

TFG

LLIBRE COM A OBRA D'ART, UNA APROXIMACIÓ DES DEL GÈNERE AL CONTE DE LA CAPUTXETA VERMELLA.

Presentat per: Lara Ordóñez Aguilar

Tutor: Alejandro Rodríguez León

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grau en Bellas Artes

Curs 2016-2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUM

Es tracta d'un projecte gràfic i d'investigació on es treballa el format del llibre com a obra d'art tractant la literatura popular i de tradició oral, concretament, 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, des de les primeres transcripcions on allò oral passa a ser escrit. 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. Tota aquesta investigació teòrica s'ha traslladat al format llibre d'artista, creant cinc llibres on s'han estudiat diferents formes de modular la història, alhora que es treballa el gènere i el paper que assumeix la dona dins del conte de la Caputxeta Vermella.

El propòsit és afavorir una lectura amb un lector/a participant actiu a l'hora de modular i d'interpretar la seqüència o ritme de lectura amb el llibre com a obra d'art. I el llenguatge gràfic escollit, per tal d'aconseguir aquest objectiu, ha sigut el de la tècnica serigràfica i la litografia offset.

PARAULES CLAU

Llibre d'artista, Caputxeta Vermella, Conte popular, Gènere, Imaginari col·lectiu, Litografia, Serigrafia.

ABSTRACT

This is a graphic and investigative project in which we use the book itself as an art piece, 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, from the very firsts scripts where the spoken words were recorded. 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. All this theoretical investigation has been translated to the Artists' book format, producing five books wherein has been studied the different ways in which stories can be regulated, as well as the gender and the role women take in the Little Red Riding Hood tale.

The purpose of this study is to encourage reading to active participants willing to modulate and interpret the sequence or rhythm of a book as an art work. And the techniques chosen for this purpose have been the serigraphy and lithography with offset.

KEYWORDS

Artists' Book, Little Red Riding Hood, Popular tales, Gender, Collective imagination, Lithography, Serigraphy.

AGRAÏMENTS

Gràcies a Alejandro per revisar el meu treball i descobrir-me el món del llibre d'artista.

Gràcies a Manolo, Estrella i Fran per estar al meu costat recolzant-me i acompanyant-me, i no sols al llarg del procés d'aquest treball.
I en especial a Consol, gràcies per ajudar-me a créixer.

També vull agrair a tot el professorat que m'ha ajudat a avançar i a descobrir nous camins per tal d'arribar on ara em trobe.

I per últim, gràcies a les xiques: Marina, Desi, Alba, Mar i Joan; i a tots els companys i companyes que han compartit amb mi aquests quatre anys, i que m'han ensenyat i ajudat a millorar cada dia.

1. Introducció
2. Objectius i metodologia
 - 2.1. Objectius
 - 2.2. Metodologia
 - 2.2.1. La idea
 - 2.2.2. Documentació i planificació
 - 2.2.3. El procés
3. Antecedents
 - 3.1. Referents teòrics
 - 3.1.1. Evolució del llibre d'artista i denominació del terme
 - 3.1.2. La Galàxia Gútemberg
 - 3.1.3. Contes de tradició oral: La Caputxeta Vermella
 - 3.1.3.1. Perrault
 - 3.1.3.2. Grimm
 - 3.1.3.3. La falsa àvia
 - 3.1.3.4. Estudi del folclore i diverses perspectives interpretatives
 - 3.2. Referents pràctics.
 - 3.2.1. Aproximació al concepte de Llibre com a obra d'art
 - 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
 - 4.1. Tècnica litogràfica
 - 4.2. Tècnica serigràfica
5. Investigació Teòrica i pràctica del projecte
 - 5.1. Caputxeta Roja
 - 5.1.1. Procés i desenvolupament conceptual
 - 5.1.2. Investigació pràctica: procés de treball i creació dels llibres
 - 5.1.2.1. Experimentació pràctica com a procés de coneixement
 - 5.1.2.2. Llenguatge, tècnica i contingut gràfic
 - 5.1.3. Llibre final
 - 5.2. Vermell
 - 5.2.1. Procés i desenvolupament conceptual
 - 5.2.2. Investigació pràctica: procés de treball i creació dels llibres
 - 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 falsa àvia
 - 5.3.1. Procés i desenvolupament conceptual
 - 5.3.2. Investigació pràctica: procés de treball i creació dels llibres
 - 5.3.2.1. Experimentació pràctica com a procés de coneixement
 - 5.3.2.2. Llenguatge, tècnica i contingut gràfic
 - 5.3.3. Llibre final
- 5.4. El Rojo
 - 5.4.1. Procés i desenvolupament conceptual
 - 5.4.2. Investigació pràctica: procés de treball i creació dels llibres
 - 5.4.2.1. Experimentació pràctica com a procés de coneixement
 - 5.4.2.2. Llenguatge, tècnica i contingut gràfic
 - 5.4.3. Llibre final
- 5.5. Ingenuïtat
 - 5.5.1. Procés i desenvolupament conceptual
 - 5.5.2. Investigació pràctica: procés de treball i creació dels llibres
 - 5.5.2.1. Experimentació pràctica com a procés de coneixement
 - 5.5.2.2. Llenguatge, tècnica i contingut gràfic
 - 5.5.3. Llibre final
- 6. Conclusions
- 7. Bibliografia
- 8. Índex d'imatges
- 9. Annex
 - 9.1 Antecedents propis: Treballs anteriors
 - 9.2. Annex fotogràfic del projete
 - 9.3. Índex d'imatges de l'annex

1. INTRODUCCIÓ

El conte de La Caputxeta Vermella és un dels contes de tradició oral més coneguts arreu del món. Tot i la trama aparentment simple, tracta temes i preocupacions fonamentals i complexes, com ara la família, la moral, la vellesa i la sexualitat.

Interactuen significats culturals i socials, i s'exploren els límits en la cultura i el comportament humà, enfrontant oposats com el bé i el mal, l'humà i l'animal, l'home i la dona.

Es tracta d'un conte de fades que comença amb un "Hi havia una vegada", en un temps impossible de definir, amb un component màgic.

La investigadora especialista en el conte de Caputxeta C. Orenstein¹, afirma que els/les adults ens creiem massa grans per al contes, però en ells podem trobar la nostra idea d'identitat social i cultural. Amb els contes aprenem a llegir i a escriure, també ens ensenyen allò que està bé i malament, les lliçons socials i psicològiques que hem de saber per tal de convertir-nos en adults. Pensem que totes aquestes lliçons les hem superades, però el que realment fem és interioritzar-les, de tal manera que determinen com veiem o percebem les nostres relacions, fins i tot influint directament al nostre llenguatge amb expressions com "la vida no és un conte de fades", assimilant així conceptes i pensaments que es van transmetent de generació en generació.

La Caputxeta Vermella ha sobreviscut al llarg del temps amb adaptacions, transformacions i interpretacions diverses. Orenstein afirma que el folclore és col·lectiu, oral i efímer, "*Los cuentos de hadas cambian(...), se adaptan al clima, a las costumbres y al modo de pensar de cada nuevo narrador i a cada nueva audiencia*"². 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.

La meua intenció ha sigut la d'investigar diferents interpretacions i visions de la Caputxeta Vermella partint del format llibre com a obra d'art, per tal d'estudiar la creació del pensament propi i d'identitats a partir d'aquesta interiorització de conceptes que es tracten al llarg de la trama. A més, m'interessen els diferents rols de gènere que assumeixen els personatges femenins, així com les actituds o situacions plantejades.

Per altra banda, és necessari realitzar un estudi del suport, en aquest cas, el llibre com a obra d'art, per tal de poder assimilar els aspectes fonamentals que el conformen i caracteritzen, buscant una cohesió visual i formal amb el tema. Així mateix, s'han treballat aspectes semàntics de caràcter temporal com el ritme de lectura o la narració espai-temporal, tot plegat amb el caràc-

¹ ORENSTEIN, C. *Caperucita al desnudo*, España: Ares y Mares, 2003 pp. 16-18.

² *Ibid.* p. 19

ter interdisciplinari que defineix i conforma el llibre com a obra d'art, jugant amb la resposta tàctil, visual i sonora, cercant una lliure interpretació del contingut i de les sensacions.

2. OBJECTIUS I METODOLOGIA

2.1. OBJECTIUS

Els objectius establerts per a aquest projecte han sigut els següents:

- Crear cinc llibres com a obres d'art que parlen sobre la situació de la dona al conte de la Caputxeta Vermella. Mostrant una visió subjectiva i personal, tot i que el lector/a continue sent participant actiu a l'hora de modular la història o d'interpretar-la, a partir de la formació lectora rebuda.
- Estudiar i analitzar diversos recursos plàstics així com els diversos llenguatges del gravat més escaients.
- Realitzar un estudi teòric que m'ajude a la realització del projecte pràctic, adquirint nous recursos i referents, per tal d'enriquir el treball.
- Estudiar el pensament propi i la identitat de l'individu creat a partir de les lectures rebudes amb la finalitat d'evidenciar el rol de gènere associat als contes tradicionals de tradició oral, incorporats a la LIJ (literatura infantil i juvenil).
- Incorporar el gènere a la investigació interdisciplinària des del llibre com a obra d'art.

2.2. METODOLOGIA

2.2.1. La idea

Decidir l'estructura amb la qual volia treballar no va ser difícil, ja que des del moment en el que vaig descobrir el llibre d'artista vaig trobar que era part del meu llenguatge i que em permet l'articulació de la meua forma d'expressar-me dins del context artístic.

Abans de començar el grau en Belles Arts ja articulava el meu discurs al voltant del llibre i de les lectures, tot i que no era conscient del tot. Al llarg de tota la carrera he continuat treballant aquests conceptes i recorrent al llenguatge propi dels llibres, però no va ser fins al moment de plantejar aquest treball quan vaig adonar-me'n d'aquesta connexió i influència.

A més, crec que la meua formació lectora en el camp de l'àlbum il·lustrat, ha estat un dels pilars fonamentals de la meua educació visual, ja que es tracta d'una forta influència per a mi.

Al llarg dels darrers cursos vaig dirigit els meus treballs cap a aquests camps, descobrint altres artistes, conceptes nous i infinitat de recursos que se'm presentaven per tal de construir un discurs propi a partir d'ells. Per aquest motiu, crec que es tracta d'una evolució i revisió constant del treball, de manera que, contínuament, va creixent i millorant.

L'elecció de la tria del tema dels contes clàssics, va estar lligat a aquesta forma de treballar, ja que revisant els meus treballs anteriors, vaig trobar el fil conductor d'allò que m'interessava i podia donar peu a la investigació teòrica. Crec que el més complicat va ser acotar a un sol conte per fer aquest treball, però donat el temps i l'extensió, vaig preferir centrar-me en una història, deixant per a més endavant la resta de relats i de narracions. L'elecció del conte de La Caputxeta Vermella va ser en funció de la popularitat d'aquest conte, ja que tothom l'ha escoltat alguna vegada i tots i totes som capaços de reconèixer-lo. A més, em plantejava una sèrie d'incògnites referents a la investigació de la seua evolució, tant a partir del folclore, com a partir de l'assimilació que ha suposat a nivell social i cultural.

Partint de la idea de continuar més endavant amb aquesta línia de treball, vaig decidir estudiar també com contar una mateixa història a partir d'estructures i de formats diferents, prenent com a punt de partida el llibre com a obra d'art. Per aquest motiu, vaig decidir realitzar diverses obres on el conte de la Caputxeta Vermella, així com les connotacions de gènere, són el tema principal.

2.2.2. Planificació

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	Setembre	Octubre	Novembre	Desembre	Gener	Febrer	Març	Abril	Maig	Juny
Lectures i recopilació de referents	x	x	x	x	x	x					
Procés creatiu, realització del llibre					x	x	x	x	x		
Redacció part teòrica						x	x	x	x	x	x
Conclusions										x	x

2.2.3. El procés

La metodologia emprada referent al treball plàstic de creació dels llibres com a obres d'arts, es podria dividir en diverses parts, donat que primer es va realitzar un estudi teòric dels referents i antecedents que han treballat prèviament amb aquest tipus de format o suport, arreplegant 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



Fig. 1: Escripura cuneiforme sobre argila, ca. 3200 a.C.



Fig. 2: Escripura cuneiforme sobre tablida argila, ca. 3100 a.C.

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.

Seguint aquest mateix procés de tria i justificació explicat anteriorment, es seleccionaren les tècniques plàstiques i d'estampació, en aquest cas, la litografia i la serigrafia.

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. 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 i al contingut de cada llibre. 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.

3. ANTECEDENTS

3.1. REFERENTS TEÒRICS

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

La història del llibre com a obra d'art ha estat vinculada com és lògic, a la història del llibre, i per tant, a la història de l'escripura.

En un primer moment l'ésser humà va trobar com a suport o format les tablilles de fang per tal de deixar constància escrita de la seua presència, deixant un testimoni dels esdeveniments que presenciaven, mitjançant signes, figures i símbols (*figures 1 i 2*). Aquests textos descoberts a l'Àsia Menor, reben el nom d'escripura cuneiforme. Magda Polo³ afirma que allò objectual i allò plàstic complementen la funció comunicativa d'una manera molt evi-

³ 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.2-7

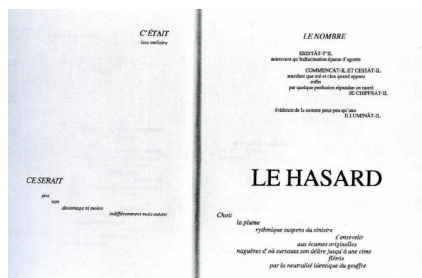


Fig. 3: Pàgina del llibre de Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897.

dent a aquets primers testimonis escrits.

Poc a poc, aquests suports van ser desplaçats per tal de donar lloc a material més lleugers i amb una major facilitat d'edició com la fusta, els pergamins, els papirs o el paper.

A l'Edat Mitjana trobem els primers exemplars de còdex a les biblioteques eclesiàstiques o monàstiques. Es tracta de llibres de gran format, fets a mà i d'edició única, perquè com argumenta Rocío SC Santa Cruz⁴: *“les imatges que acompanyaven el text tenien una comesa purament tautològica, servien únicament per ressaltar-ne el contingut”*.

Al Renaixement trobem figures com Aldo Manuzio, considerat l'impressor més important de la seua època, així com l'introduïdor de la lletra cursiva i creador de l'enquadernació grega o de llom llis. Manuzio va crear llibres on la imatge i el text tenien la mateixa importància, com evidencia Magda Polo⁵, *“Es en la época del Renacimiento cuando la función il-lustrativa del libro le añadió un valor más artístico”*.

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.

A finals del segle XIX, el poeta simbolista Stéphane Mallarmé va transformar el procés de lectura amb la seua obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (figura 3). Mallarmé va plantejar una nova experiència personal de lectura, partint de la desubicació del text a la pàgina i qüestionant els signes, formant una atípica distribució tipogràfica a la pàgina, fent evident l'espai en blanc, i incloent-ho a la composició, creant així un nou ritme de lectura.

Citant a M. Hellington, *“el dar énfasis a ciertas letras, al uso del espacio, la visión simultánea de la superficie de la página y la lectura del texto, más la manipulación tipográfica, convierten al libro tradicional en una secuencia de espacios visuales y gráficos”*⁶.

així mateix Hellington remarca: *“El término libro de artista apareció como tal en los años 1970 para hacer referencia a un tipo específico de obras hechas*

4 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
5 Op. Cit. POLO, M. pp.2-7

6 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

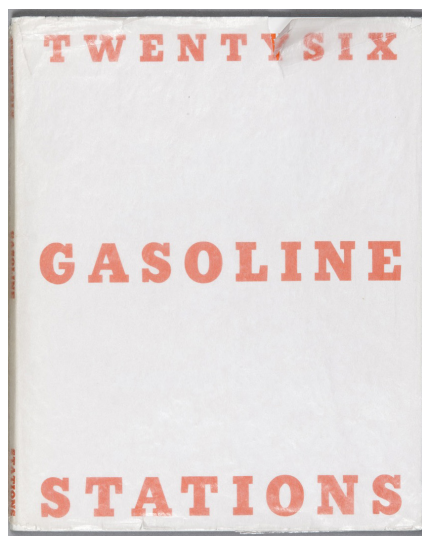


Fig. 4: Portada del libro de Ed Rucha con título *Twenty-six Gasoline Stations*, 1962.

Fig. 5: Ed Rucha: *Twenty-six Gasoline Stations*, 1962.

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.

La majoria dels experts-es, coincideixen en que la paraula llibre d’artista prové del terme francès *livre d’artiste*. B. Crespo-Martín assenyala: “*El Livre d’artiste surgió como reacción contra la producción masiva de libros y como un objeto mucho más experimental e innovador, sin limitarlo a una sola técnica artística*”⁸.

Al llibre com a objecte d’art intervenen tant recursos visuals com recursos literaris. Tots dos acabaren definint-se dins d’un format o estructura tancada. A més, el tipus de seqüència espai-temps de la que parla M. Hellington, feren una combinació de tota la resta d’elements, definint i acotant d’una manera més precisa aquet tipus de format.

Un dels objectius inicials del llibre d’artista va ser el d’apropar l’art a tot tipus de persones, independentment del seu nivell cultural. Açò va suposar una (des)elitització de l’art, emprant el llibre com a mitjà per tal d’arribar a la majoria, amb una obra d’art que passava de l’artista al comprador directament amb el recipient que la conté.

El llibre, doncs, passa a ser el millor suport per arxivar i transmetre informació, sent en sí mateix, un document d’experiència artística. Per aquest motiu naix la necessitat de crear nous termes que facen referència a aquest tipus suport i contingut. Chine Phillipot i Ulisses Carrión empraren el terme *artworks in bookform* per separar i diferenciar el llibre com a obra d’art del llibre com a document.

És molt difícil establir uns límits concrets a l’hora de definir el llibre d’artista i el llibre objecte actual. Donat el seu ampli concepte, és pràcticament impossible regir una línia divisòria entre tots dos. Magda Polo⁹ proposa una alternativa diferenciadora, “*Es cuando amanecen dos nuevos conceptos de libro: el “libro de artista” y más tarde el “libro objeto”. 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*”.

Finalment, he adoptat aquest terme per a referir-me a les diferents tipologies de llibre en l’àmbit artístic, donat que considere, es tracta d’un concepte molt encertat i que aconsegueix abastar un sentit més ampli i plural.

⁷ *Ibíd.* p.23

⁸ FERRÉ, E. *Libros de artista para todos los ojos* [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat politècnica de València, 2014. p.24

⁹ POLO, M. *Op. Cit.*

3.1.2. La Galàxia Gutenberg

McLuhan explica a la seua obra *La Galàxia Gutenberg*¹⁰, el condicionament que suposà la invenció de la impremta i la seua evolució en contrast amb la cultura oral anterior, basant-se en la concepció del desenvolupament tecnològic com a mitjà, i aquest com a missatge.

*“La escritura, al interiorizarse, fomentó paulatinamente la preponderancia de un único sentido, el visual, y al hacerlo así creó una nueva manera de <<sentir la realidad>>. La mente humana se transformó: el tiempo y el espacio pasaron a concebirse como lineales; el pensamiento abandonó su sentido lógico”*¹¹. Segons aquesta afirmació, el pensament ja no té un “costat màgic”, sinó que és lògic i discursiu, ja que en aquest coment, l’argument cobra més pes que la metàfora.

Segons McLuhan, el predomini d’allò visual produeix unitats homologades, tal i com ell ho explica, es tracta d’un univers linial, encapsulat en categories analítiques i, consegüentment, unilateral: *“El sentido visual extendido a partir del alfabetismo fonético (creó) la costumbre analítica de captar un solo aspecto de la vida de las formas”*.¹² Per contra, aquest investigador defensa que l’home tipògraf és especialitzat, ja que registra la seua experiència visual a partir de del predomini del sentit visual, a través de la funció lectora i mitjançant el llibre.

Si seguim els estudis que caracteritzen *La Galàxia Gutenberg*, el llibre apareix com un mitjà calent, és a dir, utilitza un sol sentit i els missatges són linials i clars, amb informació precisa. Aquest mitjà suposa un distanciament i una potenciació de la consciència individual.

En el conte, entra en joc la percepció personal i la lliure interpretació, així com els records i ensenyaments que associem amb el conte a nivell personal i individual. No es tracta doncs, d’un concepte tancat i rígid, sino que s’extén més enllà ja que s’allunya del concepte tradicional del text tipogràfic i del terme ‘mitjà calent’ emprat per McLuhan.

Ens els contes tot i que la narració o argument tenen un pes important, allò que rep major rellevància és l’ensenyament, les metàfores i els personatges, tot i que estan lligats a les accions que aquests realitzen. Però el contes o històries de tradició popular donen peu a la imaginació, fomentant el costat màgic del llenguatge. Com ens recorda McLuhan: *“El termino <<literatura>> al presuponer el empleo de la letra, da por entendido que las obras verbales de imaginación se transmitieron por medio de la escritura y de la lectura. La expresión <<literatura oral>> es evidentemente contradictoria. Sin embargo, vivimos en unos tiempos en que la capacidad de leer se ha hecho tan gene-*

10 McLUHAN, M. *La Galaxia Gutenberg*. Barcelona: Paneta-De Agostini, 1985.

11 *Ibíd.* p. IV.

12 *Ibíd.*



Fig. 6: Pàgina del llibre *Els Contes de Mamà Oca*, 1697.

ral que difícilmente puede involucrarse como criterio estético. (...) En la era electrónica que sucede a la era tipográfica o mecánica de los últimos cinco siglos, hallamos nuevas formas y escrituras de interdependencia humana y de expresión que son <<orales>>, aún cuando los componentes de la situación puedan no ser verbales”¹³.

Colomer¹⁴ afirma que la conversió de la literatura infantil en literatura escrita, pròpia d'una societat alfabetitzada, ha fet possible el emprar la imatge i els aspectes materials del llibre com a elements constructius de narració. És d'aquesta idea d'on sorgeixen nous gèneres com l'àlbum il·lustrat o el llibre-joc.

3.1.3. Contes de tradició oral: La Caputxeta Vermella

Seguint Orenstein, la intenció d'aquest projecte referent a l'anàlisi i cerca de referents sobre l'origen del conte de La Caputxeta, no és altra que la de “Volver sobre el cuento canónico desde una perspectiva más secular y explorar alguna de sus múltiples reencarnaciones, no en búsqueda de verdades universales, sino de pruebas sobre cómo las verdades humanas cambiaban”.

També afirma que “los primeros autores que dieron el relato a la imprenta fueron ya intérpretes y presentaron una historia en la manera en la que creyeron adecuada”¹⁵. Per aquest motiu, tractarem de fer un breu traçat pels diferents autors que transcriviren i interpretaren aquest conte, per tal de trobar aquells punts comuns, així com les diferències per tal de poder realitzar un estudi de l'evolució del conte de La Caputxeta Vermella.

3.1.3.1. Perrault

L'any 1697, Charles Perrault va publicar *Le petit rouge* dirigit a la cort del rei Lluís XIV, ja que era secretari de l'Acadèmia Francesa i protegit de Colbert, conseller del rei. Aquesta publicació és una recopilació de contes, també coneguda com *Els Contes de Mamà Oca*, on figuraven títols com *Bentafocs*, *La Bella Dorment* o *Barbablava* entre altres.

Amb aquesta publicació, 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. Segons Orenstein “Estos <<cuentos infantiles>> eran, de hecho, alegorías compuestas con sumo cuidado para la corte y la política social y sexual de las clases altas de Francia del siglo XVII”¹⁶. A més, afirma que “[en] Caperucita Roja, la educación advertía sobre los peligros de la promiscuidad femenina. Perrault

¹³ *Ibid.* p. 8

¹⁴ COLOMER, T. Eterna Caperucita. La renovación del imaginario colectivo. En: *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. Barcelona: Fontalba S.A. 1996, num. 87, ISSN: 0214-4123.

¹⁵ ORENSTEIN, C. *Op. Cit.* p. 22

¹⁶ *Ibid.* p.34



Fig. 7: Walter Crane, *Little Red Riding Hood*, 1823.

Fig. 8: Walter Crane, *Little Red Riding Hood*, 1823.

cuprió a la heroïna de rojo (...). Su chaperon (caperuza) sugiere un doble significado en su relato”¹⁷.

Perrault va afegir una moralitat al final de la 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”¹⁸.

3.1.3.2. Grimm

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. 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 actualment.

Amb la seua lliçó patriarcal de l’obediència femenina, es mostra al caçador com l’heroi i salvador. Tot i que hi ha una segona versió del conte molt menys coneguda, on apareix un segon llop i Caputxeta junt amb l’àvia, para una trampa i maten l’animal. Aquest segon final ofereix la figura contrària de la dona, i contrasta amb les idees de feminitat del moment. Per aquest motiu, l’epíleg va ser omés i eliminat de les posteriors transcripcions del conte.

Segons els germans Grimm, ells van basar les seues transcripcions en les històries alemanyes, i publicaren *Cuentos de infancia y del hogar*. Però el que realment van fer va ser transformar les històries per tal de crear allò que Orenstein nomena com els relats d’una nova època.

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*”¹⁹.

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*

17 *Ibíd.* p.34

18 COLOMER, T. *Op. Cit.* p. 9

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

*manual de buenas costumbres*²⁰.

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. *“El cuento continuó, pues, bajo su forma explícitamente aleccionadora, aunque el tema sexual dejaría de estar en un primer plano”*²¹.

“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 paternal, un cazador que llega para arreglarlo todo. En algunas variaciones victorianas, el cazador-leñador (...) es el padre de Caperucita”.²²

3.1.3.3. La falsa àvia

Segons la versió francesa del conte de *La falsa àvia* comença amb una xiqueta que camina pel bosc i que de camí a casa de la seua àvia es troba amb un bzou, un dimoni o home-llop, que li pregunta quin camí agafarà, si el de les “agulles” o el dels “agulles de cap”, una clara al·lusió al treball tradicionalment associat a les dones. El bzou arriba dins a la casa, mata a l'àvia, pica la seua carn i ompli una ampolla de vi amb la sang. Quan arriba la xiqueta, menja la carn i veu ‘el vi’ que ha deixat el bzou i poc a poc va despullant-se i entra al llit amb ell. Finalment, Caputxeta se n'adona de l'engany i tracta d'escapar fent al·lusió al fet que té necessitats fisiològiques. El bzou li nuga un cordell de llana roig al turmell, que després ella nuga a la branca d'un arbre i fuig.

Paul Delarue, un folclorista francès, va publicar l'any 1951 un estudi sobre l'origen del conte de la Caputxeta titulat *El cuento de la falsa abuela*. En aquesta publicació, Delarue estudiava 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, Wolfrn 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*

²⁰ *Ibíd.* p. 55

²¹ *Ibíd.* p. 57

²² *Ibíd.* p. 57

Po, on en aquest cas, és la mare qui surt de casa.

*“El descubrimiento de esta hermandad global de relatos orales tiene profundas implicaciones para nuestra comprensión de la Caperucita Roja y, de forma más general, del papel de la mujer en el folclore.”*²³

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. Però és important remarcar que a totes aquestes versions 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. Orenstein explica: *“El rasgo más excepcional compartido por todos los parientes orales de Caperucita Roja [es] el final feliz y su heroína triunfante”*²⁴. A més afegeix que no es traca d'un final accessori, ja que el que siga recurrent sugereix que és fonamental. D'aquesta manera, podem afirmar que es tracta de la mateixa història.

Aguilar²⁵ exposa que les diverses versions, adaptacions i transformacions del conte de La Caputxeta Vermella, que 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”*.

2.1.3.4. Estudi del folclore i diverses perspectives interpretatives.

Després dels descobriments referents a les variants del conte de *La falsa àvia*, va evidenciar-se 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, i eren, emprant paraules d'Orenstein: invencions relativament recents i poc representatives: *“Para los expertos en folclore, son los motivos, los pequeños elementos de la trama que permanece inmutables de una versión a otra, los que sugieren el linaje de un relativo”*²⁶.

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.

Va ser a començaments del segle XX, quan el folclorista Anliti Aarne²⁷ va recopilar i classificar un gran nombre de contes segons allò que ell consi-

23 *Ibid.* p.69

24 *Ibid.* p.74

25 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.

26 ORENSTEIN, C. *Op. Cit.* p. 70

27 *Ibid.* p. 70-71.

derava el seu tipus més elemental. Segons aquesta catalogació, les distintes versions de la Caputxeta van ser adjuntades dins del tipus n.333, amb el nom "Glotón". A partir d'aquest moment, trobem diverses teories que es centren en l'estudi de l'origen del contes de tradició oral. Teresa Colomer²⁸ enumera i explica la interpretació de la Caputxeta Vermella a partir del punt de vista d'algunes d'aquestes teories, com per exemple la teoria indoeuropeista de Müller, segons la qual els contes fan referència als mites cosmològics aris. És important fer referència també a la corrent d'estudi psicològica, on ressalten els noms de Bruno Bettelheim i Erich Fromm.

Aquest segon va analitzar el conte de La Caputxeta basant-se en el llenguatge simbòlic col·lectiu. Fromm relaciona la caputxa amb la menstruació, i a l'ampolla de vi amb la virginitat. Per altra banda, Bettelheim insisteix en la funció que realitza el conte en els receptors infantils.

*"A partir de Bettelheim, los cuentos populares pasaron a considerarse un legado idóneo para la educación en la etapa edípica"*²⁹ ³⁰, a més Colomer afirma que aquestes teories psicoanalítiques van propiciar que es defensara que sols les formes tradicionals compleixen amb la funció educativa, tornant així al folclore.

Al llarg de la dècada dels 80 es van realitzar un gran nombre d'estudis que tractaven la ideologia transmesa, i el corrent feminista 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"*³¹. Segons aquestes versions l'heroi és el 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.

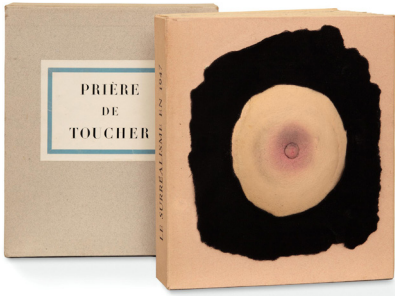
La crítica feminista no ha defensat la censura o abolició d'aquests contes, sino que ha defensat la reflexió sobre les formes d'intervenció i de transmissió dels contes. Orenstein recull de McDonald les possibilitats d'adaptació i transformació: *"McDonald resume en tres las opciones posibles: presen-*

28 COLOMER, T. *Op. Cit.* p. 10

29 Freud va fer referència el mite grec d'Edip per a nomenar aquesta fase dels desenvolupament dels nens i nenes d'entre tres i cinc anys, que té una gran importància en les relacions futures adultes, degut a la percepció de les relacions entre homes i dones.

30 *Ibid.* p. 11

31 *Ibid.* p.12



tar los cuentos inalterados y tratar las posibles consecuencias dañinas posteriormente; reescribirlos, alterando los aspectos perjudiciales; o tomar algunos de los elementos para crear cuentos distintos [estem parlant també d'intertextualitat, és a dir, la construcció d'obres a partir de referents coneguts]. La producció de cuentos no discriminatorios se adscribió con entusiasmo a la aplicación de la segunda vía. El resultado puede englobarse, en gran parte, en la denominada "literatura infantil antiautoritaria" y su posición teórica puede seguirse en la prolongación actual de la defensa de la literatura "políticamnete correcta"³².

3.2. REFERENTS PRÀCTICS

3.2.1. Aproximació al concepte de llibre coma obra d'art

Després 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 cercar exemples d'altres artistes que treballen amb el concepte i el format per tal de realitzar la seua obra.

Donada l'àmplia diversitat d'estructures que hi trobem als llibres com a obres d'art, vaig haver de seleccionar únicament aquells exemples que reuinen les característiques que cercava per al meu projecte.

Així vaig trobar autors i autores que havien formulat el llibre com a obra d'art des de perspectives que jo no m' havia plantejat fins a eixe moment, de manera que vaig investigar per tal de trobar el major nombre de recursos i a partir d'ells refer la planificació i la tria d'estructures que més endavant portaria a terme.

Un dels primers referents que vaig trobar va ser el llibre *Se ruega tocar* de Marcel Duchamp realitzat al 1947 (figura 9). El vaig descobrir per casualitat visitant una fira, i em va impactar el fet de trobar-lo dins d'una vitrina, i tot i això que continuara conservant la força visual i simbòlica.

Un altre referent és el treball de l'artista Beatriz Díaz Ceballos 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 a punt d'interès.

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 (figura 10).

També he estudiat a fons el treball realitzat per Mar Arza tant la seua obra plàstica com els tallers en els que hi participa. Arza intervé el suport mitjançant la sostracció però mantenint la funció inicial de l'objecte. Ella canvia

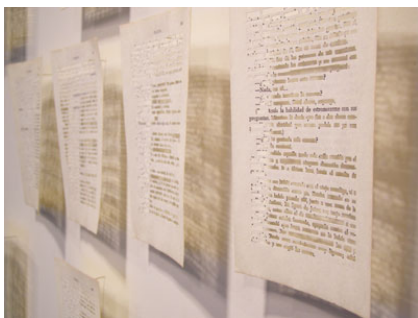


Fig. 9: Marcel Duchamp: *Se ruega no tocar*, 1947.

Fig. 10: Edgar Endress: *Acts of Knowledge*, 2015.

Fig. 11: Mar Arza: *Nada reiterada*, 2006.



el format així com l'estructura interna i externa, variant la d'aquest manera la seqüència de lectura (figura 11).

Alguns dels seus treballs col·lectius amb nens i nenes com la Residència al Monturol, mostren la seua forma de treballar aplicada a altres visions on la presa de decisions és realitzada a partir de l'imaginari col·lectiu del grup.

Tal i com ella comenta, les primeres propostes tenien com a fi una aproximació de visions, i la cerca de *cóm "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."*³³

Un altre dels aspectes que havia de tenir en compte va ser la tipografia, la seua distribució dins de la pàgina així com el diàleg que estableix amb les imatges. Per tal de solventar el tema compositiu i visual, vaig fixar-me en la poesia visual. D'aquest manera, vaig descobrir als artistes Eugen Gomringer i Clemente Padín.

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. Bartolomé Ferrando, un dels component del col·lectiu Texto Poético, explica en una entrevista que ell utilitzava dos mètodes diferents per a compondre les seues poesies visuals i sonores. En un primer moment, la utilització del llenguatge que fa és a partir del fragment, assenyalant: *"La poesía visual que hago está basada siempre en esa defensa del fragmento, del lenguaje."*³⁴ Tot i que també fa referència a la segona metodologia de treball que utilitza, i remarca: *"Y lo que hago ahora ya no se basa en el fragmento del lenguaje, sino en un lenguaje que ni siquiera está escrito, sino que está visualizado en base a un objeto o a unas líneas, y un poco construyo un discurso, que no lo es, porque es un discurso inventado, en base precisamente a un lenguaje visual de algo."*³⁵

Maria Lai emprava el fil per tal de crear les línies de text, i per tant la imatge visual de l'objecte, en aquest cas de llibres (figura 12). Una altra artista que treballava la distribució de la massa de text dins de l'espai de la pàgina, mitjançant el traç, era Mirtha Dermisache. En l'obra *Diario 1 Año 1* (figura 13), l'artista argentina tracta de simular un diari emprant taques realitzades amb traços, simulant les pastilles de text emprades a la tipografia mòbil.

Henri Chopin va suposar un nou enfocament per al meu treball, ja que ell emprava la màquina d'escriure per tal de crear les seues estampes. Mitjançant l'ús de diverses cintes de colors i la repetició de signes, creava com-

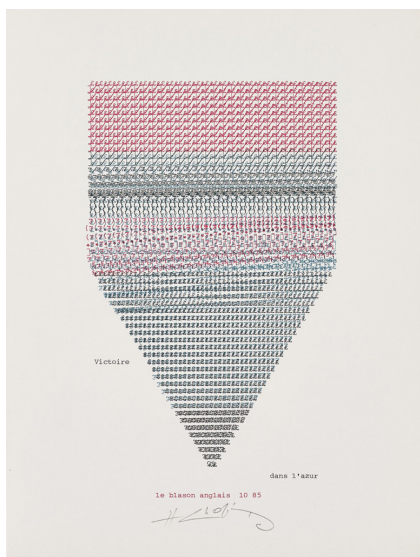


Fig. 12: Maria Lai: *Palabras prisioneras*, 2008.

Fig. 13: Mirtha Dermisache: *Diario 1 Año 1*, 1972.

Fig. 14: Henry Chopin, *Concrete Jungle Victoire*, 1985.

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

34 EUROPEAN LIVE ART ARCHIVE. [consulta: 2016-05-06] Disponible a: <http://www.liveartarchive.eu/es/archive/artist/bartolomé-ferrando>

35 *Ibid.*

posicions impressionants, més properes a una imatge que a un text com a si mateix (*figura 14*).

Un altre artista que considere que ha sigut un clar referent a l'hora de realitzar la meua pròpia obra ha sigut Ulisses Carrión. Estudiant aquests llibres he descobert una infinitat de recursos, tant en el camp matèric com en el camp conceptual. Més enllà dels seus plantejaments teòrics, els seus llibres d'artista mostren un evident domini del llenguatge plàstic.

3.2.2. Contes de tradició oral: La Caputxeta Vermella

Crec que és necessari saber situar-nos i conèixer la nostra posició dins del nostre marc de treball, i és gràcies a l'estudi i la comprensió del treball dels altres, com podem fer-ho.

Per aquest motiu, a l'hora de la cerca del referents, he tingut en compte la diversitat gràfica, ja que considere que tot allò que pugua enriquir el treball, suposa un bagatge i un ventall de possibilitats que afavoreixen el propi contingut, tant d'allò plàstic, com allò visual, sense oblidar el contingut conceptual.

3.2.2.1. Referents literaris i gràfics

A l'hora d'escollir els referents literaris, ha sigut decisiva la relació entre imatge i text, així com el llenguatge plàstic emprat.

A més de l'estudi formal, 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, moltes vegades eliminant parcialment o completa el text.

El format més adequat per estudiar i identificar tots aquests conceptes i estructures narratives és, segons la meua opinió, l'àlbum il·lustrat. A més de les connotacions personals que 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.



Fig. 15: Gravat que acompanyava el text de Perrault inclòs a l'edició de 1697.

Partint del principal referent literari amb relació amb el conte de La Caputxeta Vermella, trobem els contes de Perrault escrits al segle XVII.

Tal i com s'ha comentat a l'apartat dedicat a l'autor, aquestes versions originals disten molt de les històries que coneixem avui en dia, ja que la brutalitat, la perversió o les conductes anomenades com a 'poc morals', són el punt de partida.

La primera versió del conte publicada el 1697, anava acompanyada d'un

Fig. 16: Gravat de Gustave Doré, 1862.

gravat, còpia d'una aquarel·la realitzada pel propi autor (figura 15).

En 1862, Gustave Doré va realitzar una sèrie d'imatges per tal de recolzar la història visualment (figura 16). 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.”*³⁶

En la imatge mostra a una nena dins del llit, tapant-se amb els llançols, i al seu costat, el llop vestit amb la roba de dormir de l'àvia.



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.

Les versions originals d'aquest conte han evolucionat al llarg del temps, així com els lectors-es destinataris del conte.

El 1873, Lidia L. Very³⁷ va publicar la primera edició del que ella anomenava *llibre-joc*. Es tracta d'un format que 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 pu-

³⁶ ORENSTEIN, C. *Op. Cit.* p. 30

³⁷ LVERY, L. *Libro-juguete Caperucita Roja*. Massachusetts: L Prang & Co. 1863.



Fig. 17: Juanjo J. Oliver, il·lustració del llibre *l reguerda...*, 2015.

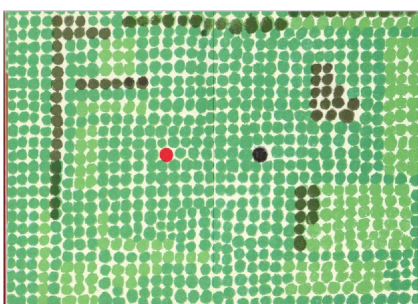


Fig. 18: W. Lavater, litografia del llibre *Le petit rouge*, 1965.

Fig. 19: W. Lavater, litografia del llibre *Le petit rouge*, 1965.

blicat per Margarita Ruíz³⁸.

Si ens fixem en un moment concret de la història on La Caputxeta surt de casa per tal d'anar a casa de l'àvia i creua el bosc, trobem una gran diversitat d'autors i d'autores que han reflectit aquest recorregut seguint punts de vista o intencions diferents.

Per exemple, Eva Sykoravá-Pekàrková³⁹ mostra a Caputxeta acomiadant-se de la seua mare, i al llop esperant-la amagat darrere d'un arbre. Un altre exemple és el llibre de Xavier Deneux⁴⁰, on l'il·lustrador emprà recursos volumètrics a partir del pla, per tal de donar rellevància als personatges. En aquest cas, cadascun apareix en el seu camí, de manera que es determina la seqüència de temps en funció de la llargària d'aquest.

Juanjo J. Oliver⁴¹ 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. (figura 17)

Seguint aquesta idea de perspectiva aèria trobem *Le petit rouge*⁴² (figura 18). Es traca d'un llibre litogràfic publicat el 1965, on les formes es sintetitzen al màxim, fins a utilitzar únicament punts de colors. L'autor facilita una lleugenda a l'inici del conte (figura 19), on podem relacionar cada color amb un personatge o espai. És sorprenent com en tot moment podem seguir l'acció sense cap necessitat de text o d'altres formes més enllà del punt.



També podem trobar altres àlbums il·lustrats on es mostra una 'visió alter-

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

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

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

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

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



Fig. 20: Anunci de xocolata de la marca Kohler, ca. 1930.

Fig. 21: Anunci de xocolata de la marca Nestlé, ca. 1940.

nativa' del conte de la Caputxeta.

És el cas de *La Caputxeta Negra*⁴³, on l'entorn i els personatges són adaptats i en lloc d'un llop apareix un elefant. O també l'exemple de *Caperucita Roja (tal y como se lo contaron a Jorge)*⁴⁴, on es treballen les diferents interpretacions que una mateixa història pot tindre, i es juga amb l'intertextualitat.

Altres exemples són les històries de Quetin Blaque com *Cuentos en verso para niños perversos*⁴⁵, *El asunto de mis papás*⁴⁶, de l'il·lustrador Maribel Piérola, o el llibre d'Ana Cañas, *Caperucita Roja*⁴⁷.

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 Irrunzun i de Clemente Bernad⁴⁸, on s'aborda la història de violència de gènere de l'assassinat de Marta del Castillo ahora 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*⁴⁹ 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.

3.2.2.2. Altres referents

Continuant amb el ventall de referents visuals, podem dividir els següents exemples en tres grups. En primer lloc trobem els referents publicitaris i les campanyes fotogràfiques, seguidament els referents cinematogràfics, i en últim lloc els referents pictòrics.

En 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, tal i com apareix a les *Figures 20 i 21*. Reproduint el moment on el llop parla amb la nena i aquesta li ensenya allò que porta al cistell.

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

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

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

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

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

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

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



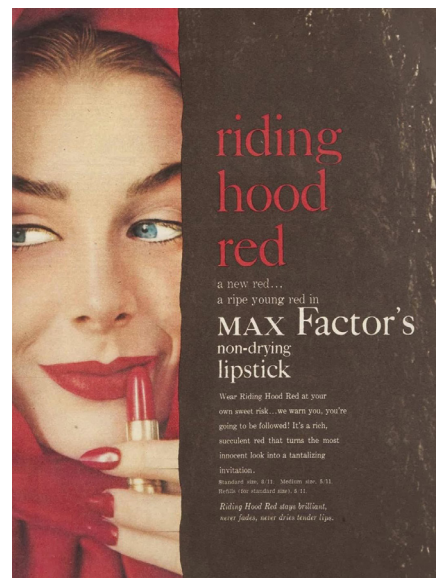
Fig. 22: Anunci de Chanel N°5, Luc Besson, 1998.

Fig. 23: Anunci de Max Factor, 1953.

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 ha dir, es mostra a una xica jove vestida amb la cistella i la caputxa roja, però es tracta d'imatges que disten molt de la nena innocent que parla amb el llop al bosc.

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. Com evidència Orenstein: *"Caperucita Roja ha crecido, es una mujer nueva y tiene un pretendiente; de hecho, ella puede hacer salir a tantos lobos como desee, pero ante todo se define por ser independiente de ellos."*⁵⁰

És el cas de l'anunci de *Max Factor* de l'any 1953, on la marca de maquillatge "prometiò que su juvenil lápiz de labios rojo caperucita haría salir a los lobos en un anuncio a doble página en la revista Vogue que, por lo tanto, trastoca por completo la advertencia del cuento tradicional (no hablar con extraños)."⁵¹ (figura 23)



Un altre cas és el conegut anunci de Chanel N°5 realitzat per Luc Besson el 1998. (Figura 22). Caputxeta, interpretada per la model Estella Warren, entra en la caixa forta d'una mansió, on en lloc d'or hi ha el perfum de Chanel i el col·loca dins del cistell. Quan és a punt d'eixir, es fica la caputxa, i amb un dit a la boca fa callar al llop, que seu com un fari un gos i udola en el moment que Caputxeta surt. Orenstein fa palés que: *"En solo treinta segundos este anuncio invierte el mensaje tradicional del cuento: la orden de obedecer ha sido regida: ahora es él quien ha sido domado, y quien está al acecho no es el lobo sino la heroína."*⁵²

50 ORENSTEIN, C. *Op. Cit.* p.119.

51 *Ibid.* p.118.

52 *Ibid.* p.122.

Fig. 24: Imatge de l'etiqueta de l'ampolla de vi *Tempranillo Shyrah*, 2016.

Fig. 25: Imatge del prestatge del supermercat amb les ampolles de vi *Tempranillo Shyrah*, 2016.

Tot i que a la seqüència s'inverteixen els rols, no significa que el missatge real haja canviat realment. Orenstein continua la seua reflexió: *“Aunque la Caperucita Roja de Chanel haya doblegado al lobo, la enseñanza implícita no es muy diferente de la que en 1953 nos dejaba la femme fatale de Max Factor: 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.”*⁵³

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.

També trobem altres campanyes publicitàries on la intertextualitat i l'intercanvi de rols és evident. Per exemple, el vi *Tempranillo Shyrah* mostra a la seua etiqueta algú amb un abric roig d'esquenes, i just damunt la frase *Caperucita tinta*. Al revers de l'ampolla podem veure que és el llop qui vesteix l'abric, intercanviant així els papers dels personatges principals. (Figures 24 i 25)



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. El resultat són un conjunt de fotografies que s'allunyen de la felicitat i alegria que caracteritza a *Walt Disney*. Les històries contades a *Fallen Princess* són, des de punt de vista de Goldstein, les continuacions dels contes de fades, traslladades al món real.

“Si los cuentos de hadas fuesen llevados a la realidad y aquellas princesas que consideramos perfectas fuesen mujeres de carne y hueso, seguramente

53 *Ibíd.* p.122.

Fig. 26: Personatge de La Caputxeta interpretada per Dina Goldstein a la sèrie fotogràfica *Fallen Princess*, ca. 2012.

terminarían como aparecen en las fotografías."⁵⁴

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's. (figura 26)



En el camp cinematogràfic trobem altres transformacions del conte de Caputeta Vermella. És el cas de l'animador Tex Avery, qui va treballar una i altra vegada amb el personatge al llarg dels anys 1930 i 1940. Orenstein argumenta: *"Avery trastocaba la trama de sus relatos con continuos chistes, ridiculizaba los clichés de los cuentos de hadas (...). Mezclaba cuentos diferentes, trasladaba la acción a escenarios poco ortodoxos y proponía personajes conscientes de su propia condición."*⁵⁵

En el seu curtmetratge titulat *Red Hot Riding Hood*, estrenat l'any 1943, Caputxeta es transforma en una pèl-rotja cantant i ballarina d'un local de *striptease*. El llop udola, pica les mans, xiula i fa tota mena de moviments per tal de, en paraules d'Orenstein, *"exhibir así su altísima valoración del espectáculo"*. Després de la cançó, el llop persegueix a Caputxeta fins a la casa de l'avia, una dona vestida amb un vestit roig ajustat, xiula, udola i persegueix al llop, mentre el persegueix per tal de besar-lo, assetjant-lo sexualment.

En els dibuixos d'Avery les metàfores sexuals eren evidents, i a més, va saber captar el canvi de la imatge de la dona que estava tenint lloc als Estats Units a la dècada de 1930.

*"Caperucita 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 (...)."*⁵⁶

54 GOLDSTEIN, D.

55 ORENSTEIN, C. *Op. Cit.* p.111

56 *Ibid.* p.115



Fig. 27: Margaret Evans Price: Red Ridding Hood, 1921.

Fig. 28: Jessie Willcox Smith: Red Ridding Hood, 1911.

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.

Si fem una cerca a Internet podem trobar infinitat d'imatges referents a La Caputxeta, però abans de tenir aquest recurs, molts pintors i pintores van retratar al personatge segons la seua interpretació personal a partir de les històries que coneixien.

El pintor romàntic del segle IXX Everett Millais va retratar el perfil d'una nena pèl-roja amb una capa roja al cap que portava un cistell. 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.

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. La pintora i il·lustradora americana Margaret Evans Price, va realitzar una imatge on Caputxeta vesteix pràcticament la mateixa roba que reflexa Oakley al seu quadre, però l'escenari canvia ja que està al bosc parlant amb el llop (figura 27).

Una altra reconeguda il·lustradora americana, Jessie Willcox Smith va retratar a la nena parlant també amb un llop gegant (figura 28). Aquest quadre va emprar-se com a la imatge de portada d'algunes de les edicions del llibre de Bruno Bettelheim⁵⁷.

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

Al llarg de la meua formació he anat descobrint el format llibre com a obra d'art com a eina de treball i com a llenguatge en si mateix. A més el tema dels contes clàssics lligat a la formació lectora ha estat un vincle constant entre els meus treballs i obra personal. Algunes d'aquestes obres han sigut decisives a l'hora de realitzar aquest projecte d'investigació.

57 BETTELHEIM, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Brcelona: Crítica, 1978

En primer lloc trobem els treballs referents al llibre com a obra d'art, on el procés d'experimentació plàstica va ser decisiu. Seguidament, he inclòs una selecció d'estampes litogràfiques realitzades sobre pedra, junt a col·lages digitals on la investigació plàstica, junt amb el tema, continua sent l'eix principal del treball. Per últim, ha decidit adjuntar una sèrie de treballs realitzats cercant aplicacions alternatives a l'estampa serigràfica, on es combina aquesta tècnica amb el brodat manual sobre un nou suport per tal d'obtenir nous recursos plàstics aplicables a un producte.

Donada l'extensió del treball, adjunte a l'annex unes breus fitxes tècniques d'aquells treballs, els que considere més significatius 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. Sabia que volia utilitzar tècniques de gravat i tipografia, i finalment vaig reduir-les a la litografia amb planxa d'Offset i a la serigrafia. En certa mesura la decisió va venir donada en funció de les assignatures en les que m'havia matriculat.

Donat l'espai i el temps destinat a realitzar aquest projecte, el emprar aquests dos llenguatges em permetia disposar dels tallers i les infraestructures de la facultat més temps, i per tant, assegurar-me que el treball anava a realitzar-se amb els mitjans escaients.

A més, en reduir únicament a dos tècniques, les quals es realitzen a partir d'un procés d'insolat i revelat de la imatge, he pogut aprofundir en conceptes comuns, així com realitzar proves de revelat i de temps d'exposició per a poder comparar-les i traure les conclusions pertinents a partir de l'experimentació pràctica.

Quant a la tipografia, finalment vaig optar per emprar una màquina d'escriure per tal de compondre els textos. Donat el seu caràcter visual i la seua similitud amb els tipus mòbils, vaig tractar de traure el major partit a les lletres fent proves i tractant d'anar més enllà, buscant aquells recursos que em permetien descobrir noves possibilitats.

4.1. TÈCNICA LITOGRÀFICA

Dins del terme litografia s'engloben diverses variants dins de la tècnica com a conseqüència de l'evolució històrica. Per tal d'escollir aquells recursos més escaients per al meu projecte, vaig realitzar proves amb diverses pedres litogràfiques i amb planxes granejades d'alumini de diversos tamanys.

Aquest llenguatge permet realitzar un dibuix a mà alçada, realitzant uns traços directes amb densitats de línia i tinta molt diferents, que enriqueixen



Fig. 29: Imatge de la premsa semiautomàtica de litografia offset en el moment en el que el corró estampa la imatge al paper.

el dibuix i la composició. Si a més treballem amb planxes emulsionades de litografia Offset, podem jugar amb altres factors com 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 classe. En primer lloc vaig utilitzar la premsa semiautomàtica d'entintat manual (figura 29), i després la premsa manual d'entintat també amb corró de manera manual. Finalment vaig decidir treballar amb aquesta última màquina ja que em permetia estampar al taller fora d'hores de classe, i a més personalment em suposa un contacte més directe amb l'estampa al poder controlar el ritme d'entintat sobre els corrons de goma i la seua transferència al paper.

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 platejar-me com aplicar la tècnica a la idea que tenia del projecte fins al moment, vaig tenir en compte diversos factors decisius. En primer lloc, volia buscar aquells recursos característics i definitoris de la tècnica per tal d'aplicar-los. Considere que tot allò que s'empra a l'hora de realitzar un llibre, ha d'estar justificat tant per raons conceptual com per motius plàstics, per tal de donar coherència a l'obra final i al procés de creació d'aquesta.

És necessari planificar les imatges abans de treballar amb 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 ditsintos enfoques a menudo sugieren formar alternativas de hacer realidad una idea.”⁵⁸

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 experimentant amb les diverses maneres d'obtenir els fotolits o negatius, així com

⁵⁸ GRABOWSKI, B.; FICK, B. *El grabado y la impresión. Guía completa de técnicas, materiales y procesos*. España, Blume, 2008. p. 59.



Fig. 30: Henri de Toulouse-Lautrec, *La cama*, 1892,

Fig. 31: Maggie Siner, *Bed*, 2011.

Fig. 32: Francis Bacon, *Three Studies for a Crucifixion*, 1962.

amb les seues opacitats font 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 a més adequat.

5. INVESTIGACIÓ TEÒRICA I PRÀCTICA DEL PROJECTE

5.1. CAPUTXETA ROJA

5.1.1. Procés i desenvolupament conceptual

Partint de la investigació prèvia de referents, vaig prendre com a punt de partida la versió del conte transcrita de Perrault, on Caputxeta es gita al llit amb el llop.

A més, he investigat diverses estructures dins del suport del llibre com a obra d'art, i finalment després d'un exhaustiu estudi sobre estructures de llibre que no necessitaven cap tipus de cosit, he decidit emprar un suport molt senzill però alhora efectiu. Aquest tipus d'estructura es basa en plecs simples i un únic tall, que permet que el format i la interpretació o lectura del llibre varien.

Per altra banda, per tal d'elaborar les imatges que anaven a construir el llibre, vaig buscar altres referents més específics. Aquests nous referents es basen en l'escena que Doré va plasmar a la imatge realitzada al segle XIX, així com en antecedents pictòrics desvinculats del tema del conte de la Caputxeta Vermella, però que mostren escenes similars És el cas de pintures de Toulouse Lautrec (*figura 30*), la sèrie de quadres de llits de Maggie Siner (*figura 31*), l'escena que Bacon retrata a *Three Studies for a Crucifixion* (*figura 32*), o treballs d'Alber Anker⁵⁹ o Delacroix.⁶⁰

5.1.2. Investigació pràctica: procés de treball i creació dels llibres

5.1.2.1. Experimentació pràctica com a procés de coneixement

Per tal de crear la imatge final s'han utilitzat tècniques digitals a l'hora de fer l'estudi de composició. També es va treballar seguint processos més artesanals en el dibuix i en el text imprès mitjançant una màquina d'escriure.

El procés de treball va consistir en un aprenentatge constant sobre la tècnica i el llenguatge gràfic. En primer lloc, es va aprendre el com s'ha d'estampar correctament, és a dir, seguint els passos que marquen els llibres i les guies de treball. Una vegada adquirits aquestos coneixements bàsics, es va seguir el procés d'assaig-error, en el qual a mesura que s'avança, es va docu-

59 Annex p. 10

60 Annex p. 10

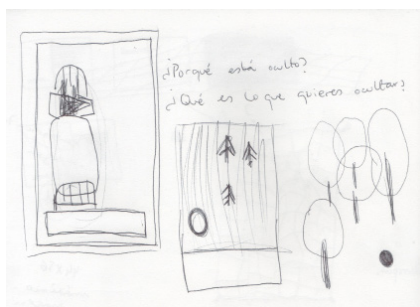


Fig. 33: Primer esbòs del llibre *Caputxeta Roja*.

Fig. 34: Detall del moment del calc de la imatge al fotolít mitjançant la taula de llum.

mentant el procés seguit, ja que considere que a l'hora de treballar i realitzar un projecte, és tant important el procés seguit com el resultat final obtingut.

En aquest cas, el procediment de treball va consistir en el següent:

Primerament en van elaborar els esbossos i les primeres idees (*figura 33*). Amb aquests dibuixos es va jugar amb la distribució dels element dins de l'espai de la pàgina fins a aconseguir la composició final.⁶¹

El segon pas va ser realitzar una maqueta a tamany A4 per tal d'estudiar l'estructura del llibre⁶². Després es van realitzar els esboços a la mesura definitiva i es va procedir a fer el calc de la imatge per tal d'obtenir els fotolits finals.⁶³

Mitjançant una taula de llum, es va traspasar la imatge de l'esbòs a escala real al paper de polièster, separant cada tinta i ajustant les imatges per a que coincidiren les unes amb les altres.

En el primer fotolít es va dibuixar el fons, retallant les formes i les figures. Donat que a l'hora d'estampar es volia emprar una tinta clara, es va pintar el paper de polièster amb gouache negra, aprofitant l'opacitat de la tinta i la seua capacitat de cubrició.

Per a la resta de fotolits es van emprar altre tipus de ferramentes. Per als detalls de les línies s'utilitzà un llapis marca *Staedtler* de duresa 6B, i per a les línies del capçal i els peus del llibre un llapis *CretaColor*, aprofitant la diferència de traç degut a la composició grassa d'aquest últim. (*figura 34*)

A l'hora de compondre la imatge de la portada i contingut interior del llibre, va ser necessària l'ajuda d'una acetat per tal de col·locar i pegar els retalls i evitar que es menejaren.

Després de fer els fotolits es van col·locar correctament sobre la planxa emulsionada i es van insolar al llars de 80 segons, introduint-los després dins del líquid revelador vint segons més. Aquests temps d'exposició va determinar-se després de realitzar proves sobre planxes de menor tamany i amb dibuixos elaborats amb diverses tècniques i paper per tal de conèixer què era allò més apropiat.⁶⁴

Al procés d'estampat s'utilitzaren tant les màquines semiautomàtiques com la manual, triant aquesta última per tal de realitzar el llibre complet. A més de les proves amb les premses, es féren diverses proves d'entintat, variant la quantitat de tinta al corró i afegint més o menys quantitat d'aglutinant. També s'investigà la quantitat d'estampes que es podien fer sense necessitat de tornar a carregar el corró, buscant efectes i registres nous.⁶⁵

61 Annex p. 12

62 Annex p. 12

63 Annex p. 13

64 Annex p. 14

65 Annex p. 15



Fig. 35: Primera P/A a tamany real del llibre *Caputxeta Roja*.



Fig. 36: Mostra de papers i tintes emprats a les proves.

5.1.2.2. Llenguatge, tècnica i contingut gràfic

El llenguatge gràfic escollit per tal de realitzar aquest llibre ha sigut la litografia, ja que hem permetia realitzar una composició en la qual el text i el dibuix cohabitaven. A més la litografia offset permet realitzar diverses tintes de color dins d'una mateixa estampa amb facilitat, a més de tenir un bon registre sense necessitat de vectoritzar o d'emprar únicament tintes planes.

La màquina d'escriure ha jugat un paper fonamental, donat que la tipografia ha sigut composta mitjançant una màquina d'escriure marca Royal model Express. Posteriorment el text es va transferir a un acetat especial per a impressió làser mitjançant la màquina fotocopiadora, fent diverses proves se sobreimpressió i contrastos.

Al llibre el text forma part de la imatge, ja que no sols l'acompanya, sino que ell mateix forma les figures interactuant amb els dibuixos i les formes.

Després de fer proves amb *Paper Iris* de 185 grams de diversos colors, i amb paper *M-Tintas* de 160 grams, ambos de Canson, es trià el paper couché brillant de 300 grams donades les seues característiques pròpies. Però després de realitzar les primeres maquetes amb el tamany real (*figura 35*), vaig adonar-me'n que el gramatge d'aquest paper era massa elevat, de manera que vaig continuar estampany amb paper couché de 100 grams, obtenint així els resultats que buscava.

En quant al format del paper, era necessària una mesura determinada, ja que la premsa offset treballa amb unes mesures específiques.

Per últim, les tintes utilitzades al llibre van ser tintes especialitzades d'offset. Com additiu es va gastar carbonat de magnesi per tal de fer les tintes més fluides.

En total s'empraren cinc tintes de colors diferents: *Blanco transparente 32250*, *color Amarillo (Nóvavil 1 F3000 EXTREME)*, *Blanco cubriente 31305*, *color Magenta* i per últim color *Negro Nature 8004-Brigal*. (*figura 36*)

Mitjançant aquestes tintes es féren les barretges per tal d'obtindre els colors utilitzats al llibre. La tinta negra no es va barrejar ja que es buscava un contrast per tal de facilitar la lectura del text, i un màxim contrast de línia per tal de perfilar i completar la imatge.

El tipus de paper emprat va influir en el color de la tinta una vegada ja estava seca, ja que els paper satinats, com l'escollit finalment, conservaven millor el to original, donant-li un toc més viu i lluent. Per contra, el paper més porós, al absorbir major quantitat de tinta, apagaven el color i l'enfosquien.

L'edició consta de set exemplars i dos P/A, numerats i signats del 1/7 al 7/7 i de I/II al II/II.

Fig. 37: Lara Ordóñez: *Caputxeta Roja*, 2017. **5.1.3. Llibre final**⁶⁶



5.2. VERMELL

5.2.1. Procés i desenvolupament conceptual

La porposta del llibre Vermell consistia en desenvolupar un llibre com mitjà d'expressió utilitzant la tècnica serigràfica. La idea plantejada va sorgir tenint en compte el llenguatge que anava a emprar-se, és a dir, seleccionant aquells recursos que caracteritzen la serigrafia.

Alhora, es va implementar la premissa del suport i de la tècnica, així com una paleta de color reduïda. Per tal de crear un contrast potent visualment, es va utilitzar únicament tres colors: el negre, el roig i el blanc.

D'aquesta manera es va optar per crear un llibre que atenguera als sentits de la vista i del tacte, investigant amb diferents tipus de tintes amb característiques plàstiques diferents i composant imatges senzilles a partir de cosos geomètrics.

⁶⁶ Annex pp. 15,16 i 17.



El referent més directe a aquest treball és el treball de K. Pacovska (figura 38). Els llibres d'aquesta artista atenen a conceptes molt diferents d'allò que estem acostumats a manipular, ja que juga tant amb els conceptes com amb l'estètica, unit en les seues pàgines un híbrid entre imatge i text on tot està relacionat i alhora fora de lloc. A més, Pacovska utilitza diversos tipus de tintes per tal d'afegir el tacte a la lectura, creant un joc sensorial.

5.2.2. Investigació pràctica: procés de treball i creació dels llibres

5.2.2.1. Experimentació pràctica com a procés de coneixement

El procés de treball que es va seguir per tal de relitzar aquest llibre és molt similar a la resta de llibres referents a aquest projecte, ja que darrere del resultat final, hi ha tot un procés de planificació i de recerca de recursos en relació amb la tècnica i el llenguatge emprat.

Primer es va realitzar un estudi i una planificació exhaustiva del contingut que havia de tenir el llibre. Es va analitzar la distribució del elements a l'espai de la pàgina, però amb certa llibertat, ja que el màxim criteri compositiu, era crear una lectura dinàmica.⁶⁷

Paral·lelament, es va investigar en la pràctica sobre l'obtenció de tinta amb acabat brillant. Donat que les tintes utilitzades fins al moment havien sigut amb base a l'aigua, es cercàren alternatives.

En primer lloc es tractà de barretjar resina acrílica amb les tintes també de base a l'aigua, però a mesura que es passava la rasqueta per la pantalla, avaven quedat troços de resina seca.⁶⁸

Per tant, l'alternativa va ser comprar tintes amb base solvent amb acabat brillant però també atenent al suport, és a dir, tintes adequades per a treballar sobre paper.

El següent pas va ser fer proves amb superposicions de les diferents tintes sobre diversos papers amb gramatges i acabats molt variats.⁶⁹

Per tal d'acotar quins dels mètodes d'obtenció de fotolits eren els més adequats, es van investigar diverses maneres de realitzar-los. El mètode de fixat de la imatge a la pantalla escollit va ser el de plantilles indirectes a partir d'emulsió fotogràfica. Com explica Grabowski: "Las plantillas con emulsión fotográfica son versátiles y fáciles de realizar. La plantilla se crea mediante el recubrimiento de la pantalla con una emulsión líquida fotosensible que se expone a la luz a través de la transparencia positiva. La luz endurece la emulsión por todas partes excepto en la zona de la imagen, que se aclara con

Fig. 38: K. Pacovska, detall de la il·lustració del llibre Caperucita Roja.

Fig. 39: Esbossos i estudis del llibre Vermell.

67 Annex pp. 18,19 i 20.

68 Annex p. 22.

69 Annex pp. 21 i 22.

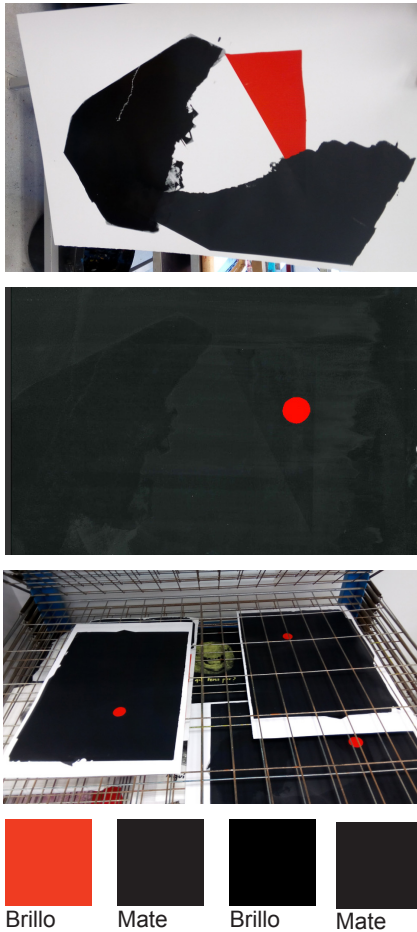


Fig. 40: Primeres tres tintes superposades de la pàgina del llibre *Vermell*.

Fig. 41: Quarta tinta sobreposada de la pàgina del llibre *Vermell*.

Fig. 42: Pàgines secant.

agua, y así se crea la plantilla".⁷⁰ Donat aquest procés d'obtenció de la imatge a la pantalla, és necessària certa opacitat en la imatge del fotolit.

En primer lloc, es van imprimir sobre acetat diverses imatges. Donat que aquesta impressió no era prou opaca, es va repassar amb retoladors amb base acrílica marca *Posca*, de diferents puntes i colors, amb marcador permanent *Eding* i amb retoladors de deliniar. Els millors resultats, donada l'opacitat de la tinta, van ser les imatges obtingudes amb els *Posca*, tot i que totes le imatges van aparèixer després d'emulsionar i revelar la pantalla.⁷¹

Una altra tècnica emprada va ser la se pintar sobre el acetat dirèctament amb els retoladors, sense impressió prèvia.

A més, també es varen gastar cartolines de colors opacs, i en realitzar talls mitjançant tisores o cúter les bores de les imatges eren rectes i perfectes, però si en lloc de realitzar els talls amb les ferramentes s'esquinça el paper, apareixen formes desiguals, més orgàniques.

Per tal d'aconseguir taques i figures desdibuixades, vaig provar a eliminar l'emulsió directament amb la màquina d'aigua a pressió. Els resultats eren bons, però era difícil controlar les formes obtingudes.

Una altra de les formes utilitzades al projecte per a realitzar fotolits va ser mitjançant impressió digital amb Plòtter⁷². El paper emprat va ser un rotlló de paper vegetal, però degut a les seues característiques, la tinta no es se-cava correctament per la qual cosa, al mínim contacte amb els dits la tinta s'extenia. Per eixe motiu, tot i l'alta qualitat de la impressió, era necessari buscar un altre tipus de paper.

Els següent pas després de tenir tots el fotolits, va ser el de realitzar proves d'exposició per tal de determinar el el temps de revelat segons el tipus de imatge.⁷³

A l'hora d'estampar, es va treballar a partir de capes relacionals. *"Trabajar con capas relacionales empieza por reunir elementos que pueden estar vinculados unos con otros. Este vínculo podría establecerse entre las cualidades formales de línea, forma, valores, color y textura, aunque con mayor frecuencia se trata de relaciones entre imágenes. Una yuxtaposición de imágenes, texto o elementos formales crea nuevas asociaciones y posibles significados al reunir dichos elementos. En esta forma de trabajar, aunque pueda existir una articulación jerárquica de las imágenes, es la combinación de elementos la que crea la idea."*⁷⁴ Al treballar d'aquesta manera era molt important la planificació prèvia, tot i que segons les imatges anaven requerint-ho, anaven incloent-se variacions per tal de compensar composicions o reforçar contrastos.

70 *Ibid.* GRABOWSKI, B. p. 63

71 Annex p. 24.

72 Annex p. 24

73 Annex p. 23.

74 *Ibid.* GRABOWSKI, B. p. 61



Fig. 43: Detall de l'enquadració del llibre Vermell.

A més dels fotolits, es va treballar amb l'enfocament reductor a l'hora d'estampar algunes de les imatges del llibre per tal d'economitzar temps i material. Grabowski defineix el terme de la següent manera: *“Una impresión por reducción empieza con una plantilla simple, normalmente una silueta. En lugar de crear múltiples plantillas para pantallas independientes, las capas sucesivas de una impresión por reducción se realizan bloqueando (reduciendo) partes de la plantilla original.”*⁷⁵ Gràcies a la cinta, es realitzaven aquestes reserves que permetien l'obtenció de noves formes a partir de les plantilles ja insolades i fixades a la pantalla.

El procés d'estampat va seguir una dinàmica prou mecànica, però seguit els principis d'experimentació i de composició, investigant alhora que es treballava al taller.

5.2.2.2. Llenguatge, tècnica i contingut gràfic

El llenguatge gràfic del llibre respón a la idea inicial d'introduir textures diferents amb una paleta de color reduïda, jugant amb el ritme de lectura i la seqüència.

L'enquadració escollida per als exemplars va ser una equadració grega tradicional amb cosit en cadeneta, a mode de reforç, per tal de garantir una major resistència del llibre. El fil emprat en aquest cas va ser fil de lli blanc, donada la seua resistència i la seua major qualitat, si el comparem amb el fil de cotó, el qual si es realitza molta pressió sol trencar-se. L'agulla utilitzada era sense cap, de manera que no punjara el paper, ja que simplement havia de passar pels forats fets prèviament amb la punta seca (*figura 43*).

Les tapes del llibre, es van realitzar amb cartró de dos milímetres entelats amb tela d'enquadrar roja, i per a les guardes, s'emprà paper de 300 grams.

Els papers del cos del llibre finalment foren els següents: paper *Pop-Set Blanc* de 300 grams, paper *Couché Blanc* brillant de 100 i de 300 grams i paper negre mate de 100 grams.

Després de realitzar diferents proves, es va determinar que aquests eren els papers més adequats per a l'ús de les tintes, així com per la facilitat de plegat i l'acabat, segons els resultats que es buscaven.

L'edició consta de dos proves d'artista (P/A) numerades i signades.

⁷⁵ *Ibid.* GRABOWSKI, B. p. 61

Fig. 44: Lara Ordóñez: *Vermell*, 2017.

5.2.3. *Llibre final*⁷⁶



5.3. LA FALSA ÀVIA

5.3.1. *Procés i desenvolupament conceptual*

El projecte referent aquest llibre va consistir en l'estudi, a partir dels 35 versions orals recollides per dos autors, Delarue i Tebéze, de La Caputxeta que assenyala Orenstein⁷⁷.

Una vegada localitzats, es va estudiar narrativa i estructuralment el contingut de la història, els seus personatges i els seus espais o escenaris on ocorre l'acció.

A partir d'aquesta informació, es va sintetitzar la seqüència de manera formal i conceptual. Així, prenent com a referents les il·lustracions de Serge Bloch al llibre *El hilo de la vida*⁷⁸ (figures 45 i 46), es va treballar l'estructura a partir del fil, prenent la línia roja com a eix narratiu principal. Aquest eix s'articula donat que aquest element organitza a nivell perceptiu i visual el final de la història, quan La Caputxeta fuig del llop nigant un cordell a la branca d'un arbre.

⁷⁶ Annex pp. 25, 26, 27 i 28.

⁷⁷ ORENSTEIN, C. *Op. Cit.* p.73

⁷⁸ CALI, D.; BLOCH, S. *El hilo de la vida*. Barcelona: Ediciones B, 2006.



Fig. 45: Serge Bloch: il·lustració del llibre El hilo de la vida, 2006.

Fig. 46: Serge Bloch: il·lustracions i portada del llibre El hilo de la vida, 2006.



El plec de les pàgines també ajuda a articular el discurs i el ritme, permetent diverses lectures al poder llegir-ho com un acordió o com un format més proper a l'enquadernació de bossa japonesa.

5.3.2. Investigació pràctica: procés de treball i creació dels llibres

5.3.2.1. Experimentació pràctica com a procés de coneixement

Donat que és el tipus d'estructura qui articula i cohesiona el contingut, es van fer proves de plegat i d'encolat de les pàgines. Es van emprar diversos tipus de paper, atenent al gramatge, donat que l'estructura d'acordió requereix un gramatge prou elebat per tal de poder suportar el seu propi pes.

Per tal de contrastar el fil roig, i al·ludint als dos personatges principals de la història i a les emocions d'aungunia i por, el color escollit per a les pàgines va ser el negre.⁷⁹

En un primer moment es va barallar la possibilitat d'utilitzar paper *Sirio BB* de 380 grams amb una mesura de 100x70, però finalment, s'emprà paper de cotó reciclat de la indústria tèxtil de 150 grams degut a la qualitat del tacte del paper. A més, atenent a les connotacions simbòliques a les quals remet aquest paper, tal i com ocorre amb el fil, es relaciona amb tasques socio-culturalment associades a l'àmbit privat, i consegüentment a la dona.⁸⁰

Partint del color fosc del paper, es va investigar com treballar el text, potenciant el contrast, o bé aprofitant l'ambigüetat del tó. Es van fer proves amb tipus mòbils i diverses tintes⁸¹. Finalment, es va decidir emprar tinta serigràfica per tal de poder distribuir prèviament la pastilla de text, justificant-la, a més de poder aprofitar la propietat d'absorció del paper de cotó.

Les tapes del llibre es van realitzar amb cartrons de dos mil·límetres de gruix, entelats amb tela d'enquadernar negra. El títol va ser serigrafiat tal com es va procedir a estampar el text de l'interior del llibre i el colofó, realitzant proves prèviament.

L'edició d'aquest llibre consta de quatre exemplats numerats i signats del

79 Annex p. 28.

80 Annex p. 30.

81 Annex p. 29.

Fig. 47: Lara Ordóñez: *La falsa àvia*, 2017. 1/4 al 4/4.

5.3.2.2. Llenguatge i contingut gràfic

Al sintetitzar tota la trama i contingut de la història a l'element físic del fil, aquest passa a ser un recurs gràfic, que a més modula l'espai de les pàgines del llibre.

Partint de la referència al fil que Delarue i Tenèze van recollir a *Le conte populaire français*⁸², trobem el següent: “El bzou le ató una cuerda de lana al pie y la dejó salir, pero cuando la pequeña estuvo afuera ató el final de la cuerda a un gran árbol de ciruelas que había en el patio.”⁸³

A l'hora de fer el llibre, es van dur a terme diverses proves amb diferents tipus de llanes, però al passar-les pels forats, el que ocorria era que a mesura que es passaven les pàgines el fil es anava desfent-se. Per aquest motiu, es va optar per emprar fil de brodar, donada la seua resistència i qualitat tàctil i visual.

5.3.3. *Llibre final*⁸⁴



82 DELARUE, P.; TENÈZE, M.L. *Le conte populaire français*. Paris: Erasme, 1957.

83 OENSTEIN, C. *Op. Cit.* p.66

84 Annex p. 31.

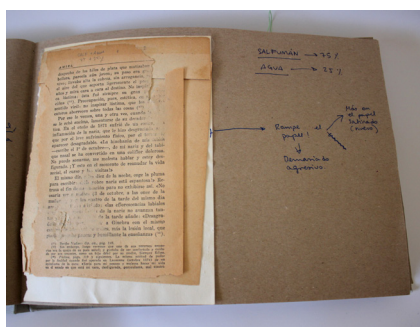
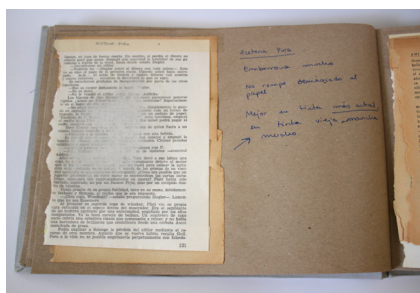


Fig. 48: Proves d'eliminació de tintes amb acetona pura.

Fig. 49: Proves d'eliminació de tinta variant les proporcions de la fórmula, emprant 75% d'àcid clorídric i 25% d'aigua.

Fig. 50: Cosit del text manualment, deixant únics fragments o paraules del text per tal de crear un nou sentit a la narració.

5.4. EL ROJO.

5.4.1. Procés i desenvolupament conceptual

El llibre *El Rojo*, es va crear a partir d'un altre exemplar ja publicat amb títol *El Corsario Rojo*. A partir de l'anul·lació del contingut original i aïllant els elements tipogràfics, es va compondre el text de nou canviant el discurs per tal d'adequar-lo a la història de La Caputxeta, i a la violència de gènere que amaga. Selecció dels fragments i paraules es va tornar a redactar, partint del contingut original, de manera que la distribució de les paraules a la pàgina sembla caòtica i desordenada, però ajuda a ressaltar la intenció de la història on té lloc un assetjament i La Caputxeta és forçada i agredida pel llop.

A més, es van aprofitar alguns dièlegs, així com algunes il·lustracions, modificant-les mínimament per tal d'adequar-les al nou contingut escrit del llibre.

Al tractar-se d'un llibre intervingut, aquest llibre com a obra d'art és una edició única.

5.4.2. Investigació pràctica: procés de treball i creació dels llibres

5.4.2.1. Experimentació pràctica com a procés de coneixement

Prèviament a la realització del llibre es va realitzar una sèrie de proves, les quals estan recollides en un document amb la finalitat d'arxivar i recopilar els material d'estudi.

Una vegada revisat el material conseguit i extretes les conclusions essencials a partir dels resultats obtinguts, es van poder establir les fórmules i els processos més adequats, seleccionant-los així per poder aplicar-los al llibre definitiu.

La primera fase d'experimentació va consistir en la manipulació del format de les pàgines. Es va arrancar i tallar el paper eliminant el contingut no desitjat, mitjançant diverses ferramentes com cúter o punxó, cercant diferents registres.

Després es van fer proves per tal d'eliminar la tinta sense fer malbé el paper, realitzant estudis amb papers diferents. Mitjançant productes químics que corroeixen la tinta impresa com alcohol de 96 graus, acetona pura (*figura 48*), trobant diferents resultats, i determinant quins productes eren més efectius. Finalment, la fórmula més encertada es va obtenir barrejant 75% d'aigua de l'aixeta amb 25% d'àcid clorídric.

També es van variar les proporcions, però no s'aconseguia eliminar per complet la tinta, o per contra es trencava el paper. (*figura 49*)

Un altre mètode va consistir en l'eliminació del contingut amb pintura acrílica fent proves amb la dissolució en aigua, buscant el punt en el qual es



Fig. 51: Lara Ordóñez: *El Rojo*, 2016.

Fig. 52: Llom del llibre de Lara Ordóñez: *El Rojo*, 2016.

podia veure i intuir el text, però que ahora no molestara visualment.⁸⁵ També es van buscar diferents efectes fent ratlles utilitzant retuladors i realitzant línies amb fil, cosint a mà i deixant visibles les paraules d'interés, deixant que el text continuara tenint sentit, però variant el sentit original, tal i com havia fet amb les altres proves (figura 50).

Al treballar amb paper envellit pel temps, les fulles es trecaven amb facilitat, per aquest motiu es va decidir utilitzar cera verge d'abella, resina acrílica i parafina. Es van fer diverses proves aplicant els materials per submensió i amb l'ajuda d'un pinzell, de manera que les capes creaven textures diferents al tacte.⁸⁶

Finalment, per tal de donar-li més resistència al paper, es van pegar algunes pàgines amb cola blanca, creant un bloc sòlit.

Per tal d'anul·lar el text al llibre com a obra d'art definitiu, es va emprar tinta acrílica. Una de les característiques d'aquest tipus de pintura és la capacitat de cubrició, encara que si s'aplica en dos pàgines consecutives s'apeguen entre elles. Per aquest motiu, es va decidir utilitzar un retolador amb base acrílica marca Posca, de manera que es podia eliminar el problema de l'adhesió per contacte de les pàgines.

El color escollit va ser el negre, per tal de recolzar el discurs i la intenció del text, a més de recordar al personatge del llop.

5.4.2.2. Llenguatge, tècnica i contingut gràfic

La lectura fraccionada del llibre recorda al cal·ligrames realitzats per Guillaume Apollinaire⁸⁷, o als poemes dadaïstes com els que va realitzar Tzara⁸⁸. A més, reforça la sensació d'angunia i ajuda a endinsar al lector o lectora en l'argument, marcant el ritme, així com la seqüència de lectura.

Al final del llibre, es van encolar un conjunt de pàgines per tal de crear un buit o una cabitat on poder introduir una caputxa teixida a mà amb llana roja. Es tracta d'un nou llenguatge plàstic que representa al personatge de La Caputxeta (figura 51).



85 Annex p. 32

86 Annex p. 32

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

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

Fig. 53: Lara Ordóñez: *El Rojo*, 2016.

5.4.3. *Llibre final*⁸⁹



5.5. INGENUÏTAT

5.5.1. *Procés i desenvolupament conceptual*

Analitzant les històries referents a La Caputxeta, trobem que en quasi totes les versions i interpretacions, es representa al personatge com una nena d'uns vuit o deu anys.

Si tenim en compte que a la versió de Perrault la nena es gita al llit amb el llop, representant aquest la figura masculina adulta, allò que l'autor està descrivint és realment, una escena de pederàstia.

Per aquest motiu, vaig decidir escollir com a estructura formal del llibre una peça de roba infantil fememina. A més, vig estampar un cercle roig a la part del davant, simbolitzant al pesonatge, la ingenuïtat, la virginitat i l'acte d'abús al qual La Caputxeta es veu sotmesa. Ja que en qualsevol relació íntima de caràcter sexual entre un adult i un infant, existeix un abús de poder i d'influència per part del primer, i de sometiment per part del segon.

L'ús del fil fa al·lusió al rol de gènere femení, establert al llarg de la història rellevant a la figura de la dona a les tasques pròpies de l'àmbit privat com són la netetja, la cuina i els cuidats.

En quant al referents propis referents a aquest llibre, vaig trobar gran part a Internet i les xarxes socials. Instagram va ser una de les principals fonts a l'hora de trobar referents per a aquest llibre. Per exemple, vaig trobar un usuari amb el nom @naqvi_sarah, que treballa temes com la menstruació i el gènere (figura 54). Un altre exemple és el treball de l'usuari @chikisfaundez, que il·lustra contes amb el recurs i la tècnica del brodat.

Un altre artista és Alexandro Palombo, un reconegut il·lustrador que



Fig. 54: Collage se Sarah Naqvi, :@naqvi_sarah, 2016

⁸⁹ Annex p. 32.



treballa personatges de l'imaginari Disney. Però el treball amb relació amb aquest projecte que em va interessar, va ser una sèrie de fotografies destinades a la denúncia de la violència de gènere. La campanya consistia en enviar imatges a la pàgina de l'artista sostenint roba interior femenina amb missatges de denúncia contra la violència masculista. (Figura 55)

Valentina Romero-Maleza, una tatuadora que basant-se en els seus propis tatuatges, va fer una sèrie de roba interior en la qual estampava alguns dels seus dissenys vegetals. (Figura 56)



Andrea B. Farina és una altra artista que treballa el brodat, però afegint plànols de profunditat i fons (figura 57). En alguns del seus treballs incorpora la tècnica del brodat amb fotografies, contrastant el color del fil amb el blanc i negre de les instantànies de paisatges.⁹⁰

Seguint una altra línia de treball, trobem a Erika Lujano. Es tracta d'una artista mexicana interdisciplinària que emprava imatges fotogràfiques transferides amb cianotopies i transferències, i que intervé posteriorment sobre els suports amb fils i elements naturals com fulles i branques.⁹¹



5.4.2. Investigació pràctica: procés de treball i creació dels llibres

5.5.2.1. Experimentació pràctica com a procés de coneixement

Després de realitzar els esbossos, i prèviament a l'intervenció del format de llibre, es van realitzar proves amb retalls de tela.⁹²

Primer es van apegar els retalls a papers de 300 grams mitjançant pegamint en esprai especial per a estampat serigràfic sobre tela, ja que permet una bona adherència a la superfície i alhora una fàcil separació, evitant taques.

Es va estampar sobre les teles amb tinta amb base l'aigua destinada a la impressió tèxtil amb una pantalla de 71 fils.

Una vegada va estar seca la imatge estampada, es va retirar el paper i es va col·locar en un bastidor de brodat, i es van fer proves amb diversos fils, buscant textures i sorolls visuals.

Els textos es van transferir al paper també amb la tècnica serigràfica. I es van emprar paper PopSet de 300 grams, paper Couché de 100 grams i paper japonès de 50 grams.

Fig. 55: Imatge de la campanya d'Alexandro Palombo, 2015.

Fig. 56: Roba interior amb disseny de la tatuadora Valentina Romero-Maleza, 2017.

Fig. 57: Andrea B. Farina: *Thread on stretched muslin*, 2015.

⁹⁰ Annex p. 33.

⁹¹ Annex p. 33.

⁹² Annex pp. 34, 35 i 36.

Fig. 58: Lara Ordóñez: *Ingenuïtat*, 2017.

5.5.2.2. Llenguatge, tècnica i contingut gràfic

L'aspecte del llibre s'assimila a un producte de la indústria tèxtil que podem trobar a qualsevol tenda, però cohabita amb elements i recursos manuals com el brodat, més proper a l'artesania.

El contenidor del llibre és una bossa de plàstic transparent amb tancament hermètic, que ens permet veure l'interior del llibre com a obra d'art, contraposant novament, al fer-ho evident, les qualitats dels materials emprats.

El suport físic ha sigut peces de roba interior infantil femenina de cotó blanc, sobre les qual contrasta el roig lluent de la tinta serigràfica i els tons dels fils brodats.⁹³

Formalment, junt amb els elements escollits, es segueixen les teories psicoanalítiques que es van plantejar referents al conte de La Caputxeta. Tal i com Orenstein explica, *"según Fromm, el relato representa un acertijo del inconsciente colectivo que resulta fácilmente descifrable. El gorro rojo [en el nostre cas, el cercle estampat] simboliza el comienzo de la menstruación, ha botella de vino que lleva consigo simboliza su virginidad(...)"*⁹⁴. A més Bettelhem va defensar que *" el rojo es el color que simboliza las emociones violentas, sobre todo las de tipo sexual. Las ropas rojas que la abuela regala a Caperucita se pueden considerar, entonces, como símbolo de una transferencia prematura de atractivo sexual(...)"*⁹⁵.

D'aquesta manera, amb l'ús del color roig, es remarca la idea de l'acte d'abús per part del llop, seguint les connotacions simbòliques del color.

5.5.3. Llibre final⁹⁶



93 Annex p. 30

94 ORENSTEIN, C. *Op. Cit.* p. 69.

95 ORENSTEIN, C. *Op. Cit.* p. 69.

96 Annex pp.37 i 38.

6. CONCLUSIONS

Una vegada finalitzat el projecte, és l'hora de fer una valoració completa del treball realitzat.

Crec que és important fer una revisió constant del 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 millor la meua 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 un objectius molt tancats, 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.

El treball referents al projecte pràctic i d'estudi del llenguatge artístic i plàstic, ha suposat el descobriment de noves tècniques ferramentes i recursos expressius. Ja que a partir de l'experiència de la pràctica, aquests recursos han passat a format part del meu ventall personal, de manera que molts, tot i no haver sigut aplicats finalment als llibres del projecte, suposen noves possibilitats expressives per tal de tenir en compte en futures peces.

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, per un costat amb el llibre com a mitjà d'expressió, i per l'altre el conte de La Caputxeta Vermella, 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 fins a eixe moment, per tal d'incloure únicament allò rellevant en relació amb el projecte. Per aquest motiu, es van haver d'eliminar de la redacció altres possibles línies de investigació que, de moment, queden a l'espera de futurs projectes plantejats des de perspectives semblants, seguint el llenguatge propi adquirit al llarg del procés de treball.

Al contrari del que esperava en un primer moment, aquesta síntesi em va suposar-me un gran treball i esforç, de manera que em va ajudar a aprendre a retallar i reduir informació, sent concisa i aportant la informació necessària sense estendre'm.

Dins del camp d'investigació del conte de La Caputxeta Vermella, es va decidir estudiar la seua evolució històrica des del punt de vista del folclore popular, lligat als components social-culturals de les diverses èpoques. Aquesta investigació, sumada a l'estudi del personatge dins de la literatura infantil i

juvenil (LIJ), i a la imatge publicitària i del camp de la il·lustració, suposa un punt de partida per tal de continuar amb la investigació teòrica i pràctica, seguint la perspectiva del gènere, dins i fora del conte.

El projecte per a un futur és reunir un grup de treball amb persones procedents de diversos camps, per tal d'estudiar l'educació lectora rebuda a partir del conte de La Caputxeta. La investigació es realitzarà a partir dels llibres elaborats a la part pràctica d'aquest projecte, cercant noves possibilitats interpretatives de lectura. D'aquesta manera, es realitzaran diverses revisions en grup, anotant les conclusions obtingudes i cercant aplicacions pràctiques i teòriques dels llibres creats en aquest projecte del Treball Final de Grau (TFG).

Crec que encara em falta molt per descobrir dins del camp del llibre d'artista i també de la LIJ, però considere que aquest projecte m'ha ajudat a definir les bases dels meus futurs treballs, mostrant-me noves línies de treball 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 del llibre, desenvolupant un llenguatge propi més definit.

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*. China. Blume, 2016.

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

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*. España, 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

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

ARCHIVO LA FUENTE, *Sol Lewitt: Libros. El concepto como arte* [catálogo]. Santander: Ediciones la Bahía, 2014.

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.

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.

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.

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]. Cataluña: Departament de Cultura, 2012.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA, FUNDACIÓN MUSEO DE ARTES. *Manuel Silvestre obra gràfica y libros de artista* [catálogo], ALVA Gráfica, 2010

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.

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: Alfabeta, 2008.

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

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

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.

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.

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

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

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.

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: *Imaginería. 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 en: <https://www.youtube.com/watch?v=2_HXUShhmY>

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>

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>>

8. ÍNDEX D'IMATGES

- Fig. 1: Escripura cuneiforme sobre argila, ca. 3200 a.C.
- Fig. 2: Escripura cuneiforme sobre tablida argila, ca. 3100 a.C.
- Fig. 3: Pàgina del llibre de Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'aolira le hasard*, 1897.
- Fig. 4: Portada del libro de Ed Rucha con título *Twenty-six Gasoline Stations*, 1962.
- Fig. 5: Ed Rucha: *Twenty-six Gasoline Stations*, 1962.
- Fig. 6: Pàgina del llibre *Els Contes de Mamà Oca*, 1697.
- Fig. 7: Walter Crane, *Little Red Riding Hood*, 1823.
- Fig. 8: Walter Crane, *Little Red Riding Hood*, 1823.
- Fig. 9: Marcel Duchamp: *Se ruega no tocar*, 1947.
- Fig. 10: Edgar Endress: *Acts of Knowledge*, 2015.
- Fig. 11: Mar Arza: *Nada reiterada*, 2006.
- Fig. 12: Maria Lai: *Palabras prisioneras*, 2008.
- Fig. 13: Mirtha Dermisache: *Diario 1 Año 1*, 1972.
- Fig. 14: Henry Chopin, *Concrete Jungle Victoire*, 1985.
- Fig. 15: Gravat que acompanyava el text de Perrault inclòs a l'edició de 1697.
- Fig. 16: Gravat de Gustave Doré, 1862.
- Fig. 17: Juanjo J. Oliver, il·lustració del llibre *I reguerda...*, 2015.
- Fig. 18: W. Lavater, litografia del llibre *Le petit rouge*, 1965.
- Fig. 19: W. Lavater, litografia del llibre *Le petit rouge*, 1965.
- Fig. 20: Anunci de xocolata de la marca *Kohler*, ca. 1930.
- Fig. 21: Anunci de xocolata de la marca *Nestlé*, ca. 1940.
- Fig. 22: Anunci de *Chanel N°5*, Luc Besson, 1998.
- Fig. 23: Anunci de *Max Factor*, 1953.
- Fig. 24: Imatge de l'etiqueta de l'ampolla de vi *Tempranillo Shyrah*, 2016.
- Fig. 25: Imatge del prestatge del supermercat amb les ampolles de vi *Tempranillo Shyrah*, 2016.
- Fig. 26: Personatge de La Caputxeta interpretada per Dina Goldstein a la sèrie fotogràfica *Fallen Princess*, ca. 2012.
- Fig. 27: Margaret Evans Price: *Red Ridding Hood*, 1921.
- Fig. 28: Jessie Willcox Smith: *Red Ridding Hood*, 1911.
- Fig. 29: Imatge de la premsa semiautomàtica de litografia offset en el moment en el que el corró estampa la imatge al paper.
- Fig. 30: Henri de Toulouse-Lautrec, *La cama*, 1892,
- Fig. 31: Maggie Siner, *Bed*, 2011.
- Fig. 32: Francis Bacon, *Three Studies for a Crucifixion*, 1962.
- Fig. 33: Primer esbòs del llibre *Caputxeta Roja*.
- Fig. 34: Detall del moment del calc de la imatge al fotolit mitjançant la taula de llum.
- Fig. 35: Primera P/A a tamany real del llibre *Caputxeta Roja*.

- Fig. 36: Mostra de papers i tintes emprats a les proves.
- Fig. 37: K. Pacovska, detall de la il·lustració del llibre Caperucita Roja.
- Fig. 38: Esbossos i estudis del llibre *Vermell*.
- Fig. 39: Lara Ordóñez: *Caputxeta Roja*, 2017.
- Fig. 40: Primeres tres tintes superposades de la pàgina del llibre *Vermell*.
- Fig. 41: Quarta tinta sobreposada de la pàgina del llibre *Vermell*.
- Fig. 42: Pàgines secant.
- Fig. 43: Detall de l'enquadernació del llibre *Vermell*.
- Fig. 44: Lara Ordóñez: *Vermell*, 2017.
- Fig. 45: Serge Bloch: il·lustració del llibre *El hilo de la vida*, 2006.
- Fig. 46: Serge Bloch: il·lustracions i portada del llibre *El hilo de la vida*, 2006.
- Fig. 47: Lara Ordóñez: *La falsa àvia*, 2017.
- Fig. 48: Proves d'eliminació de tintes amb acetona pura.
- Fig. 49: Proves d'eliminació de tinta variant les proporcions de la fórmula, emprant 75% d'àcid clorídric i 25% d'aigua.
- Fig. 50: Cosit del text manualment, deixant únicaments fragments o paraules del text per tal de crear un nou sentit a la narració.
- Fig. 51: Lara Ordóñez: *El Rojo*, 2016.
- Fig. 52: Llom del llibre de Lara Ordóñez: *El Rojo*, 2016.
- Fig. 53: Lara Ordóñez: *El Rojo*, 2016.
- Fig. 54: Collage se Sarah Naqvi, :@naqvi_sarah, 2016.
- Fig. 55: Imatge de la campanya d' Alexandro Palombo, 2015.
- Fig. 56: Roba interior amb disseny de la tatuadora Valentina Romero-Maleza, 2017.
- Fig. 57: Andrea B. Farina: *Thread on stretched muslin*, 2015.
- Fig. 58: Lara Ordóñez: *Ingenuïtat*, 2017.