant els resultats per tal de traure conclusions i aplicar allò que vaig considerar com més adequat.

4.3. TÈCNICA XILOGRÀFICA

Una impresión en relieve es una imagen transferida desde una superficie saliente y entintada a una hoja de papel u otra superficie. Las planchas o bloques están preparados de modo que las zonas blancas de la imagen se han recortado, dejando el diseño positivo como una zona en relieve que se puede cubrir de tinta para transferirla al papel.⁶⁷

Existèixen infinites formes a l'hora de realitzar matrius en relleu. A més dels suports més habituals com són la fusta i el linoli, hi ha altres materials que també poder gravar-se per tal d'obtindre diferents registres i efectes. Aquests materials són l'escaiola, la goma o plàstics. En el cas dels gravats creats per al projecte, la matriu va ser realitzada sobre planxes de PVC.

Les zones no impreses o espai negatiu, són fonamentals per a la imatge, ja que a més de crear el volum i la forma de la imatge, mantenen el color de la superfície receptiva emprada, per la qual cosa la superfície on va a realitzar-se l'estampació, implica uns recursos afegit a la tècnica.

4.4. IMPLEMENTACIÓ DEL SUPORT COM A MITJÀ DE CREACIÓ

Per a aquest projecte d'investigació, el suport comporta una sèries de qüestions determinants a l'hora d'articular el llenguatge artístic. Així el format, la tècnica i fins i tot el contingut venen donats en funció del suport, en aquest cas la tela de cotó.

Las técnicas y materiales que han utilizado los artistas contemporáneos, sin duda, han marcado una determinada pauta en su hacer artístico y les ha permitido un cuestionamiento y consiguiente consideración acerca de los usos formales y discursivos.⁶⁸

A la meua producció, la tela comporta una estructura simbòlica i matèrica per si mateixa. Aquesta càrrega es veu matisada i enriquida amb el contingut i la càrrega conceptual de la qual es dota al llarg de la producció gràcies a

67 DAWSON, J. *Guía completa de grabado e impresion técnicas y materiales*, España: Blume, 1996. p.24-25.

68 HEVIA, P. *La tela como soporte de creación en la obra gráfica* [tesis doctoral] Valencia: Universitat politècnica de València, 2016. p.416

l'experimentació tècnica i pràctica. Tal i com argumenta P. Hevia, els llenguatges s'amplien i les tècniques s'uneixen per tal de crear *estructures blanques* (Olborg). Aquest material parteix de la bidimensionalitat, però alhora aporta tridimensionalitat amb el seu propi volum transformant els objectes.

Han sigut molts els artistes que han treballat aquest suport amb diverses tècniques gràfiques, com és el cas de Betty Hahn, Catherine Jansen o Louis Bourgeois.

*Miriam Schapiro y Melisa Meyer (artistas y teóricas feministas) crearon el término Femmage como concepto representacional de un arte hecho con materiales afines a la mujer, y que explora a través de ellos los recursos expresivos y creativos estableciéndolos en el terreno propio del arte.*⁶⁹

4.5. TINTES AMB BASE A L'AIGUA

Actualment existeixen múltiples marques de tintes de gravat amb infinitat de variacions en la seua composició. Un dels tipus de tinta són aquelles amb base al aigua. L'avantatge principal d'aquests productes és que no es requereix l'ús de disolvents per tal de netejar degut que es poden rentar amb aigua.

A més considere que la reducció d'elements nocius i contaminants, sobretot per a produccions dirigides als infants, és beneficiosa al reduir els factors contaminants i tòxics.

Tant per a la tècnica xilogràfica com per a la tècnica serigràfica, és apropiat l'ús d'aquestes tècniques, però en el cas de la litografia degut al procés que experimenta la matriu és impossible emprat-les de manera correcta, ja que la tècnica funciona en base en la repulsió de l'aigua sobre el greix, tal i com s'ha comentat a l'apartat corresponent.

Les tintes amb base a l'aigua específiques per a la xilografia s'han convertit en una bona opció ja que "*su fórmula de secado más lento ha proporcionado unas características similares a las de las tintas con base de aceite a las que esperan sustituir.*"⁷⁰

Les tintes de base a l'aigua per a serigrafia són sobretot acríliques, tot i que alguns fabricants oferten productes solubles en aigua. Les tintes especials per a imprimir sobre tela contenen un aditiu que permet que la tinta quede fixa al suport mitjançant calor una vegada ha secat.

Un altre factor important és l'opacitat, ja que la transparència depén

69 *Ibid.* p.419

70 DAWSON, J. *Op. Cit.* p. 90



Fig. 32: Assemblea a l'aula.

Fig. 33: Alumnat treballant a la pràctica.

de la barretja de tinta. Alguns colors són més opacs que altres per natura, i d'aquesta i opacitat del pigment dependrà la transparència que puga aconseguir la tinta. Per aquesta raó és important planificar l'ordre d'impressió en funció de les tintes i colors que van a utilitzar-se.

5. INVESTIGACIÓ TEÒRICA I PRÀCTICA DEL PROJECTE

5.1. TREBALL A L'AULA D'INFANTIL

5.1.1. Primera sessió de treball a l'aula

A la primera sessió, es va treballar en base al bagatge personal dels membres del grup, fent una posta en comú per tal de conèixer totes les versions que ja coneixien els alumnes i les alumnes, ja que a l'aula hi ha nens i nenes de diverses nacionalitats, per la qual cosa vam poder descobrir noves versions i variacions del conte de La Caputxeta Vermella en funció del territori.

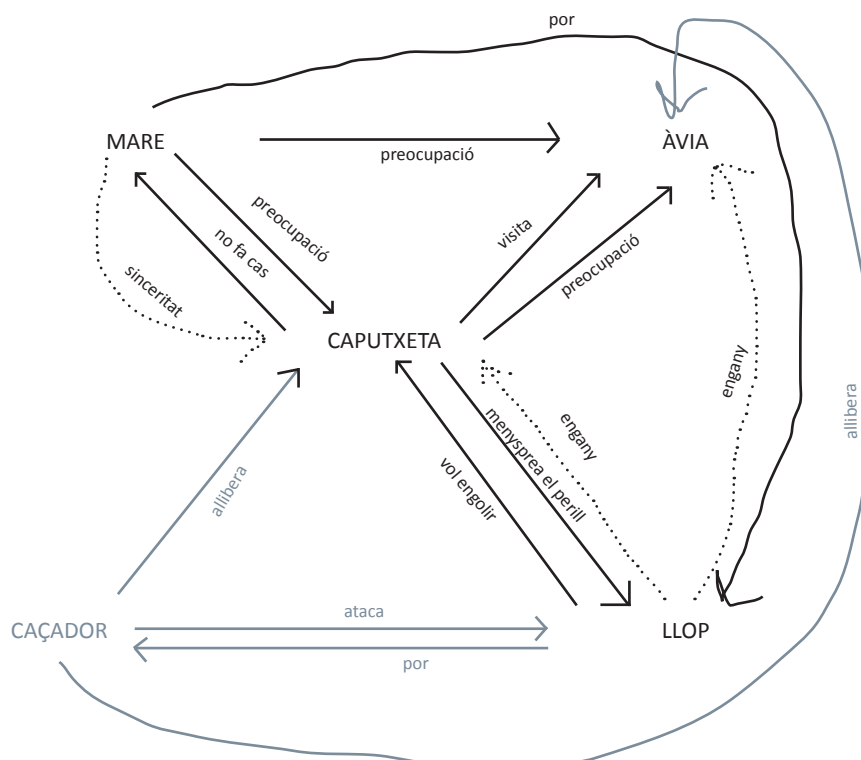
Prèviament a la pràctica, l'alumnat havia fet un registre dels diversos contes de la biblioteca de l'aula, organitzant-los en funció del tema tractat a la trama i les característiques pròpies de cada història, i el conte de La Caputxeta Vermella, en concret, formava part dels *contes de llop*.

Fent una anàlisi previ al contingut del conte i d'allò que ja havia treballat l'alumnat, es va decidir enfocar la pràctica cap als nous valors de La Caputxeta, fent una associació del conte tant amb la realitat com amb la ficció.

En primer lloc, l'alumnat va relacionar al llop amb la por i l'engany, donant peu a tractar el tema dels conflictes i les diverses estratègies per tal de solucionar-los. El bosc, tal i com és tractat al conte, té també implicacions de por a la natura, per la qual cosa es va enfocar el tema cap a la preservació de la natura i qué podem fer per tal de cuidar-la.

També es van treballar els conceptes de mesura i capacitat, relacionant-los amb el contingut del cistell que porta La Caputxeta, amb la llargària dels camins i amb les parts del cos de llop.

Així mateix, es van incloure els conceptes d'autonomia, amb el paper que exerceix La Caputxeta a la història en funció de les seues decisions, a més de les visions de gènere implícites a la trama.



MAPA COCEPTUAL D'ACCIONS I RELACIONS DINS DEL CONTE DE LA CAPUTXETA VERMELLA. (Sessió 1 de treball a l'aula.)

A partir de les conclusions extretes a la pràctica oral, es va realitzar una pràctica artística amb materials com llapisseres i ceres, representant allò treballat a la pràctica grupal.⁷¹

5.1.1. Segona sessió de treball a l'aula

A la segona sessió de treball s'afegirien materials vinculats amb la literatura als àlbums il·lustrats, mitjançant diverses estratègies de lectura, però sempre de manera grupal i participativa.

Podemos considerar que la lectura de la obra de arte ha sido planteada como un aspecto teórico dentro de la Educación Plástica, mientras que la relectura (o interpretación) la podríamos entender como la realización de una obra a partir de otra ya creada. Releer implica leer nuevamente, es recrear un objeto, es reconstruir un nuevo contexto con un nuevo sentido. Releer es, por tanto, reinterpretar creando nuevos significados.⁷²

⁷¹ Annex p. 9

⁷² BARBOSA, B. *La estampa en la Enseñanza Primaria. Metodología para la Educación Plástica*. España: Aljibe, 2004.

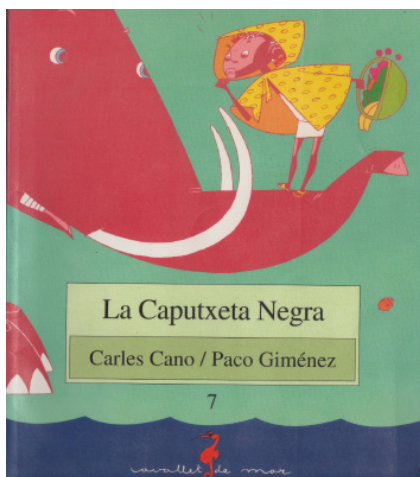


Fig. 34: Lectura a l'aula de les lectures de LIJ.

Fig. 35: Portada del llibre *La Caputxeta Negra*, 1996.

Fig. 36: Portada del llibre *Caperucita Roja (tal y como se lo contaron a Jorge)*, 1996.

La selecció dels llibres de la LIJ treballats a l'aula es va realitzar en funció d'una serie de criteris que comprenien desde les tècniques, als llenguatges plàstics i al nivell lector.

En primer lloc es va tenir en conte el context, l'edat de l'alumnat, compés en aquest cas entre els cinc i els sis anys, i per conseqüència va ser necessari estudiar la capacitat lectora del grup, en funció dels exercicis i de les activitats que realitzaven a l'aula. En relació d'aquestes activitats, es van afegir conceptes i termes que apareixien al conte, i que ells i elles podien relacionar amb allò treballat prèviament, establint així una relació conceptual i temàtica directa. I per últim, un altre factor determinant va ser el temps de treball del qual es disposava dins de l'aula. Per aquest motiu les lectures havien de ser atractives des d'un ventall divers d'opinions i d'il·lustració, de manera que es pogueren enllaçar amb facilitat.

En funció d'aquests factors, els llibres escollits per a treballar a la sessió finalment foren els següents:

a) *La Caputxeta Negra*,⁷³ on l'entorn i els personatges són adaptats i en lloc d'un llop apareix un elefant (figura 35).

b) *Caperucita Roja (tal y como se lo contaron a Jorge)*,⁷⁴ on es treballen les diferents interpretacions que una mateixa història pot tindre, afegint nous personatges, espais i rols, jugant en tot moment i d'una manera molt evident amb l'intertextualitat (figura 36).

c) Al llibre *Una caperucita roja*⁷⁵, els rols d'inverteixen, i és el personatge de La Caputxeta qui enganaya al llop oferint-li un caramel que acaba per matar-lo (figura 37).

d) *Caperucita roja*⁷⁶, de l'autora K. Pakovka, és una visió diferent del conte des d'una perspectiva pròpia de l'imaginari de l'artista, jugant amb geometries i textures en funció dels papers i de les tintes emprades a l'edició (figura 38).

Al aportar aquests referents visuals i lectors, es pretenia estudiar la influència que exercien sobre l'alumnat, alhora que ells i elles eren capaços d'autogestionar la història que contaven amb el seu propi dibuix. És a dir, aportar nous estímuls a partir de les noves versions, però plantejar l'activitat pràctica de manera lliure, deixant total llibertat a l'hora de modular el contingut gràfic i visual que s'estava elaborant.

La sessió va començar recordant el treball realitzat a la pràctica anterior i les conclusions a les quals es van arribar. Es va fer un repàs dels personatges, de les accions i dels espais. A més es comentaren els diversos finals coneguts del conte.

El primer àlbum il·lustrat va ser el llibre de Pakovka, enfatitzant la sensorialitat tàctil degut a les tintes i papers emprats al volum. Seguidament es va

73 CANO, C.; GIMÉNEZ, P. *La Caputxeta Negra*. València, España: Edicions del Bullet, 1996.

74 PES CETTI, L.M. *Caperucita Roja (tal y como se lo contaron a Jorge)*. España: Alfaguara, 1996.

75 LERAY, M. *Una caperucita roja*. España: Océano S.L, 2009.

76 PAKOVKA K. *Caperucita Roja*. Kókinos, 2008.

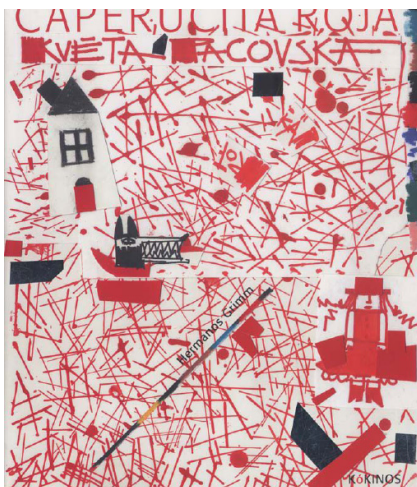


Fig. 37: Portada del llibre Una caperucita roja, 2009.

Fig. 38: Portada del llibre La Caputxeta Negra, 1996.

fer una interpretació del conte a partir de les il·lustracions atenent a la narrativa i a la descriptiva de l'espai i dels personatges, en funció de les emocions i actituds. Una vegada acabada la lectura grupal es va passar el llibre pel rogle per a que tothom poguera veure'l amb detall d'una manera més individual, però alhora comentant les aportacions entre tots i totes.

La segona lectura de la pràctica va ser el llibre de *La Caputxeta Negra*, realitzant una lectura participativa, gestionant a través de la imitació els sorolls i aspectes a nivell corporal. Es van enfatitzar els tamanys, les preguntes i les emocions del conte. A més, es va fer una equiparació amb el cistell de fruita amb la versió occidental, aprofitant per a parlar del menjar saludable.

Amb el llibre d' *Una caperucita roja*, la lectura grupal va basar-se en la descripció. El tamany i el color de la lletra va marcar el ritme, el to i el timbre de veu.

Finalment, amb *Caperucita Roja (tal y como se lo contaron a Jorge)*, la lectura de contacontes va fer-se en funció de preguntes d'opinió, enfatitzant les visions alternatives, la diversitat d'interpretació i la intertextualitat.

Així mateix, es va abordar una representació sobre paper del contingut treballat. Crec rellevant remarcar la millora existent entre una sessió i la següent, en un transcurs de menys de tres mesos, en diversos aspectes.⁷⁷

En primer lloc la millora del traç en quant a qualitats estètiques i en següent, també la representació dels personatges més fidel a allò que ells i elles comentaven a l'assemblea, així com el nivell de lectura i escriptura general.

A més a més, a nivell comunicatiu es van donar converses a de caràcter grupal més reduït, en un to de veu que no molestava a la resta, de manera que l'alumnat intervenia en diverses converses donant la seua opinió respecte al conte de manera autònoma. Per la qual cosa, és va aconseguir fer una construcció del conte a partir de la intervenció de tots els membres del grup.

Per finalitzar aquesta sessió, s'extragueren les conclusions escaients a partir dels comentaris dels companys i companyes a l'aula.

⁷⁷ Annex p. 10

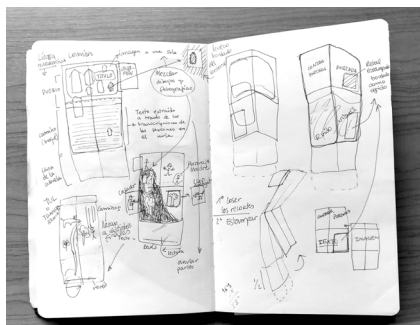


Fig. 39: Llibreta d'esbossos amb consideracions generals en quant a estructura i contingut del llibre.

5.2. CAPUTXETA

5.2.1. Procés i desenvolupament conceptual

El llibre de *Caputxeta* va ser pensat com una eina per tal de treballar a l'aula d'infantil amb material propi, partint del concepte de grup on tothom participa i aporta.

A més d'aquesta concepció, el projecte es nodreix d'un treball d'investigació exhaustiu dels materials, suports i tècniques de representació gràfica realitzat fins al moment, i ampliat al llarg del procés de creació dels llibres.

Així mateix, es va decidir obrir una nova línia d'investigació a través del suport i de les connotacions que aquest implica, recolzant aquest estudi amb fonamentació teòrica.

L'elecció del format del llibre com a obra d'art va ser resultat del treball previ, ja que considere que es tracta d'un llenguatge coherent amb la meua línia temàtica, i em resulta proper en relació amb la meua experiència lectora. A més, es tracta d'un format on es poden implementar gran varietat de formats tècniques i recursos, obrint d'aquesta manera el ventall de possibilitats plàstiques.

*El libro como objeto de arte es eminentemente interdisciplinar, se abre a un sinfín de disciplinas y enfoques múltiples. Es también un libro que despierta todos los sentidos para ganarse el sinsentido del libro tradicional y a su vez ofrece la libertad creativa desnuda de quien lo concibe.*⁷⁸

5.2.2. Investigació pràctica: procés de treball i creació del llibre

5.2.2.1. Experimentació pràctica com a procés de coneixement

L'estructura del llibre va ser determinada per diversos factors. En primer lloc, el format del llibre plegat havia d'atendre a les mesures de 22x 16,5 cm, i en tot moment es van estudiar possibles estructures que atengueren a un major nombre de interpretacions i de lectures múltiples, prenent la tela com a suport. A més, es va implementar l'ús de tècniques d'estampació que permeteren emprar tintes amb base a l'aigua.

En primer lloc, es van realitzar esbossos i estudis previs⁷⁹ per tal de determinar el format definitiu així com l'estructura interna del llibre per tal de crear seqüències narratives adequades. (figura 39)

Seguidament es realitzaren proves tant amb les tècniques i els recursos del llenguatge plàstic com amb el suport. Obtenent així el material per tal de completar el catàleg de recursos gràfics⁸⁰ i una vegada es van assolir el coneixement

⁷⁸ M. POLO. *Op. Cit.* p. 7

⁷⁹ Annex p. 11

⁸⁰ Annex p. 11- 13

xements referents a les proves realitzades, es van escollir quins eren els més escaients per al projecte.

5.2.2.2. Llenguatge, tècnica i contingut gràfic⁸¹

Es va determinar que s'empraria tela de loneta de 100% cotó, donada la seua rigidesa però alhora absorció, a més del caràcter que aportava al projecte.

A més, es va decidir que les estampes xilogràfiques es realitzarien sobre planxes de PVC tallant amb les gúbies, emprant tinta amb base a l'aigua, i estampant mitjançant el tòrcul. I en el cas de la tinta emprada amb la tècnica serigràfica va ser tinta opaca de base a l'aigua per a serigrafia, SEDER-LAC.

Per tal d'incloure les figures i dibuixos que els xiquets i les xiquetes realitzaren a l'aula, es van digitalitzar i es van imprimir sobre acetat, potenciant el contrast i repassant en alguns casos amb un retolador opac marca Posca, però respectant el traç i les línies originals.

El següent pas va ser retallar les figures i començar a compondre els fotolits. D'aquesta manera es van aïllar alguns elements, donant-los protagonisme i descontextualitzant-los del dibuix inicial per tal d'adequar-los al meu discurs.

Amb ajuda d'una plantilla es van col·locar els elements dins de l'espai de la pàgina, i finalment es va insolar la pantalla de serigrafia de 70 fils.

Seguidament es va unir el contingut del llibre cosint de manera manual les diverses parts amb fil de *torzal*, així com brodant amb fils de color negre i roig.

La seqüència està pensada per a estar relacionada amb el joc i afavorir les múltiples lectures. A partir dels dibuixos, es van elaborar la narració comú a la majoria d'aquests.

En primer lloc, despleguem i trobem el poble de Caputxeta, que directament ens endinsa al bosc amb la figura del llop que ronda pels voltants. A continuació apareix una descripció del personatge principal, La Caputxeta, i del llop, parant atenció a la distribució dins de la pàgina en funció del pes de cada imatge, a més d'introduir d'aquesta manera dibuixos de tots els membres de l'alumnat. La narració comença enfrontant els dos personatges, mostrant el moment en el qual interactuen per primera vegada, i a partir d'ací, es presenten nous personatges i espais unint les serigrafies de manera directa amb les xilografies del fons.

Al aïllar i seleccionar únicament fragments dels dibuixos, es descontextualitza part de l'acció, donant peu a noves interpretacions. I al treballar amb escenes molt senzilles i amb aparentment poca informació, s'evidència el sentit més agressiu de l'escena. Els dibuixos escollits mostren de forma molt evident

81 Annex p. 14

Fig. 40: Lara Ordóñez. *Caputxeta*, 2017.

part de la violència del conte, fent veure el caràcter original que aquest conté.

5.2.3. *Llibre final*⁸²



82 Annex p. 15

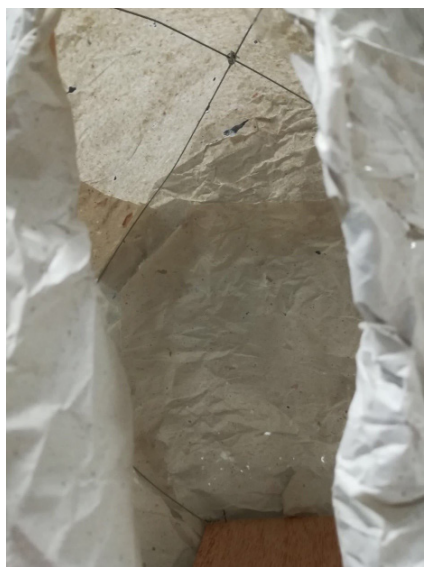
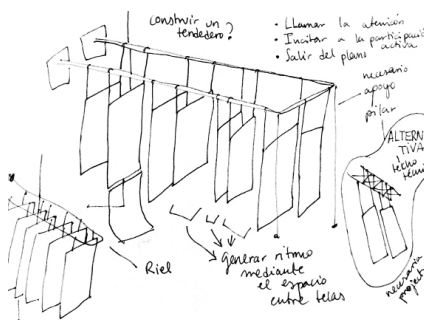


Fig. 41: Primera idea instal·lativa.

Fig. 42: Estudis de la seqüencialització de la narració a l'espai

Fig. 43: Maqueta a escala.

5.3. LA BOCA DEL LLOP

5.3.1. Procés i desenvolupament conceptual

El projecte expositiu plantejat, es nodreix dels coneixements adquirits a la primera part de la investigació, però va més enllà i tracta de modular la història fora del format del llibre com a obra d'art. Per tal d'aconseguir-ho, es va proposar un joc de tamany a partir de l'escala, amb la línia narrativa i la seqüència i per últim, un joc amb els diversos sentits, amb el tacte o l'oïda, alterant el sentit de la vista.

Des de l'inici, el projecte es va contemplar d'una manera activa, és a dir, incitant a l'espectador-a a participar i a intervenir. A més, el públic objectiu del projecte és l'alumnat i el personal de la universitat a causa de la ubicació dins d'un centre universitari per a la mostra PAM!18, però també s'ha prioritzat la visió de l'alumnat d'infantil i primària que visitarà la instal·lació amb MiniPAM, buscant una lectura alternativa i enriquidora.

5.3.2. Investigació pràctica: procés de treball i creació

5.2.2.1. Experimentació pràctica com a procés de coneixement

La primera proposta instal·lativa es fonamentava en l'exposició d'estampes amb diversos formats, però es van fer estudis posteriors on es busca una seqüenciació de l'espai amb les estampes sobre tela (*figures 41 i 42*). A més, es van realitzar altres possibles propostes a partir de la construcció de nous espais partint dels fragments de tela, contextualitzant-los en funció de l'espai i del temps destinat a contar contes.⁸³

Finalment, a la proposta definitiva es va treballar a partir del concepte d'entrar a la boca del llop. Es van investigar les diverses connotacions derivades del terme i de l'expressió. A més, es van incloure allò treballat a l'aula d'infantil a través dels comentaris i de les deduccions de l'alumnat. Així, es va extraure que el llop o la seua boca podien tindre diversos significats com per exemple ferocitat, mentida, engany, por, fosc i menjar o fam.

La creació d'un espai, a més de recolzar l'angunia d'estar tancat dins d'un espai reduït i fosc, ajuda a entendre les implicacions de la identitat individual front la col·lectiva. Gràcies a l'elaboració de la maqueta, es va poder comprendre tant l'espai exterior com l'espai interior, buscant les sensacions comantades anteriorment però a una escala menor, de manera que els materials van adaptar-se a l'espai i a les necessitats d'aquest (*figura 43*).

Per un altre costat, per tal de traure els patrons de la caputxa, es van fer peces amb paper de periòdic a escala, prenent com a mostra un abric. Per

Fig. 44: Estudis de l'espai.

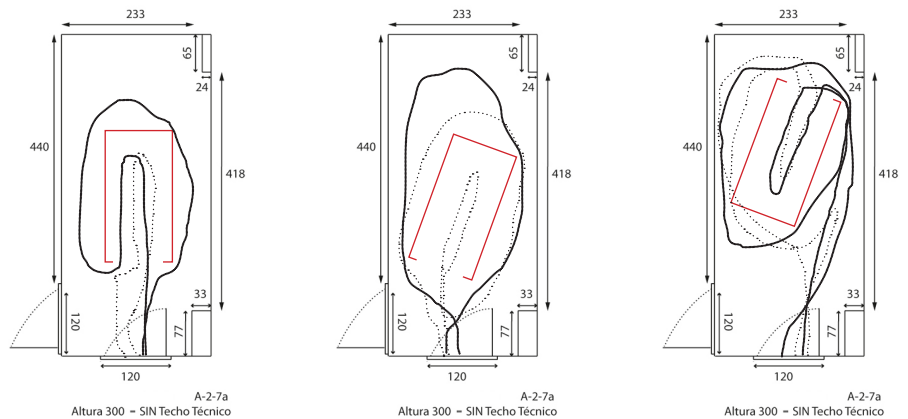
Fig. 45: Espai assignat per a PAM!18.

Fig. 46: Espai assignat per a PAM!18.

tal d'elaborar-la, es van crear composicions amb el material gràfic ja existent per tal de trobar les composicions més encertades que recolzaren la idea de lectura i de continuïtat, enriquint a més el suport.⁸⁴

Aquests material gràfic va ser obtingut gràcies a l'experimentació prèvia amb l'ajuda del Dossier de recursos gràfics vol. II⁸⁵, on es realitzaren les proves a una escala menor per tal d'escollir més endavant les més apropiades.

Per una altra banda, en un inici es va plantejar una instal·lació dins d'un espai blanc i neutre, col·locant la boca del llop buscant diversos punts d'accés i de visió, rotant el tauler i l'accés a la boca. Aquest espai es va escollir buscant unes característiques similars a la boca del llop, un lloc estret, però alhora un lloc genèric que em permet visualitzar l'obra en diversos espais, de manera que és fàcil adaptar-la i adequar-la en funció de l'espai expositiu i la proposta. A més, es van realitzar diversos estudis dels recorreguts dels espectadors-es. (figura 44)



La proposta va estar pensada des d'un inici per a ser col·locada a un dels passadissos de la Facultat de Belles Arts per a PAM!18. Finalment, el lloc assignat va ser l'espai entre consergeria al semicercle. Tractant-se d'un espai de trànsit i en semifosc. Els materials escollits van ser pensats per a no facilitar el pas de la llum del sol, però si insinuar l'espai que està fora. (figures 45 i 46)



84 Annex p. 18
85 Annex p. 18- 19

5.2.2.2. Llenguatge, tècnica i contingut gràfic

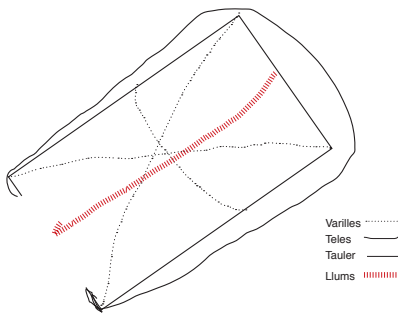
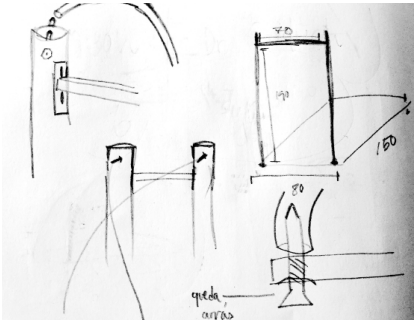


Fig. 47: Estudis de l'estructura.

Fig. 48: Esquema de l'estructura

Fig. 49: Tipus de puntades emprades amb la màquina de cosir.

L'espai instal·latiu és creat a partir d'un sostre unit a les parets, i tota aquesta estructura unida a un tauler d'aglomerat i a un marc metàl·lic. A les primeres idees d'estructura van sorgir a partir de l'esquelet d'una pèrgola vella. Es van fer proves per tal de subjectar les peces, creant noves pletines i originant unions més fortes. Es va investigar amb diversos materials, tot i que finalment es va decidir crear de nou el marc per tal d'acoblar-lo a les mesures i a les necessitats específiques de l'obra i no a l'inrevés. Per aquest motiu, es va decidir unir teles de color negre amb diferents textures per tal de crear la boca del llop, establint un diàleg entre tècnica i tema. Finalment es va decidir emprar una estructura desmuntable per qüestions de transport. Tota l'estructura està pensada per a que siga segura i de fàcil accés, basada en les tendes de campanya amb sistemes senzill per tal d'encaixar les peces.

El marc dona l'alçada i permet entrar a l'espai. L'ample normal de les portes és de 80 cm, i en aquest cas, l'ample escollit és de 70, reduint quasi imperceptiblement l'espai, afavorint aquesta sensació d'angúnia. El marc es va construir a partir de peces reciclades d'una estructura desmuntable per tal de poder traslladar-la una vegada acabat el període de quatre dies que dura la mostra.

Per tal d'unir les diverses parts de l'estructura i donar-li una major consistència i seguretat, es va optar per utilitzar un tauler d'aglomerat amb prou grossor per a que suportara la tensió de les varilles i del marc. Les varilles s'uneixen a l'estructura tal i com ho fan a la tenda de campanya, evitant així que es solten i puguen ferir a algú degut a la tensió que es genera.

Quant a la il·luminació, els llums triats són bombetes de led que funcionen amb pila, ja que permeten independència elèctrica i no hi ha risc d'incendi. Al PAM! no hi havia ningú encarregat de ficar en funcionament les instal·lacions de manera que l'obra hauria d'estar endollada al llarg de tres dies i de tres nits, de manera que el consum elèctric seria excessiu, i la falta de supervisió seria perillosa amb un focus.

Per tal d'unir les diverses teles que cobreixen l'estructura es va fer servir una màquina de cosir amb la puntada Overlock per tal de donar-li força, ja que al tractar-se de troços de tela gras de diversos materials es va intentar reforçar les unions. (figura 49).

Overlock reforzado



Tejidos de punto mediano, rizo, overlock y costura plana.

Overlock doble



Género de punto, costura y sobrehilado de una sola vez.

Fig. 50: Lara Ordóñez, *La boca del llop*. 2018.

L'elecció del material exterior va estar lligat a l'ús de la tela com a suport, amb totes les implicacions de gènere ja esmentades, però a més atenent en aquest cas a l'associació amb el joc i l'amagatall dins de l'univers infantil. Aquesta idea, es veu reforçada amb l'unió de diversos tipus de teles, enlloc d'emprar una única tela gran.

El medio es siempre una materia repleta de soluciones improvisadas. Es decir, uno lo intenta todo, utiliza cada uno de los materiales que encuentra alrededor y, por lo general, los rechaza hasta que encuentras uno adecuado que funciona. Normalmente, éstos son los más blandos -el ploma, la escayola, los objetos maleables-. Es decir, que por lo general uno empieza con lo más duro y la vida le enseña a doblegarse y contentarse con objetos más blandos, con métodos más sueves.⁸⁶

Tot allò referent amb el contingut gràfic, està íntimament lligat amb el material artístic emprat al llibre d'artista. Per aquest motiu, el procés seguit per a l'elaboració d'aquest va ser en molts casos el mateix o semblant, tal i com s'ha comentat al punt anterior.

5.3.3. Instal·lació final⁸⁷



⁸⁶ BORGEOIS, L. *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid, España: Editoril síntesis, 2002.p. 78.

⁸⁷ Annex p. 21-

Fig. 51: Lara Ordóñez, *La boca del llop*. 2018.

Fig. 52: Lara Ordóñez, *La boca del llop*. 2018.



6. CONCLUSIONES

Una vegada s'ha finalitzat el projecte, considere que és el moment de fer una valoració completa del treball realitzat.

Crec que és important fer una revisió constant al llarg de tot el procés, donat que considere que l'aprenentatge adquirit al llarg de la realització del projecte és tant important com els resultats obtinguts en la darrera fase.

Segons avançava el procés de treball he pogut analitzar i fiançar la meua pròpia metodologia de treball, tractant d'adequar-la al llenguatge que estava emprat en cada moment. He procurat adaptar-me, realitzant una planificació minuciosa de les passes a seguir, però en determinats moments, canviant les passes si era necessari i el treball ho requeria.

En un inici es van plantejar uns objectius propis del camp de la producció artística, i per un altre costat, es van marcar uns altres per al treball referent a l'aula. Però a mesura que el treball avançava, es van cercar noves possibilitats, ampliant els coneixements adquirits, així com els recursos amb els que volia treballar, i d'aquesta manera es van enllaçar les dos parts del projecte amb un nou sentit d'unió i cohesió.

El treball referent al projecte pràctic i d'estudi del llenguatge artístic i plàstic, ha suposat el descobriment de noves tècniques, ferramentes i recursos expressius així com una assimilació d'allò que ja coneixia i havia treballat prèviament. A partir de l'experiència pràctica, aquests recursos han passat a format part del meu ventall personal, de manera que molts, tot i no haver sigut aplicats finalment al projecte, suposen noves possibilitats expressives per tal de tenir en compte en futures obres. Gràcies als *Dossiers de recursos gràfics*, aquestes noves possibilitats plàstiques han quedat recollides en dos únics exemplars, i amb el format de mostrar-los és senzill trobar qualsevol recurs recopilat, així com els passos seguits per tal d'aconseguir-lo en un futur.

Per altra banda, l'estudi teòric d'aquest projecte ha resultat ser un treball molt enriquidor i d'aprenentatge constant. Al seguir dues línies de investigació molt diferents, la informació recopilada va ser molt extensa. Consegüentment a l'hora de redactar aquest document, es va realitzar un treball de síntesi i de revisió del material recollit, per tal d'incloure únicament allò rellevant en relació amb el projecte. Per aquest motiu, es van haver d'eliminar alguns aspectes també interessants, i altres possibles línies de investigació que, de moment, queden a l'espera de futurs projectes.

Aquesta síntesi em va suposar un gran treball i esforç, de manera que he hagut de ser concisa i aportar la informació necessària sense estendre'm, aprenent d'aquesta manera a retallar i reduir informació.

A més, al tractar-se d'una investigació que es nodreix del treball realitzat

al TFG, va ser necessari revisar tot aquest material i ampliar la informació, descartant alguns aspectes menys rellevants i afegint nous coneixements i informació. Aquest prosés m'ha ajudat a ser conscient de la meua pròpia línia de treball i de l'evolució que ha sofert, destacant tant els aspectes negatius com aquells positius.

Crec que encara em falta molt per descobrir dins del camp de la pràctica artística amb llibre d'artista i l'espai instal·latiu, però també amb la LIJ i els contes clàssics, tot i això, considere que aquest projecte m'ha ajudat a definir les bases dels meus futurs treballs, mostrant-me noves línies d'investigació i permetent-me aprendre, des de la reflexió sobre la pràctica, sobre la meua pròpia metodologia de treball al llarg del procés de recerca d'informació, així com del procés de creació, desenvolupant un llenguatge propi.

7. BIBLIOGRAFIA

7.1. MATERIAL SOBRE LENGUATGE PLÀSTIC I TÈCNIQUES

ADHEMAR, J.; AMINGUEAT, J.; MELOT, M.; MOURLOT, F.; PORZIO, D.; WEILL, A. *La litografía. Duecento anni di storia, arte, técnica*. Italia, Arnoldo Mondadori Editore, 1982.

ARCY, A.; VERNON H. *La impresión como arte. Técnicas tradicionales y contemporaneas. Calcografía, Relieve, Litografía, Serigrafía y Monotipo*. Barcelona: Blume, 2016.

BANN, D. *Manual de producción para artes gráficas*. Madrid: Tellus, 1988.

CASTILLO, C. *Los procedimientos secretos del grabado artístico : productos y procesos* [tesis doctoral] Valencia: Universitat politècnica de València, 2009.

DAWSON, J. *Guía completa de grabado e impresion técnicas y materiales*, España: Blume, 1996.

FOSTER J. *Papel y tinta. Un catálogo de técnicas, métodos y materiales para imprimir*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, 2015.

GRABOWSKI, B.; FICK, B. *El grabado y la impresión. Guía completa de técnicas, materiales y procesos*. Barcelona: Blume, 2008.

GEELHAAR, CH. *Jasper Johns / Probes de treball*. Barcelona: La Caixa, 1980.

GOTARDELLO, L.M. *Impresión Offset*. Barcelona: Don Bosco, 1976.

HELLER, S.; ANDERSON, G. *El libro de las ideas tipográficas*. Barcelona: Blume, 2016.

RIVERS, CH. *Cómo hacer tus propios libros*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

ZAPATER, J.; GARCIA ALCARAZ, J. *Manual de litografía*. Clan, col. Técnicas Artísticas. Madrid, 1993

7.2. MATERIAL ESPECÍFIC SOBRE LLIBRE D'ARTISTA

CASTILLO, B. *Libro de artista a partir de la gráfica* [Trabajo final de licenciatura]. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2014.

CRESPO-MARTÍN, B. El libro de Artista de ayer a hoy: seis ancestros del Libro de Artista contemporáneo. Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos. En: *Arte, Individuo y Sociedad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014, vol. 26 num. 2, ISSN: 1131-5598.

FERRÉ, E. *Libros de artista para todos los ojos* [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat politècnica de València, 2014.

FONTBONA, F. El llibre il·lustrat. En: *El Temps D'art* n.17. València 2005.

HELLION, M.; GOULART, C.; HAWLEY, M. AA.VV. Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales? Tomo II. Madrid: Turner, 2003.

HELLION, M.; BENÍTEZ, I. M.; CARRIÓN, U. *Libros de Artista. Tomo I* Textos de Martha Hellion, Issa María Benítez Dueñas, Ulises Carrión. Madrid: Turner, 2003.

LAFUENTE, J.M. *¿Qué es un libro de artista?*. Santander: Ediciones la Bahía, 2014

LAFUENTE, J.M. *Sol Lewitt: Libros. El concepto como arte* [catálogo]. Santander: Ediciones la Bahía, 2014.

LUNA, E. *El libro de artista y una propuesta pedagógica. Una aproximación metodológica entre arte y educación* [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat politècnica de València, 2015.

PASTOR, B. R. y otros. *Sobre libros: reflexiones en torno al libro de artista*. Valencia: Sendemà, 2009.

POLO, M. Libro como obra de arte y como documento especial. En: *Anales de Documentación*. Murcia: Ediciones Universidad de Murcia, 2011, vol.14 num.1, ISSN: 1575-2437.

SANTA CRUZ, R. Llibre il·lustrat contemporani. Nova bibliofília o l'art d'editar. En: *Passant pàgina. Llibre com a territori d'art* [catálogo]. Catalunya: Departament de Cultura, 2012.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA, FUNDACIÓN MUSEO DE ARTES. *Manuel Silvestre obra gràfica y libros de artista* [catálogo], ALVA Gráfica, 2010
VILCHIS, L. d C. *Las lecturas ajenas: el libro de artista*. En: *Revista Internacional de Psicología y Educación* vol.11 nº2.México, 2009.

7.3. MATERIAL SOBRE EL MARC CONCEPTUAL I TEÒRIC

AGUILAR, C. Princesas Disney. De los cuento clásicos a las nuevas interpretaciones culturales. En: *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. Barcelona: Fontalva, 2015, num. 266, ISSN: 0214-4123.

APOLLINAIRE, G. *Caligramas*. Madrid: Cátedra, 2016.

BARBOSA, B. *La estampa en la Enseñanza Primaria. Metodología para la Educación Plástica*. España: Aljibe, 2004.

BORGEAIS, L. *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid, España: Editorial Síntesis, 2002.

BROWNE, A. *Dins del bosc*. Pontevedra: Kalandraka Editora, 2014.

CALI, D.; BLOCH, S. *El hilo de la vida*. Barcelona: Ediciones B, 2006.

CALVET, L. *Historia de la escritura*. Barcelona: Paidós, 2001.

CANO, C.; GIMÉNEZ, P. *La Caputxeta Negra*. València, España: Edicions del Bullent, 1996.

CAÑAS, A. *Caperucita Roja*. España: Susaeta edicions, 1999.

COLOMER, T. Eterna Caperucita. La renovación del imaginario colectivo. En: *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. Barcelona: Fontalva, 1996, num. 87, ISSN: 0214-4123

DAHL, R.; QUETIN, B. *Cuentos para niños perversos*. España: Alfaguara, 2008.

DAHL, S. *Historia del libro*. España: Alianza, 2007.

DENEUX, X. *Caperucita Roja*. España: Combel, 2015.

DUBUFFET, J. *El hombre de la calle ante la obra de arte*. Madrid: Editorial Debate, 1992.

ECO, U. *Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1982.

El naufraguito desde el cielo, Las orejas del lobo. Barcelona: C.Galán, 2016, num. 104, D.L. B. 14345-2006.

G. OLIVER, J. *Y recuerda...* España: Milimbo, 2015.

HEVIA, P. *La tela como soporte de creación en la obra gráfica* [tesis doctoral] Valencia: Universitat politècnica de València, 2016.

INNOCENTI, R. *La caputxeta vermella.* Itàlia: Símbol Editors, 2013.

IRUTZUN, P.; BERNAD, C. *Te cuento... Caperucita roja.* España: Alkibla Proyectos Culturales S.L., 2014.

JEFFERS, O.; WINSTON S. *La Nena dels Llibres.* València: Andana Editorial, 2016

LAVATER, W. *Le petit Chaperon Rouge.* Francia: Adrien Maeght, 1965.

LAWSON, J.; SMITH, S. *Un camí de flors.* España: Libros del Zorro Rojo, 2017.

LERAY, M. *Una caperucita roja.* España: Océano S.L, 2009.

LOWENFELD, V.; LAMBERT, W. *Desarrollo de la capacidad creadora.* Buenos Aires, Argentina: Editorial Kapellusz, 1980.

VERY, L. *Libro-juguete Caperucita Roja.* Massachusetts: L Prang & Co. 1863.

MANCHÓN, A. *Los dibujos de los niños.* España: Ediciones Cátedra, 2009.

MARTÍN VIDAL, B. *Caperucita Roja.* España: Oxford, 2010.

MARTÍN VIDAL, B. *Caperuza.* España: Thule, 2016.

McLUHAN, M. *La Galaxia Gutemberg.* Barcelona: Paneta-De Agostini, S.A, 1985.

MORALES, M. Caperucita reescrita: The Bloody Chamber, de Angela Carter, y Caperucita en Manhattan, de Carmen Martín Gaité. En: *Revista Canaria de Estudios Ingleses.* España: Universidad de La Laguna, 2002, num. 45, ISSN: 0211-5913.

MURANI, B.; AGOSTINELLI, E. *Caperucita Roja, Verde, Amarilla, Azul y Blanca.* Madrid: Anaya, 1998.

OBIOLS, N. *Mirando cuentos. Lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*. Barcelona: Laertes, S.A. de ediciones, 2003.

ORENSTEIN, C. *Caperucita al desnudo*. España: Ares y Mares, 2003

PAKOVKA K. *Caperucita Roja*. Kókinos, 2008.

PERRAULT, CH. *Cuentos completos*. España: Alianza, 2016.

PESCETTI, L.M. *Caperucita Roja* (tal como se lo contaron a a Jorge). España: Alfaguara, 1996.

PIÉRROLA, M. *El asunto de mis papás*. España: Destino, 1991.

POMMAUX, Y. *Casos cèlebres del detectiu John Chatterton*. Barcelona: Ediciones Ekaré, 2017.

RODARI G. *Confundiendo historias*. Sevilla: Kalandraka Ediciones Andalucía, 2004.

RUÍZ, M. *La Caputxeta Vermella*. España: Combel, 2011.

SEGOBIA, C. *Caperucita Roja*. Madrid: Anaya, 2003.

SILVESTRE, M. *La imagen preadolescente y su representación en el arte* [tesis doctoral] Valencia: Universitat politècnica de València, 2007.

SYKOROVÁ- PEKÀRKOVÁ, E. *Caperucita Roja*, SM, 1997.

TATAR, M. *Los Cuentos de Hadas Clásicos. Anotados*, Barcelona: Crítica, 2004.

TZARA, T. *Siete manifiestos*. Barcelona: Tusquets, 2015.

VAN DER LINDEN, S. *álbum[es]*, España: Variopinta Ediciones, 2015.

ZIPES, J. *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2014.

ZIPES, J. *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*, Buenos Aires: Lumen, 2001.

7.4. MATERIAL WEB.

RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA. *Arts sonora*. España: Rtve, 1989. [consulta: 2017-05-06] Disponible a: <http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SAS25AN/mp3/2/2/1348929135422.mp3>

RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA. *Arts sonora*. España: Rtve, 1989. [consulta: 2017-02-06] Disponible a: <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora-25-anos/ars-sonora-25-anos-grupo-texto-poetico-13-01-90/1539129/>>

CARRANZA, M. Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre. Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil. En: *Imaginaría. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*. Revista online:, 2012, num.313.

EUROPEAN LIVE ART ARCHIVE. [consulta: 2016-04-06] Disponible a: <http://www.liveartarchive.eu/es/archive/artist/bartolomé-ferrando>

LAVIE, O. Her Morning Elegance/Oren Lavie. En Youtube[vídeo]. 2009-01-19. [consulta: 2016-11-25] Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=2_HXUhShhmY>

LORENCI, M. Se ruega tocar. La muestra 'Do it yourself' invita a los espectadores a convertirse en creadores en la estela de Duchamp, Malévich, Beuys o Yoko Ono. A: *ABC*. Madrid: 2011, ISSN 1136-0143 [consulta: 2018-06-16]. Disponible en: <<https://www.abc.es/20110514/cultura/rc-ruega-tocar-201105132321.html>>.

MILLAS, JAIME. 200 poetas experimentales de todo el mundo se dan cita en Valencia. A: *El País*. València: EDICIONES EL PAÍS S.L. 1982, Martes 13 Abril, ISSN 1139-1979. [consulta: 2016-02-22]. Disponible a: http://elpais.com/diario/1982/04/13/cultura/387496807_850215.html

MACBA. 3 X 3 = 3 : POESIA EXPERIMENTAL / J. M. CALLEJA, GRUPO TEXTO POÉTICO, GUSTAVO VEGA. Barcelona, Espanya. 1981 [consulta: 2016-05-10] Disponible a: <http://www.macba.cat/ca/a04029>

PINZELLADES A MÓN. Caputxeta Roja il·lustrada / Caperucita Roja ilustrada / Little Red Hood illustrated / Chaperon Rouge illustré. España: 2008 [consulta: 2018-06-06] Disponible a: <<http://bibliocolors.blogspot.com/2008/09/caputxeta-roja-illustrada-caperucita.html>>

SANZ, A. Tres mujeres, una suma de talento. En: *Descubrir el Arte*. Madrid: 2015, ISSN: 1578-9047 [consulta: 4-05-2018] Disponible a: < <http://www.descubrirelarte.es/2015/09/26/tres-mujeres-una-suma-de-talento.html>>.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA. Libros de artista. Catálogo online Universitat Politècnica de València. Valencia: 2017 [consulta: 2017-06-13]. Disponible en: <<http://librosdeartista.upv.es>>

VIDAL, J. Kiki Smith. Misterios creativos. A: El Cultural. 2009, ISSN: 1576-7477 [consulta: 2018-17-05] <<https://www.elcultural.com/revista/arte/Kiki-Smith-Misterios-creativos/24848>>

8. ÍNDEX D'IMATGES

- Fig. 1: Detall *Dossier de Recursos Gràfics vol. II*, 2018.
- Fig. 2: Detall *Dossier de Recursos Gràfics vol. I*, 2017.
- Fig. 3: Detall maqueta de l'obra *La boca del llop*, 2018.
- Fig. 4: Escripura cuneiforme sobre argila, ca. 3300 a.C.
- Fig. 5: Portada del llibre de Ed Rucha con títulu *Twenty-six Gasoline Stations*, 1962.
- Fig. 6: Ed Rucha, *Twenty-six Gasoline Stations*, 1962.
- Fig. 7: William Morris, Libro editado en 1896.
- Fig. 8: Pàgina del llibre *Els Contes de Mamà Oca*, 1697.
- Fig. 9: Gravat de Gustave Doré, 1862.
- Fig. 10: Marcel Duchamp: *Se ruega no tocar*, 1947.
- Fig. 11: Beatriz Díaz Ceballos, *Tintero*,
- Fig. 12: Pilar Albarracín, *Serie Pañuelos para llorar*, 1997
- Fig. 13: Louis Bourgeois, *La destrucción del padre*, 2001.
- Fig. 14: Louis Bourgeois, *The Laws of Nature (serie)*, 2003.
- Fig. 15: Maria Lai: *Lenzuolo*, 2007.
- Fig. 16: Pàgina del llibre de Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897.
- Fig. 17: Portada del llibre *Cuentos completos* de Perrault, 2016.
- Fig. 18: James Thurber. *Fables for Our Time and Famous Poems*, 1939.
- Fig. 19: Anthony Browne, *Dins del bosc*, 2014.
- Fig. 20: W. Lavater, litografia del llibre *Le petit rouge*, 1965.
- Fig. 21: Lawson, W. Smith, S. *Un camí de flors*, 2017.
- Fig. 22: Everet Millais, *Little Red Riding Hood*, 1864.
- Fig. 23: Gari Melchers, *Little Red Riding Hood*, 1870.
- Fig. 24: Welem Klerk, *Little Red Riding Hood*, 1864.
- Fig. 25: Il·lustració de la marca Kukuxumuxu.
- Fig. 26: Il·lustració de la marca Kukuxumuxu.
- Fig. 27: Eugenio Recuenco. Imatge per a la capmanya 2009 de NafNaf.
- Fig. 28: Eugenio Recuenco. Imatge per *Vogue Novias* 2005.
- Fig. 29: Tex Avery. Cartell del curtmetratge *Red Hot Riding Hood*, 1943.
- Fig. 30: Anònim. Pintura sobre mur a Mèxic.
- Fig. 31: Anònim. Pintura sobre mur.
- Fig. 32: Assemblea a l'aula.
- Fig. 33: Alumnat treballant a la pràctica.
- Fig. 34: Lectura a l'aula de les lectures de LIJ.
- Fig. 35: Portada del llibre *La Caputxeta Negra*, 1996.
- Fig. 36: Portada del llibre *Caperucita Roja (tal y como se lo contaron a Jorge)*, 1996.

Fig. 37: Portada del llibre *Una caperucita roja*, 2009.

Fig. 38: Portada del llibre *La Caputxeta Negra*, 1996.

Fig. 39: Llibreta d'esbossos amb concideracions generals en quant a estructura i contingut del llibre.

Fig. 40: Lara Ordóñez. *Caputxeta*, 2017.

Fig. 41: Primera idea instal·lativa.

Fig. 42: Estudis de la seqüencialització de la narració a l'espai

Fig. 43: Maqueta a escala.

Fig. 44: Estudis de l'espai.

Fig. 45: Espai assignat per a PAM!18.

Fig. 46: Espai assignat per a PAM!18.

Fig. 47: Estudis de l'estructura.

Fig. 48: Esquema de l'estuctura

Fig. 49: Tipus de puntades emprades amb la màquina de cosir.

Fig. 50: Lara Ordóñez, *La boca del llop*. 2018.

Fig. 51: Lara Ordóñez, *La boca del llop*. 2018.

Fig. 52: Lara Ordóñez, *La boca del llop*. 2018.