

TFG

**DEL SIGNO TIPOGRÁFICO AL TRAZO
CALIGRÁFICO**

**REFLEXIONES EN TORNO A LA SENSORIALIDAD EN LAS
OBRAS-LIBRO**

Presentado por María García Sánchez

Tutor: Alejandro Rodríguez León

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2017-2018



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

Del signo tipográfico al trazo caligráfico supone una reflexión en torno al proceso de percepción sensorial en una obra con estructura de libro. Ésta se materializa en una serie de libros que son en sí mismos, evidencia del proceso y desarrollo de una visión que pondera la percepción ante cualquier posible semanticidad de la obra.

Para la ejecución de esta obra seguimos un proceso metodológico que parte de la documentación previa, a la cual sigue la experimentación con los diferentes materiales en la realización de maquetas en las que se trabajan las composiciones tipográficas. Posteriormente, tiene lugar el trabajo de las matrices, para finalmente obtener las estampas a las que dotaremos de estructura tridimensional y de secuencia con la encuadernación. Se obtiene en consecuencia, un conjunto de obras-libro que presenten evidencias o características plásticas y estructurales congruentes entre la imagen, los materiales y la forma intrínseca del libro

PALABRAS CLAVE: obra-libro, percepción sensorial, encuadernación, obra gráfica, tipografía, caligrafía.

ABSTRACT

From the typographic sign to the calligraphic one is a reflexion about the sensory perception in a work with book structure. That reflexion is made reality in a series of books which are, on their own, evidence of the process and development of a vision, a vision that gives more importance to the process before any meaning.

To carry out this work, we follow a methodologic process which starts with the search of the material, followed by the experimentation with different materials in the realization of models where we work with the typography. After that, we work on the moulds and finally we will have the prints which will have tridimensional structure and sequence once we make the binding. Consequently, we obtain a collection of work-books which has plastic and structural characteristics or evidence congruents among the pictures, the materials and the intrinsic form of the book.

KEY WORDS: work-book, sensory perception, binding, graphic work, typography, calligraphy

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

2. OBJETIVOS

- 2.1. Objetivos generales
- 2.2. Objetivos específicos

3. METODOLOGÍA

4. MARCO TEÓRICO

- 4.1. ¿Qué es una obra-libro? Antecedentes y definición del concepto
- 4.2. De la tipografía a la caligrafía

5. REFERENTES

- 5.1. Ulises Carrión: el libro como secuencia espacio-temporal
- 5.2. Keith Smith: soportes y encuadernación
- 5.3. Mira Schendel: tipografía y caligrafía
- 5.4. Claude Mediavilla: de la caligrafía a la abstracción
- 5.5. Cy Twombly: la caligrafía, medio de expresión
- 5.6. Claude Mediavilla: de la caligrafía a la abstracción

6. EL LIBRO DE ARTISTA COMO ELEMENTO SENSORIAL

6.1. Definición formal del proyecto

6.1.1. *Prototipos: en búsqueda de la coherencia plástica*

6.2. Ejecución del proyecto: el lenguaje gráfico y su vínculo armónico con la estructura del libro

6.2.1. *Tipografía móvil*

- 6.2.1.1. Composición de los tipos
- 6.2.1.2. Obra-libro: *Percibe.Siente.*
- 6.2.1.3. Obra-libro: *Oos*
- 6.2.1.4. Obra-libro: *t*

6.2.2. *Xilografía: la madera como lenguaje*

- 6.2.2.1. Talla de matrices y pruebas de impresión
- 6.2.2.2. Edición: de la matriz al papel
- 6.2.2.4. Obra-libro: *Ponderar la percepción*

- 6.2.3. *Grabado calcográfico: estampación en hueco*
 - 6.2.3.1. Asimilación del espacio gráfico y primeras pruebas de impresión
 - 6.2.3.2. Obra-libro: *Metamorfosis*
- 6.2.4. *Litografía: la estampación planigráfica*
 - 6.2.4.1. Hidrofilia y oleofilia: generación del dibujo sobre la piedra
 - 6.2.4.2. Obra-libro: *El texto es una excusa*
- 6.2.5. *Serigrafía: la permeografía como medio*
 - 6.2.5.1. El lenguaje serigráfico y la obra-libro
 - 6.2.5.2. Obra-libro: *El mundo y el yo*

6.3. Cómo se estructuran las obras-libro

- 6.3.1. *La estructura interna, cimiento de la forma-libro*
 - 6.3.1.1. Encuadernación: del plegado al cosido
 - 6.3.1.2. El acordeón cosido: *Percibe. Siente.*
 - 6.3.1.3. Del rollo al códice: Oos
 - 6.3.1.4. Cosido en bolsa: *t*
 - 6.3.1.5. Cosido visto: *Ponderar la percepción*
 - 6.3.1.6. El plegado como medio: *Metamorfosis*
 - 6.3.1.7. Concertina: *El texto es una excusa*
 - 6.3.1.8. Códice: *El mundo y el yo*

7. CONCLUSIONES

8. BIBLIOGRAFÍA

9. ANEXO I. PROCESO Y OBRAS-LIBRO

1. INTRODUCCIÓN

El Trabajo Final de Grado que presentamos a continuación se encuentra ubicado en el ámbito de la gráfica, y más concretamente en el campo de las obras-libro. Esta elección, se llevó a cabo tras cursar en el pasado año diversas asignaturas relacionadas con la obra gráfica, en especial la de *Libro de artista, grabado y tipografía móvil*. En ella profundizamos en las cualidades plásticas del libro a la vez que nos iniciamos en la impresión tipográfica, lo que supuso abrir un nuevo abanico de posibilidades para dar forma a nuestros proyectos. Por otro lado, nos puso en contacto con numerosos artistas y obras de esta tipología, las cuales despertaron nuestro interés al extrapolar las cualidades bidimensionales de la stampa al espacio tridimensional o polidimensional. Especial relevancia presentó el descubrimiento del artista, editor y escritor mexicano Ulises Carrión. Éste define por completo en el tomo *El arte nuevo de hacer libros* las diferencias entre libro de artista y obra-libro, que resultan esenciales para comprender la enmarcación de nuestro trabajo y que expondremos a continuación.

Por otro lado, este trabajo no es sino un reflejo del proceso del desarrollo personal vivido, pues en él, encontramos claramente dispuesta la evolución, dada a raíz de la práctica. Como consecuencia de asimilar los preceptos esenciales del dibujo en la asignatura *Dibujo y expresión*, nuestra clara orientación tipográfica fue sustituida por estampas que reflejaban el gesto y la acción a través de la caligrafía. No obstante, manteníamos el eje temático de nuestro trabajo, el cual se sustentaba en la veracidad plástica de la obra. Para ello tuvimos presente en todo momento los aspectos formales inherentes a la obra-libro: la expansión de la bidimensionalidad, la lectura espacio-temporal y sus múltiples características sensoriales. Este proyecto se materializó en una serie de libros que ahondan en la percepción sensorial, dotando de especial relevancia a los materiales, la encuadernación y la coherencia plástica.

Se presenta aquí una obra compuesta por siete libros de artista, realizados con obra gráfica —xilografía, calcografía, litografía, serigrafía— y tipografía móvil sobre diversos soportes. Las diferentes encuadernaciones presentadas, proporcionan a la obra un sentido más amplio en cuanto a su percepción y el concepto de lectura tradicional, ya que la obra-libro se ve, toca, hojea, manipula y siente. Un libro es un juego con el tiempo: pasar sus páginas, retroceder, plegar y desplegar, son acciones que hacen posible la lectura de un discurso plástico en una secuencia espacio-temporal, hecho que lo diferencia de cualquier otro lenguaje y hace de la obra-libro un espacio de creación único y personal.

lograr alcanzar los objetivos; los diversos libros generados y la evolución que ha supuesto su desarrollo. Estos pasos comenzaron con la documentación previa, que nos llevó a la asimilación de las características físicas de los materiales, concretada finalmente en prototipos que formalizaremos en las obras-libro que configurarán nuestro trabajo.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL

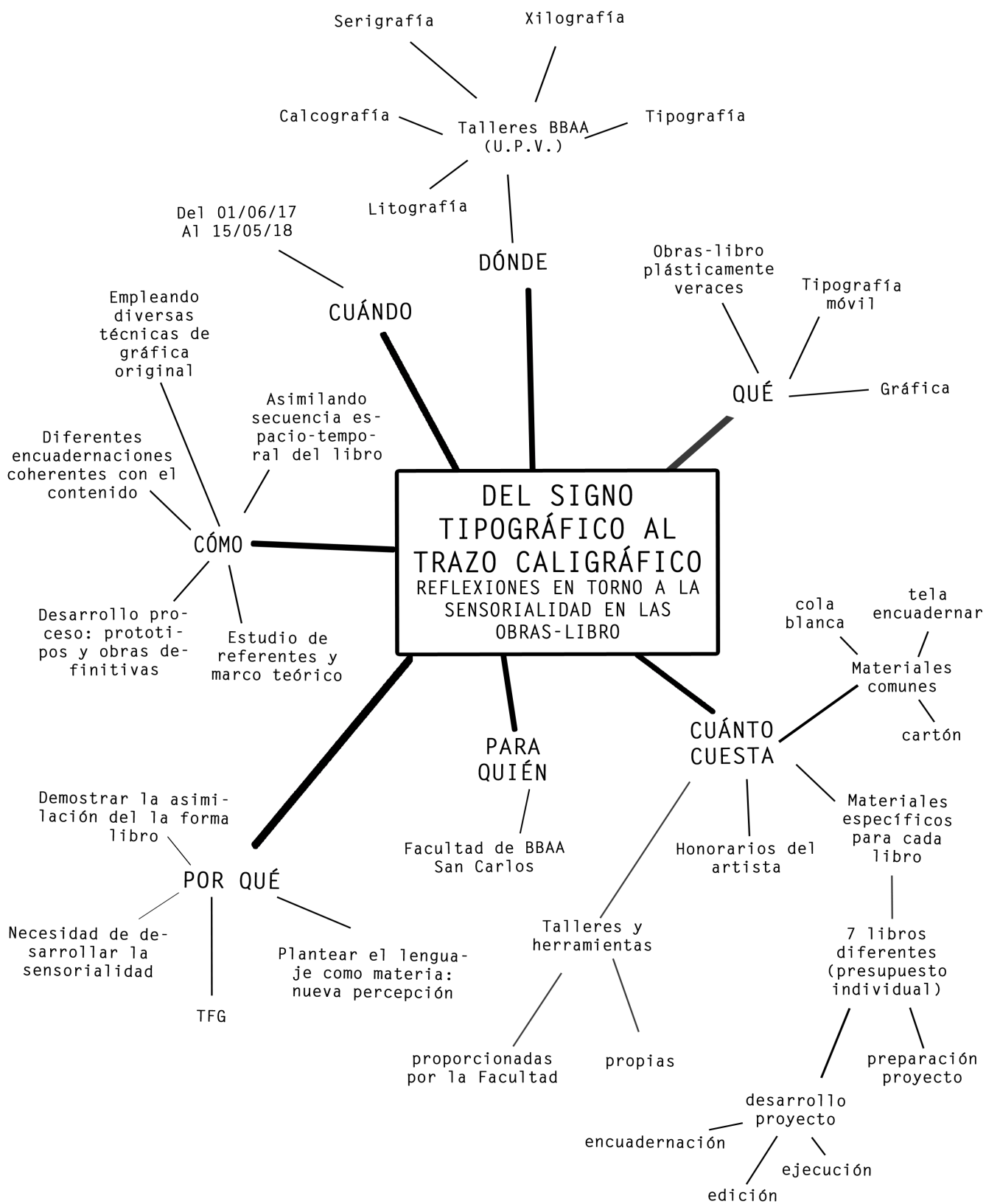
Profundizar en la esencia de las obras-libro a través de la realización de una serie de obras gráficas que se circunscriben en la estructura de libro.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Dotar a los libros de coherencia formal mediante el empleo de la encuadernación como elemento estructural inherente a la obra-libro.
- Desarrollar el lenguaje gráfico y su pertinencia con el libro.
- Presentar la tipografía móvil como elemento visual y táctil, alejándonos de la concepción del texto con connotaciones semánticas.
- Trasladar la experiencia vital del dibujo a la obra-libro mediante la caligrafía.
- Vincular la obra gráfica con las obras-libro a través de la sensorialidad que otorga el carácter propio de las estampaciones xilo, calco, lito y serigráficas.

3. METODOLOGÍA

La metodología seguida para alcanzar con éxito los objetivos propuestos se divide en tres etapas: documentación y realización de prototipos; adaptación de cada propuesta a las características físicas de cada lenguaje gráfico; edición de las obras-libro y encuadernación.



Mapa mental que estructura el proceso seguido y los requerimientos del trabajo

Antes de poder llevar a cabo una obra-libro, se hacía necesario acotar ese concepto, definiendo las características que diferencian a estos trabajos de otras obras y/o publicaciones como pueden ser los libros de artista, basándonos principalmente en los escritos de Ulises Carrión. Por otro lado, puesto a que la palabra como elemento compositivo era otro de los aspectos a trabajar, nos adentramos en los movimientos que la empleaban este sentido. Así, hallamos el movimiento Neoconcreto brasileño, con referentes como el teórico Ferreira Gullar y su libro-poema *O-formigueiro*, además de artistas como Mira Schendel. Posteriormente, con la derivación de la tipografía a la caligrafía, se hizo necesario nutrirse de referentes que consolidaran las bases de nuestro conocimiento en este campo. Consecuentemente, el libro de Claude Mediavilla, *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*, supuso un magnífico punto de partida para nuestro trabajo caligráfico, con influencia de artistas como Cy Twombly o Henri Michaux. Finalmente, en cuanto a la encuadernación, Keith Smith y su libro *Non adhesive book-binding*, fueron vitales para poder realizar las obras-libro, pues facilitaron la asimilación de los materiales y su estructura en la construcción del libro. Paralelamente a esta documentación, ejecutamos los primeros ensayos, que inicialmente irían orientados a llevar a cabo diez obras-libro de 10x10cm. No obstante, este primer planteamiento fue evolucionando, pues los diversos lenguajes y nuestro propio desarrollo en el campo de las obras-libro así lo requerían.

Con las maquetas definitivas de los trabajos, pudimos comenzar su edición, tarea que requería de un proceso constante, y que iniciamos con la composición tipográfica de los textos. Posteriormente se sucedieron otros procedimientos como la litografía y la xilografía, junto a procesos seri y calcográficos, que resultaron en una serie de estampas que no tenían sentido sino como pliegos. Estos pliegos se sucederían en el proceso de encuadernación, vital en la ejecución de las obras-libro, pues es mediante el mismo como cobra sentido todo lo descrito anteriormente.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. ¿QUÉ ES UNA OBRA-LIBRO? ANTECEDENTES Y DEFINICIÓN DEL CONCEPTO

Para poder definir qué es una obra-libro, debemos remontarnos a los escritos de Ulises Carrión. En su tomo *El arte nuevo de hacer libros* presenta una visión que pondera la estructura del libro ante cualquier semántica de la obra. Con ello, valida este término frente al tan empleado vocablo para referirse a las publicaciones realizadas por artistas, el de libro de artista.



Sol Lewitt: *Autobiography*. New York City, USA: Multiples, Inc., 1980

Germano Celant: *Book as artwork*. Londres: 1972

Si nos remontamos a los orígenes de este concepto, podemos afirmar que “los artistas Fluxus y conceptuales ayudaron a que el público se habituara a las publicaciones de artista y las tomara en serio”¹. Éstas publicaciones comenzaron a agruparse bajo el término libro de artista. Sin embargo, éste presenta un gran inconveniente, pues muchos de estos libros

documentan una realidad que sucede fuera del libro. Y su validez depende de la autorización de esta realidad que está documentando. Lo que significa, por consiguiente, que el libro no tiene ninguna validez interna o intrínseca en sí mismo².

Es por eso que, Ulises Carrión adopta el término obra-libro, diferenciándose de las obras agrupadas bajo el concepto de libro de artista:

Prefiero optar por “obra-libro”, que los libera de la apropiación de los artistas, al mismo tiempo que subraya el libro como forma, como obra autónoma. Por la misma razón, usaría el término “libro de artista” para todos los libros hechos por artistas, sin importar como sean y, por lo tanto, incluyendo catálogos, biografías, etcétera.³

No obstante, no fue Ulises Carrión el primero en emplear el término obra-libro. Ya en 1971, Germano Celant hace uso de este vocablo en su artículo para la revista *Data*, bajo el título “Book as Artwork”. En él, se expone la obra de varios artistas coetáneos al autor, con una perspectiva del libro como elemento estructural. Así, el libro pasa de ser un recipiente de palabras para convertirse en un “nuovo valore artistico, come medium auto-significante, con una propria individualità e contestualità”⁴. De este modo, la obra-libro se genera como “segno opposto all’oggettività (ipotetica, sempre) del libro vocabolario o dell’elenco scientifico (relativo, sempre) dei termini o dei significanti”⁵. Con ello se consiguió que el libro pasara a ser “en sí mismo, contenido y mensaje”⁶. La obra-libro es entonces el vocablo apropiado para definir esos libros “in which the book form is intrinsic to the work”⁷. Esta definición establece las bases para diferenciar entre las verdaderas obras libro y las publicaciones o libros de artista, que tal y como expone Clive Phillpot en sus escritos, hacen referencia a “the whole phenomenon of books in which the artist has assumed the role of author, either in the traditional literary sense, or in the sense that the artist is the author of the book as work of art”⁸.

¹ CARRIÓN, U. *El arte nuevo de hacer libros*, p. 91.

² *Ibid.* p. 142.

³ *Ibid.* p. 91.

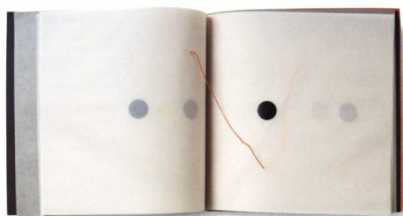
⁴ “Nuevo valor artístico, como un medio autosignificante, con una propia individualidad y contextualidad” (trad. a.) CELANT, G. *Book as artwork*, p. 38.

⁵ “Signo opuesto a la objetividad (hipotética, siempre) del libro vocabolario o del elenco científico (relativo, siempre) del termino de del significado” (trad. a.) *Ibid.* p. 42.

⁶ MAFFEI, G. *Poesía visiva y Concreta. El caso italiano*, p. 39.

⁷ “En los cuales la forma de libro es intrínseca a la obra” (trad. a.) PHILLPOT, C. *Booktrek*, p. 48.

⁸ “El fenómeno completo de los libros en los cuales el artista ha asumido el rol del autor, incluso en el sentido literario tradicional o en el sentido en que el artista es el autor del libro como obra de arte” (trad. a.) *Ibid.* p. 47.



Bruno Munari: *Libri illeggibili*, 1967.

En este libro de Munari es el propio espectador el que genera la secuencia al pasar las páginas, unidas por un hilo rojo.

Alejandro Rodríguez León: *Estaba comiendo a un niño*, 2004. En este libro encontramos una perfecta armonía entre texto e imagen, pues las letras aquí presentes destacan por su materialidad.

A toda esta argumentación acerca del libro como estructura u obra-libro se suma el papel del espectador-lector, que posee un lugar relevante en la percepción sensorial del libro. Esto es posible gracias a que, tal y como nos dice Clive Phillpot:

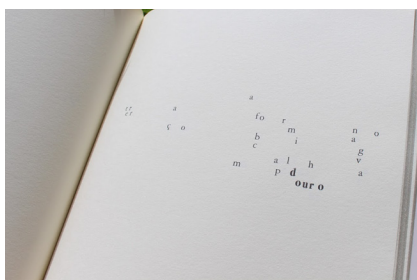
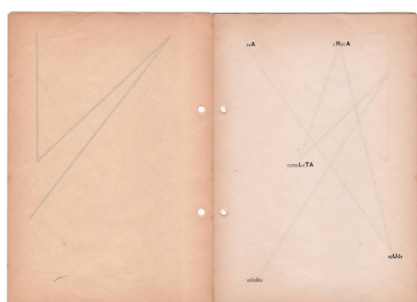
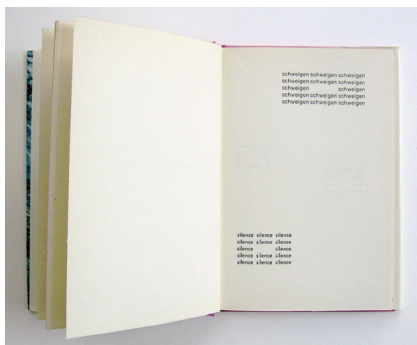
The possibility open to the spectator of going back over a passage from which they have not extracted the essence, of instant action replay, is not normally possible with other sequential forms of visual art —except when they can be hung on the wall. Also, while I am mentioning the advantages of the book form, I must remind you of the handiness (literally) of the book, and its portability, as well as the fact that it requires no equipment to make its content accessible to the spectator, other than a pair of hands⁹.

En ese sentido es como nosotros entendemos la obra-libro. Como una obra en la que el material condiciona al contenido, no siendo el libro un mero contenedor de textos, sino generándose en él una completa simbiosis entre continente y contenido que conformará un nuevo objeto: la obra-libro. Este libro presentará una estructura formal coherente, que existe como una forma autónoma, que incluye o no textos que la enfatizan y constituyéndose como una obra de expresión en sí misma, capaz de reproducirse tanto por medios tradicionales como por nuevas técnicas digitales. Esta última característica, parece ser anacrónica dentro de un mercado artístico en el que pondera la originalidad y el sentido único de la obra. Sin embargo, la obra-libro ya no es un libro de texto, que puede existir en distintos formatos sin que se altere su significado fundamental, sino que estos libros “no podrían estar impresos con distribuciones diferentes, otros tipos de imprenta, espaciamiento, tamaños, proporciones, papel y organizaciones, sin que cambiaran sus identidades”¹⁰. Es por eso por lo que es esencial que la obra-libro para ser tal pueda presentar una edición, es decir, que todos y cada uno de los ejemplares posean las mismas características formales (impresión, color, formato, papel...). Además, estos libros editados “are the most significant element in this conjunction of art with books. Books that are multiplied do not have the preciousness that is inherent in unique books [...] They can be used”¹¹. En ese sentido, se contribuye a que el libro pase de ser una herramienta empleada por historiadores, críticos, editores... a ser un obra capaz de involucrar al espectador, adoptando formatos derivados de las formas históricas del libro (códice, rollo, tablillas...) y presentando siempre una secuencia espacio-temporal

⁹ “La posibilidad abierta al espectador de volver a un pasaje del que no ha extraído la esencia, de la repetición de una acción instantánea, no es normalmente posible con otras formas secuenciales de arte visual -excepto cuando pueden ser colgadas en la pared. También, mencionando las ventajas de la forma libro, debo recordar la manejabilidad (literal) del libro y su portabilidad, así como el hecho de que no requiere ningún equipamiento para hacer su contenido accesible al espectador, más allá de un par de manos” *ibid.* p. 65

¹⁰ MOEGLIN-DELCROIX, A. *Esthétique du livre d'artiste*

¹¹ “son los elementos más significativos en esta conjunción de arte y libros. Los libros seriales no tienen el sentido de magnificencia que es inherente a los libros únicos [...] Pueden ser usados” PHILLPOT, C. *Op.Cit.* p. 92



Eugen Gomringer: *Silence*, 1950
 Wladimir Dias-Pino: *A Ave*, 1956.
 Ferreira Gullar: *O formigueiro*, 1955

en la que intervienen todos los elementos sensoriales. Esto hace que la obra-libro se vincule también “a una respuesta visual, táctil, sonora y olfativa, relacionada con la experiencia y con la percepción”¹², por lo que es esencial asimilar su estructura interna para poder generar obras-libro formalmente creíbles.

4.1. DE LA TIPOGRAFÍA A LA CALIGRAFÍA

Para poder comprender la evolución de nuestro trabajo y su derivación a la caligrafía, expondremos a continuación el marco teórico en el que se ubican nuestras obras-libro. Partiendo de lo argumentado en el apartado anterior acerca de este tipo de obras, y por tanto de la necesidad de generar una secuencia espacio-temporal intrínseca a éstas, nos derivamos al campo de la tipografía móvil. La tipografía nos permitía trabajar con los espacios, el lleno y el vacío, para generar composiciones -textos- que se significaran a sí mismas, es decir, que generaran relaciones visuales que “ya no obedecen a las reglas gramaticales ni al sentido narrativo, sino sólo a exigencias formales”¹³. De este modo, es posible vincular estos primeros trabajos a la influencia de poetas concretos como Gomringer, Rühm o Dias-Pino, quienes “destruyeron por siempre la ilusión y evidenciaron, ante todos aquellos que tuvieran ojos y quisieran ver, que el lenguaje impreso es espacio”¹⁴.

No obstante, pese a que algunos de ellos sí se vinculaban a la secuencia espacio-temporal del libro, como es el caso de Dias-Pino, era necesario ahondar en aquellos autores que se hubieran centrado en este hecho. Adquiere especial relevancia en este sentido Ferreira Gullar, poeta y teórico del Neoconcretismo brasileño¹⁵. En concreto, su libro-poema *O formigueiro*, el cual se supone como una auténtica obra-libro, en la que “poema y libro no mantienen entre sí una relación meramente circunstancial sino que están de tal modo integrados que es imposible distinguirlos”¹⁶. Tal es la relevancia de este poema que asienta las bases para todo nuestro trabajo posterior, el cual se basaría en la primacía de la significación del texto *per se*, y no por aquello que significa, de acuerdo con

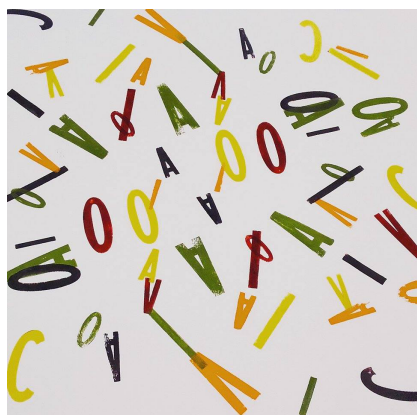
¹² MOEGLIN-DELCROIX, A. *Op Cit*.

¹³ MADERUELO, J.; MAFFEI, G., *¿Qué es un libro de artista?*, p. 65

¹⁴ CARRIÓN, U. *Op cit*. p. 90.

¹⁵ El movimiento Neoconcreto brasileño surge en 1959 en Río de Janeiro como una escisión del movimiento Concreto. Presentaban la intención de ponderar el valor expresivo y la significación de la forma, con artistas como Hélio Oiticica y Lygia Clark al frente. Se alejaban con esto del racionalismo del arte Concreto, pues afirmaban que éste obviaba la significación emocional, emotiva y afectiva intrínseca a la obra artística.

¹⁶ JIMÉNEZ, A; GULLAR, F. *Ferreira Gullar en conversación con Ariel Jiménez*, p. 83



María García Sánchez: Composición con tipos móviles, 2017

María García Sánchez: Aguadas y dibujo con tinta china, 2017.

las palabras del propio Ferreira Gullar acerca de *O formigueiro*:

Se trataba, sí, de un poema donde intentaba valorizar la palabra por la modificación de su forma visual, en lo cual coincidía con ellos (los concretos) rompiendo la forma lineal de la escritura para acentuar la relación fisionómica de la palabra con la cosa designada. Buscaba, también, valorizar ese silencio interior de la palabra, su materia semántica, lo que parecía materializarse en el blanco de la página.¹⁷

Este trabajo con la tipografía estaba encaminado a la realización de una serie de obras-libro vinculadas a la palabra escrita que “desplaza la atención del significado del texto a sus elementos constitutivos: palabras, sílabas, fonemas, letras, signos y dibujos cuya dimensión tipográfica se ensalza”¹⁸. La tipografía móvil, surgida como imitación de las letras manuscritas, las definió en función de su forma y su espacialidad, convirtiéndolas en un esquema morfológico reproducible. La legibilidad y entendimiento de este código dependía no obstante de la diferenciación entre positivo y negativo, debido a que “la tipografía se presenta como bloques o espacios generados por el blanco de papel y el negro de la tinta”¹⁹. Son precisamente esos espacios en blanco, las formas negativas, las que albergan mayor información de la tipografía, pues sin ellas no podría existir el lenguaje escrito tal y como lo conocemos. Es por eso que consideramos esencial trabajar en nuestras obras-libro tipográficas esa dimensión, acrecentando el vacío presente “dentro (contorno interior) y fuera (contorno exterior) de ellas, entre ellas (prosa), encima y debajo de ellas (interlínea)...”²⁰

Sin embargo, durante el proceso de trabajo nos encontramos con un nuevo elemento que nos hizo cambiar la forma de acercarnos a ella: el dibujo. Con el aprendizaje sensorial o sensitivo vivido en la asignatura *Dibujo y expresión*, nos iniciamos en un nuevo campo, la caligrafía. Ésta delimita un marco teórico que, si bien no es radicalmente opuesto en cuanto a la significación, sí lo es en lo referido a los medios. Es por esto, por lo que en las obras-libro creadas a partir de asimilar los preceptos de dibujo de percepción táctil, modelado de las formas y expresividad, son radicalmente opuestas a las anteriores en cuanto al empleo de la palabra se refiere, pese a que compartan la búsqueda de coherencia interna. Tras el paso por la asignatura y tras la realización de cientos de dibujos, fuimos capaces de entender que “nuestra mano actúa como un sismógrafo, somos lo que es nuestro grafismo; éste aparece como una verdadera fotografía de nuestra personalidad y de nuestra actividad interior”.²¹ Por lo tanto, la caligrafía requería una nueva actitud en el planteamiento y desarrollo de una obra-libro.

¹⁷*ibid.* p. 92

¹⁸ MADERUELO, J.; MAFFEI, G. *¿Qué es un libro de artista?* p.

¹⁹ RODRÍGUEZ LEÓN, A. *La importancia de la imagen xilográfica y su fundamento visual en el libro de artista contemporáneo. Una aportación personal*

²⁰ MARTÍNEZ DE SOUSA, Manual de edición y autoedición, p.169

²¹ MEDIAVILA, C. *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*, p. 283



Pinturas rupestres en la cueva de Chauvet, Francia.

Claude Mediavilla: Tinta china sobre seda, 1987

Es en esta transición, donde fue vital el encuentro con autores como el calígrafo Mediavilla o el arquitecto Juhani Pallasmaa. Con el empleo de la caligrafía pretendíamos alejarnos de la significación que supone la escritura, para ser capaces de transmitir al espectador nuestras emociones a través de nuestro movimiento corporal, reflejado en los trazos que estructuran las páginas de las nuevas obras-libro. La palabra entendida como una forma que se “significa a sí misma: ésta es percibida por su contorno, su dirección y su masa; apela a nuestras emociones y a nuestro imaginario, y no se lee a través de un lenguaje semántico o gramatical”.²²

Nos encontramos entonces en un marco teórico y circunstancial basado en el empleo del trazo, que pondera nuestro encuentro sensorial con el mundo a cualquier racionalización de la obra, basándonos en palabras del propio Pallasmaa, quien defiende que “el pensamiento sensorial y corporal es especialmente fundamental en todos los fenómenos artísticos y en todo trabajo creativo”.²³

La caligrafía poco o nada tiene que ver con la escritura, pues mientras que esta última posee sentido unida a su legibilidad, la primera posee en esencia un objetivo formal y artístico, alejándose con esto de toda utilidad posible. En este sentido nos encontramos con que, pese a que los lingüistas establezcan que la escritura nació como medio de transcribir el lenguaje oral,

el hombre primitivo no parte del concepto para llegar a la palabra hablada y posteriormente a la palabra escrita; no está interesado en manifestar su pensamiento por medio del nombrar, ni en representar el nombre por medio de la escritura. Lo que pretende es: *vivere primum*.²⁴

Esta forma de entender la escritura está íntimamente ligada a la caligrafía, que se expresa mediante la forma y el gesto y no mediante la significación o transcripción de aquello que se ha escrito. Consideramos pues esencial defender la significación de la obra por sus características formales, por su materia, su dirección, su intensidad, su forma... y no por aquello que pueda o deba representar.

Esta visión cobra aún más sentido en un momento en el que el arte prima la significación teórica, el discurso, a la materialidad y sensorialidad de las obras. Por esta razón hemos decidido remarcar esta significación plástica, empleando los trazos como elemento gráfico, pues entendemos que “la línea trazada con carboncillo, lápiz o pluma, es una línea expresiva y emocional”.²⁵

²² *ibid.* p. 284

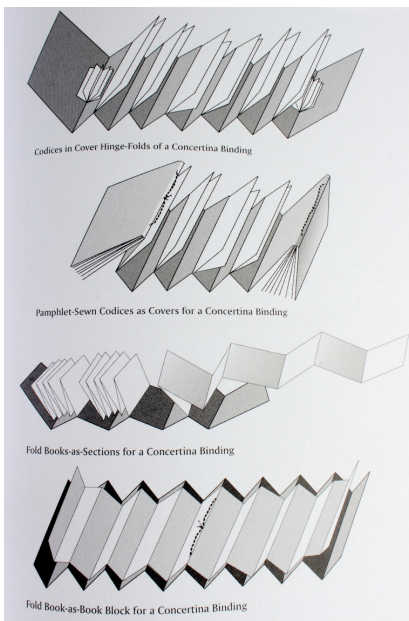
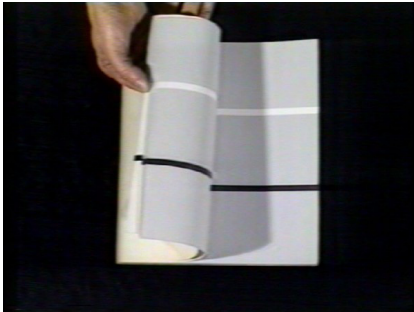
²³ PALLASMAA, J. *La mano que piensa*. p.14

²⁴ FÉVRIER, J *Histoire de l'écriture*, p.9

²⁵ PALLASMAA, J. *Op. Cit.* p. 111

5. REFERENTES

5.1. ULISES CARRIÓN: EL LIBRO COMO SECUENCIA ESPACIO-TEMPORAL



Ulises Carrión: Bookworks Revisited. Part 1: A Selection, 1987 (fotogramas)

Keith Smith: Encuadernación en concertina. *Non-adhesive book binding*, p. 267

El trabajo de Ulises Carrión se basó en la teorización acerca del libro como obra de arte. Además, escribió textos y realizó proyectos de arte correo, inaugurando en 1975 una librería/galería dedicada en exclusiva a la distribución y presentación de libros y publicaciones hechos por artistas: Other Books And So.

Sin embargo, su trabajo fue mucho más allá de esta librería. Su argumentación entorno al libro como estructura y la asimilación del término obra-libro fueron esenciales para comprender y desarrollar nuestro trabajo. Carrión redefine el término empleado anteriormente por otros autores como Germano Celant o Phillpot, y afirma que

las obras-libro deben crear condiciones específicas de lectura. Debe haber una coherencia entre los mensajes posibles, potenciales de la obra (lo que nuestros padres llamaban “contenido”), su apariencia visible (la “forma” de nuestros padres) y la manera de lectura que estos dos elementos imponen, sugieren o toleran.²⁶

Esto nos hizo asimilar la necesidad de entender el libro como una unidad en la que la encuadernación ocupaba un papel esencial, pues es esta secuencia espacio-temporal la que a su vez determina condiciones de lectura que son intrínsecas a la obra. (CARRIÓN,U.:2015;95). Hecho que es esencial en nuestros trabajos, por ser el que diferencia nuestros libros de cualquier publicación de artista.

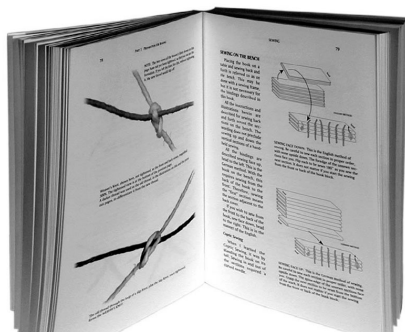
5.2. KEITH SMITH: SOPORTES Y ENCUADERNACIÓN

Keith Smith es un artista estadounidense hacedor de libros y autor de numerosos tomos acerca de la encuadernación como estructura. Smith entiende los libros como entidades físicas, que se encuentran íntimamente ligadas con el contenido. En su libro *Non adhesive book-binding* presenta a la encuadernación como eje central en la creación de libros, llegando a afirmar lo siguiente:

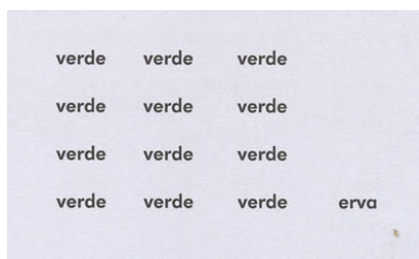
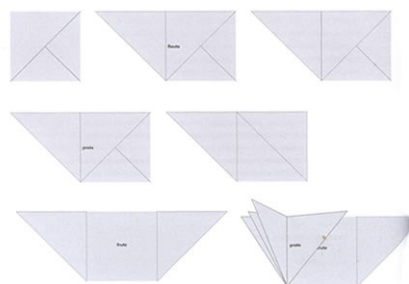
Binding is not an afterthought. It is one of the inter-related elements: the page, the picture/text, turning pages and display (SMITH: 1999; 131).²⁷

²⁶ CARRIÓN, U. *Op. cit.* p. 95.

²⁷ “La encuadernación no es una idea secundaria. Es uno de los elementos interrelacionados: la página, la imagen/texto, el giro y despliegue de las páginas” (trad. a.)



Es por lo expuesto anteriormente por lo que sus libros han servido de referencia principal a la hora de conocer las diferentes estructuras y materializarlas en nuestros prototipos. De esta manera, fuimos capaces de generar nuestras obras-libro en base a la encuadernación, pues, tal y como afirma Smith, “If I image the content prior to the binding, I tend to be more willing at risk-taking in my approach to binding. Creativity only happen if I am willing to fail”.²⁸ Planteando por tanto la encuadernación como paso prioritario, pudimos crear estructuras que facilitaran la acción, alejándonos de otro tipo de cosidos o plegados que destacaran por su aspecto decorativo pero cuya estructura no fuera inherente a cada una de las obras-libro.



Keith Smith: *Non adhesive book-binding*, pp. 78-79. Ejemplo de encuadernación.

Ferreira Gullar:

Ferreira Gullar: *Poema/proceso*, 1967

5.3. FERREIRA GULLAR: TIPOGRAFÍA Y SECUENCIA

Ferreira Gullar presenta obras donde “la sintaxis se desintegra y las palabras son deformadas”²⁹. Habiendo empezado sus primeros ensayos en el ámbito de la poesía desde muy joven, Gullar alcanza su madurez artística en sus *livro-poema*. En ellos buscaba adecuar el poema a una estructura de libro, para lograr que el lector participara activamente en su lectura. El propio Gullar expone de este modo el inicio de este tipo de obras:

Diante da folha de papel em branco, compreendi que, para alcançar aquele resultado — obrigar o leitor a ler o poema palavra por palavra —, a única maneira seria fazer com que as palavras surgissem uma a uma diante de seus olhos e, para isso, teria que escrevê-las no verso do papel [...] A próxima palavra viria com o passar da página, no verso da folha seguinte³⁰ (GULLAR: 2007; 29)

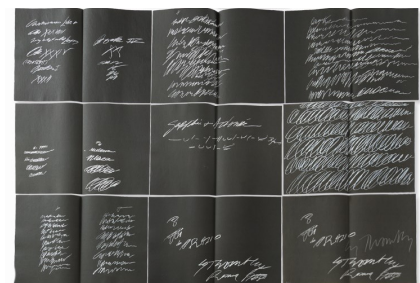
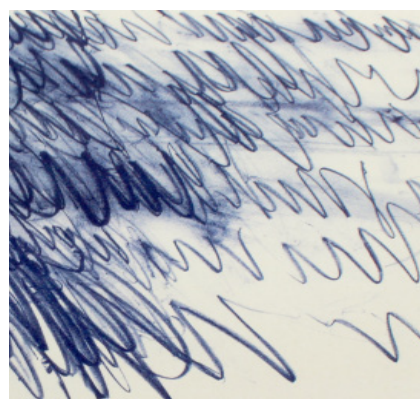
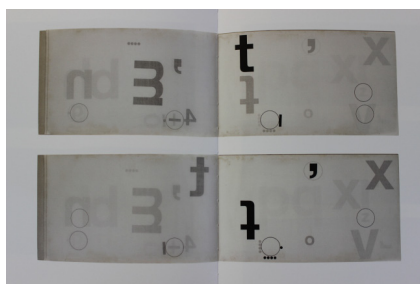
Con estos trabajos podemos afirmar que se imbuje por completo en el espíritu Neoconcreto, que defiende que el arte es “un fenómeno en el cual debe haber creatividad, intuición, fantasía”.³¹ Supone por tanto un punto de referencia vital para nuestro trabajo, tanto por el empleo de la secuencia espacio-temporal del libro como por las composiciones tipográficas y la búsqueda de la participación sensorial del espectador en sus *livro-poema*.

²⁸ “Si imagino el contenido antes que la encuadernación, tiendo a arriesgar menos en mi acercamiento a la encuadernación. La creatividad sólo tiene lugar si estoy dispuesto a fallar”. SMITH, K. *Non adhesive book-binding*. p. 132

²⁹ GULLAR, F. *Op. cit.* p. 194

³⁰ “Delante de la hoja de papel en blanco, comprendí que, para alcanzar aquel resultado - obligar al lector a leer el poema palabra por palabra-, la única manera sería hacer que las palabras surgiesen una a una delante de sus ojos, y para eso, tenía que escribirlas en el verso del papel [...]. La próxima palabra llegaría con el pasar de la página, en el verso de la página siguiente” (trad. a.)

³¹ GULLAR, F. *Op. cit.* p. 170



Mira Schendel: S/T, 1971. Serie *Cadernos*. Dibujo sobre papel Japón.

Mira Schendel: S/T. De la serie *Objetos Gráficos*, 1967. Dibujo al óleo sobre papel Japón.
Cy Twombly: S/T, 1971. Litografía (detalle).
Cy Twombly: *8 Di Orazio*, 1968. Litografía sobre papel negro.

5.4. MIRA SCHENDEL: DE LA TIPOGRAFÍA A LA CALIGRAFÍA

La artista suizo-brasileña Mira Schendel posee unas obras basadas en el empleo del lenguaje como materia. Schendel hizo del “lenguaje como escritura y como gesto, es decir, como materia inteligible y como materia puramente visible, la fuente principal de sus imágenes”.³² Así, tal y como nos ocurrió en un primer momento, Schendel se inicia en este tipo de trabajos con obras donde la tipografía cobra vital importancia, para trabajar finalmente con el gesto como elemento esencial de sus trabajos. Además, influyó inmensurablemente en nuestro trabajo por su empleo de las transparencias en sus dibujos sobre papel de arroz. Dado que su “capacidad de acentuar la presencia del medio que los contiene (el papel de arroz) es algo que la tradición del dibujo ha tenido en cuenta pocas veces”,³³ constituye un auténtico referente para la ejecución de nuestras obras-libro. En ellas pretendíamos enfatizar las características físicas del material, empleando además el lenguaje por sus cualidades plásticas, derivando en la gestualidad de la caligrafía, pues tal y como afirma Schendel “la mano, el ojo, guían a la escritura, no la razón del lenguaje”.³⁴

5.5. CY TOWMLEY: LA CALIGRAFÍA, MEDIO DE EXPRESIÓN

Cy Twombly es un artista estadounidense que presenta en sus trabajos una caligrafía llevada a la más pura síntesis, en la que las palabras dejan de tener relevancia por ser significado para significarse a sí mismas. Así se expone en el libro, *Cy Twombly: Paradise*:

He plays with the formal and visual qualities of the words he writes, emphasizing their status as graphic elements in the overall composition; often the distinction between drawing and writing disappears entirely. (LARRAT-SMITH: 2014; 21)³⁵

En esta significación plástica, reside la influencia de Twombly en nuestro trabajo caligráfico. Con él, se aspira a generar ritmos gráficos en libro a través del gesto, de la acción, que supone de este modo una completa abstracción de la escritura. Es el gesto entendido desde la acción que defiende Pallasmaa o el sentimiento que expone Twombly: “It’s not described. It’s is happening. The line is the feeling”.³⁶ Además, debemos remarcar la influencia de Twombly en nuestros trabajos litográficos, pues es en este ámbito donde nos encontramos más cercanos a su empleo del grafismo y la ocupación de la página.

³² PÉREZ-ORAMAS, L. *León Ferrari y Mira Schendel: el alfabeto enfurecido*, 2009. p.13

³³ *Ibid.* p. 59

³⁴ BARTHES, R. *Variations sur l’écriture*. pp. 289-290

³⁵ “Él juega con las cualidades formales y visuales de las palabras que escribe, enfatizando su estatus como elementos gráficos en el conjunto de la composición; a menudo la distinción entre dibujo y escritura desaparece por completo” (trad. a.)

³⁶ “No es descrito. Está pasando. La línea es el sentimiento” (trad. a.) SYLVESTER, D. *Interviews with American Artists*, p. 178-179



5.6. CLAUDE MEDIAVILLA: DE LA CALIGRAFÍA A LA ABSTRACCIÓN

Claude Mediavilla, paleógrafo, calígrafo, tipógrafo y pintor, supuso una referencia vital que influyó en nuestro modo de entender la caligrafía. Él la asume como gesto, como un trazo que significa a sí mismo, alejándose con esto de la utilidad de la escritura. En su libro *Caligrafía. Del signo tipográfico a la pintura abstracta*, Mediavilla recoge la evolución de la caligrafía y la derivación hacia la abstracción.



Este autor entiende la caligrafía como un acto sensorial, de expresión, defendiendo que es la actividad interior la que “proyecta sobre el papel su experiencia corporal, que a su vez da origen a las formas expresivas”.³⁷ Con esto, logramos asimilar la importancia de plasmar en nuestros trabajos todo nuestro ser, partiendo de que, tal y como plantea Pallasmaa “cuanto mejor es la obra tanto más presente está la mano del autor”.³⁸

6. EL LIBRO DE ARTISTA COMO ELEMENTO SENSORIAL

Claude Mediavilla: Óleo sobre lienzo crudo sin imprimir, 1991

Claude Mediavilla: Óleo y acrílico sobre tela, 1987.

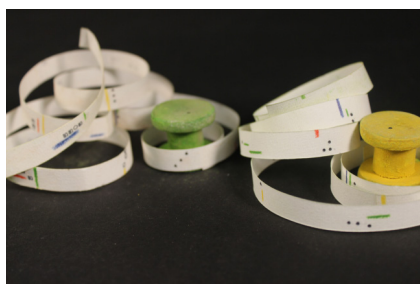
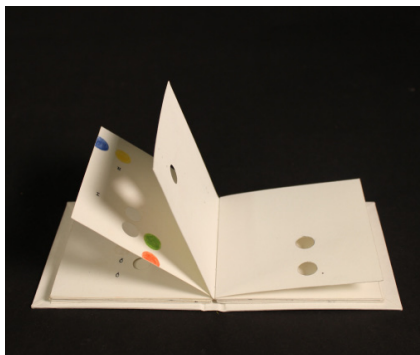
Habiendo presentado ya los objetivos y la metodología seguida para lograr alcanzarlos, del mismo modo que se ha acotado el marco teórico y los referentes más relevantes para este trabajo, estamos en disposición de exponer el proceso de realización de las obras-libro. Por la cantidad de libros que se hallan circunscritos en el trabajo y la amplia variedad de procedimientos empleados en ellos, se ha decidido estructurarlo en base a los siguientes puntos: definición del proyecto -realización de prototipos-; ejecución del proyecto -agrupación de los libros según el procedimiento empleado- y estructuración a través de la encuadernación.

6.1. DEFINICIÓN FORMAL DEL PROYECTO

Para poder ejecutar una obra-libro estructuralmente válida debemos plantearnos su origen desde una simbiosis entre continente y contenido. Es por eso, que desarrollamos una serie de prototipos en los que definimos la estructura más pertinente a cada obra-libro, en conjunción con los elementos que contenía.

³⁷ MEDIAVILA, C. *Op. cit.*, p. 281

³⁸ PALLASMAA, J. *Op. cit.*, p. 30



María García Sánchez: prototipo *Ritmos son ritmos...* Máquina de escribir y lápices sobre papel *Canson Edition*

María García Sánchez: prototipo forma de rollo para *Oos*. Papel *Torreón* y madera.

María García Sánchez: prototipo de *Oler, ver, oír, Tocar, Saborea*. Hojas encoladas sobre estructura de acordeón.

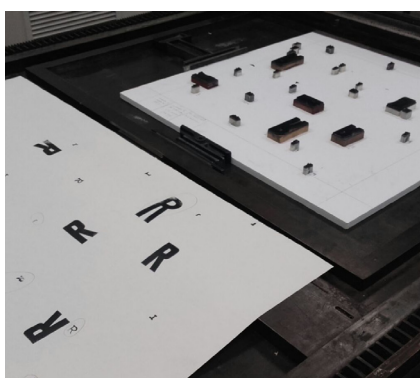
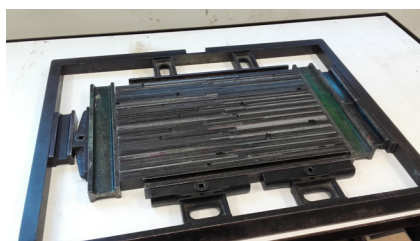
6.1.1. Prototipos: en búsqueda de la coherencia plástica

Los primeros prototipos desarrollados partieron en base a un texto de autoría propia, que se compuso con máquina de escribir, probando con diferentes estructuras y distribución de los elementos en la página. Surgió entonces el planteamiento de realizar diez obras libro, cada una por línea del texto, ensalzando de diferentes formas las características tipográficas de las letras que lo componían. De ese modo iniciamos nuestro proceso de asimilación de los materiales y de las arquitecturas más pertinentes a cada uno de ellos. En primer lugar se eligieron los soportes en función de las encuadernaciones y el contenido, pues, tal y como afirma el encuadernador Keith Smith “the choice of many possible bindings and even variations of a binding will aid in finding the proper binding for the context of pictures and/or text”³⁹. Encontramos un claro ejemplo en el amate⁴⁰. Lo primero que debemos tener en cuenta a la hora de realizar una obra-libro es la dirección de fibra de los materiales. En el caso del papel, la dirección es definida por la disposición de las fibras vegetales durante su realización. Por las características de este material -el amate-, cuyas fibras se orientan en todas direcciones, se decidió emplearlo en un libro con forma de rollo. Previamente se había formalizado un ensayo con papel Torreón. Sin embargo, el amate no permitía ningún tipo de doblez, pues al no tener una dirección definida se rompía al plegarlo. Por eso se descartó en favor de papel japonés, que consideramos cumplía una función que era pertinente con esa encuadernación: la generación de superposiciones al enrollar el libro.

Siguiendo esta metodología de ensayo-error, fuimos capaces de discernir cuáles eran los materiales más pertinentes para cada forma de libro y viceversa. Elegimos, por ejemplo, el papel Guarro Super Alfa para el libro encuadernado en acordeón cosido; el Canson Edition para el cosido en bolsa o el papel Japón para la obra-libro con forma de códice. Se tuvo en cuenta para ello, el gramaje de cada uno de los soportes, así como la técnica que se emplearía. No es lo más pertinente, dado el caso, estampar serigrafía sobre papel Super Alfa, por la rugosidad de éste, mientras que podríamos decir que es uno de los papeles más adecuados para la estampación xilográfica. De esa manera realizamos los primeros diez prototipos, que no serían sin embargo los definitivos, pues por cuestiones de desarrollo y evolución del trabajo, se hizo necesario regresar a esta etapa en momentos puntuales. Se cambió por tanto, el planteamiento inicial de la realización de una serie de diez libros de diez por diez, para terminar realizando siete libros de diversos tamaños según lo iba requería el proceso.

³⁹ “La elección de todas las posibles encuadernaciones y sus variaciones ayudará a encontrar la más óptima en relación de las imágenes y/o textos” (trad. a.) SMITH, K. *Op. cit.* p. 130

⁴⁰ El amate es un de los soportes históricos celulósicos, junto con el papel y el papiro. Su origen se remonta a la época prehispánica de Mesoamérica, y su realización poco ha cambiado con el paso del tiempo. Se realiza de modo artesanal, aplastando las cortezas de higueras de la zona.



Componedor y tipografía cuerpo 6.
Impresión en rama en la máquina tipográfica *Minerva Hispania*.
Impresión de tipos de madera realizada con cartón pluma. Máquina de impresión plana *Heidelberg*.

6.2. EJECUCIÓN DEL PROYECTO: EL LENGUAJE GRÁFICO Y SU VÍNCULO ARMÓNICO CON LA ESTRUCTURA DEL LIBRO

Una vez planteados los prototipos iniciamos el proceso de creación de las obras-libro. Este desarrollo se encuentra expuesto a continuación y se refleja fotográficamente en el anexo. En cuanto a la distribución de los libros, hemos considerado oportuno organizarla según los procedimientos ponderantes en cada uno, jerarquizándolos cronológicamente. Mientras, en el siguiente epígrafe, se mostrará la construcción de cada uno de ellos en base a la encuadernación. Así, es posible observar la evolución de nuestro lenguaje y la asimilación de la secuencia espacio-temporal, inherente a la estructura de estas obras.

6.2.1. Tipografía móvil

La tipografía presente en estos trabajos guarda una estrecha relación con el contexto que la circunscribe. De este modo nos encontramos con que “la página [...] impone y evidencia la entidad únicamente tipográfica del signo, mientras el margen blanco asume valor de espacio figurativo en torno al texto”.⁴¹ Positivo y negativo se complementan en una relación constante entre forma y contenido, que genera ritmos específicos de lectura (CARRIÓN: 2015; 95).

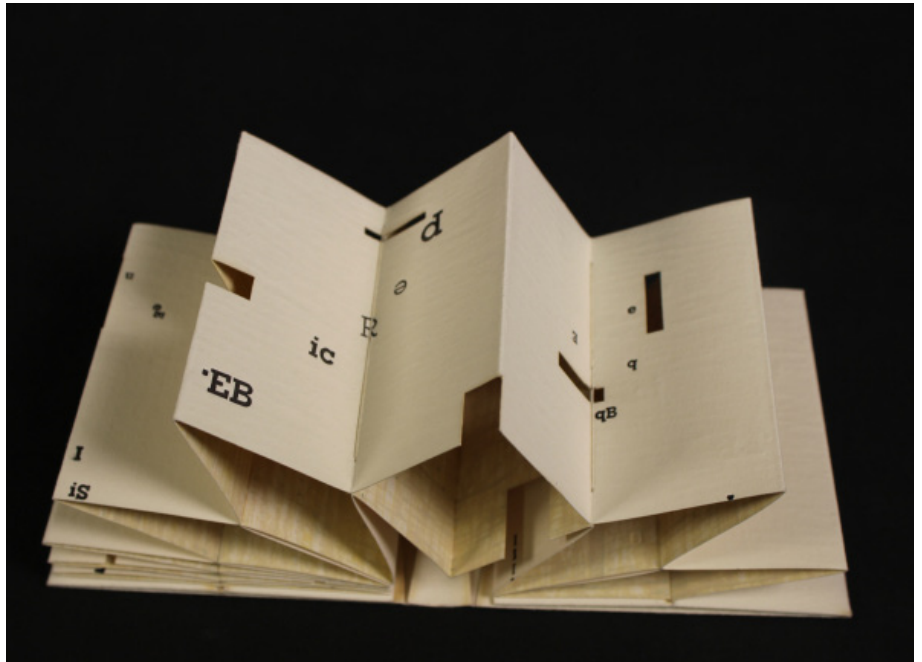
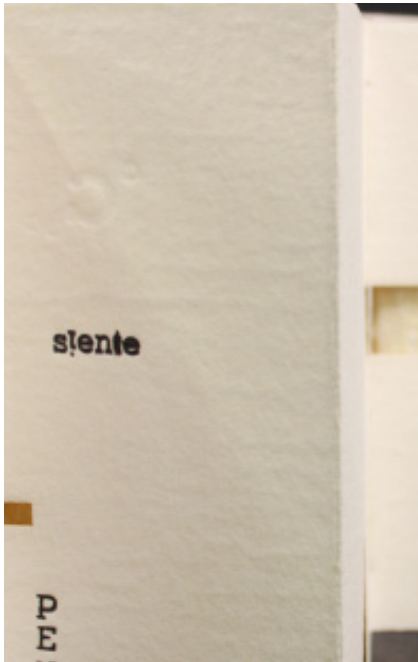
6.2.1.1. Composición de los tipos

En esta etapa nuestro trabajo se centra en generar las composiciones tipográficas en base a las maquetas previas, realizadas con máquina de escribir. Para ello debemos, en primer lugar, seleccionar la fuente y el cuerpo que emplearemos en cada una de las composiciones. Posteriormente, con ayuda de un componedor⁴² se distribuyen los tipos, haciendo hincapié en la distribución de los blancos -prosa, interlineado, contornos...-. Tras esto, se monta la rama⁴³ teniendo en cuenta las especificaciones de estampación y se procede a estampar, en nuestro caso, en una impresora tipográfica *Hispania Minerva*. Además, debemos añadir otro recurso de composición no ortodoxo pero que nos permitió disponer tipografías de cuerpo mayor, así como imágenes que contenían tipografías de cuerpos más variados. Este medio se servía de cartón pluma, el cual se perfora en base a la medida de los tipos, para después fijarlo y estamparlo. Esto se puede hacer también en la *Minerva* o, dado el caso de los tipos de mayor tamaño, en la máquina tipográfica de impresión plana *Heidelberg*.

⁴¹ MADERUELO, J.; MAFFEI, G. *Op. cit.* p.

⁴² El componedor es una regla de metal que posee un borde a lo largo, además de un tope fijo y uno móvil que permite ajustar el largo de la línea. Sobre él se ordenan letras y espacios que generarán nuestra composición tipográfica.

⁴³ La rama es un marco metálico donde colocaremos y fijaremos nuestras composiciones para posteriormente anclarla en la máquina e imprimir.



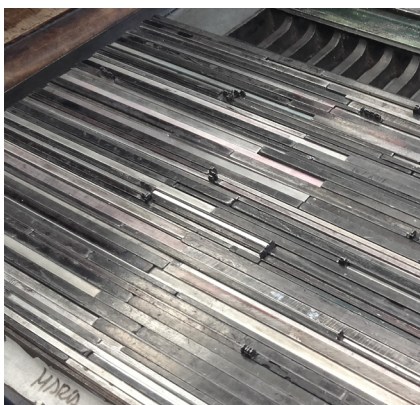
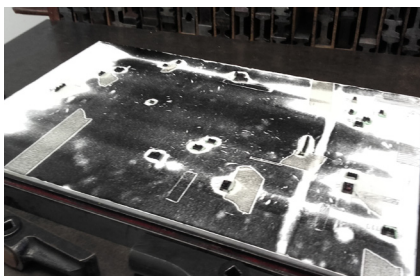
María García Sánchez: *Percibe. Siente* (detalle) Impresión tipográfica y xilografía sobre papel *Super Alfa*.

María García Sánchez: *Percibe. Siente.*, 2017. Estructura de dos acordeones cosidos en los picos.

6.2.1.2. Obra-libro: *Percibe. Siente*.

Este libro fue el primero que nos dispusimos a materializar tras la ejecución de los prototipos. Su desarrollo supuso una auténtica epifanía, que derivó en un nuevo planteamiento acerca de las características plásticas del trabajo. Presenta una estructura de acordeón cosido en el pico, con lo que se propone una interacción entre lo externo y lo interno. Esta relación, es favorecida por los cortes producidos por la máquina láser en base a una plantilla de Illustrator.

Una vez presentamos el papel con los cortes pertinentes, debíamos trabajar con la xilografía. Este orden de estampación se decidió en base a la necesidad de mantener tanto la huella de la madera como la de los tipos. Mientras que el tórculo poseía presión para aplanar la tipografía, la *Minerva* era incapaz de hacer lo propio con la xilografía. De esa manera, se tallaron las cuatro planchas que compondrían la imagen xilográfica interior, las cuales nos dispusimos a estampar con los colores definidos en los prototipos -azul, rojo, verde y amarillo-. No obstante, nos percatamos que ésta no era la mejor combinación de color, pues generaba una saturación tal que la imagen quedaba desleída y desestructurada. Nos decantamos entonces por una variación tonal casi imperceptible. Creamos cuatro tonos de blancos que, sin embargo, no fueron tales durante la estampación. El haber estampado previamente con colores, hizo que la tinta residual se mantuviera, entonando cada blanco hacia un matiz diferente dependiendo del color previo que contuviese la madera. Este hecho, lejos de resultar desagradable, generó en nosotros una inquietud acerca de la importancia del proceso y la necesidad de ser flexibles en nuestro trabajo.



Percibe. Siente.: Composición fallida sobre cartón pluma con tipos móviles de metal. Pastilla de texto *Oos*. Se imprime en este formato para luego cortar las tiras. *Oos*. Fotelito digital para offset.

A continuación creamos la composición tipográfica con ayuda del cartón pluma. Sin embargo, cometimos el error de no tener en cuenta la adaptación de los rodillos en la superficie. Consecuentemente, el cartón pluma se entintó y manchó la primera prueba. La solución fue rehacer la composición dejando más margen entre la estructura y la parte superior de los tipos. Pese a ello, ésto nos hizo ser conscientes de que, aunque era más rápido generar las imágenes por este método, realmente no era el más adecuado para tipos de un cuerpo tan reducido como los empleados aquí. Una vez terminado este primer proceso de estampación, comprendimos a la perfección las palabras de Pallasmaa, quien afirma que “muy a menudo sucede que tiene que abandonarse la idea inicial u la primera elaboración de un proyecto y volver a empezar de nuevo todo el proceso”⁴⁴. Tras este trabajo se descartó la idea inicial de realizar una serie de libros con los colores primarios, decantándonos por una mayor sutilidad que se mantendría en todas las obras-libro.

6.2.1.2. Obra-libro: *Oos*

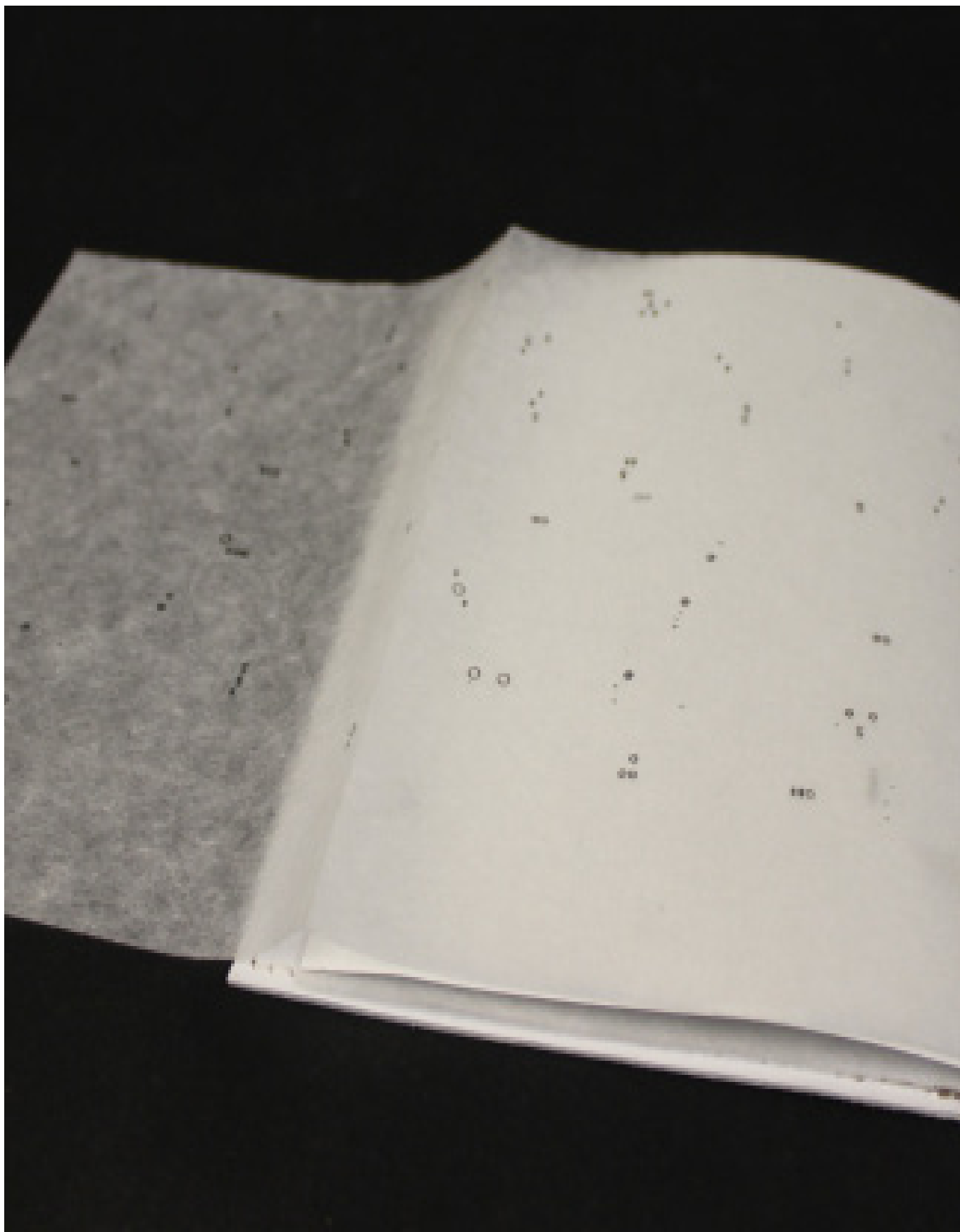
El segundo libro que compusimos, se trataba de uno en forma de rollo. Esta forma histórica de libro la planeamos desarrollar con amate; sin embargo, este soporte tiene poca flexibilidad debido a su gran consistencia. Por tanto, considerábamos que esta forma sería oportuna para tal material. No obstante, al hacer algunas pruebas vislumbramos la imposibilidad de generar una obra-libro plásticamente veraz con tal medio. Nos decantamos entonces por el papel Japón, que generaría transparencias durante su manipulación.

Con este planteamiento, iniciamos la composición tipográfica que estamparíamos en secciones de 20 x 25 cm, que posteriormente cortaríamos en tiras de 1cm. Con un mayor control de la tipografía no se presentó ningún obstáculo durante la estampación. No obstante, cuando cortamos las primeras estampas para generar otro prototipo, nos percatamos que funcionaba mucho mejor en el formato inicial de 20 x 25 cm. Optamos entonces por coserlo en bolsa, lo que nos permite generar en una sola estampa el anverso y el reverso de nuestro plegado, añadiendo una imagen litográfica extraíble con la que el espectador pueda interactuar.

Iniciamos el proceso litográfico generando los fotolitos digitales, lo que brinda la posibilidad de crear composiciones tipográficas con las letras, tanto en negativo como en positivo. Tras insolar las planchas de offset se estamparon sobre papel *Basik* de 150 gr. que aportaba mayor rigidez pero sin alejarse por completo de la flexibilidad del papel Japón.

Con este procedimiento se hace de nuevo patente la importancia del proceso, así como de la adecuación a los materiales, pues si no tenemos en cuenta la estructura y su relación con el contenido, estaremos negando la posibilidad de crear condiciones específicas de lectura (CARRIÓN: 2015; 95).

⁴⁴ PALLASMAA, J. *Op. cit.* p. 123



María García Sánchez: *Oos*. Estampaciones tipo y litográficas sobre papeles *Japón* y *Basik*. Encuadernado en forma de código con cubiertas de piel, 2017.



María García Sánchez: *t*. Detalle de las cubiertas.

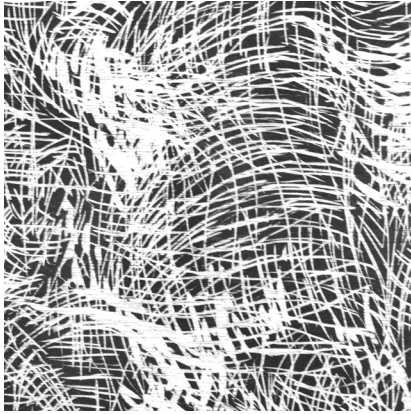
María García Sánchez: *t*, 2018. Tipografía y serigrafía sobre papel *Canson Edition* 250 gr.



6.2.1.2. Obra-libro: *t*

Esta obra-libro se estructura en base a un cosido en bolsa. Este tipo de encuadernación permite generar un hueco interno, donde trabajar con un lenguaje o sentido diferente al de la parte externa. Se decidió por ese motivo, emplear tipografía móvil en la parte visible y serigrafía con una imagen tipográfica en la parte interna. Actuar de ese modo nos permitía generar un contenido que interactuara con la estructura del libro. La tipografía móvil dejaría huella tanto en la parte interna como en la externa, mientras que la serigrafía actuaría en base al paso de luz. Este hecho fue posible gracias al empleo del papel *Canson Edition*, que pese a tener un elevado gramaje, creaba ciertas transparencias en su manipulación que favorecían la lectura de la obra-libro.

En cuanto al proceso, éste se basó en la composición en rama de los tipos móviles para, posteriormente estamparlos en la *Minerva Hispania*. En este punto tuvimos algunos problemas de embotamiento de los tipos por su reducido tamaño -cuerpo 8-. Sin embargo, éstos se solucionaron controlando la cantidad de tinta y limpiando entre cada estampación. Tras unos meses de indecisión, pues el prototipo inicial no se correspondía con la evolución del trabajo, pudimos salir del *impasse* gracias al descubrimiento de la serigrafía. Con ella creamos digitalmente fotolitos serigráficos. Este procedimiento, permitía aunar tipos de cuerpos diferentes, por lo que aprovechamos esta posibilidad. Durante el proceso de estampación permeográfica realizamos numerosas pruebas con tinta transparente que veníamos practicando con este procedimiento, pero se descartaron por no generar transparencia alguna. Además, encontramos dificultades en estampar las líneas más finas, de lo que extrajimos la conclusión de que debíamos trabajar la serigrafía con zonas de mayor marcaje.



6.2.2. Xilografía: la madera como lenguaje

En este subepígrafe, se expone el inicio de nuestro alejamiento de la tipografía móvil en favor de un lenguaje en el que el gesto, la huella, se hiciera patente; para ello, escogimos la xilografía.

¿Por qué xilografía?

El lenguaje xilográfico se expresa principalmente a través del trazo negativo, materializado en los surcos que produce la gubia al incidir sobre la madera. Con ello, lo que da fuerza y estructura a la imagen es el trazo, el gesto. Por tanto, la xilografía era el medio idóneo para extrapolar los conocimientos asimilados en dibujo. Para nosotros, tallar con la gubia es lo mismo que dibujar, ya que “el arte de la letra no depende exclusivamente del utensilio, sino de la interacción entre el artista, el utensilio y el soporte”.⁴⁵ El medio xilográfico se conoce además por el largo proceso que requiere, permitiéndonos reflexionar y hacer todas las modificaciones que consideremos oportunas, por lo que se propuso desarrollar la talla directa, sin ningún dibujo previo.



María García Sánchez: xilografía realizada en Dibujo y Expresión. Ejercicio de 10', 2018.

Talla de matrices xilográficas para *Ponderar la percepción*.

6.2.2.1. Talla de matrices y pruebas de impresión

Para iniciar la realización de esta obra-libro se tallaron un total de veinticuatro grabados, que conforman en su conjunto un texto, también presente en la obra sobre la importancia de relacionar la figura y el fondo. Aparece entonces, uno de los problemas vitales cuando nos enfrentamos ante la resolución gráfica de cualquier imagen, cómo relacionar figura y fondo. En esta talla hemos podido asentar los conocimientos previos sobre esa problemática, entendiendo que al igual que sobre el papel, sobre la madera son las diferentes direcciones, intensidades y formas las que estructuran una imagen o dibujo. Por otro lado, hemos trabajado la palabra desde otra perspectiva, pues ahora éramos nosotros los que generábamos las zonas positivas y negativas que se quedarían registradas en la plancha. Se evidenciaba con ello aún más el empleo gráfico y matérico de la palabra que, desprovista aquí de todo significado, pasa a ser por completo significante.

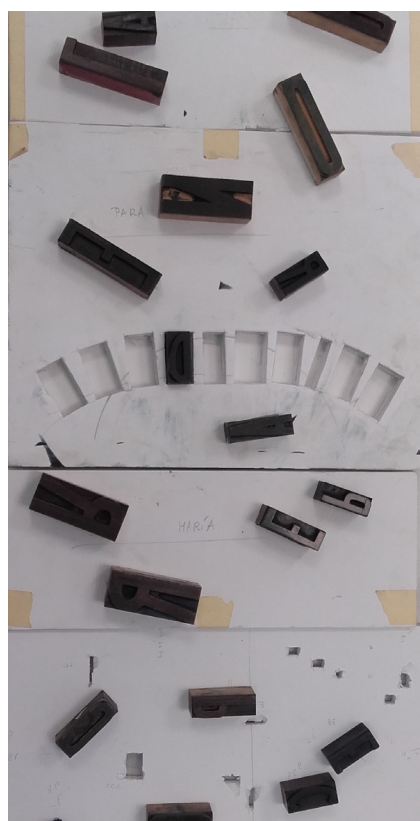
Se extrajeron pruebas de estado de todas ellas, con las que pudimos seguir tallando en algunas zonas, debido a que en muchos de los casos las estampas necesitaban de blanco para estructurarse. Otras, sin embargo, necesitaban de contraste, por lo que se empleó una paleta para aplanar ciertas partes y que el rodillo penetrara de nuevo en ellas. Todo este proceso supuso un auténtico descubrimiento, al poder extrapolar el dibujo a la xilografía, hecho que no habíamos logrado en ninguno de nuestros grabados previos.

⁴⁵ MEDIAVILLA, c. *Op. cit.* p. 25



6.2.2.2. Edición: de la matriz al papel

Habiendo dado por finalizado el proceso de talla, nos dispusimos a editar esta obra libro. Su edición se dividió en dos etapas: xilografía y tipografía. La primera y más importante fue la estampación xilográfica. Ésta se realizó sobre los pliegos, para lo cual ejecutamos un protoipo previo, que nos permitiese conocer con exactitud dónde debía colocarse cada grabado y qué partes se quedaban en blanco. Ese paso supuso un gran cambio, porque hasta ese momento no se había estampado nada pensando en cuadernillos, lo cual fomentó nuestro acercamiento hacia esa estructura y hacia la obra-libro en forma de códice, alejándonos ya de la forma de acordeón o rollos. Comenzábamos a entender mejor cómo se generaba una obra-libro desde su interior.



Por otro lado, el proceso tipográfico albergó el nacimiento del texto en el que se basa el libro, así como del colofón y las cubiertas. Mientras que los dos primeros se compusieron en rama y estamparon en la *Minerva Hispania*; la cubierta se estampó sobre tela con tipos de madera, empleando por su tamaño la impresora plana *Heidelberg*.

6.2.2.2. Obra-libro: *Ponderar la percepción*

Finalmente, tras un largo proceso de talla y asimilación del lenguaje gráfico trasladado a la matriz, obtuvimos los cuadernillos estampados que darían lugar a *Ponderar la percepción*. Este desarrollo, nos mostró la necesidad de jerarquizar la imagen a través de la dirección y forma del trazo, así como su intensidad. Hecho que se hizo patente en las primeras pruebas de estado, donde la línea era muy similar y la imagen se mostraba plana, sin matices ni tensión.

Comprendimos por otro lado algo esencial, la necesidad de adecuarnos a cada uno de los materiales o procedimientos empleados. Comunmente nos encontramos con personas que se plantean la talla en madera como una reproducción de aquello que tienen en mente, de un boceto, de una idea. Pero la xilografía es mucho más que eso. Pese a que es posible y completamente válido partir de un planteamiento preconcebido, lo cierto es que será la madera y sólo ella la que te guíe en el proceso. Tal y como expone Brancusi “no puedes hacer lo que quieras, sino aquello que el material te permita hacer”.⁴⁶ Ese concepto, que parece tan obvio, fue lo más árduo de incorporar a nuestra forma de entender el medio. No obstante, cuando lo hicimos, comprendimos que es equiparable a aquello que sucede con la encuadernación o con cualquier medio o disciplina artística; debemos adecuarnos a la estructura de los materiales, dícese la dirección del papel o la dureza de la piedra. Sólo de ese modo, seremos capaces de fluir hacia un proceso de trabajo que adquirirá prioridad sobre el resultado (PALLASMAA: 2012; 82).

Estampación en cuadernillos de *Ponderar la percepción*.

Composición tipográfica con tipos de madera con cartón pluma para la cubierta de *Ponderar la percepción*.

⁴⁶ DUDLEY, D. Brancusi. En: PALLASMAA, J. *La mano que piensa* p. 59



María García Sánchez. *Ponderar la percepción*, 2018. Detalle de la talla xilográfica.
 María García Sánchez. *Ponderar la percepción*, 2018. Xilografía sobre papel *Super Alfa* encuadernado con cosido visto.

6.2.3. Grabado calcográfico: estampación en hueco

Habiendo ejecutado la primera obra-libro en la que la obra gráfica ponderaba frente a la tipografía, decidimos recuperar un libro realizado con anterioridad a conocer las posibilidades que brinda la encuadernación. Éste se había concebido como proyecto final para una asignatura, sin embargo, no se entendió finalmente de esa manera. No obstante, al observar el grabado que dio origen al libro, considerábamos que era realmente un paso previo a entender la palabra como materialidad. Además, en él se atendía claramente a la problemática figura-fondo, por lo que decidimos recuperarlo y trabajar de nuevo en este sentido.

La estampación en hueco permite, del mismo modo que la xilografía, un proceso muy dilatado. En nuestro caso, este proceso fue más relevante si cabe por el material empleado como soporte: la plancha de hierro galvanizado. Expondremos a continuación los motivos que nos han llevado a hacer uso de ella y las posibilidades gráficas que brinda trabajar con ella, y no con otras como las de cobre, hierro o zinc.

6.2.3.1. Asimilación del espacio gráfico y primeras pruebas de impresión

En un primer momento, decidimos trabajar con galvanizado, sin saber qué resultados íbamos a obtener. Contábamos con un retal de este material gracias a un trabajo escultórico previo, y creímos que tal vez era posible extraer resultados positivos de su empleo.



Tras preparar la primera plancha, realizamos un dibujo muy minucioso, pretendiendo que se mordiera sólo la línea que destapábamos -agua-fuerte-. Lo que ocurrió después, supuso un auténtico imprevisto, pues al contener esta matriz una capa muy reducida de zinc, al desaparecer ésta por la mordida, el hierro se empieza a calentar y el barniz se levanta. Se mordió por tanto toda la superficie, generando una serie de matices inesperados. Aprovechamos este contratiempo y decidimos adentrarnos en el lenguaje calcográfico por completo, resolviendo finalmente esta imagen gráfica.

Todo ese trabajo previo se consideraba importante, por lo que decidimos mantenerlo en esta nueva obra-libro. Ésta, nos decantamos a mordida con aguafuerte, aún a sabiendas de que el barniz se iba a levantar. Posteriormente, trazamos en negativo con goma-laca, que sí resistía a la mordida, para generar un proceso en el que el trazo hablara por sí mismo. Era ya caligrafía en su plena expresión, pues aquello escrito era irreconocible. Lo que hablaba era la intensidad, la forma, el gesto.



6.2.3.2. Obra-libro: *Metamorfosis*

Metamorfosis es por tanto, una obra-libro calcográfica estructurada por el plegado de dos estampas en anverso y reverso del papel. No obstante, lo más relevante de la ejecución de este libro ha sido la interacción y simbiosis con el material, los descubrimientos que se han ido sucediendo a lo largo del proceso, y la flexibilidad mostrada para afrontar acontecimientos que no teníamos planeados. Es en ese momento, cuando cobran relevancia las palabras de Pallasmaa:

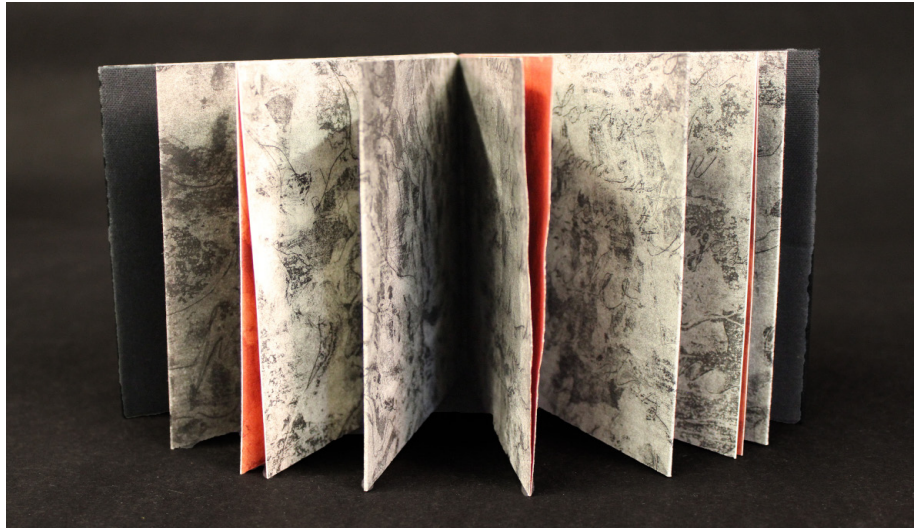
En una experiencia artística significativa tiene lugar una clara difuminación del límite entre el mundo y el yo [...] esta difuminación del límite existencial, la fusión entre el mundo y el yo, entre el objeto y el sujeto, tiene lugar en toda obra y en toda experiencia artística significativa.⁴⁷

Detalle de la acción del ácido sobre plancha de hierro galvanizado. El dibujo se pierde por un accidente en la mordida que provoca el levantamiento del barniz.

Proceso de dibujo de la segunda plancha de hierro para *Metamorfosis*. Aguafuerte y aguafinta.

El procedimiento de grabado calcográfico sobre plancha de hierro galvanizada, nos ha permitido incorporar a nuestro trabajo la acción inesperada del ácido. Este hecho, no hace más que corroborar nuestra percepción acerca de la importancia de afrontar los imprevistos con un pensamiento divergente. Además, debido al propio procedimiento gráfico del grabado en hueco, hemos podido acrecentar nuestra experiencia sensorial en el proceso, continuando con lo asimilado en el proceso xilográfico, y que se establece entonces como uno de los ejes fundamentales de nuestro desarrollo.

⁴⁷ PALLASMAA, J. *Op.Cit.* p.17



María García Sánchez: *Metamorfosis*, 2018. Estampación calcográfica (detalle).
 María García Sánchez: *Metamorfosis*, 2018. Grabado calcográfico sobre papel *Super Alfa*. Encuadernado en base al plegado.

6.2.4. Litografía: la estampación planigráfica

Para poder plantear el desarrollo de esta obra-libro litográfica, es necesario plantearnos algunas cuestiones al respecto de este procedimiento: ¿Por qué litografía? ¿Qué diferencia a la litografía de otros medios gráficos? ¿Es consecuente emplearla en nuestro trabajo?

En este momento del desarrollo del proyecto, se nos propuso desde la asignatura de *Litografía* el abordar este procedimiento con un propósito específico relacionado con nuestro trabajo. Al mismo tiempo, en *Dibujo y expresión* se estaba trabajando con el fondo y la figura de manera más concreta. Esto, derivó en la necesidad de generar una obra-libro que recogiera los conocimientos asimilados.

¿Qué diferencia la litografía de otros medios gráficos?

En el momento que entramos en contacto con la litografía nos percatamos de que, una vez interiorizado el proceso, la piedra respondía con gran facilidad a los requerimientos del dibujo. Por eso, nos pareció un trabajo más directo que el que se pueda realizar con xilografía o calcografía. No necesitamos de una herramienta específica para dibujar sobre el soporte, sino que nuestro trazo fluía libremente por la superficie.

¿Es consecuente su aplicación en nuestro trabajo?

Probablemente, la litografía sea el medio más idóneo para el desarrollo de la caligrafía. Nos permite trabajar con toda nuestra expresividad, generando matices y tonalidades con la ejecución de un solo dibujo. Lo que es más, con esta metodología se hace aún más patente si cabe, el hecho de que “el soporte y los medios o herramientas empleados para plasmar trazos sobre él, son determinativos para que un tipo de lenguaje se desarrolle en una u otra dirección”.⁴⁸

⁴⁸ RODRÍGUEZ LEÓN, A. *La importancia de la imagen xilográfica y su fundamento visual en el libro de artista contemporáneo. Una aportación personal*



Estampación de la piedra litográfica en la prensa *Brisset*.
Acidulación de las piedras para fijar el dibujo realizado al grano.

6.2.4.1. Hidrofilia y oleofilia: generación del dibujo sobre la piedra

El dibujo en piedra se presenta como el medio gráfico más pertinente para el empleo del lenguaje como materia, pues nos permite generar una infinita variedad de trazos y matices. Sin embargo, encontramos que esta parte de dibujo, de reproducción fiel de lo que dibujamos no es tan relevante como los imprevistos que pueden tener lugar durante el procesado de la piedra. De este modo, si nos centramos en el proceso como experiencia vital, nos percatamos de que “cobran significativa relevancia aspectos de los que generalmente solemos huir como son el error, la duda, la ambigüedad, la repetición”.⁴⁹ Gracias a que planteamos la litografía desde esta perspectiva, fuimos capaces de sobrepasar la barrera de la búsqueda de la perfección, del ansia de obtener un resultado preciso que nos liberara de la frustración. Aprovechamos con ello, imprevistos que surgieron para explorar otras vías de acercamiento hacia el material. Una piedra mal graneada se convierte en una oportunidad de conocer la piedra en otro estado; una acidulación demasiado fuerte, genera la superposición de un nuevo dibujo que enriquece la imagen; una acción débil del ácido, posibilita el dibujo con trazo negativo... El error deja de entenderse como debilidad para ser, en sí mismo, proceso, aprendizaje y una valiosísima oportunidad para reubicarnos en el pensamiento divergente.

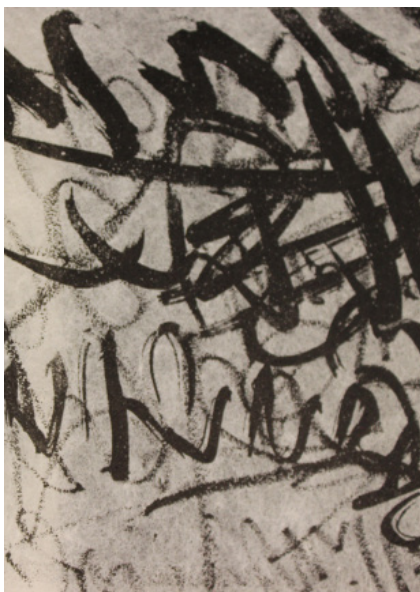
5.2.4.2. Obra-libro: *El texto es una excusa*

En esta obra-libro decidimos incorporar de nuevo el papel Japón, que registraba a la perfección el dibujo, generando a su vez una gran cantidad de transparencias. Partimos para ello de los preceptos acerca de la estructuración de la imagen asimilados ya por completo, intentando abordarlos desde una nueva perspectiva. Así, la diferenciación entre la litografía y otros recursos gráficos fue notable, lo que nos permitió extraer unas primeras conclusiones acerca del proceso, nuestro lenguaje y su pertinencia con cada uno de estos procedimientos.

A pesar de que la litografía registra por completo nuestro gesto y es un procedimiento directo, lo cierto es que no encontramos en su desarrollo una idea de proceso tan dilatada como en el caso de la xilografía o la calcografía. Estas últimas, permiten abordar el dibujo desde otra perspectiva, atendiendo a los accidentes o requerimientos de la talla o incisión, pues “el interés de caligrafiar no proviene de lo que está escrito, sino de la manera de escribirlo”⁵⁰. Con esto, comprendimos que lo verdaderamente relevante de la caligrafía como proceso es precisamente la experiencia corporal y sensorial, que encuentra su máxima expresión en aquellos medios que necesitan de un trabajo procesual en conjunción con el material.

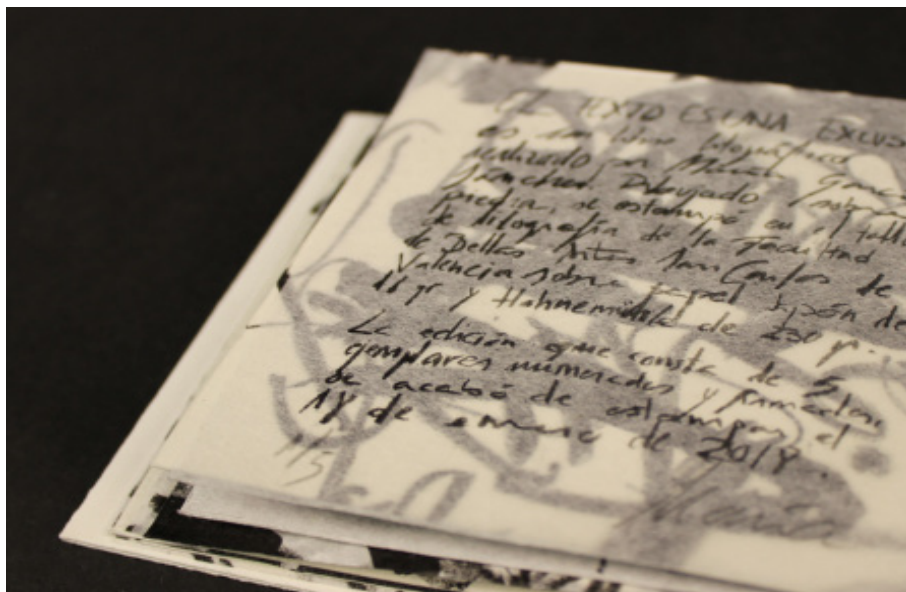
⁴⁹ RODRÍGUEZ LEÓN, A. ¿Cómo se gesta una xilografía sin expectativas? p. 58

⁵⁰ MEDIAVILLA, C. *Op.Cit.* p.3



María García Sánchez: *El texto es una excusa*, 2018. Litografía sobre piedra (detalle).

María García Sánchez: *El texto es una excusa*, 2018. Litografía en piedra sobre papeles *Japón* y *Hahnemühle*. Detalle del



6.2.5. Serigrafía: la permeografía como medio

En este último subepígrafe acerca de los procedimientos gráficos y la generación de las obras-libro expondremos el proceso permeográfico y su vínculo con esta tipología de obra.

Si hablamos de libro y serigrafía nuestro imaginario nos genera la visión de un libro ilustrado donde ponderan las tintas planas. Es por eso, por lo que supuso un gran reto asimilar el procedimiento permeográfico y poder establecer una relación entre éste y las obras-libro. Al contrario que los otros medios en los que habíamos trabajado, la serigrafía resultaba frustrante para nosotros por carecer de proceso alguno. Nuestra concepción atendía a la serigrafía como simple medio de reproducción de imágenes, más o menos convencionales o comerciales. Entonces, ¿Cómo era posible que aunáramos proceso y serigrafía?

Siguiendo con nuestra necesidad de generar imágenes estructuradas que resolvieran la problemática figura-fondo, y con nuestra voluntad de establecer un proceso gráfico sobre la pantalla, optamos por el dibujo directo sobre la emulsión. Gracias al líquido recuperador, que reblancecía la emulsión, era posible dibujar sobre la pantalla. Estos dibujos, no obstante, tenían la limitación de los matices. No nos era posible estructurar una imagen veraz si no éramos capaces de presentar un trazo variado en cuanto a forma e intensidad.

6.2.5.1. El lenguaje serigráfico y la obra-libro

Para poder ejecutar una obra-libro convincente a través de la serigrafía, era necesario asimilar que era un medio completamente diferente a los trabajados con anterioridad. Entonces, ¿Qué diferencia la serigrafía de otros medios? Analizando esta diferenciación a través de la experiencia personal, alcanzamos una serie de conclusiones acerca de cuáles son los preceptos fundamentales de ésta, aquellos aspectos intrínsecos al lenguaje permeográfico.



- En primer lugar, nos permite imprimir sobre prácticamente cualquier soporte. Así, el papel deja de ser el único recipiente posible para nuestro trabajo, abriéndose un gran abanico de posibilidades. Metales, plásticos, tejidos... todos ellos son susceptibles ahora de ser impresos.
- Al contrario que otros medios gráficos como el offset, la serigrafía se caracteriza por una mayor preponderancia de tintas planas, pues la impresión se produce a través del paso de tinta por una malla más o menos abierta. Por eso en este proceso de positivado y impresión se pierden muchos matices gráficos que sí obtenemos por medio de otras técnicas.
- El positivado supone una parte esencial en el desarrollo de la imagen. Este proceso de positivado se puede realizar a través de imágenes digitalizadas e impresas, por medio de positivos dibujados manualmente o a través del dibujo directo sobre la pantalla. El aspecto formal de la imagen, variará completamente según elijamos un medio u otro.

Expuestas estas características y diferenciaciones concretas, ¿Qué solución gráfica puede aportar a la obra-libro? Al observar con los dibujos directos sobre la pantalla nos percatamos de que la serigrafía enriquecía la imagen en las zonas de mayor marcaje, por lo que decidimos emplear esa característica como elemento principal de nuestro trabajo. Sin embargo, como el uso de las tintas *Sederlac* se percibió como un aspecto negativo en nuestro prototipo, por adherirse los cuadernillos impresos, nos decantamos por el barniz para madera. Esta tinta nos permitía aprovechar la capacidad de marcaje de la serigrafía para filtrar el paso de luz en el papel Japón, donde considerábamos que funcionaba mucho mejor.

Por otro lado, como no deseábamos alejarnos de la línea y el trazo matizado, optamos por hibridar litografía y serigrafía, alterando los órdenes de impresión y empleando tintas diversas. Esto conllevó unos requerimientos plásticos que expondremos a continuación.



Detalle del proceso de dibujo sobre la pantalla serigráfica.

María García Sánchez: *El mundo y el yo*; prototipo.

6.2.5.2. Obra-libro: *El mundo y el yo*

Para afrontar la creación de esta obra-libro, nos iniciamos en la problemática que supone entender el lenguaje serigráfico. Gracias al trabajo previo ejecutado en el prototipo, pudimos acotar nuestro campo de acción y dividirlo en dos fases: impresión litográfica y impresión serigráfica. Con respecto al empleo de la litografía, éste se hizo necesario para definir y estructurar la imagen a través de matices tonales y un mayor registro de las líneas de dibujo; hecho que es posible por ser un medio de impresión planigráfico. Mientras, en el proceso permeográfico, nos decidimos a proyectar el empleo de una gran variedad de tintas, que resolvieran el problema presente con la *Sederlac*, tinta recomendada para la impresión serigráfica.

En este proceso de hibridación, decidimos imprimir en primer lugar la litografía, evitando problemas de adhesión de tinta que aparecían al imprimirlo a la inversa. Posteriormente, iniciamos el dibujo sobre la pantalla ayudándonos de fotolitos manuales. En este mo



María García Sánchez: *El mundo y el yo*, 2018. Detalle de encuadernación.

María García Sánchez: *El mundo y el yo*, 2018. Litografía y serigrafía sobre papel de arroz.

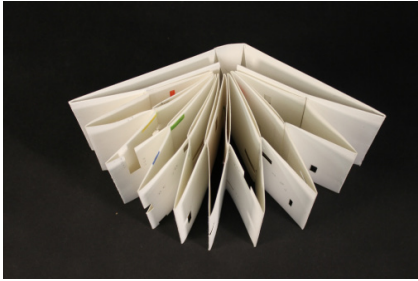


mento, nos percatamos que habíamos estado planteando la serigrafía de la manera equivocada. Sí posee proceso, pero éste no tiene que ver estrictamente con el proceso de generación de la imagen; puede presentar otras problemáticas como el soporte o las tintas empleadas. En ese momento en el que hallamos el problema, entendimos que un proyecto, un proceso, no puede surgir de algo que ya conocemos, sino que debemos plantearnos nuevos retos que nos procuren reflexión. Tal es el caso que así se expone en *La mano que piensa*:

El proyecto constituye siempre una búsqueda de algo que se desconoce de antemano, o una exploración en un territorio extraño.⁵¹

Este último ha sido el caso, pues empleamos una tinta desconocida, barniz transparente para muebles, con la intención de que filtrara el paso de luz, apoyándonos en esa característica de la serigrafía que fomenta las tintas planas. Eso nos ha capacitado para abordar la caligrafía desde otro medio y entender así que tiene más posibilidades gráficas de las que en un principio planteábamos. Sin embargo, este empleo de la serigrafía con tintas que no eran las apropiadas al medio, también ha generado muchos obstáculos. Tintas que no fluían bien, o que engrasaban la pantalla al realizar una sobreestampación eran los problemas más habituales. Pese a ello, este hecho nos hizo plantear soluciones con un pensamiento divergente, haciendo de nuevo del error una oportunidad.

⁵¹ PALLASMAA, J. *Op.Cit.* p.124



María García Sánchez: *Percibe. Siente.*, prototipo. Acordeón cosido en pico.

María García Sánchez: *I*; prototipo realizado con máquina de escribir y lápices de colores sobre papel sulfurizado. Cosido en códice.

María García Sánchez: *Ritmos son ritmos*. Texto génesis de la primera idea. Máquina de escribir sobre papel *Rives Tradition*.

6.3. CÓMO SE ESTRUCTURAN LAS OBRAS-LIBRO

Como hemos planteado en nuestro marco teórico, la encuadernación constituye un papel esencial para ser capaces de diferenciar entre libro de artista y obra-libro. Mientras que un libro de artista nombra a todas aquellas publicaciones realizadas por artistas, una obra-libro basa su coherencia formal en

la naturaleza del papel, el espesor, la transparencia, el formato de la página, el color del papel, la textura, la suavidad o la dureza, la luz o la opacidad, la encuadernación o el plegado.⁵²

Para lograr que las obras-libro generen una experiencia sensorial en el lector, es vital “su coherencia interna, el impacto de sus contenidos, su comprensión de la naturaleza secuencial del libro, su conciencia del ritmo de lectura, el rechazo del lenguaje lineal”.⁵³

6.3.1. La estructura interna, cimiento de la forma-libro

Para ser capaces de generar obras-libro plásticamente veraces, es decir, formas libro que sean capaces de relacionar coherentemente todos los elementos que las conforman, es vital pantearlas desde la encuadernación. No podemos generar de ningún modo este tipo de obras si no nos planteamos su inicio desde la estructura de los materiales y su pertinencia plástica con la forma de libro.

Esta perspectiva de afrontar la encuadernación, se encuentra claramente definida si entendemos la diferenciación entre una obra en forma de libro y un texto. Así lo expone Carrión: “A diferencia de los libros normales, en las obras-libro hay una unidad entre la intención y la forma. Y si hay algún lenguaje, no es un lenguaje literario”.⁵⁴ Por tanto, mientras que un texto o novela no se altera cuando lo cambiamos de formato -un libro electrónico o uno de papel contienen el mismo texto-; las obras en forma de libro poseen características sensoriales intrínsecas a ellas, de modo que no es posible alterar su materialidad sin cambiar su sentido. La encuadernación es, entonces, el verdadero cimiento de la obra-libro.

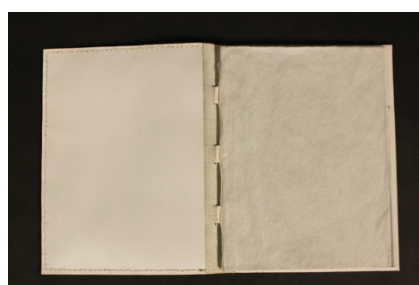
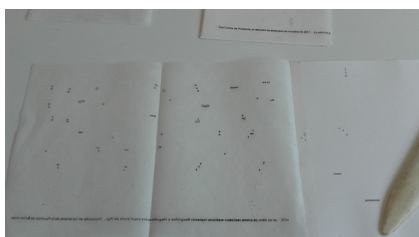
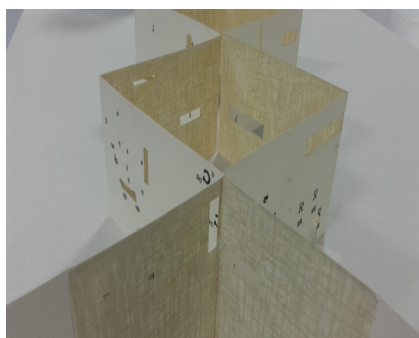
6.3.1.1. Encuadernación: del plegado al cosido

Para poder llevar a cabo nuestro trabajo, planteamos la encuadernación como eje estructural del libro. Por eso, nuestros prototipos se generaron desde la coherencia interna entre los materiales, la encuadernación y el contenido. Nos encontramos en disposición pues, tras haber expuesto el proceso de estampación de cada uno de los libros, de materializarlos en base a la encuadernación. Así, desarrollaremos

⁵² MUNARI, B. *Pagine e dintorni*.

⁵³ CARRIÓN, U. *Op.Cit.* p.115

⁵⁴ *Íbid.* p.139



Percibe. Siente. Plegados para la estructuración del libro.

Percibe. Siente. Cubiertas de papel cortadas con máquina láser.

Oos. Plegado de las estampas tipográficas y unión mediante cejas de las litografías.

Oos. Detalle de la unión del interior del libro con la cubierta por medio de los nervios.

este proceso en cada una de las obras libro siguiendo el mismo orden cronológico descrito anteriormente, que entendemos refleja considerablemente la asimilación de la estructura del libro.

6.3.1.2. El acordeón cosido: *Percibe. Siente.*

La primera de las obras libro corresponde a la realizada en forma de acordeón cosido; esto conlleva el empleo tanto del plegado como de la costura. Para plantear este tipo de encuadernación, debemos plegar primero ambos acordeones y perforarlos. En nuestro caso, teníamos la particularidad de que, al poseer el libro perforaciones, era necesario adaptar en algunos casos la plantilla, evitando perforar en los huecos o próximo a ellos. Hasta ese momento la encuadernación no presentó ningún inconveniente. Sin embargo, al plantear las cubiertas -pues siempre se genera un libro de dentro hacia fuera-, nos encontramos con una cuestión no prevista. Habíamos medido el grosor del lomo desde la parte exterior y no desde la zona central, donde se hallaban las costuras. Esto generó un problema de forma, pues impedía que el libro cerrase. Por tanto, se rehicieron las cubiertas con papel Super Alfa perforado con láser para generar ese devenir entre dentro-fuera, visible-oculto.

De esta primera encuadernación, extrajimos algunas conclusiones acerca de la necesidad de tener en cuenta el grosor del hilo para generar las cubiertas, así como de la posibilidad de adaptar conocimientos previos u otras tipologías de cubiertas a las características plásticas de la obra-libro.

6.3.1.3. Del rollo al códice: *Oos*

El desarrollo de esta obra-libro fue vital para comprender la necesidad de plantear la encuadernación como estructura. En un principio se generó para ser materializada en forma de rollo. Sin embargo, con la evolución del trabajo, nos percatamos de que ésta estructura no favorecía realmente una lectura secuencial. Tras esto, se realizó una maqueta de cosido en bolsa, percatándonos de que no era una opción viable con este papel tan fino -18 gramos. Por eso, decidimos de nuevo adaptarnos al material, dejando que fuera éste el que nos guiara hacia la solución formal más adecuada. Entendimos entonces, que era apropiado coserlo en forma de códice, ayudándonos de estampas litográficas sobre papel Basik, para generar una mejor secuenciación. Se cosió con cintas,⁵⁵ en forma de códice para posteriormente unir el interior, la tripa, a las cubiertas. Para estas últimas se descartó el empleo de tapas duras, pues no se adaptaban a la consistencia del interior, optando por emplear piel, que protegía el interior del libro pero a la vez favorecía su ductilidad. El cosido en piel presentaba grandes diferencias con el realizado con

⁵⁵ Las cintas -nervios- actúan a modo de costillas que estructuran y dan consistencia a la forma libro. Pueden emplearse también cuerdas, pergamino o piel para.



t: estructura de la obra-libro. Relleno de los huecos entre las cintas.

Ponderar la percepción: plegado de los cuadernillos.

el papel. Debíamos marcar las puntadas, para posteriormente poder perforar, mientras que el cosido se dificultaba por la plasticidad de la piel, que se estira mientras la trabajas, hecho que no ocurriría nunca con el papel. Por eso se hace tan relevante asimilar los procesos que ocurren con cada uno de los materiales, de modo que podamos plantear su estructuración de la forma más coherente posible.

6.3.1.4. Cosido en bolsa: *t*

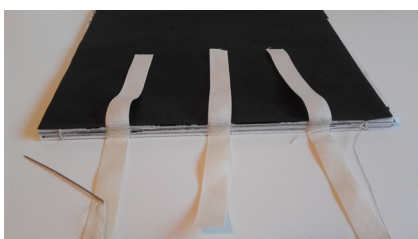
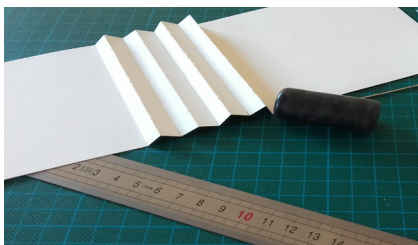
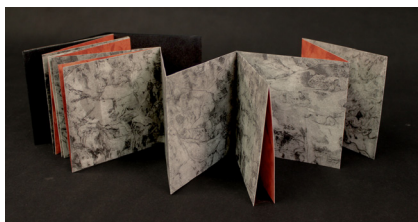
La obra-libro *t*, se decidió coser en bolsa por las facilidades de estampación que ésta otorgaba. Gracias a este tipo de costura, es posible estampar en una sola cara y posteriormente generar una secuencia en forma de código. Éste hecho es muy útil si estampamos procedimientos como el grabado calcográfico, ya que nos permite ocultar la marca de la plancha, que de lo contrario quedaría reflejada en la parte posterior del pliego. Nosotros, decidimos emplear esta opción de ocultar la parte interna para generar una obra-libro que presentara doble lectura, una en el exterior con tipografía móvil, y otra en los huecos internos con composición serigráfica.

En cuanto al proceso en sí, se cosió también con nervios, pero se decidió colocarle tapas duras, pues éstas sí correspondían con la consistencia del interior, donde se empleó Canson Edition de 250gr. Estas cubiertas requieren un proceso mucho más dilatado, pues el empleo de cola obliga a esperar a los tiempos de secado de cada material.

6.3.1.5. Cosido visto: *Ponderar la percepción*

Habiendo trabajado ya con la forma de código y los plegados, optamos por realizar un cosido visto, que permitiera unir cuadernillos, con diferentes plegados. Además, era óptimo para el papel empleado -*Super Alfa*- pues éste tenía la consistencia necesaria para ser cosido de esta manera. El cosido visto se genera a través de la costura de los cuadernillos directamente sobre la cubierta. Contenedor y contenido consiguen una perfecta armonía a través de la costura. Además de eso, nosotros reforzamos la unión de ambos por medio de una solapa, donde insertamos la primera página del cuadernillo anterior y posterior.

Este tipo de costura nos muestra la posibilidad de generar un libro sólido, formalmente estructurado a través del cosido, sin necesidad de presentar tapas duras ni encolados. Este medio nos pareció muy óptimo, pues de ese modo la encuadernación puede ser reversible, y las cubiertas siempre actuarían como protector del contenido.



Metamorfosis: detalle del plegado extendido.

El texto es una excusa: Corte y plegado de las estampas litográficas

El texto es una excusa: realización de la estructura de acordeón.

El mundo y el yo: costura con nervios (cintas)

El mundo y el yo: realización de las cubiertas de tela.

6.3.1.6. El plegado como medio: *Metamorfosis*

Continuando con la encuadernación sin adhesivos, retomamos este libro, en el cual era únicamente el plegado el que estructuraba la forma-libro. Sin embargo, lo que parece una nimiedad, realmente posee una lectura secuencial mucho mayor que la que pudiera darse con otro tipo de encuadernaciones. En ella el lector es fundamental, pues será su acción la que permita observar todos los matices y direcciones, tanto de plegado como de imagen que posee el libro. Además, nos hemos percatado de que esta secuencia, es mucho más rica si en su estampación tenemos en cuenta el plegado y sus especificaciones, haciendo que pueda o no verse como imagen general según nos lo planteemos.

6.3.1.7. Concertina: *El texto es una excusa*

Para la realización de este libro litográfico nos decantamos por la encuadernación en concertina. Esto es equivalente a realizar un acordeón de 1cm de ancho en el que se puedan coser los diferentes cuadernillos. Esta elección, se basó en la necesidad de coser en un mismo libro papeles de un gramaje muy diferente, de los 18gr del papel Japón a los 230 gr del *Hanhe-mühle*. Este tipo de encuadernación hacía posible esta hibridación, mientras que dotaba al libro de una estructura sólida, la cual se protegería con cubiertas de papel, pues el tamaño del libro y su encuadernación así lo permitían.

6.3.1.8. Códice: *El mundo y el yo*

La última encuadernación realizada se ideó en forma de códice, ya que partíamos del mismo tipo de soporte (papel chino de arroz de 30 gramos). No obstante, el formato del papel -un rollo de 69 x 1000 cm- no nos permitía generar un pliego de mayor tamaño. Es por eso que empleamos las escartivanas⁵⁶ para coserlo. Éstas, nos permitían estampar hojas sueltas, a la vez que generar una estructura sólida y plásticamente veraz. En cuanto a las cubiertas, son relevantes en este proceso, puesto a que tuvimos que rehacer nuestro planteamiento en base al comportamiento de los materiales, concretamente de las tintas. Por motivos del desarrollo serigráfico, tuvimos que emplear tinta *Sederlac*, considerando que si no se superponían no tendríamos percances durante la encuadernación. Esto resultó ser falso, pues en el proceso de costura y prensado el libro se pegó por las páginas estampadas con esta tinta. Gracias a que fue únicamente por algunas partes, pudimos recuperarlo, pero descartamos las tapas duras por requerir prensado. Optamos pues por emplear tapas blandas -de tela maculada con papel- las cuales uniríamos al interior por medio de los nervios.

⁵⁶ Las escartivanas son plegados de aproximadamente dos centímetros realizados en la misma página. Esto nos permite perforar por el doblez y coserlo como si de un cuadernillo se tratara.

7. CONCLUSIONES

Presentar este trabajo como una revisión de los conceptos libro de artista y obra-libro a través de un planteamiento teórico-práctico, nos ha permitido asimilar la esencia de las obras en forma de libro para generar alrededor de este término una producción coherente con nuestros planteamientos iniciales.

Durante el desarrollo de este proyecto hemos profundizado en la esencia de las obras-libro a través de la encuadernación, percatándonos de la tendencia imperante de entenderla como elemento ornamental y no como estructura. De este modo, muchos artistas producen catálogos, biografías u obras en forma de libro que, si bien pueden ser consideradas libros de artista, pues les corresponde la autoría, no pueden ser llamados obras-libro, ya que en ellas, su estructura -la encuadernación- es un elemento secundario. Es por eso que consideramos relevante defender la necesidad de constituir estas obras a partir de la encuadernación, entendida como elemento estructural.

Ese planteamiento hemos podido corroborarlo en el proceso de creación de nuestros libros, pues se hacía esencial entender la estructura de los materiales que íbamos a emplear, así como su relación con los lenguajes antes de concretar cualquier tipo de contenido. Nos percatamos entonces, que no era posible emplear cierto tipo de encuadernación según con qué tipo de estampación, por ejemplo la serigrafía con tinta *Sederlac*, no admitía prensado, por lo que se descarta el empleo de tapas duras; mientras, no es lo más idóneo coser en bolsa el papel Japón, por la dificultad que supone encolarlo, al mismo tiempo que el papel Super Alfa resultaba completamente idóneo para el cosido visto por su solidez. Este hallazgo, que parece una nimiedad asentó las bases de todo nuestro desarrollo, ya que a partir de estos errores fuimos capaces asimilar por completo los planteamientos acerca de la vinculación entre continente y contenido, que nos habíamos propuesto al comienzo de este trabajo. Fuimos conscientes de que la intervención con procesos que requieren de prensado y encolado, pueden resultar perjudiciales a la larga, tomando en cuenta que todos nuestros trabajos están realizados con obra gráfica original. Esto fomenta el empleo de encuadernaciones reversibles, en las que el plegado y el cosido son los sustentos de la forma libro, hecho que se hace patente en el desarrollo de nuestro trabajo.

Por otro lado, si nos centramos en la segunda parte de los objetivos, que guarda relación con lo que se corresponde al contenido, podemos argüir acerca de los siguientes aspectos.

En primer lugar, es posible afirmar que el empleo de la tipografía móvil se basó en las características físicas de las letras, generando composiciones que se significaran así mismas, y crearan una experiencia sensorial en el lector. Pese a que en un primer momento el trabajo estaba planteado para jerarquizarse entorno a un texto, se ha sabido rebasar esa limitación en búsqueda de libros que tuvieran una entidad en sí mismos, sin necesidad de formar parte de serie alguna.

Por otro lado, una vez nuestro trabajo evolucionó gracias a la asimilación del dibujo como experiencia vital, iniciamos el proceso de extrapolación del aprendizaje a otras situaciones, en concreto a las obras-libro. Al estar trabajando con el lenguaje como materia en las composiciones tipográficas, fue posible en el devenir del trabajo litográfico una evolución hacia la caligrafía. Con ella pudimos expresar nuestra corporalidad, nuestros impulsos e inquietudes por medio de los trazos, del gesto, del grafismo. Se inició entonces un proceso en el que se vincularon las características sensoriales propias de cada uno de los lenguajes gráficos a la forma de libro más pertinente en cada caso.

En suma, el método basado en la aplicación de unos principios teóricos en la práctica artística ha permitido conocer las limitaciones propias y de cada uno de los lenguajes, así como su pertinencia con las obras-libro. Esto además nos ha llevado a ser conscientes de la necesidad de afrontar las dificultades con un pensamiento divergente, haciendo de un posible error una oportunidad que nos posibilite un acercamiento diferente a los diversos lenguajes y estructuras. Han sido precisamente las limitaciones de formato y desarrollo, las que nos han conducido a soluciones inesperadas, como es el caso de la obra-libro en forma de rollo, o el de la aplicación del dibujo directo en serigrafía. Toda esta argumentación y experiencia, se centra ahora en continuar generando obras plásticamente veraces, iniciando un proceso de interacción con otros colectivos, especialmente el infantil, en el

La obligación de la enseñanza es cultivar y apoyar las habilidades humanas de imaginación y de empatía; sin embargo, los valores imperantes en la cultura actual tienden a disuadir la fantasía, a reprimir los sentidos y a petrificar los límites entre el mundo y el yo.⁵⁷

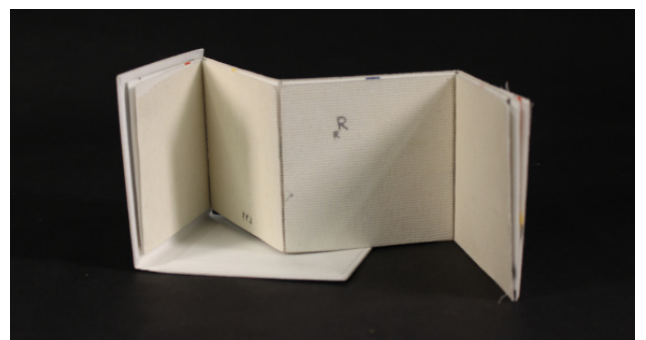
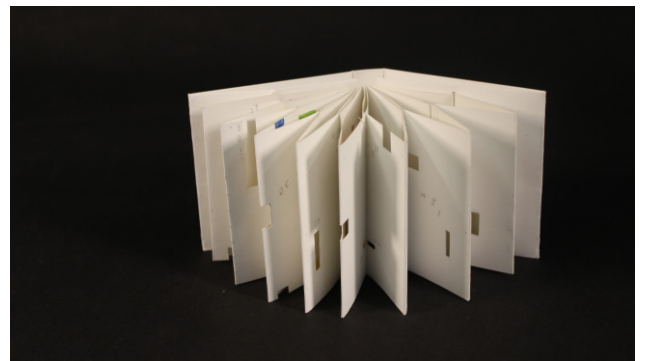
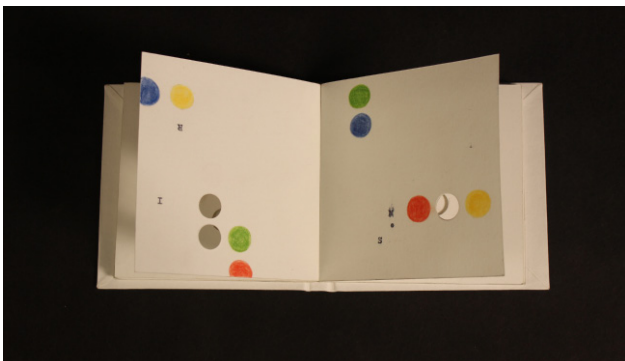
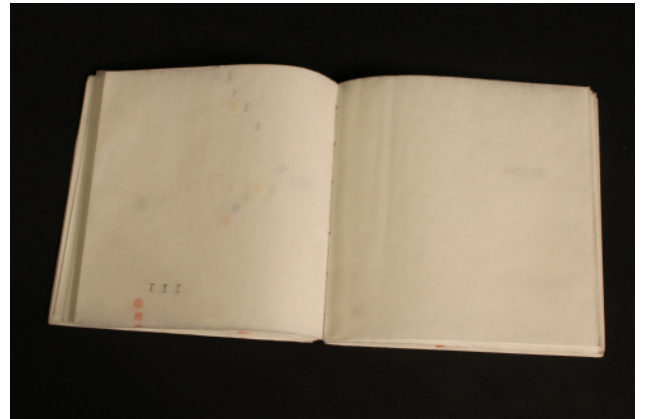
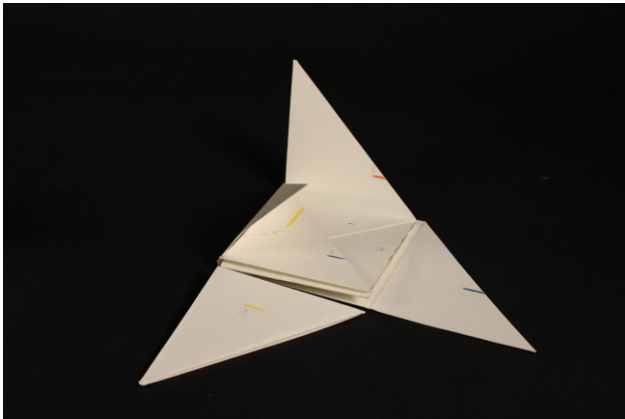
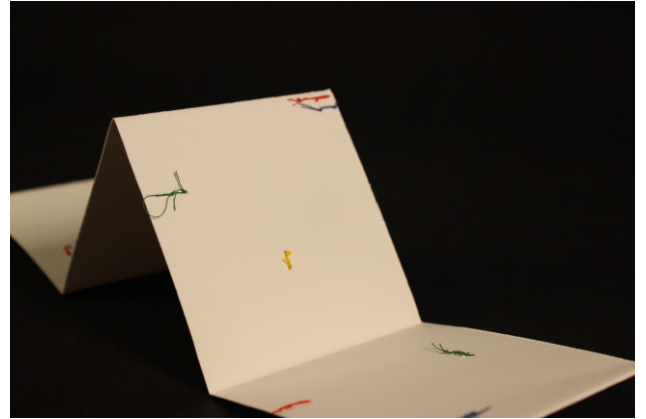
⁵⁷ PALLASMAA, J. *Op.Cit.* p.19

8. BIBLIOGRAFÍA

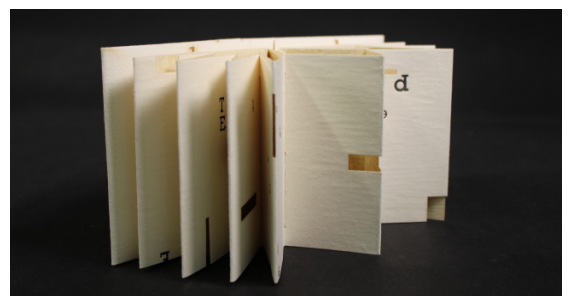
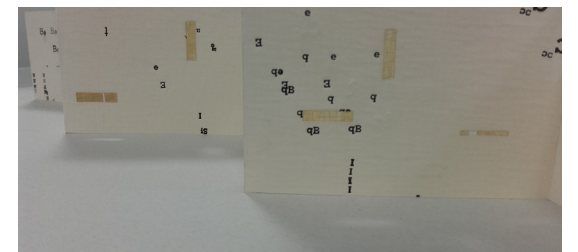
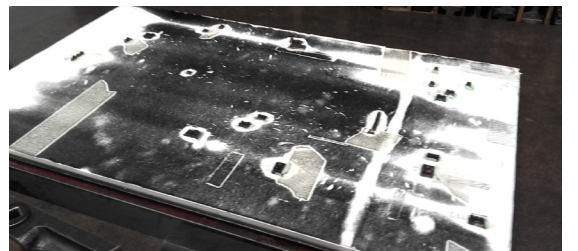
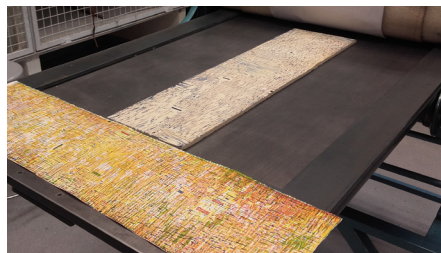
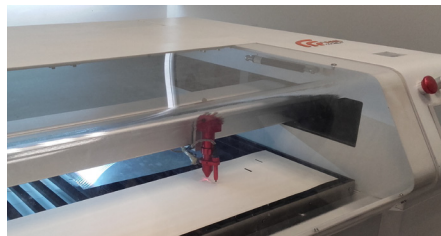
- BARTHES, R. *Variations sur l'écriture*. PARÍS: Seuil, 2000.
- DUDLEY, D. Brancusi. En: PALLASMAA, J. *La mano que piensa*. BARCELONA: Gustavo Gili, SL., 2012.
- CARRIÓN, U. *El arte nuevo de hacer libros*. MÉXICO: Tumbona, 2015.
- CELANT, G. Book as artwork. En: *Data*. MILÁN: Gilberto Algranti y Tomasso Trini, 1971, num. 1.
- FÉVRIER, J. *Histoire de l'écriture*. PARÍS: Payot, 1995.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. SAO PAULO: Cosac Naify, 2007.
- JIMÉNEZ, A; GULLAR, F. *Ferreira Gullar en conversación con Ariel Jiménez*. MADRID: Fundación Cisneros, 2012.
- LARRAT-SMITH, P. *Cy Twombly: Paradise*. CIUDAD DE MÉXICO: Fundación Jumex arte contemporáneo, 2014.
- MADERUELO, J.; MAFFEI, G., *¿Qué es un libro de artista?*. CANTABRIA: Ediciones la Bahía, 2014.
- MAFFEI, G. Poesía visiva y Concreta. El caso italiano. En: *Arte y parte*. CANTABRIA: Editorial Arte y Parte, 2013, num. 106, ISSN: 1136-2006
- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. *Pequeña historia del libro*. Gijón: Trea, 2010
— *Manual de edición y autoedición*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1994
- MEDIAVILLA, C. *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*. VALÈNCIA: Campgràfic, 2005
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*. BARCELONA: Ediciones Península, 1975
- MOEGLIN-DELCROIX, A. *Esthétique du livre d'artiste*. PARÍS: Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997.
- MUNARI, Bruno. *Pagine e dintorni*. Gallarate, Galleria d'Arte Moderna, 1991.
- PALLASMAA, J. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. BARCELONA: Gustavo Gili, SL., 2012.
- PÉREZ-ORAMAS, L. León Ferrari y Mira Schendel: el alfabeto enfurecido. MADRID: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.
- PHILLPOT, C. *Booktrek*. SUIZA: JRP Ringier, 2013.
- RODRÍGUEZ LEÓN, A. La importancia de la imagen xilográfica y su fundamento visual en el libro de artista contemporáneo. Una aportación personal. [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2003.
- *¿Cómo se gesta una xilografía sin expectativas? La importancia del proceso ante el resultado de un grabado*. En: *Grabado y edición*. MADRID: Grabado y Edición SL, 2015, num. 48, ISSN: 1886-2306
- SMITH, K. *Non adhesive book-binding*. NUEVA YORK: Keith Smith Books, 1999.
- *Structure of the visual book*. NUEVA YORK: Keith Smith Books, 1984.

9. ANEXO I. PROCESO Y OBRAS-LIBRO

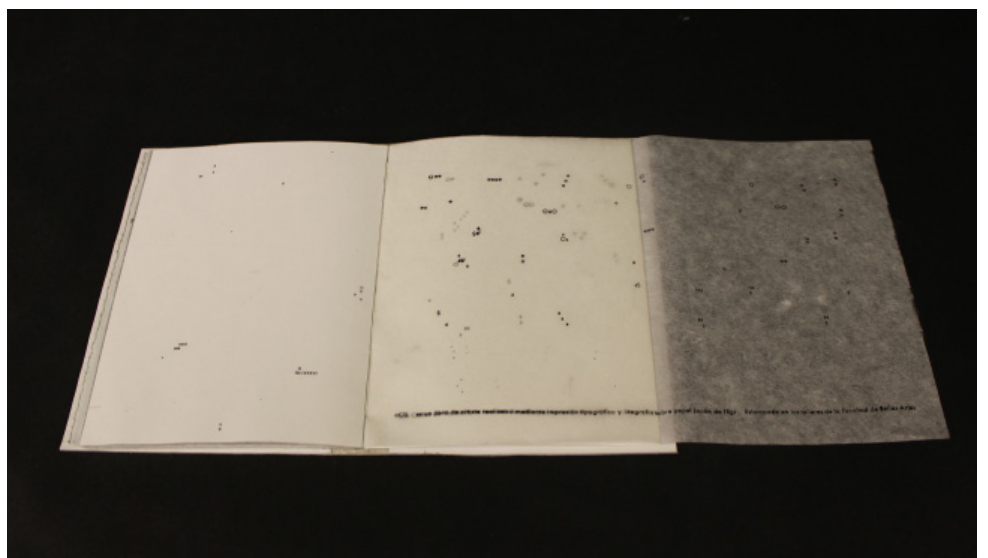
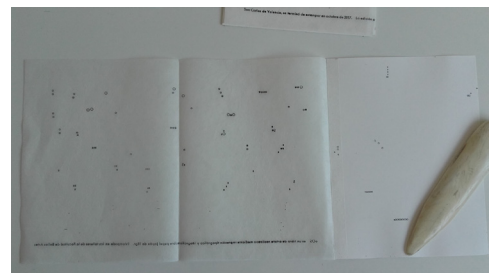
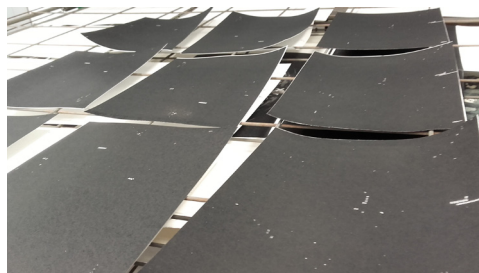
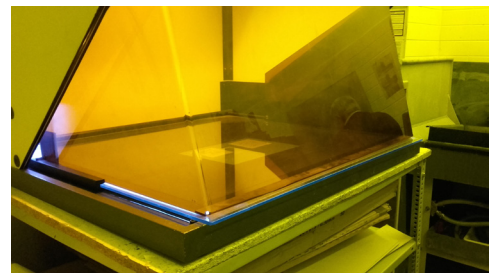
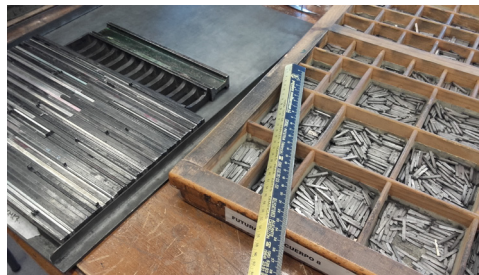
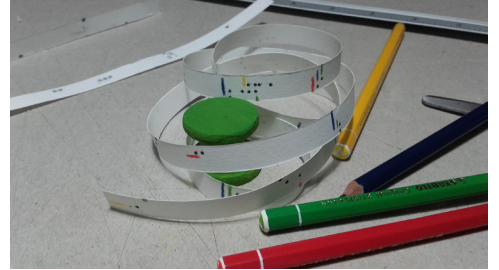
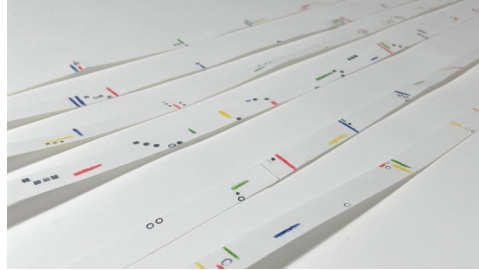
PROTOTIPOS



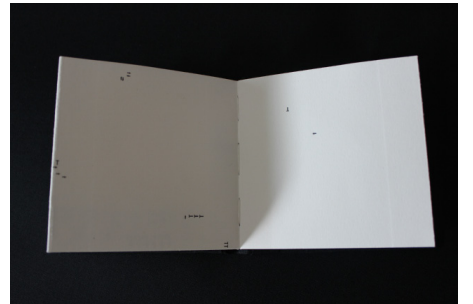
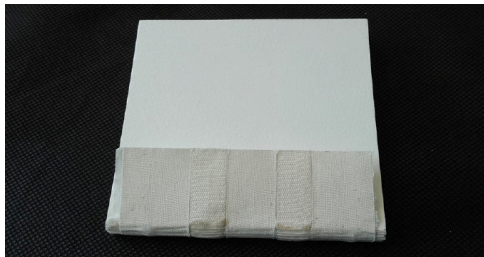
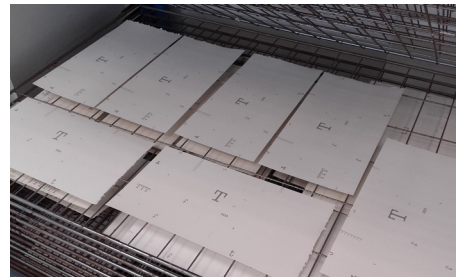
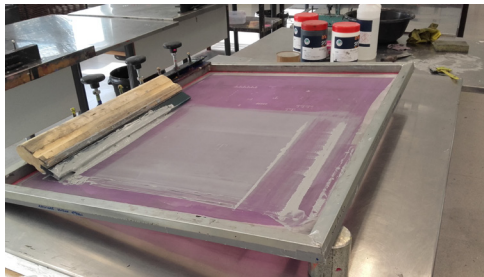
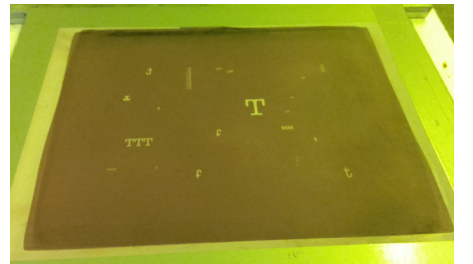
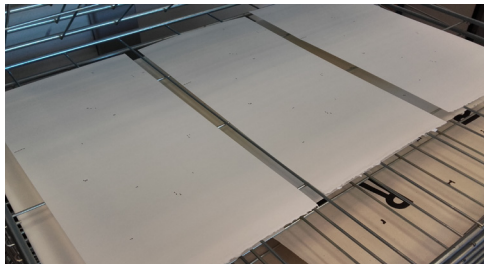
PERCIBE. SIENTE.



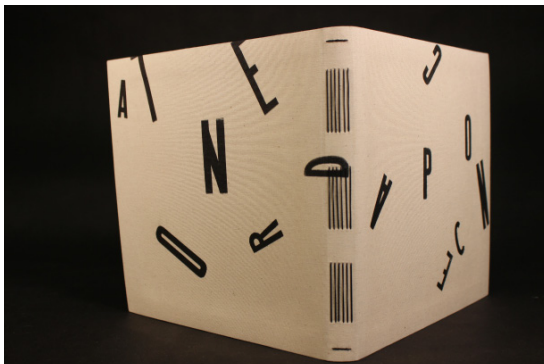
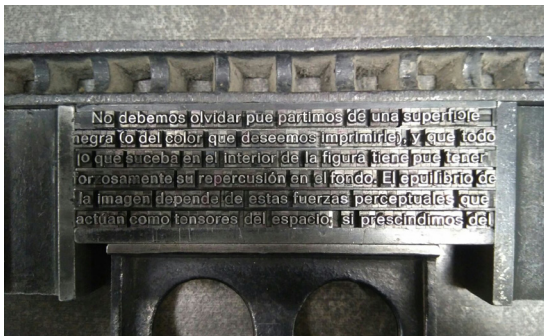
Oos



T

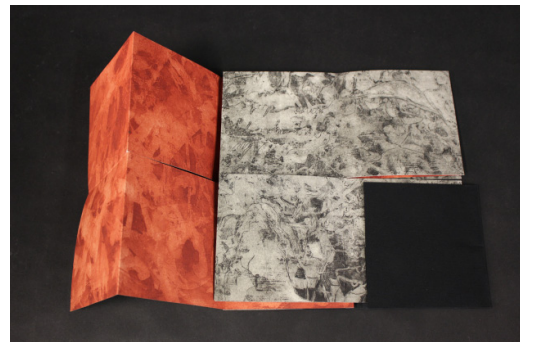
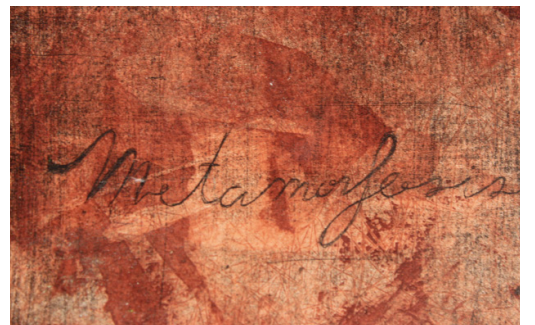
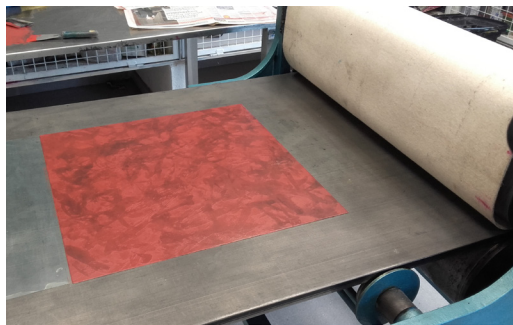
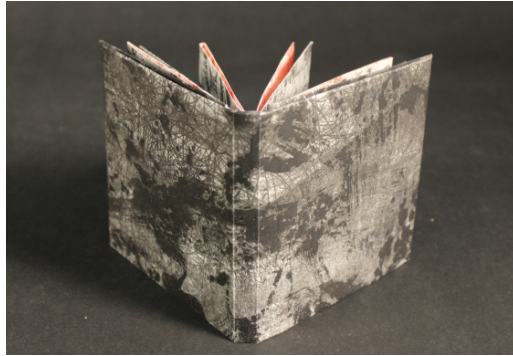


PONDERAR LA PERCEPCIÓN

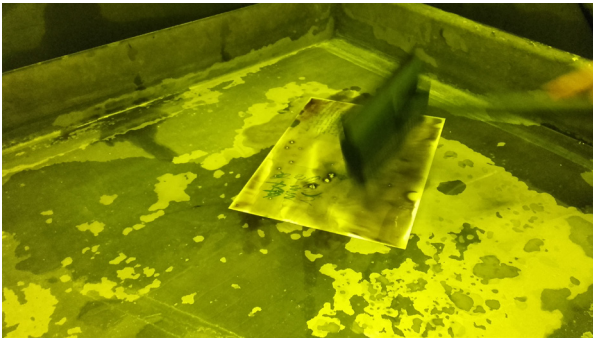


No debemos olvidar que partimos de una superficie negra (o del color que deseamos imprimirle), y que todo lo que sucede en el interior de la figura tiene que tener forzosamente su repercusión en el fondo. El equilibrio de la imagen depende de estas fuerzas perceptuales que actúan como tensores del espacio, si prescindimos del

METAMORFOSIS



EL TEXTO ES UNA EXCUSA



EL MUNDO Y EL YO

