

Anna Wendorff

La cuestión plástica en las ilustraciones de Rosana Faría en la literatura infantil

Sztuka Ameryki Łacińskiej Arte de la América Latina 3, 123-137

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

La cuestión plástica en las ilustraciones de Rosana Faría en la literatura infantil

Anna Wendorff
Departamento de Filología Española
Universidad de Łódź

El libro de Menena Cottin, y de Rosana Faría intitulado “El libro negro de los colores”¹ es un texto que junto a su desarrollo gráfico y textual nos plantea hallar de frente y a su paso, modelos estéticos que se plagan de profundas resignificaciones y recontextualizaciones en la medida en que tanto imágenes como textos combinados se despliegan a lo largo de la “narración”. Estas distintas y aglutinadas perspectivas estéticas hacen pensar que directa e indirectamente Cottin y Faría renuevan de pronto, un concepto en torno al cual se construye la afrenta de toda experimentación visual. El arte plástico es en efecto un arte del mirar, es un arte donde la contemplación se vincula a un fuerte deseo de experimentación visual. Y en cierto modo efectivamente lo es, si nos atenemos al sentido clásico de su definición, aquella que remite a que la obra queda fija en un espacio herméticamente cerrado: “el cuadro”. El diseño gráfico, la ilustración, son partes y/o miembros que adolecían de “criterio estético”. En este sentido es bueno notar que tal como afirma Edgar Vite:

Sólo porque es de esa forma, responde Lichtenstein. Es desafiante, dice, tratar de hacer arte a partir de lo que no es arte. Son ilustraciones baratas tan crudas, tan sencillas, tan familiares, las cuales aparentemente se niegan a transformarse en arte².

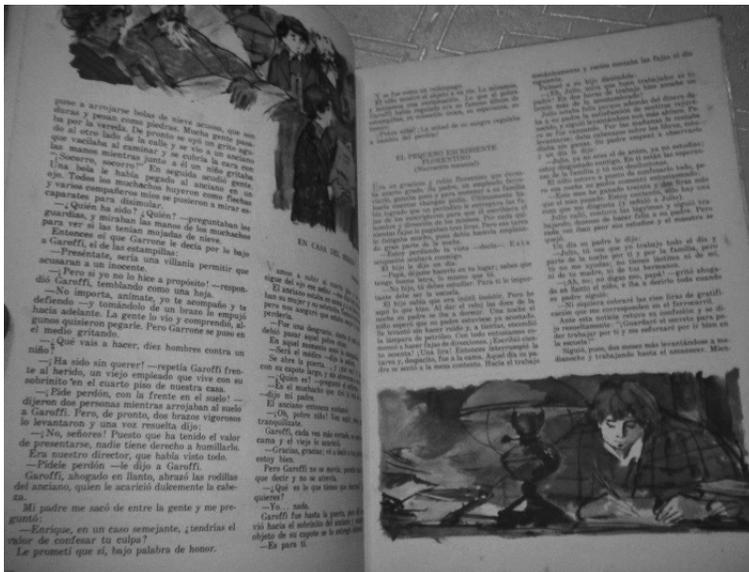
¹ COTTIN, FARÍA 2008.

² Dorothy Seberling citada por Edgar Vite, en: VITE 2007: 35.

Evidentemente, la estética postula a la ilustración hoy por hoy otros derroteros menos gráficos y mucho menos vinculados a la imagen degradada de lo publicitario. Y aquí, queremos vincularlo a una relación más particular que se establece en la construcción de relaciones estético-plástico-literarias que se ejercen en la literatura para niños. Explicado de otro modo, las relaciones surgen entre ilustración, imagen y texto escrito en un libro destinado a niños o inclusive en uno destinado a adultos. Aunque la diferencia estribe en que el sentido de uno y otro no es el mismo. En un texto para niños hay dos condiciones previas que aparecen: por un lado la ilustración, la cual adquiere de pronto un carácter vehicular, de transporte; y por otro lado, cada vez más se acerca a un hecho estético de “alto calibre” en el contexto del propio diseño gráfico. Dicho de otro modo, la ilustración hoy por hoy, no cumple como inicialmente fue su primaria y mera función de ser “ilustrativa” o en todo caso “dibujativa”. Es cierto que si hacemos referencia histórica a la relación entre el libro y el dibujo, especialmente en los libros para niños o inclusive aún más en otro tipo de libros, éste sólo era portador de una voz duplicadora de los propios procedimientos y mecanismos de la narración. Es así que el “dibujo” contaba lo que estaba ausente de los diálogos o era imposible incluir en ellos, es decir la descripción del paisaje o del ambiente, los sentimientos de los personajes, etc. El dibujo se daba a la creación de una atmósfera, que a falta de un texto narrativo, la suplía lo gráfico, lo ilustrativo. Hay muchos ejemplos de ello, y además colocados en textos que su divulgación tenía por principio, en una mayoría de casos, la simplificación del acto propio de la escritura. La sustitución de lo escrito por la imagen significó así inicialmente un acto de simplificación literaria, pero a la vez un “engrosamiento” de lo visual. Verbigracia de este principio, libros tales como “Corazón” de Edmundo De Amicis, “Mujercitas” de Louisa May Alcott o “El príncipe valiente” de Harold Foster. Sin embargo, pronto abandonaría esa función meramente mediadora y se desarrollaría como un arte propio y relacionado con otro segmento, es decir el libro y su texto.



[Fig. 1. Ilustración de «Corazón» de Edmundo De Amicis.]



[Fig. 2. Páginas del libro «Corazón». Texto e imagen acompañando uno al otro.]

Desde este lugar a lo que podemos ver hoy el cambio resulta por demás abrupto. Inicialmente porque la ilustración y su prerrogativa figurativa adquieren un valor plástico relevante, y abandonan esa “obtusa” tendencia representativa abrogativa de una simplificación extrema. Ahora bien, en los cuentos destinados a niños, desde hace ya algunas décadas para acá se viene desarrollando un cúmulo de experiencias, que cada vez más otorgan un justo valor a la ilustración dentro de este campo. Haciendo del arte gráfico y de la ilustración misma no sólo un mero instrumento descriptivo, o “apoyativo” a la obra, sino también colocándolo a formar parte activa de la historia narrada. Se ha producido entre escritor e ilustrador una simbiosis que les ha traído un desarrollo significativo entre técnica y texto, estilo y forma, así como también desarrollo plástico y arte pictórico. Tal como lo afirma Maurice Sendak cuando dice:

Puede ser una mera decoración o una expansión del texto. Es la versión del texto hecha por el ilustrador, es su propia interpretación. Es la razón por la cual uno es socio activo en el libro y no un mero eco del autor. Ser ilustrador es ser un participante, es ser alguien que tiene la misma importancia, al expresarse, que el autor del libro, y, ocasionalmente, más importancia que éste, pero ciertamente nunca es ser el eco del escritor³.

Esta simbiosis o carácter de socio tal como nos propone Sendak, parece que se ha gestado igualmente en la creación de “El libro negro de los colores”

³ LORRAINE 2012.

que ya desde su título (viéndolo desde el punto de vista plástico) apunta a mostrarnos un profundo debate sobre distintos aspectos que aborda la edición, la figuración, la esfera propia del valor de los colores que se genera en el contexto de lo propiamente plástico, y la construcción que el niño elabora de un mundo nuevo al que se enfrenta.



[Fig. 3. Portada «El libro negro de los colores».]

En la infancia digamos todas las cosas suceden de manera diferente y las dimensiones objetuales, espaciales, plásticas se van construyendo en la medida que vamos creciendo. El libro (por vía doble: tanto como objeto, artefacto de diseño también plástico, y en concreto “El libro negro de los colores”) crea y diseña un universo estelar de lo literario y afronta una controversia de lo particularmente plástico, esto es: lo visual no se representa como un único canal de reconocimiento a través del cual nuestros sentidos buscan comprender lo pictórico y lo figurativo. Tampoco lo plástico es una simple representación de la realidad. El libro pues es una senda, y sus ilustraciones otros modos de escritura. Además que la relación con el mundo exterior está vinculada directamente con la necesidad de cada uno frente a lo plástico. En este sentido el narrador del cuento, nos afirma: “Según Tomás, el color amarillo sabe a mostaza, pero es suave como la pluma de los pollitos”⁴, como vemos el mecanismo asociativo al universo de los colores es algo más que un mecanismo de representación, donde la fuerza del pigmento se da por vía de la dimensión del objeto. Planteado a través no de un juego de claroscuros, sino de contrastes absolutos (blanco-negro, negro-blanco) y en ese marco continuo vuelve a repetir la voz narrativa que está al mismo tiempo en silencio, y que en la versión multimedial está acompañada por un canto, el cual otorga a la obra una nueva dimensión estética. Dimensión que retoma el sentido de la evocación del mundo, expresado

⁴ COTTIN, FARÍA 2008.

a través de la música popular en la canción “Sabana”⁵. “Sabana” de Simón Díaz es una tonada popular venezolana, éstas son canciones que se caracterizan por estar provistas de una cierta melancolía, pero lo importante de esta escogencia está más bien relacionada también con algunos fragmentos de la letra de la canción, allí podemos escuchar “ni el humo de leña verde para que mis ojos lloren...”⁶ que como se ve plantea igualmente una relación estrecha entre los objetos y los colores.

Digamos que en cierta medida podemos llegar a entender el color y la figuración de éste como un objeto, como una obra escultórica. “El libro negro de los colores” es a la vez en múltiples sentidos, una forma de “instalación” la cual aprovecha todos los recursos de aquellos que las artes plásticas “echan mano”, con el objeto de construir su proceso creativo: veamos que los dibujos en relieve, los textos traducidos al código braille, o inclusive la presentación multimedial, “de pronto” alcanzan todos los niveles que exigen de sí las instalaciones reproducidas en los museos, y superan de ellas la propia noción de “artefacto”. En el teatro una instalación es un dispositivo mediante el cual la escena se provee de algunos sentidos menos plásticos antes que influyentes en el drama; en las artes plásticas se constituye como un objeto, una “máquina”, un aparato que diseña campos de experimentación y de percepción sensibles, parafraseando la máxima de Descartes, sería adoptar la conciencia «veo en consecuencia existo»; pero en el libro de Faría y Cottin la valoración de estos procedimientos que son tanto plásticos, como literarios o “escénicos”, propalan un rictus trascendental y que en combinación con cada una de las experiencias que presenta este libro desarrolla un diálogo sobre distintos y esenciales aspectos de la vida del niño. El niño debe enfrentarse no sólo a ver, sino también a tocar, a palpar, a probar, a oír, a gustar; a todo aquello que estimule sus sentidos. “Ver” aquí no se transforma en la experiencia esencial y única del objeto plástico. Al contrario el libro nos invita a llevar lo plástico como una forma de “no ver”, de manera que la experiencia sensible e inteligible de la relación entre creador, mensaje y su veedor, no se constituya como un “imperativo categórico”⁷, o en otras palabras que no demande de su posición visual una conducta ética y deontológica asentada en la mirada. Visto desde el sentido “negativo”⁸ adorniano, la experiencia del arte sólo es, en tanto es negativa, disoluble, contraria. Así que “El libro negro de los colores” expulsa una connotada máxima «el ver no hace a la

⁵ *Sabana*, Simón Díaz, vol. LPS 66299, Tonadas (Caracas, Venezuela: Palacio, 1974). Las tonadas son cantos de trabajo que acompañan a diversas faenas como el ordeño, la labranza, el arreo, la caza, la pesca, la trilla, la molienda de maíz, la cosecha y el descanso del hombre.

⁶ *Sabana*, Simón Díaz, vol. LPS 66299.

⁷ De acuerdo con la definición de Kant en el siguiente texto: KANT 2000.

⁸ ADORNO 1980; en el sentido que Adorno lo define en este libro.

experiencia sensible», sino sólo por vía negativa, o aquello que se vivifica de la experiencia es el “acto en sí” y no su representación, y es de suyo que una acción deontológica está presente en la experiencia interior. El invidente, no ve con los “ojos”, ve con otros elementos que parpadean o pululan las hojas de un texto que apenas se percibe a la vista, o que más se ve en el sentido del tacto. Por otra parte, el texto en cuestión nos lleva a establecer la relación propia que hay entre permanencia-ausencia, valor objetivo y subjetivo de lo plástico. Y finalmente una fuerte crítica a la exclusión vista a partir sólo de: qué y cómo percibimos las cosas cuando la mirada se transforma en un instrumento en demasía valorativo, y al que muchas veces las cosas no se muestran tal cual como se miran, o se ven. Así, existe la noción de que el negro representa una forma de ausencia de color, y que por lo tanto cuando hay negro no hay color. Pero no es efectivamente así, en todo caso la representación de Faría y Cottin, aclara un nuevo tipo de relaciones. Ya lo expresa Wassily Kandinsky cuando afirma: “La otra gran antinomia se basa en la diferencia entre el blanco y el negro, los colores que producen la otra pareja de tonos clave: la tendencia a la claridad o a la oscuridad”⁹.



[Fig. 4. En esta imagen podemos apreciar un amplio marco de las características antes mencionadas.]

El lector se apropia de una experiencia particular cuando se enfrenta a un texto, así como el que ve o mira lo hace frente a un cuadro o dibujo. Tanto lector como veedor son fuentes primarias del hecho estético que les convoca o bien en el libro o bien frente al cuadro. En otras palabras, leer o ver nos propone ubicar el hecho mismo de su acción generalmente desde un solo sentido, la vista. Sin embargo, cuando se trata de pensar en otros modos de mirar, en que la vista

⁹ KANDINSKY 1999: 36.

no sea el único modelo de percepción para ver o leer, asumir nuevas características conlleva a presentar consideraciones estéticas diferentes. Tanto si “ve-mos” a través del tacto, como del gusto y/o del oído, el problema trasciende hacia otros campos no sólo sensoriales, sino también específicamente estéticos. Puesto que las edades comprenden diferentes formas de mirar la cosas. En este sentido la relación plástica que se puede acercar a los colores se manifiesta de múltiples formas, volvamos a Kandinsky cuando refiriéndose a las influencias del negro y el blanco en los colores afirma:

[A] incluir la diferencia de claro y oscuro: el efecto del amarillo aumenta cuanto más claro sea (es decir, cuando se le añade blanco) y el efecto del azul se potencia al oscurecerlo (mezcla con negro). Todo ello es aún más importante si observamos que el amarillo tiende de tal modo a la claridad (al blanco) que prácticamente no existe un amarillo oscuro. Existe pues un profundo parentesco físico entre el amarillo y el blanco, así como entre el azul y el negro, ya que el azul puede ser tan profundo que no se distinga del negro. Además de este parentesco físico, existe un parentesco moral, que separa profundamente por su valor interno a las dos parejas de colores (amarillo y blanco por un lado, azul y negro por el otro) mientras une estrechamente a los miembros de cada pareja (más adelante nos referiremos a la relación blanco-negro)¹⁰.



[Fig. 5. Ciborg – La creación de Neil Harbisson.]

Las perspectivas estéticas de las artes plásticas y lo que implica de ellas en su condición de mirarlas, ver el cuadro, la instalación, el retrato, etc., ha sido objeto de múltiples estudios, puesta en clave de determinadas preguntas, ya que mirar algo, verlo, en especial si el hecho mirado requiere afrontar la visión des-

¹⁰ KANDINSKY 1999: 66–67.

de cierto modelo o canon estético abona también un ámbito que se puede traducir como ciertos “modos de lecturas”. Esto inclusive nos permite retrotraernos a la experiencia de Neil Harbisson, considerado como el primer *ciborg*, un hombre que padece acromatopsia, aquella condición visual que desde el nacimiento le obliga a “ver” el mundo en blanco y negro.

Harbisson, después de diseñar un dispositivo electrónico que le permite “escuchar” los sonidos de los colores nos lleva a comprender y de esta manera a afirmar que los colores no son representaciones, son sonidos, en este sentido veamos lo que afirma el propio Harbisson, éste explica: “Tenía mucha curiosidad por percibir el color, no por la belleza de los colores, pero porque los colores forman parte de todo”¹¹, y posteriormente agrega:

Algo que me ha sorprendido en años de hacer retratos sonoros que nunca he percibido pieles blancas o negras; no existen pieles blancas o negras, todos somos variaciones del mismo tono de piel que es naranja¹².

Como tal sería incomprensible desde el punto de vista físico afirmar que “vemos” los colores. En sí estos no existen. El color es una sensación óptica que se produce por el efecto de una onda recibida por el ojo y que aparece en el momento que el órgano ocular descompone la luz “blanca” que llega hasta éste. En efecto la gama cromática desprendida de un haz de luz blanca (por ejemplo como el arcoiris) es la descomposición producida por el efecto de refracción de esa misma luminosidad intensa. En otras palabras la onda choca con un haz de luz transparente, se refracta y en un sentido visual se descompone dentro de un espectro que se traduce en una gama de siete elementos referida a la misma onda luminosa refractada. Sin embargo, al terminarse ese proceso todo se pierde, se torna efímero. En consecuencia como tal no vemos los colores, de esta manera podemos afirmar que simplemente estaríamos, o en presencia de luz (entonces luz blanca); o en ausencia de luz (entonces no luz, oscuridad). A partir de aquí podemos afirmar que por el simple hecho de que no haya luz, esto no implica ausencia de color, en esencia lo que ha ocurrido es que no se percibe la onda luminosa, ya que no hay destellos de esta misma luz o brillos. Sobre esta base se monta el libro de Faría y Cottin que a cada paso empieza a ofrecernos un espectro distinto, “El libro negro de los colores” es así una apuesta al mundo de las percepciones y los sentidos. No importa lo que vemos, como tal lo básicamente necesario son sus definiciones y comprensiones.

En la literatura para niños el libro cumple una función de vital importancia, y así mismo sus contenidos. Realmente las convocatorias frente a los estímulos que produce el libro están destinadas al juego. Éste como un potencial

¹¹ HARBISSEON 2013.

¹² HARBISSEON 2013.

estimulador del pleno desarrollo productivo de la inteligencia y del pensamiento. Lo que se afirma de ello es que el estímulo al pensamiento es potenciado como una “provocación”, activándose a partir de sus prácticas. El niño juega al mundo, y el libro es una aventura y una invitación a todo ello. En este sentido veamos lo que afirma Gianni Rodari:

El niño, durante su crecimiento, atraviesa una fase en la que los objetos le sirven sobre todo como símbolos. Es la fase en la que se instituyen las funciones simbólicas del lenguaje y del juego para convertirse en componentes de la personalidad. A esta fase, a tales funciones, es a lo que se liga el trabajo del escritor para niños. Sustancialmente construye objetos para el juego; es decir, juguetes; hechos de palabras, de imágenes, también de madera y plástico, pero son juguetes¹³.

El arte de leer, tanto como el de escribir proponen siempre un encadenamiento de experiencias que proporcionalmente resultan inmanentes a la cuestión propiamente plástica y/o pictórica, en especial si se trata de un libro destinado a niños. La pintura no es una mimesis de la realidad superpuesta sobre el modelo del dibujo, pero al contrario éste sí será una fuente primaria para llegar a la pintura.

Los artistas plásticos no pintan ya sobre el modelo del dibujo. Sin embargo, para el niño, el borde, el trazado, el esquema o el delineo sí es una cuestión de importancia porque les modela el dibujo y los conduce a la toma en cuenta de la forma, figura y fondo, y así también de las condiciones que nos permiten construir conceptos en el marco de un contexto determinado. Así las imágenes que observamos en el cuento de Faría y Cottin, son siempre imágenes, ilustraciones en las cuales la base parece ser un molde del dibujo, que en este caso superpuestas a través de los contrastes, que como ya hemos dicho, juegan en la dicotomía blanco-negro, negro-blanco. A pesar de ello la línea que bordea el dibujo, aquella que lo *delinea*, en este sentido doble-múltiple, es una abstracción que deriva en color. El color también es un borde difuso, difuminado y la condición ulterior de la línea. El trazo, es un principio elemental en el dibujo pero también lo es en el desarrollo del pensamiento abstracto del niño. El niño dibuja los colores, los traza, y establece con ellos un doble contacto. Por lo tanto el aprendizaje del color y sus diferencias supera el canon de que para aprender hay que ver. La cultura mimética de la reproducción por medio de la vista está clausurada en “El libro negro de los colores”. Faría y Cottin, buscan afrontar la experiencia de los colores a través de otros sentidos distintos. Asociar imagen en la oscuridad, es decir en el lugar donde no la hay, añadir texto y código braille, confieren y confirman que se genera una relación profunda de abstracción en

¹³ RODARI 1980: 43.

los elementos de este libro y que supera el canon occidental de creación y arte, están íntimamente enraizados en el trazo perfecto de la línea.



[Fig. 6. Imagen del texto en braille.]

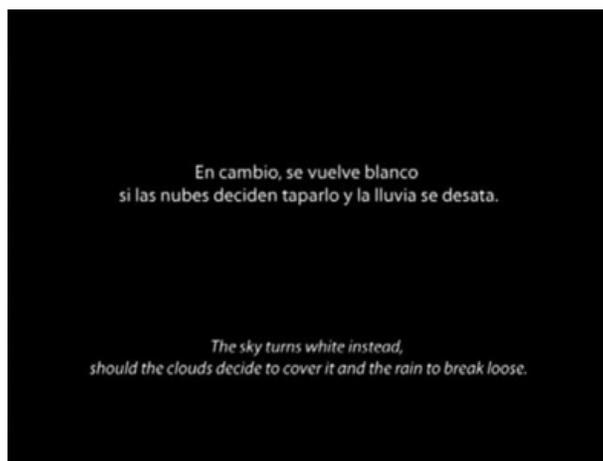
La perfección del arte es en sí misma una abstracción de doble perfil; por un lado el rasero nomológico de que el sentido se refiere a lo concreto como figurativo, y por otro lado aquel que no presume de lo visible, sino de lo invisible, no de lo que se ve, sino de lo que se oculta, esconde en su mundo interior. En “El libro negro de los colores” es el mundo interior el que se dibuja y se delinea. En el sentido de lo abstracto y lo figurativo y el carácter fundacional que ambos se plantean en la precisión del trazo de la línea, Gilles Deleuze y Félix Guattari nos apuntan lo siguiente:

En su prefacio a *Abstraction et Einfühlung*, Dora Vallier tiene razón cuando señala la independencia respectiva de Worringer y de Kandinsky, y la diferencia de sus problemas. No obstante, sigue manteniendo que entre ellos puede haber convergencia o resonancia. En cierto sentido, todo arte es abstracto, el arte figurativo sólo deriva de ciertos tipos de abstracción. Pero, en otro sentido, si existen así tipos de líneas muy diferentes, geométrica-egipcia, orgánica-griega, vital-gótica, etc., se trata de determinar cuál sigue siendo abstracta o realiza la abstracción como tal. Se puede dudar que sea la línea geométrica, en la medida en que esta todavía traza una figura, aunque sea abstracta o no representativa. La línea abstracta sería más bien la que Michael Fried define a partir de ciertas obras de Pollock: multidireccional, sin interior ni exterior, sin forma ni fondo, que no delimita nada, que no describe un contorno, que pasa entre las manchas y los puntos, que llena un espacio liso, que mezcla una materia visual háptica y próxima, que „atrae al ojo del espectador y al mismo

tiempo no le deja ningún lugar para descansar” (“Trois peintres américains”, en Peindre, págs. 267 sig.). En Kandinsky, la abstracción no se realiza tanto gracias a las estructuras geométricas como a las líneas de marcha o de recorrido que parecen remitir a motivos nómadas mongoles¹⁴.

Ahora bien, el hecho de que el personaje principal “Tomás” sea un niño invidente, nos plantea una propuesta de definición de los colores que viene también modelada sobre un concepto regular de la vivencia. Por lo tanto el color se le puede consentir como una vivencia, el color es una sensación, o el color también puede ser una experiencia que lo hace crecer y percibir el mundo desde otra mirada y que como inclusive en el caso de Harbisson, el color puede llegar a tener una traducción diferente a la conocida tradicionalmente.

Estamos en cierto modo ante la afrenta que ya hace bastante tiempo atrás nos ha puesto Duchamp, esto es: cómo miramos la vida, cómo miramos la obra, o cómo percibimos el mundo. A lo que podemos responder con lo que Tomás refiere: “El color café cruje bajo sus pies cuando las hojas están secas. A veces huele a chocolate, y otras veces huele muy mal”, y en esa expansión de la definición, para nosotros (videntes) el marrón, para el invidente se siente en el color café que es una sensación (el color café).



[Fig. 7. Texto presentado en: «El libro negro de los colores».]

¹⁴ Nota número 35, léase en: DELEUZE, GUATTARI 2004: 509.



[Fig. 8. Texto e imagen presentados juntos.]

El “texto” en cuestión entonces nos pone de antemano ante algunas dicotomías que es pertinente rescatarlas aquí. Si la palabra es imagen o viceversa, y si la expresión plástica es el recurso dimensional y de transformación del “ojo” que atesora en la mirada un punto de vista del mundo; el libro no sólo constituye una fuente superior de sentido y de construcción de lo simbólico. El color trasciende a su propia definición, en Faría y Cottin, no importa lo que se ve, importa lo que se siente.

Ahora bien, podemos reafirmar sobre algunos elementos, esas “apariciones”, descubrimientos que el niño elabora. El primero de ellos se refiere a la calidad gráfica, creativa que exige, que requiere todo texto destinado a niños. El segundo consustancia un principio básico que trasciende al arte gráfico, al arte pictórico, y se encuadra en el centro de un fundamento: lo plástico para un niño se va concertando en el marco del dibujo. A los textos se suceden las imágenes que pasan sin colores tratando de modelar la experiencia interior de la visión de Tomás. La imagen no es una representación “exacta” de la descripción de Tomás, sino que es apenas un elemento, una imagen como si éste se viera en la dimensión interior del personaje.

Ainara Erro en su artículo “La ilustración en la literatura infantil”¹⁵ nos plantea que:

Las ilustraciones pueden ser valoradas desde muy diversas perspectivas ya que tendencias pictóricas de distintos períodos, líneas de pensamien-

¹⁵ ERRO 2000: 502–511.

to, teorías de conocimiento, etc., han encontrado su reflejo en múltiples ilustraciones de libros infantiles¹⁶.

De manera que la experiencia pictórica y/o plástica que se descubre en el contexto de una cierta literatura no pasa sólo por el método de elaboración que ésta conlleva, o por las formas pictóricas a las que se aboca. Lo plástico también se convierte a su vez, en un cuerpo textual a través del cual se manifiestan y se consagran ciertas acumulaciones, condensaciones, perfiles estéticos. En la literatura para niños los juegos que se pueden plantear a través de lo plástico van ganando terreno cada vez más. En la artista plástica y escritora Rosana Faría eso es algo que aparece conjugado doblemente. El texto escrito no sólo está conmutado en el significante, sino que se transfiere a una otra dimensión plagada de distinciones. Lo hace siempre usando al lenguaje como extrapolación de y para lo visual. El arte pictórico no es aquél que sólo está comprometido con lo que “vemos”. Para Faría ver el color no será sólo un hecho reflejado en la mirada del observador. El cuerpo plástico no tiene una sola y única manera de trascender a la inclinación occidental de pensar que la pintura sólo ‘es’ cuando se ve.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO 1980 – T. W. Adorno, *Teoría estética*, trad. F. Riaza, Madrid 1980.
- COTTIN, FARÍA 2008 – M. Cottin, R. Faría, *El libro negro de los colores*, México 2008.
- DELEUZE, GUATTARI, LARRACELETA 2004 – G. Deleuze, F. Guattari, U. Larraceleta, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia 2004.
- ERRO 2000 – A. Erro, *La Ilustración En La Literatura Infantil*, “Revista Rilce”, Número Monográfico, n.º 16.3. (2000), pp. 502–511.
- HARBISSON 2013 – N. Harbisson, *Un Cyborg Multicolor – QUO Mx.*, <http://quo.mx/2013/07/05/verbum/neil-harbisson-un-cyborg-multicolor> (25.09.2013).
- KANDINSKY 1999 – W. Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*, México 1999.
- KANT 2000 – I. Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Santa Fe, Argentina 2000.
- LORRAINE 2012 – W. Lorraine, *El Significado de La Ilustración En Los Libros Para Niños (Entrevista Con Maurice Sendak)*, “Revista Imaginaria”, Mayo 22, 2012. <http://www.imaginaria.com.ar/2012/05/maurice-sendak-1928-2012/> (25.09.2013).

¹⁶ ERRO 2000: 502.

RODARI 1980 – G. Rodari, *La imaginación en la literatura infantil*, “Perspectiva Escolar”, n.º 43, Marzo 1, 1980, pp. 40–50.

Sabana, Simón Díaz. Vol. LPS 66299. Tonadas. Caracas, Venezuela: Palacio, 1974.

VITE 2007 – E. Vite, *Marcel Duchamp y el fin de las artes figurativas*, “Estudios”, Instituto Tecnológico Autónomo de México, n.º 82, Otoño 2007, pp. 19–66.

Summary

ARTISTIC ISSUES OF ROSANA FARÍA'S ILLUSTRATIONS IN CHILDREN'S LITERATURE

In her article *La ilustración en la literatura infantil* [The illustration in children's literature], a researcher, Ainara Erro, suggests that “illustrations can be evaluated from different perspectives, since pictorial trends of different periods, thought lines, theories of knowledge, etc. have been reflected in multiple illustrations in children's books.” Thus painting and/or artistic experience perceived in the context of children's literature involves not only the method of preparation connected with it or pictorial forms that it is inclined to. It also transforms into a textual body, through which certain accumulations, condensations (according to Todorov) and aesthetic profiles are manifested and created. In children's literature, games that may be introduced through plastic art are becoming increasingly popular. In Rosana Faría's works, they constitute a double “correlated” element. A written text is not only a signifier, but it is transferred to another dimension filled with expression forms, thanks to using the language as “extrapolation” of the visual and for the visual. Pictorial art appears to be associated with not only what we see. For Faría, seeing color is not just a fact reflected in the onlooker's eye, and an artistic text does not contain one and the only form of transcending a western tendency of thinking, according to which painting exists only when it is seen. Thus, we may wonder how to paint colors as if we were blind, playing with other senses, tastes, smells, sounds or emotions. How to illustrate for those who cannot see, and bring those who can see to the world of the blind through images, or vice versa? How to discover colors without seeing them, using only a black color, how to make it unequivocal? Eventually, how can we feel and perceive the world around us through a tactile image that would be related to the nature? We will try to answer these questions through convex illustrations created by Venezuelan artist, Rosana Faría, in a book by Menena Cottin *El libro negro de los colores* [The Black Book of Colors]. It is interesting how a well-known illustrator has found an appropriate style, an appropriate visual language for this poetic work, how she has defined colors thro-

ugh other senses, and how she has met the challenge of illustrating colors without their plastic presence.

translated by Małgorzata Leśniak

Streszczenie

ZAGADNIENIA PLASTYCZNE ILUSTRACJI ROSANY FARÍI W LITERATURZE DZIECIĘCEJ

Badaczka Ainara Erro w artykule pt. *La ilustración en la literatura infantil* [Ilustracja w literaturze dla dzieci] zauważa, że „ilustracje mogą być oceniane z bardzo różnych perspektyw, jako że tendencje malarskie różnych okresów, linii myślenia, teorii poznania itp., znalazły swoje odzwierciedlenie w licznych ilustrowanych książkach dla dzieci”. W ten sposób doświadczenie malarskie lub plastyczne odkrywane w kontekście literatury dziecięcej nie kończy się jedynie na metodzie opracowania, z jaką jest ona związana, lub na formach plastycznych, ku którym się skłania, lecz przekształca się również w ciało tekstualne, poprzez które manifestują się i tworzą pewne akumulacje, kondensacje (według Todorova) czy profile estetyczne. W literaturze dla dzieci gry, które można wprowadzić poprzez plastykę, stają się coraz bardziej popularne. W twórczości Rosany Faríi są one elementem, który jest podwójnie „skorelowany”. Napisały tekst nie tylko zawiera się w elemencie znaczącym, ale przenosi się również do innego wymiaru, pełnego różnych form wyrazu, dzięki użyciu języka jako „ekstrapolacji” wizualności i dla wizualności. Sztuka malarska okazuje się nie być związana jedynie z tym, co widzimy. Dla Faríi widzenie koloru nie oznacza jedynie wydarzenia, które odzwierciedla się w spojrzeniu obserwatora, a tekst plastyczny nie ma tylko jednej, jedynej formy przekroczenia zachodniej tendencji myślenia, według którego malarstwo istnieje tylko wtedy, gdy się je widzi. Dlatego też możemy zastanowić się: w jaki sposób malować kolory tak jakbyśmy byli niewidomi, bawiąc się innymi zmysłami: smakami, zapachami, dźwiękami lub emocjami? Jak ilustrować dla tych, którzy nie widzą, i zbliżyć tych, którzy widzą, do świata osób niewidzących poprzez obrazy i vice versa? W jaki sposób dostrzec kolory, nie widząc ich, używając jedynie czarnego koloru, tak by nie był on jednoznaczny? W końcu w jaki sposób możemy odczuwać i postrzegać świat wokół nas poprzez dotykowy obraz, który byłby związany z naturą? Postaramy się znaleźć odpowiedzi na te pytania w wypukłych ilustracjach wenezuelskiej artystki Rosany Faríi, powstałych jako ilustracje książki Meneny Cottin pt. *El libro negro de los colores* [Czarna książka kolorów]. Ciekawe jest, w jaki sposób znana ilustratorka odnalazła odpowiedni styl, odpowiedni język wizualny dla tego poetyckiego dzieła, w jaki sposób zdefiniowała kolory poprzez pozostałe zmysły i w jaki sposób sprostała wyzwaniu zilustrowania kolorów bez ich plastycznej obecności.