

TFG

EL DIBUJO-PALABRA:

UN ACERCAMIENTO A LA ESCRITURA COMO IMAGEN A
TRAVÉS DE LA GRÁFICA ARTÍSTICA

Presentado por Colombe Garnier Rojas

Tutor: Fernando Evangelio Rodriguez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2020-2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

En este Trabajo Fin de Grado se desarrolla un conjunto de obras en las que se exploran los puentes creados entre texto e imagen dentro del ámbito de las Artes Visuales. Mediante la relación entre escritura y dibujo, se propone un proceso creativo propio que, a través de la reproducción gráfica y la hibridación de medios, permita indagar la pluralidad de sentidos que definen la poesía pintada y el dibujo-palabra.

PALABRAS CLAVE

caligrafía, escritura, poesía visual, reproductibilidad gráfica, imagen

ABSTRACT

In this TFG I develop a series of works where I explore the bridges created between text and image inside of the Visual Arts field. Through the relationship between calligraphy and drawing, a personal creative process is proposed - one that, open to the pictorial space and through medium hybridation, allows to investigate the plurality of meanings that define painted poetry and word-drawing.

KEY WORDS

calligraphy, writing, visual poetry, graphic reproduction, image

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.	5
3. ASPECTOS CONTEXTUALES Y REFERENCIALES.	7
3.1 Consideraciones primeras sobre la separación entre el acto de escribir y el acto de dibujar.	7
3.2 De la escritura estallada de Mallarmé a la poesía visual: un corto recorrido de la palabra como imagen.	8
3.2.1 El punto de partida de “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard.”	8
3.2.2 El caligrama.	10
3.2.3 La poesía concreta.	12
3.2.4 La revolución tipográfica de los futuristas.	14
3.3 El libro de Artista como espacio de diálogo entre texto e imagen: el papel de la obra gráfica.	16
3.3.1 El Libro ilustrado y su relación con las artes gráficas.	16
3.3.2 El <i>Livre de Peintre</i> y la vanguardia europea.	17
3.3.3 Aura y reproductibilidad	18
3.3.4 Del Libro de Artista contemporáneo al fanzine.	19
4. DESARROLLO DE LA OBRA PERSONAL.	21
4.1 Referentes estéticos.	22
4.2 El manifiesto de Lucidez y Neblina.	23
4.3 De Neblina a Soy Estoy.	26
4.4 El ser que duerme.	28
4.5 El Viento.	30
4.6 Ser-Estar: un fanzine.	32
4.7 El ser que escribe.	34
4.8 Ejercicios caligráficos.	35
5. CONCLUSIONES.	37
6. BIBLIOGRAFÍA.	38

1. INTRODUCCIÓN

Es en la práctica aparentemente trivial, y sin embargo, fundamental, de mantener un diario personal, que veo hoy el punto de partida de esta investigación. Habiendo guardado esta costumbre a través de los años, en un momento dado empecé a observar cómo cambiaba la naturaleza del contenido que producía en mis libretas. Lo que en un principio era puramente texto escrito, poco a poco se iba entremezclando con imágenes, dibujos y pinturas, hasta que, en un giro no premeditado, de manera inconsciente comencé un día a escribir creando imágenes: jugando con el recorrido de las palabras para formar dibujos, o descomponiéndolas en letras sueltas que brillarían por su sola apariencia visual.

Al darme cuenta de que lo que para mí era una nueva manera de crear imágenes usando palabras - equiparar al mismo nivel la exploración de la estética o visualidad de las letras, y su significado semántico - evidentemente ya existía dentro la historia del arte, decidí investigar los precedentes que me habían empujado a crear mi resonancia propia dentro del espectro del dibujo-palabra.

Otro descubrimiento igualmente crucial para la elaboración de este trabajo fue el de mi relación con las artes gráficas. En los últimos meses, empecé a conocer más profundamente esta área, y fue tal mi fascinación por ella, que llegó al punto en que la casi totalidad de la obra que aquí presento fue realizada mediante la serigrafía, la xilografía o la litografía. El factor de su reproductibilidad me permitió explorar dimensiones de la imagen que nunca había imaginado antes con el dibujo y la pintura. Es en ese sentido que otra de las líneas conductoras de este trabajo es pensar en la creación de imágenes a partir de imágenes: el juego de las distintas variables de imágenes que pueden producirse a partir de una misma matriz, sus superposiciones, o la impresión sobre papeles encontrados, creando imágenes imprevisibles y aleatorias. Así como con las palabras, fue otra manera de buscar la estética de la abstracción en un objeto con una visualidad supuestamente cerrada.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Existen, por un lado, objetivos generales establecidos para el conjunto del Trabajo Fin de Grado, y por otro lado, objetivos específicos tanto para la práctica artística desarrollada como para la redacción de la memoria escrita. Los objetivos generales son:

1. Producir un conjunto de obras inéditas que mantengan una coherencia conceptual, a través de las cuales desarrollar mi entendimiento propio de los conceptos nucleares de dibujo-palabra y poesía pintada;
2. Utilizar las técnicas de reproducción gráfica para realizar dichas obras;
3. Realizar un trabajo de investigación de los antecedentes históricos e influencias formales y conceptuales contextualizadores de la creación de mi obra personal.

Para la realización de la obra personal, se establecieron los siguientes objetivos específicos:

1. Incluir la palabra escrita como elemento formal y estético dentro de la creación de imágenes;
2. Exportar mis inquietudes artísticas personales y privadas recogidas en libretas hacia la realización una obra artística, dotada de coherencia y calidad, que pueda ser expuesta en un ámbito público;
3. Trabajar las técnicas de grabado de manera experimental, utilizando el azar, los imprevistos y la hibridación de medios como elementos constructores de la obra;
4. Reflexionar a través del desarrollo de mi obra sobre las posibilidades artísticas de la reproductibilidad y el concepto benjaminiano de aura aplicado a la obra gráfica.

Respecto a la redacción de la memoria escrita, se busca:

1. Realizar un pequeño recorrido histórico de los principales antecedentes modernos que llevaron la palabra al campo de la expresión plástico-visual;
2. Comprender la influencia de las técnicas del grabado en la unión de palabras e imágenes a través del Libro de Artista;
3. Explicar los fundamentos conceptuales y formales así como la metodología empleada en la creación de mi obra personal.

A continuación explicaré la metodología empleada en este trabajo.

Como ya ha sido mencionado, el contenido producido de manera espontánea en libretas personales es el punto de partida del trabajo investigativo aquí presente. Éstas me sirven en la primera etapa de identificación de un interés, de una inquietud propia que utilizar como dirección a seguir en la producción del Trabajo Final de Grado. Cuando ya ha sido elegida la temática del “dibujo-palabra”, y la decisión de llevarlo hacia la creación de obra personal, viene la segunda etapa, que es la de la elaboración de las piezas presentadas en el apartado “Desarrollo de la obra personal”. A medida que voy trabajando, de manera intuitiva se va consolidando la creación de un universo propio, con conceptos o expresiones recurrentes que atraviesan el conjunto de obras, conformando su mensaje (este universo se explica con más detalle en el apartado “El Manifiesto de la Lucidez y la Neblina”).

En un segundo momento decido investigar acerca del contexto artístico en el que se sitúa mi obra personal. A través de este estudio, descubro conceptos y creaciones clave para entender mejor mi práctica predominantemente intuitiva, así como para reflexionar sobre sus potencialidades y sus significados. Tras esta etapa, continúo, pero en una menor medida, el trabajo práctico, y avanzo en simultáneo con la elaboración de la memoria escrita.

Para la metodología específica del trabajo práctico, cabe resaltar la importancia de la experimentación y del proceso. A partir de la configuración de una matriz o de un fotolito, trabajo bajo la premisa de no atenerme a ninguna regla cuanto a la edición o a la similitud entre ejemplares, sino buscando resultados nuevos, mezclando técnicas, soportes, tintas e improvisando en el momento de estampar. El objetivo es sacar a luz la máxima potencialidad, o descubrir los límites de la imagen y de la técnica trabajadas. Por ello, en el método de trabajo utilizado, tiene una gran importancia la etapa de estampación y la toma de decisiones que se efectúa en ese momento; éstas acaban ocupando un espacio incluso mayor que la etapa previa de conceptualización y diseño de la imagen.

3. ASPECTOS CONTEXTUALES Y REFERENCIALES DE LA OBRA

3.1- CONSIDERACIONES PRIMERAS SOBRE LA SEPARACIÓN ENTRE EL ACTO DE ESCRIBIR Y EL ACTO DE DIBUJAR

Cuando estamos frente a una palabra escrita, la respuesta que estamos acostumbrados a dar es la de leerla para entender su significado, o, si no se tratara de un idioma que conocemos, abandonar el intento y buscar su significado en otras fuentes. Sin embargo, existe otra dimensión de la palabra que va más allá, o más acá, de su comprensión semántica, y es sobre esta dimensión - la gráfica- que quisiera detenerme.

Las palabras y las letras son el sustento tanto oral como escrito del sistema de comunicación que llamamos idioma. Son representaciones gráfico-auditivas arbitrarias, en las cuales el significante (la palabra) no tiene una relación lógica que la una a su significado. Por ejemplo, no hay ninguna relación de parecido entre el sonido de la palabra moneda, ni su representación escrita “moneda” con el objeto que representa. La relación entre la palabra y el objeto es una convención con la que todos los conocedores del idioma estamos familiarizados, lo que nos permite emplear dicho idioma.

Sin embargo, existen otros códigos escritos que, a diferencia de los idiomas, son construidos en base a una relación lógica de representación entre el signo gráfico y su significado, como los pictogramas o los jeroglíficos egipcios.

En estos códigos es valorada la capacidad de representación visual de los signos leídos, que ya no son letras. Pero dentro de nuestro lenguaje corriente, las letras escritas también son una representación gráfica de ellas mismas que, antes de unirse para crear palabras que significan algo, es decir, antes de ser símbolos, son determinadas formas trazadas sobre papel: formas como rastros del que escribe, líneas particulares, diseños, dibujos. Y resulta interesante recordar cómo las prácticas hoy distintas de escribir y dibujar se denominaban a través de la misma palabra en griego antiguo: *graphein*, o “inscribir signos en un soporte”. Desde esta perspectiva, los dos conceptos remiten a su origen de trazo, de rastro físico, de marca.

Este diluir de las diferencias entre la escritura y el dibujo permite la entrada y salida de las palabras del mundo semántico y racional y el ensachamiento de sus significados visuales. Cuestionando la subordinación de las palabras y de las letras a su significado lingüístico, éstas pueden empezar a ser perci-

bidas como signos gráficos individuales e independientes, capaces de funcionar simultáneamente como palabras y como dibujos: es decir, valoradas a través de una dimensión estética y visual.

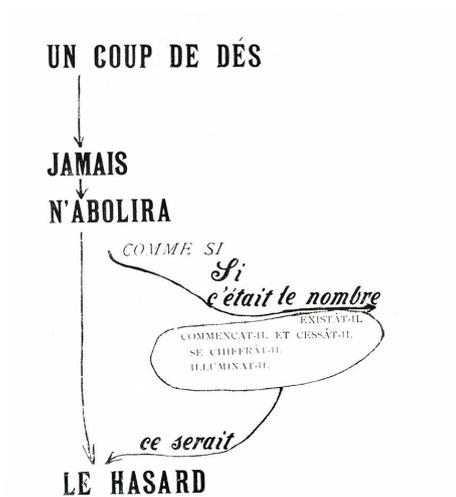
Al fin y al cabo, una palabra puede no ser nada más que un trazo: un dibujo de línea retorcida.

3.2-DE LA ESCRITURA ESTALLADA DE MALLARMÉ A LA POESÍA VISUAL: RECORRIDOS DE LA PALABRA COMO IMAGEN

3.2.1 *El punto de partida de Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*

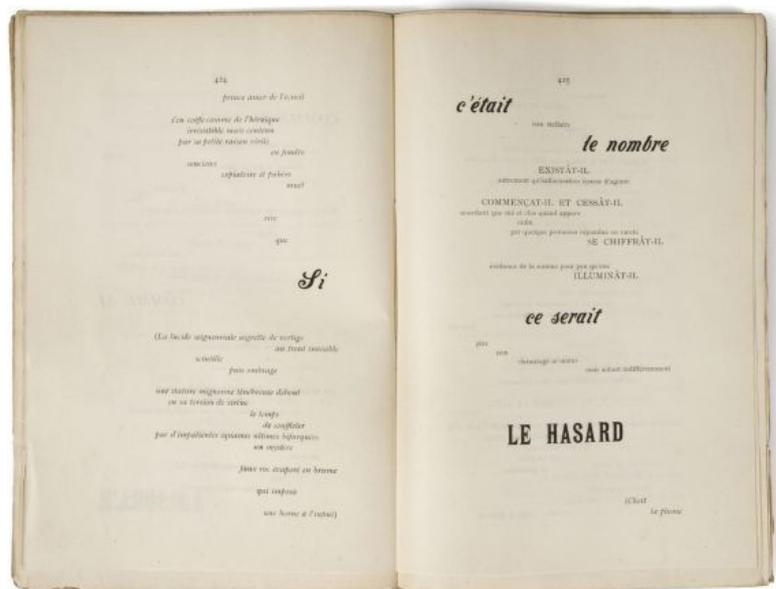
Para profundizar en el postulado enunciado en el capítulo anterior – la existencia de esta posibilidad híbrida que denominaremos aquí *dibujo-palabra* - conviene conocer las condiciones, tanto dentro de la historia de la literatura como de las artes plásticas, que permitieron este fenómeno.

En el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, del poeta francés Stéphane Mallarmé, podemos encontrar uno de sus orígenes. Publicado en 1897, el poema de once páginas funciona como paradigma del giro literario ocurrido en la Europa del siglo XIX, que resultó en un interés creciente del mundo de las letras por el mundo de las imágenes.



(fig.1) Extracto de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé. Aquí podemos ver instrucciones para el sentido de la lectura del poema.

(fig. 2) Página abierta del poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé.



En este principio de la Modernidad, existía una voluntad por parte de los poetas de romper con los marcos literarios establecidos, a través de la

búsqueda de nuevas formas de expresarse. Como es propio de la poesía, se investigaban las distintas facetas de la palabra, y fue en el contexto de estos juegos con la lengua que Mallarmé subvertió en su poema una de las convenciones sobre las que se asienta la escritura. En *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, escrito originalmente sobre una hoja de partitura musical, vemos una disposición de las palabras en la página que no sigue la formación habitual de un texto, ni tan siquiera una estructura en versos, si no que parece más bien un estallido de palabras sobre la página blanca, espaciadas de una manera diseñada específicamente para cada caso. Mallarmé también abandona las convenciones al jugar con la tipografía: varían el tamaño y la inclinación de las palabras en medio de la página.

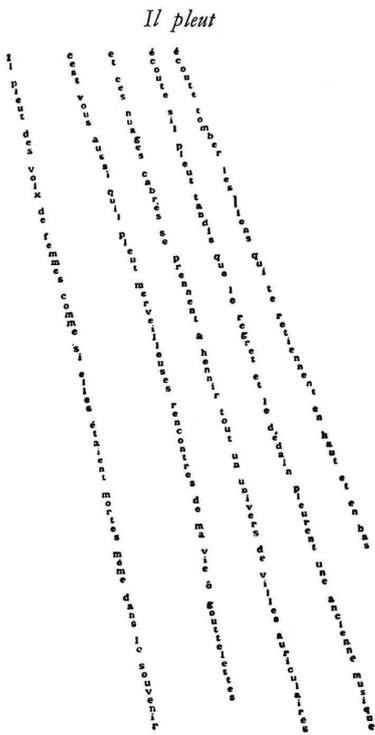
Lo que pretendía el autor con este poema era unir la gráfica de la palabra - el aspecto visual de la escritura - a su semántica. Estas variaciones visuales contribuyen al significado textual del poema: se representan gráficamente los componentes de una lectura oral, como los silencios a través de los espacios, o las diferencias de entonación y de énfasis a través del tamaño de las letras.

De esta forma, Mallarmé abandona la lectura lineal y dota su poema de tiempo – un ritmo - y de un movimiento específicos. Además de asemejarse a una partitura, que es el modo en el que este autor eligió que fuera leído, en voz alta y respetando los espacios en blanco, podemos asimismo hablar de poesía pintada: la página en blanco funciona como un lienzo cuya composición es dibujada mediante la posición y carácter de las palabras. En la lectura misma del poema, se entremezclan múltiples trazados de lectura no-lineares— así como un cuadro en el que los distintos elementos saltan a la vista sin un orden prefijado. Como decía la teórica francesa Anne Moeglin-Delcroix¹:

Nos encontramos ante un ejemplo extremo de poesía concreta en la medida en que las letras y las palabras forman configuraciones especiales en las que su identidad de letras o palabras está completamente abolida: el verso ya no es una unidad de sentido sino de forma.

Con este poema, avistamos uno de los caminos que toma la ruptura que mencionábamos al principio : la posibilidad de considerar el poema como imagen, además de como texto - recuperando el sentido original de la palabra como forma dibujada.

1 MOEGLIN-DELCROIX, Anne, "Qu'est ce qu'un livre d'artiste?" en *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstances. (1981-2005)*, Marseille: Le mot et le reste, 2006.



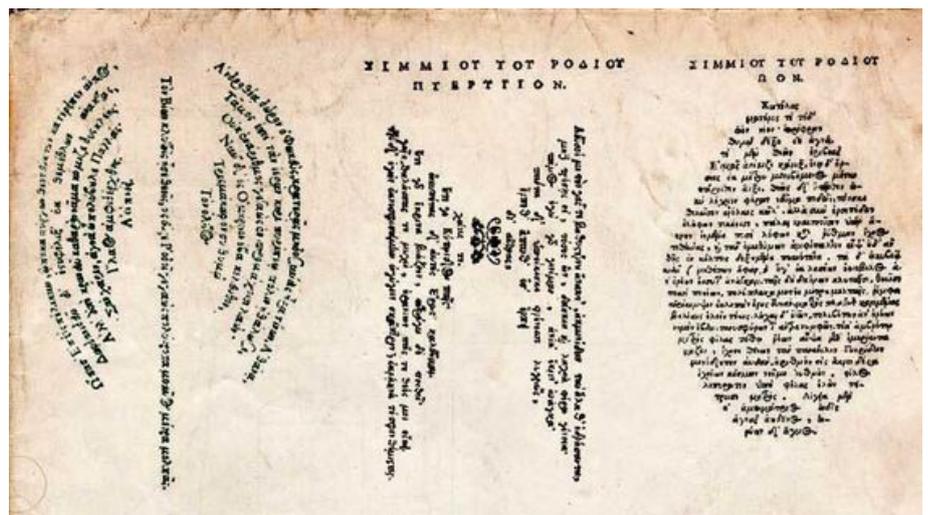
(fig. 3) *Il pleut*, poema de Guillaume Apollinaire (1918)

(fig.4) *El Hacha, Las Alas y El Huevo*, poemas de Simmias de Rodas (siglo IV a.C.)

3.2.2 El caligrama

La innovación de Mallarmé dejó un legado de poetas y artistas que le sucedieron en esta búsqueda de las capacidades plásticas de la escritura. Uno de los ejemplos más directos fueron los poemas llamados caligramas. Este término fue acuñado en 1918 por el poeta francés Guillaume Apollinaire, formado por las palabras caligrafía e ideograma (un símbolo esquemático que representa conceptos abstractos o palabras). En la práctica, así se denomina una categoría de poemas en la que la disposición en la página de los versos conforma un dibujo relacionado, o representativo del sentido del texto.

Cabe mencionar que este tipo de juegos gráficos ya tuvo lugar antes en la historia, como es el caso del conocido poema *El Huevo* de Simmias de Rodas



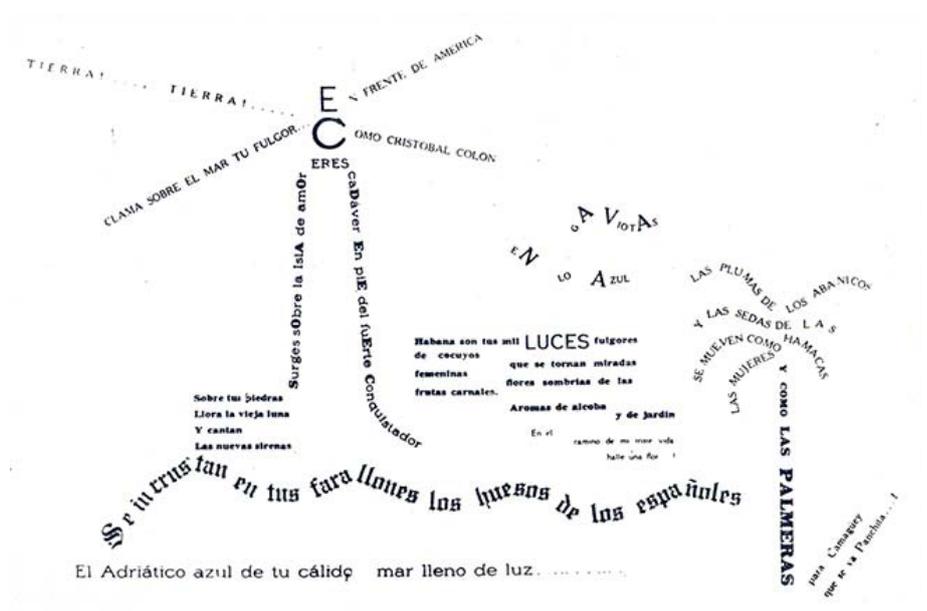
(fig. 4, tercer poema). La lectura de este poema en forma de huevo se hace de manera alternada, leyendo el primer verso, en seguida el último, luego el segundo, el penúltimo y así sucesivamente hasta el final del poema en el verso del centro. Sin embargo, este tipo de poemas que existía en la Grecia Antigua pasó de moda, hasta ser redescubierto y reformulado por Apollinaire, como signo de la ruptura y de la transformación del lenguaje tan buscadas por las vanguardias europeas. De entre estas vanguardias se destaca particularmente la influencia del cubismo, y es que, como nos dice Saúl Yurkevich², la creación de Apollinaire proviene de una transferencia de los procesos cubistas al medio literario. Mientras que estos pintores buscaban volver temporal el espacio, los poetas buscaban, como si fueran su reflejo, espacializar el tiempo - una característica que ya se veía en la obra final de Mallarmé. Así es como la fragmentación empleada por los cubistas, que empezaban a pegar

2 YURKIEVICH, Saúl. "La poésie créationniste: espace graphique et espace symbolique", en *Peinture et écriture 3 - Frontières éclatées*. Paris: La différence/Éditions Unesco, 2000

y pintar letras en sus cuadros - adelantando el inicio del collage - influencia las artes verbales (o escritas). Los poetas empiezan a adoptar el mismo tipo de libertad para conformar el aspecto visual de sus obras, convirtiendo “el poema en un mosaico multimedia, multiforme y multireferencial”.³

Esta reacción contra las convenciones clásicas de escritura poética y esa voluntad de romper las reglas llegó hasta América Latina, con poetas como Juan José Tablada o Vicente Huidobro, que llamó su poética propia *creacionismo*.

(fig.5) *Impresión de La Habana*, poema de Juan José Tablada (1920)



Esta constatación de que leer es, antes que nada, ver, tiene una gran importancia dentro de conformación de mi obra. Con los caligramas, por primera vez se ofrece la posibilidad de que la materia prima de las imágenes sea algo inicialmente excluido y a menudo considerado como su antagonista : las palabras. Explorando la relación de éstas con el mundo pictórico, muestra que la dimensión visual de las palabras es creadora de significado al mismo nivel que el significado semántico de texto, es decir, que un texto puede ser una imagen.

3.2.3 La poesía concreta

La poesía concreta nace en Brasil, en 1956, con los poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari, a raíz de un movimiento artístico más amplio llamado Concretismo. En ella, se ponen en valor una serie de factores que llevan un paso más adelante la experiencia de visualidad del poema iniciado por el caligrama.

La visualidad del lenguaje tiene un papel esencial en la conformación de estos poemas, pues es a partir de ésta que se construye el mensaje. Con una atención total a la dimensión plástica de las palabras, éstas son utilizadas para crear juegos entre su gráfica y su sonoridad, a partir de las cuales se da a ver el sentido del poema. Aquí, la disposición de las palabras en la página blanca ya no es un complemento visual al mensaje transmitido por el poema, como puede ser en el caso de los caligramas, sino que es el fundamento de la conformación del sentido del poema. Es por esto que a través de la denominación “concreta” se puede decir que estos poemas, más que reflejos de una realidad determinada, son realidades en sí mismas: lo que se quiere decir no se dice a través de las palabras, sino que se dice con la imagen misma de las palabras. Un ejemplo de esto puede ser el poema *Eis os amantes* (fig.7), en el que incluso los colores de la tipografía empleada no están al azar, sino que son significantes para la comprensión del poema.

sem um numero
um numero
numero
zero
um
o
nu
mero
numero
um numero
um sem numero

(fig.6) *Sem um numero*, poema de Augusto de Campos (1957)

eis
os
amantes sem parentes
senão
os corpos
irmãum gemeoutrem
cima eu baixela
ecoraçambos
dupla pl infantuno(s)empre
semen(t)emventre
estesse aquelele
inhumenoutro

(fig.7) *Eis os amantes*, poema de Augusto de Campos (1953)



(fig.8) *Um movimento*, poema de Décio Pignatari (1956)

Frecuentemente se da el caso de que existan múltiples lecturas para un mismo poema, palabras descompuestas o estructuras fragmentarias: distintos recursos que rompen con la ordenación tradicional de la palabra en un poema, y nos recuerdan las capacidades del objeto palabra para significar mas allá del sentido que nos posibilita leer. La palabra es una entidad plástica, maleable, que podemos transformar, desfigurar, esconder dentro de otra, imaginar a partir de la otra, o incluso destruir. La composición del poema une la dimensión temporal de lectura en voz alta con la dimensión espacial de la disposición visual de las palabras. Por ejemplo, en el poema *Um movimento* de Décio Pignatari (fig. 8), se observa la alineación central de la letra “m” presente en todas las palabras, haciendo una alusión visual a la sonoridad repetitiva de la “m” a lo largo del poema.

Podemos decir que estos poetas están dibujando con sus palabras en la medida en que recuperan el concepto de ideograma y comunican sus ideas a través de la sintaxis visual del texto. Así es como crean una expansión de las posibilidades de la poesía, creando un tipo de poesía que podríamos llamar de poesía pintada, si nos atenemos a lo pictórico que resulta crear y decir ideas mediante la forma visual, dentro de propia literatura.

3.2.4 La revolución tipográfica de los futuristas

Volvemos a las vanguardias del principio del siglo XX para hablar de algunos movimientos cuyas innovaciones se integran dentro de la elaboración de esta *poesía pintada*. Uno de estos es el futurismo italiano, liderado por Filippo Marinetti, en el que se da especial importancia a la dimensión sonora de la poesía. Así, crea poemas formados por onomatopeyas o palabras modificadas gráficamente para representar la intencionalidad de la lectura.

En 1909, Marinetti publica su Manifiesto Futurista, en el que asimila su estética dinámica y fragmentada a una apología de la violencia y de la destrucción total de los valores tradicionales, prefigurando su conocida alineación con la ideología fascista. Es interesante ver cómo el carácter iconoclasta de su ideología política se materializa en sus creaciones artísticas, haciendo de sus poemas verdaderos manifiestos de su línea de pensamiento, a través de decisiones compositivas como la destrucción de la sintaxis, la abolición de la puntuación y de la ortografía o el desorden general - características de su estilo poético que llamaría *Parole in Libertà*, o Palabras en Libertad. La tipografía toma un rol central en este movimiento, posibilitando la representación de la dimensión sonora de las palabras a través del tamaño y la inclinación



(fig.9) *Parole in libertà*, portada y manifiesto futurista de Filippo Marinetti (1915)

de sus letras. Esta utilización de la tipografía conforma un elemento central en la dimensión impresa de la palabra que interesa a Marinetti: confiaba en la potencia de ésta para ser un vehículo de difusión masiva de su ideología.

A nivel compositivo, es notable cómo la distorsión de las palabras llega a crear verdaderas composiciones abstractas, tanto a partir de una letra que toma la forma de una *línea retorcida*, como de fragmentos de texto que pierden su legibilidad para convertirse en formas geométricas.



(fig.10) Interior del libro *Zang Tumb Tumb*, Filippo Marinetti (1914)

Poco después de la innovación de los futuristas italianos, surge en Rusia un movimiento paralelo que comparte los ideales estéticos promulgados por Marinetti. Aunque el futurismo ruso defiende una ideología aparentemente opuesta al fascismo de los italianos - la revolución de los bolcheviques -, esta voluntad de romper con lo establecido pasa por los mismos medios: una defensa de lo nuevo, de la industria, de la modernidad y la consecuente destrucción de lo antiguo.

A nivel visual, se crea un nuevo lenguaje regido por el dinamismo y una fuerte libertad compositiva. En las ilustraciones del poemario *Diá Golossa* de Maiakovsky, el pintor ruso El Lissitzky utiliza la tipografía como elemento central de la página, integrándola a las composiciones geométricas y acercándola una vez más al plano del dibujo. Su obra tuvo y tiene hasta hoy un gran impacto en el diseño gráfico, ya que es capaz de dotar la palabra de un atractivo visual que antes era reservado a las imágenes, lo que enriquece significativamente la capacidad comunicativa de las ideas que están en juego.



(fig.11) Abecedario tipográfico de El Lissitzsky

Renueva el uso de la tipografía al dotarla de color y de una expresividad propias, y llega incluso a crear un alfabeto tipográfico (fig.11) en el que muchas letras representan objetos cotidianos o son formadas por objetos geométricos abstractos, mostrándonos una faceta más de la capacidad de las letras de nutrirse de las imágenes, de funcionar como una de ellas, y de crear nuevas.



(fig.12) Páginas de Dlia Golosa (“Para la voz”), libro de Maiakovsky ilustrado por El Lissitzsky (1920)

3.3 - EL LIBRO COMO ESPACIO DE DIÁLOGO ENTRE TEXTO E IMAGEN: EL PAPEL DE LA OBRA GRÁFICA EN EL LIBRO DE ARTISTA

Por otro lado, no podríamos hablar de la relación entre la palabra y su imagen sin pasar por el soporte por excelencia que conjuga estos dos elementos: el libro de artista.

3.3.1 El libro ilustrado y su relación con las artes gráficas

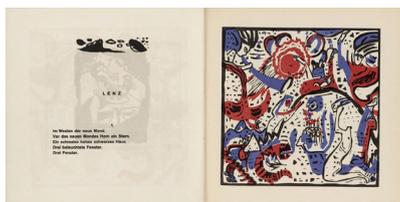
El concepto de Libro de Artista como nueva forma artística proviene directamente de los anteriores referentes citados, esto es, sólo ha podido existir gracias a los poetas que incluyeron dentro del formato textual y del ámbito literario factores visuales antes relegados al ámbito de las artes plásticas. Esta exploración artística de la palabra escrita, y la utilización de la página como lienzo en blanco asentaron las bases para que posteriormente se pudiera expandir esta transformación del poema en dibujo, a la del libro como objeto artístico.

Existe una larga trayectoria histórica de la unión del texto con palabras, de las cuales podemos destacar los códices romanos o los papiros egipcios, entre muchas otras experiencias similares a través del planeta. Sin embargo, se puede considerar que el antecedente más directo del libro de artista es el libro ilustrado, que surge a partir del siglo XV en Europa (coincidiendo con la aparición de la imprenta de Guttenberg) y se desarrolla particularmente en Francia durante los siglos XVIII y XIX. La idea de libro ilustrado, como su nombre indica, se refiere a una publicación originalmente literaria a la que, mediante la colaboración entre el autor y un artista, se le vienen a añadir ilustraciones. Cabe destacar en la aparición de este objeto el papel crucial de las artes gráficas, que eran la única manera disponible en aquella época de imprimir y reproducir imágenes, imprescindibles para la difusión de los libros ilustrados.

Es interesante observar cómo la historia de las técnicas del grabado, consideradas hoy técnicas artísticas, tiene muchos puntos en común con la historia de la imprenta, y por ende, de la difusión de textos. Por ejemplo, los tipos móviles nacieron con la función de imprimir y reproducir escritos prescindiendo de lo manual. Hoy en día, tras tener su función utilitaria obsoleta frente a las técnicas de impresión digitales, se ha recuperado esta técnica, otorgándole un sentido artístico en la creación de obra gráfica. De la misma forma, una técnica como la xilografía, que hoy se utiliza para la creación de imágenes, servía antiguamente para la impresión de libros mediante la organización de las páginas en placas grabadas y estampadas⁴



(fig.13) Página de *Del Eldestein*, ("La piedra preciosa", Ulrich Boner (1461). Considerado el primer libro impreso con tipos e ilustrado con xilografías, iluminadas posteriormente.



(fig.14) Páginas de *Klänge* ("Sonidos"), libro ilustrado de poemas (1912) escrito e ilustrado por Wassily Kandinsky mediante la técnica de xilografía.

4 HARO GONZÁLEZ, Salvador. *Treinta y un libros de artista* (2013). Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo

En los libros ilustrados existe generalmente una subordinación de la imagen al texto, y una distinción clara entre los dos, tanto a nivel visual (uno en cada página), como a nivel conceptual : la imagen está al servicio del texto. Se trataba de ediciones muy cuidadas, de grandes formatos y pequeño tiraje - en consecuencia, con un precio elevado.

3.3.2 El Livre de Peintre y las vanguardias

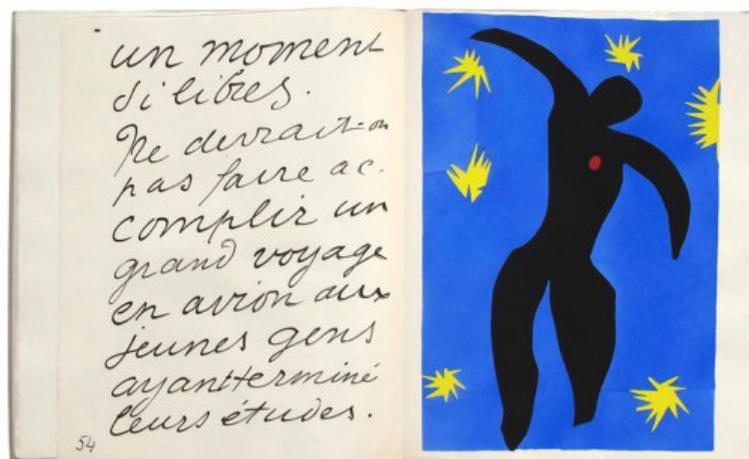
A fines del siglo XIX, se desarrollan en Francia una serie de proyectos editoriales influenciados fuertemente por la materialidad de la forma y la atención dada al carácter visual de la palabra del poema de Mallarmé, que conformó un verdadero antes y después. Esta nueva categoría de objeto trabaja a partir de una unión entre imagen y texto, utilizando el diseño tipográfico como creador de sentido y de imágenes. Empezó a través de una colaboración entre el poeta, el artista y el editor, para la creación conjunta de un proyecto artístico.

En este período, se denominaban *livre de peintre* estos objetos creados por artistas que no pertenecían originalmente al mundo de las artes gráficas, como pintores o escultores⁵. Aún guardaban un sentido de lo lujoso y de lo exclusivo de los libros ilustrados, pero ya emprendían un camino mucho más experimental respecto a la integración entre texto e imagen.

Podemos ver, por ejemplo, la influencia del futurismo en el libro *La Fin du Monde* de Cendrars y Léger (fig.15), con la utilización de la tipografía como elemento visual fuerte, decisivo para la personalidad pictórica del libro, y utilizada con gran libertad, como si de dibujar se tratase. El *livre luxe Jazz* (fig.16) de Matisse, reúne en un mismo libro collages del artista reproducidos mediante la técnica del pochoir, y escritos propios sacados de sus libretas personales.



(fig.15) Páginas de *La fin du Monde, filmée par l'ange de N-D* (1919). Livre d'artiste colaborativo - novela de Blaise Cendrars y pochoirs de Fernand Léger.



(fig. 16) *Jazz* (1947). Libro de artista con escritos y pochoirs de Henri Matisse, basados en sus collages.

5 R. BLOCH, Susi. "The book stripped bare", en *Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook* (Ed. Joan Lyon) E.E.U.U: Visual Studies Worskhop Press (1985)



(fig.17) *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913). Primer “libro simultáneo”, colaboración entre Blaise Cendrars (poemas) y Sonia Delaunay (ilustraciones en acuarela).

Como dice Susi R. Bloch⁶, “está claro que la secuencia manuscrita tiene una función más visual que ideacional y por ende embellece el aspecto óptico del conjunto”. Otro ejemplo es el de la *Prose du Transsibérien* (fig.16), libro de artista desplegable de 1913 que cuenta con un poema homónimo de Blaise Cendrars e ilustraciones de Sonia Delaunay, en el que se trabaja este formato único de acordeón vertical en una visión de conjunto, dando a los colores de Delaunay la libertad de inundar las palabras del poeta, y vice-versa.

3.3.3 Aura y reproductibilidad

Cuando hablamos del concepto de libro de artista, debemos tener consciencia de que éste es un término bastante vago, sobre el que no existe un consenso entre los especialistas del género respecto a sus límites y características esenciales. Así, algunos especialistas sólo empiezan a considerar libros de artista los proyectos emprendidos a partir de los años 60, que veremos en el próximo apartado, y otros incluyen incluso los libros ilustrados dentro de ese concepto. Uno de los puntos de discusión es la forma en que se utiliza la capacidad reproductible propia de los libros; si para la democratización de ese contenido, o para la creación de ejemplares limitados, altamente exclusivos y valiosos.

La particularidad de los libros de artistas, de manera general, es la de utilizar el formato reproductible del libro, creado originalmente para la difusión masiva del conocimiento (aunque haya excepciones, en las que se trata al contrario de ejemplares únicos). Sin embargo, esta reproductibilidad va al encuentro de una de las normas o incluso máximas históricamente instauradas para definir una obra de arte: su singularidad. Según Walter Benjamin⁷, es este carácter singular lo que le concede aura a la obra, es decir, el valor ritual de su presencia irrepetible, su “aquí y ahora” único. Una obra reproducida perdería tal aura por tratarse de una mera copia, y no un original. Por otra parte, es este valor ritual el que define el valor comercial de la pieza, puesto que hay una relación directa entre la rareza de una obra y su cotización en el mercado.

Este proceso se aplica también al mundo de las artes gráficas. Si en un principio eran utilizadas para difundir masivamente y a bajo coste las imágenes a las que la mayor parte de la población no podría tener acceso de otra manera, hoy en día sus fines son bastante distintos. Históricamente, las técnicas del grabado surgieron como artes menores, artes útiles, que no eran consideradas al mismo nivel que las artes mayores e intelectuales, como la pintura y la escultura. Sin embargo, la situación empezó a cambiar cuando

6 R. BLOCH, Susi. *Op. Cit.*

7 BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989.

llegó con el Renacimiento el auge del coleccionismo⁸, y estas series de copias sin valor artístico empezaron a ser más codiciadas. A partir de este momento, se empezaron a hacer copias fraudulentas de obras de otros artistas con un valor más elevado en el mercado, y así, en los principios de lo que vendría a ser el derecho de autor, se instauraron convenciones que protegerían al artista grabador del plagio. Además, poco a poco, estas técnicas fueron interesando cada vez a más artistas, que ya no buscaban realizar copias de pinturas, mapas o timbres para fines divulgativos, sino crear su obra personal y auténtica. Así, el grabado empieza a ser considerado también obra de arte.

Sin embargo, esta transformación de estatus tenía que reflejarse en la manera de producir contenido con esas técnicas. Así fue como se instauraron las ediciones limitadas, numeradas y firmadas, que intentaban controlar el valor comercial de las piezas a través de la garantía de que el ejemplar en posesión del coleccionista fuera fácilmente identificable dentro de un conjunto, es decir, relativamente “único”. Esta voluntad de impedir la reproducción ilimitada de copias guarda relación con lo que decíamos antes respecto al aura y a sus consecuencias en el mercado: a las artes gráficas, arte reproducible por definición, se les intenta controlar la reproductibilidad para conservar su aura. Este aura, como decíamos, fue lo que les permitió ser integradas dentro de la categoría de arte, y obtener un valor en el mercado a la altura. Al día de hoy, esto se refleja en el interés por parte de las galerías en ediciones cada vez más cortas, llegando al punto de existir, en el mercado del arte contemporáneo actual, estampas únicas, sin edición.

Estas mismas nociones de reproductibilidad y aura son cruciales dentro de la evolución histórica del concepto de libro de artista. A continuación vamos a ver cómo, después del libro ilustrado y del libro de artista moderno de pocos y valiosos ejemplares, a partir de los años 60 se va dando lugar un nuevo paradigma artístico en este medio.

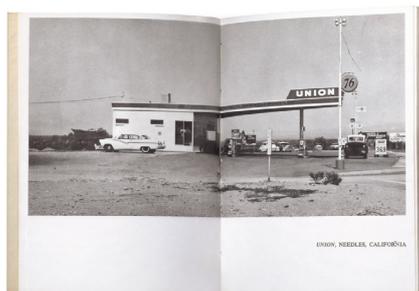
3.3.4 Del Libro de Artista contemporáneo al fanzine

A partir de los años 60, empieza una nueva ola de Libros de Artista. En una época marcada por la crítica institucional, el libro aparece como una nueva forma de hacer arte, un contacto directo entre artista y público, independiente respecto al circuito de galerías y mercado del arte. Además, el principio del arte conceptual aporta ese interés renovado en el lenguaje y las ideas como substancia para la obra artística. A raíz de este interés por el objeto palabra, se crearon libros que proponían una reflexión sobre los conceptos mismos de libro y de escritura, explorando por ejemplo cómo ésta última podría integrarse dentro de un proyecto artístico mediante el formato originalmente

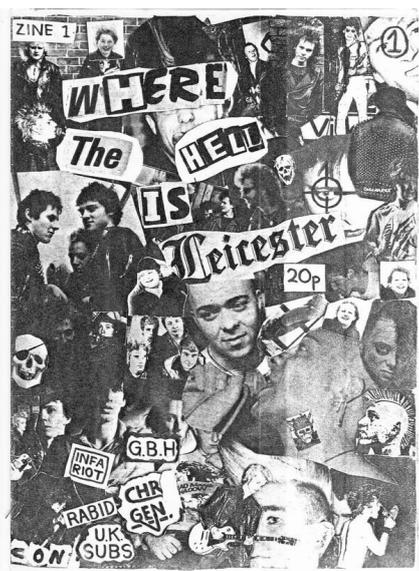
8 MÍNGUEZ GARCÍA, H. (2013): Copy versus original-multiple. A dialogic relationship in the reproducible graphic art. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(1) 77-93



(fig. 18) Páginas abiertas de *The case for the burial of ancestors: Book 1* (1981), de Paul Zelevansky.



(fig.19) *Twenty-Six Gasoline Stations* (1963), fotolibro de Ed Ruscha.



(fig.20) Imagen de archivo: fanzine punk de Reino Unido

literario del libro (fig.18).

A diferencia de los libros de lujo del siglo XIX, éstas nuevas experiencias se encajan en lo que Salvador Haro llama de “múltiple democrático”⁹: la utilización de la reproductibilidad con el fin de democratizar el arte. Así, los libros de artista abordan el problema del aura benjaminiana de una nueva forma, acorde con las especificidades de su época, como la resistencia hacia la tradicional desvalorización de la obra de arte no-única. En palabras de la teórica Anne Moeglin-Delcroix, “no se trata de difundir pseudo-originales, sino, en sentido estricto, de divulgar una idea. No pierde nada al ser multiplicada, al contrario. Su eficacia está directamente en función de su propagación”¹⁰

Esta nueva ola se ve marcada por una expansión del formato libro de artista a otros medios, como la fotografía. Así, el fotolibro *Twenty six gasoline stations* de Ed Ruscha, publicado en 1963, es considerado el primer libro de artista contemporáneo. Compuesto únicamente de fotografías, fue pensando para ser reproducido con medios baratos, garantizando un precio accesible y una amplia divulgación. Esta práctica, reflejo de la ideología por detrás de una publicación como esta, sólo sería posible en una época como los 60, en la que el avance tecnológico empieza a posibilitar una impresión con calidad y a bajo coste a través de medios industriales. Así, este concepto de lo “barato”, y de lo fácilmente distribuible representa una voluntad de crear un mercado paralelo al mercado del arte tradicional, un arte integrado en lo cotidiano y la vida real, llegando al caso de Dick Higgins, fundador de la editorial *Something Else Press*, que imaginaba vender libros de artista en supermercados.¹¹

Esta forma de rebelión ante el sistema establecido también fue encarnada por otra iniciativa, distante del mundo del arte: los fanzines. Originarios de la escena punk de los años 80, se trata de una publicación ideada para la difusión de ideas que no tenían un lugar propio en los medios de comunicación o información corrientes. Así, los creadores de fanzines encontraban en estos libritos hechos manualmente, con medios caseros y de bajo coste, un lugar para la expresión de esta forma de contra-cultura. Se trataba de libretos que contenían normalmente textos y collages reproducidos mediante la fotocopia. A nivel de difusión, los fanzines se caracterizaban por funcionar mediante la distribución libre, es decir que generalmente no existía el derecho de autor y muchas veces los autores eran voluntariamente anónimos. La información estaba pensada para ser reproducida fácilmente por cualquiera y vendida a bajos precios de manera a cubrir los gastos de impresión, sin ánimo de lucro.

9 HARO GONZÁLEZ, Salvador. *Op. Cit.*

10 MOEGLIN-DELROIX, Anne. *Op.Cit*

11 BROGOWSKI, Leszek. “L’art, l’esthétique et le travail des livres : Manifeste scientifique”. *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d’artiste*, 2010, pp.9-13.

Hoy en día, el formato fanzine ha sido recuperado por creadores del mundo de las artes visuales, de la ilustración y del diseño, incluyéndolo dentro del ámbito de la creación artística. Actualmente, las publicaciones independientes y auto-editadas son trabajadas de maneras diversas, utilizando, entre otras, técnicas tradicionales de grabado, collage digitalizado, fotografía o imprimiendo contenido digital - y muchas veces, mediante una hibridación de medios. Las sucesivas formas de libro de artista junto con la conceptualización del fanzine de los años 80 han posibilitado la producción actual de estos proyectos que circulan, en gran parte, por las ferias gráficas de auto-edición repartidas por todo el mundo, como el *Tenderete* en Valencia.

Así, se crea una forma de mercado alternativo al del arte contemporáneo, que posibilita un mayor contacto con el público y una mayor accesibilidad de las obras, tanto física como económicamente; y, por encima de todo, la libertad de encajar la propia obra en los parámetros que desee el propio creador - desde ediciones de lujo hasta series ilimitadas, pasando por todo lo que pueda existir entre las dos.

4. DESARROLLO DE LA OBRA

A partir de estos puntos de referencia se inicia el desarrollo de mi obra, en la que busco construir un universo imaginario propio a través de piezas distintas para materializar una línea de pensamiento. Considero esta obra como la continuación de la conversación conmigo misma emprendida en las libretas personales anteriormente citadas.

Respecto a su presentación visual, pretendo, a través del concepto de dibujo-palabra, jugar con las interacciones entre palabras y formas, para que el juego o intercambio entre estos dos elementos acabe conformando la imagen que busco.

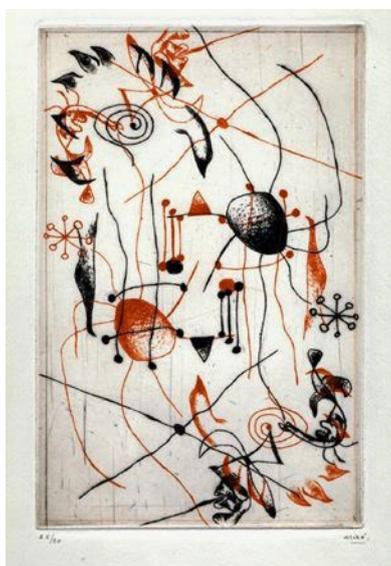
El elemento conductor para el desarrollo de este conjunto de obras es la exploración de las técnicas del grabado. Su aspecto reproducible acaba cobrando un rol primordial en mi proceso creativo, al permitirme seguir trabajando sobre la imagen que quiero conseguir más allá de la estampación primera de la matriz. En el diálogo entre la matriz única y las diferentes estampas que pueden surgir de ella, se acaba creando una reflexión acerca del grabado y su multiplicidad, de la que extraigo significados que se revelan en esta serie.



(fig. 21) *Taper fort, occuper dur - II*, serigrafía a 5 colores de Marion Jdanoff y Damien Tran (2016)



(fig. 22) Portada de *À toute épreuve*, libro de artista de Joan Miró y Paul Éluard (1958)



4.2 REFERENTES ESTÉTICOS

En la creación de mi obra, muchos han sido los artistas que me han servido de referentes, de manera más o menos deliberada.

El colectivo Palefroi de serigrafía y auto-publicación formado por Marion Jdanoff y Damien Tran (fig. 21) es el más contemporáneo de todos ellos. En sus serigrafías, de gran formato, muchas veces exploran las vibraciones del color a través de líneas y manchas que se encajan en un registro abstracto, aunque esté siendo representada una escena figurativa. Además, a menudo añaden la palabra escrita al interior de sus composiciones, e incluso garabatos que podrían asemejarse a una forma de escritura abstracta, puntos que me interesaron a la hora de construir el conjunto de obras que aquí presento.

Las experimentaciones gráficas de Joan Miró (fig. 22) también fueron un importante referente. En especial, el libro de artista *À toute épreuve*, compuesto por xilografías de Miró y poemas de Paul Éluard, del cual rescato la superposición de estampa y texto dentro del espacio de la página, y su formato de libro que sirve para leer mientras se mira imágenes, o vice-versa. El lenguaje formal de Miró siempre me ha interesado: a partir de su obra encuentro un sentido particular en la relación entre los colores y las líneas, y una manera de transmitir una atmósfera que remite al juego y a la infancia, temas a los vuelvo en mi obra. A parte de esto, a nivel técnico, la creación de distintas imágenes a partir de la misma matriz es fundamental dentro del desarrollo de mi obra. En el caso de Miró, uno puede fijarse por ejemplo en la *Serie Negra y Roja* (fig. 23 y 24), en la que combina dos planchas al aguafuerte de maneras distintas para crear ocho imágenes diferentes.



(fig.23) y (fig.24) Diferentes ejemplares de la *Série noire et rouge* de Joan Miró (1938). Aguafuerte sobre papel



(fig.25) *Am Dorfeingang* (Entrada al pueblo), xilografía de Max Pechstein (1919)

En lo que se refiere a la xilografía en específico, la obra de varios artistas me han influenciado, como Gauguin o Kandinsky, pero sobre todo me fijé en la obra del grupo Die Brücke (fig. 25). Su lenguaje crudo y fuertemente expresivo me interesaba como componente formal en el registro totalmente diferente a lo anteriormente citado que es el de la impresión en negro sobre papel blanco. Las marcas aparentes de la gubia, la apariencia cruda y el uso de superficies planas en el dibujo, que no busca la ilusión del volumen sino que lleva las figuras a la superficie del papel, influye en mi manera de hacer uso de esta técnica, así como el fijarme en el contraste entre blanco y negro por áreas de color.

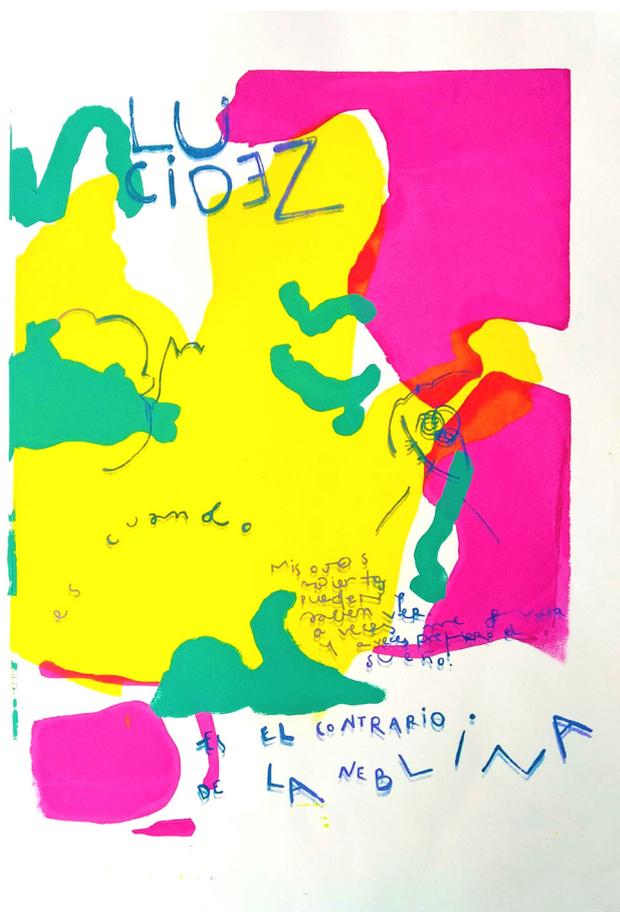
4.3 EL MANIFIESTO DE LA LUCIDEZ Y LA NEBLINA

Mi obra personal se desarrolla a partir de conceptos que se complementan y corresponden, creando una suerte de universo cerrado. La producción de la obra depende directamente de la conceptualización del dibujo-palabra y de la poesía pintada.

El inicio se puede situar en la elaboración de una serie de dos serigrafías llamadas "Lucidez" y "Neblina".



(fig.26, arriba) *Neblina* (2019), Colombe Garnier Rojas. Serigrafía a cuatro tintas. 35x45 cm.



(fig.27, derecha) *Lucidez* (2019), Colombe Garnier Rojas. Serigrafía a cuatro tintas. 35x45 cm.

Estas dos serigrafías funcionan como manifiesto o explicación de los dos conceptos nucleares, a partir de los cuales se va desglosando el resto de la obra, además de ser atravesadas por la mayoría de las características estéticas y procesuales comunes al conjunto de la obra desarrollada en este TFG.

Estos dos conceptos son, entonces, la *lucidez* y la *neblina*. Las podemos entender como las metáforas de dos estados anímicos: por una parte, la lucidez que remite a la luz, al acto de ver, y a la acción, y, por otra, la neblina, que representa los ojos cerrados o bien que, abiertos, no logran ver por la neblina, junto con el *sueño* (tanto en el sentido de dormir como en el de crear fantasías, despierta o dormida). En un principio esta dicotomía pareciera representar por un lado un estado vital activo, y positivo - deseable, y otro negativo, remitiendo la neblina a la confusión y a la inactividad. Sin embargo, esta distinción no funciona, puesto que puede darse el caso de que demasiada lucidez – y la responsabilidad que conlleva el estar obligado a ver y actuar – pueda ser sentida como un peso, frente al cual la comodidad de la neblina y del sueño pasa a ser el estado deseable. Es así como, al fin y al cabo, estos dos estados se encadenan sucesivamente a lo largo del tiempo o de la vida, en una especie de bucle sin fin. Sigue una transcripción del texto escrito presente en cada una de las serigrafías:

Neblina

es cuando

mis ojos no funcionan o mejor dicho no puedo ver. sólo puedo mirar hacia dentro porque hay una neblina blanca es el contrario de la lucidez

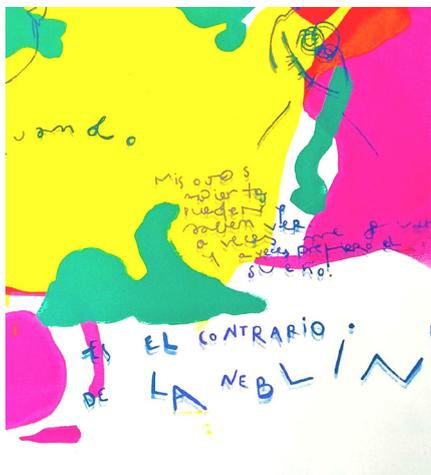
Lucidez

es cuando

mis ojos abiertos pueden y saben ver. a veces me gusta y a veces prefiero el sueño. es el contrario de la neblina.

La visualidad es un elemento central dentro de la elaboración de este trabajo. Ésta se encuentra tanto en la estética elegida como en el significado del texto, que hace referencia a la visión a través del estado de los ojos: abiertos, inquietos y despiertos frente al mundo exterior; o inactivos - y algunas veces, “enneblinados” hacia el mundo exterior, pero que miran hacia un adentro. O también, directamente cerrados, dormidos, inactivos (¿pero en el sueño no estamos también permanentemente viendo imágenes?).

Lo que aquí importa es preguntarse: ¿qué es lo que dicen las palabras en esta imagen además de su propio significado? Hay que recordar un hecho mencionado bien al principio, en la introducción de este trabajo: el origen de toda esta producción en las libretas o diarios personales. Estos tienen la



(fig.28) *Lucidez* (2019), Colombe Garnier Rojas. Detalle de la superposición de tintas en el texto.

importante consecuencia de definir el registro de la obra: un registro intimista, análogo a las conversaciones con una misma que son las páginas de los diarios, cuyo mensaje no pretende ser público, sino privado.

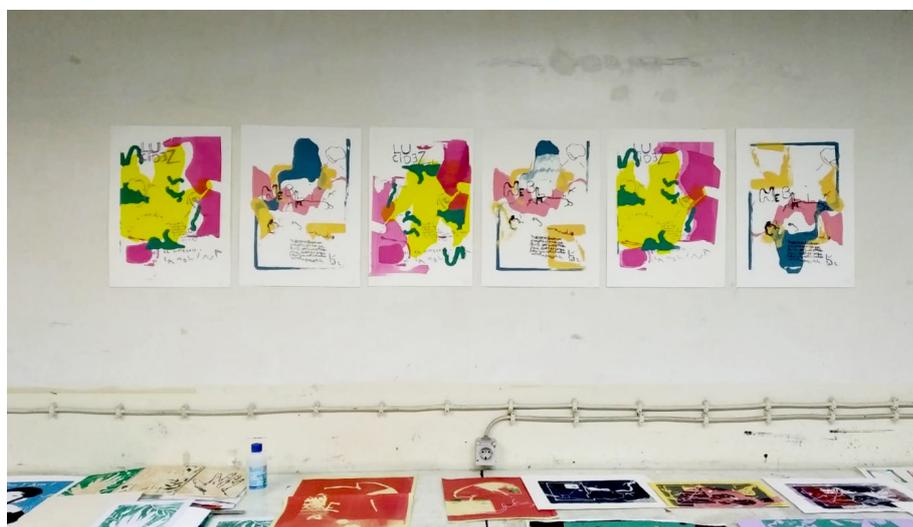
A diferencia de las libretas, aquí existe la voluntad de que el texto, tanto en lo que nos cuenta como en cómo lo vemos, exista como parte de la composición visual de la imagen, y que sea esta línea retorcida el hilo conductor de la imagen, funcionando como un estrato más de tinta que se suma a las tres capas de colores anteriores. Así, la presencia de esta caligrafía manual puede actuar, por una parte, como un conjunto de dibujos-palabra de carácter abstracto dentro de la composición de la imagen, y por otra, como representación figurativa de una de aquellas páginas escritas. El registro intimista de la obra y la alusión a una libreta se potencia mediante el formato, que recuerda a dos páginas abiertas, y la utilización de una escritura manual, que pareciera revelar un contacto físico entre la mano y el papel - pero que sin embargo engaña, ya que fue únicamente el fotolito el que tuvo contacto directo con la mano.



(fig.29) Serie *Lucidez y Neblina* (2019), Colombe Garnier Rojas. Detalle de la disposición para exponer.

A la par de esto, la factura serigráfica también habla. Estas dos serigrafías fueron producidas mediante la técnica del estarcido a través de la pantalla para los tres colores superpuestos y una última capa, el texto, impresa mediante la técnica fotomecánica, es decir con la utilización de fotolitos grabados en la pantalla de serigrafía. Todos los componentes visuales significan a la par que las palabras: por un lado, la utilización de colores vivos y llamativos representando la actividad de la lucidez, y por el otro, colores menos saturados para la tranquilidad de la neblina.

Las posibilidades de reproductibilidad que ofrece la serigrafía, y los sistemas de estampación en general, permiten hablar no solamente a través de una imagen, sino también a partir de sus múltiples.



(fig.30) Serie *Lucidez y Neblina* (2019), Colombe Garnier Rojas. Detalle de la disposición para exponer.

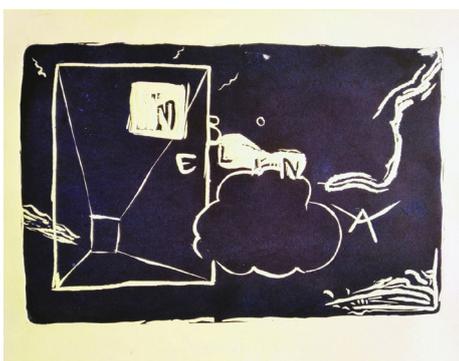
Retomando la idea de que estos dos estados se suceden indefinidamente, pero nunca se repiten exactamente de la misma manera, se aprovechó la producción en serie de estos dos diseños para exponer un conjunto de tres serigrafías de cada uno de ellos (seis en total), dispuestas de manera intercalada y seguida para representar la continuidad en el tiempo de una Lucidez y una Neblina tras otra - y a la vez, de unas serigrafías que no se agotan en una única imagen (fig.29 y 30).

El conjunto de esta obra fue producido con una manera de trabajar particular, en la que, a diferencia de los postulados comunes sobre las artes gráficas, no se buscó la producción de múltiples lo más fieles posibles a la idea original, sino que se valorizó exactamente lo contrario, es decir: cómo poder crear imágenes lo más diferentes posible las unas de las otras a partir de la misma matriz.

Así es como se prestó especial atención al azar y al error durante la fase de impresión, utilizando estos factores como auténticos agentes creadores de la imagen final. Se puede destacar el ejemplo de la mancha azul gradiente presente en el primer ejemplar de *Neblina*, cuya falta de tinta sirve como la ilustración misma de la neblina – una variable imprevisible que suma un representación visual del significado conceptual de la pieza. De la misma forma, es interesante observar el efecto que produce la superposición levemente desencuadrada de dos impresiones del texto en *Lucidez* (fig.28) que invita a pensar sobre la presencia de la confusión y de la neblina, o por lo menos, de la inexactitud, al interior mismo de la *Lucidez*.

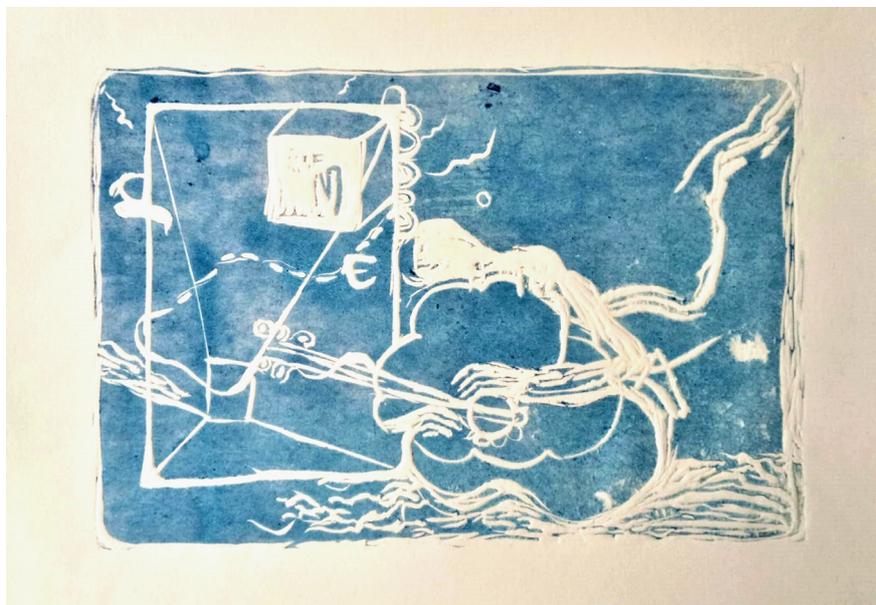
4.2 DE NEBLINA A SOY ESTOY

Esta segunda obra es un linograbado de tamaño A4, o más exactamente, es el conjunto de múltiples que fueron impresos de esta misma matriz.

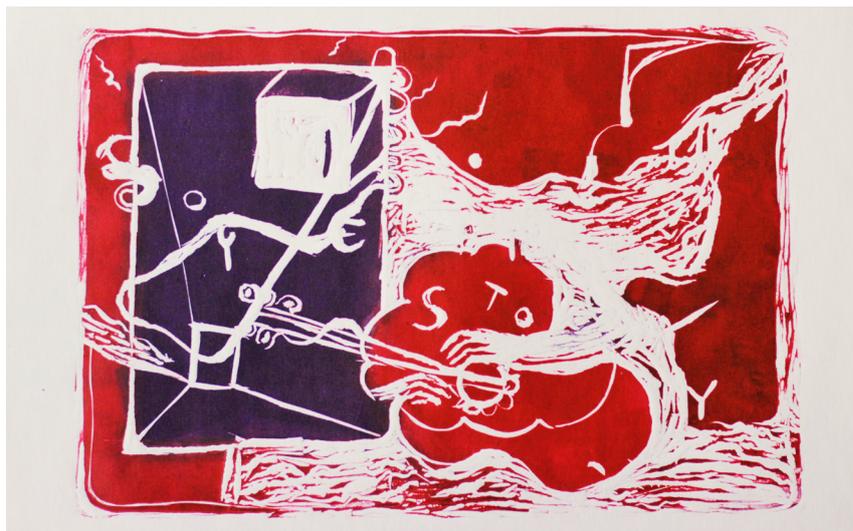


(fig.31) *Soy estoy 1* (2019), Colombe Garnier Rojas. Linograbado, 27x36 cm.

(fig.32) *Soy estoy 2* (2019), Colombe Garnier Rojas. Linograbado (fantasma), 27x36 cm.



(fig.33) *Soy estoy 3* (2019), Colombe Garnier Rojas. Linograbado, 27x36 cm.



Inicialmente, se trataba de una composición en que aparecía la palabra “Neblina” (fig.31), pero, haciendo uso de la técnica de la matriz perdida, se fueron grabando sucesivamente más motivos, realizando impresiones entre las distintas etapas de la matriz creciente.

La palabra Neblina inicial se va transformando hasta desaparecer y, en su lugar, leemos finalmente la expresión Soy Estoy (fig.33) un recordatorio de lo transitorio (estoy) que existe al interior de lo estable (soy), o vice versa - y cómo lo uno afecta lo otro. Bajo otra lectura posible, consideramos la distancia de la letra Y del resto de la frase como un espacio, por lo que leemos “Soy esto y”: una manera de jugar, a la manera de la poesía concreta, a dejar libres las letras de significar lo que quieran, de significar junto con el resto de la imagen, o incluso, de no significar.

A través del proceso de producción de la imagen fueron grabándose intuitivamente el resto de letras tras la *neblina* inicial, haciendo de la escritura un dibujo que se expande, se modifica, se transforma y que sólo sabremos cómo será al final cuando esté acabado.

Además de este trabajo por capas sucesivas, haciendo uso del recurso de la impresión entre dos etapas para observar y decidir qué camino tomar a seguir, también se experimentó con los diferentes soportes de la impresión. En efecto, si se busca explorar qué resultados diferentes puede tener una impresión, aparte del uso de tintas de colores diferentes, lo más lógico es empezar a indagar del otro lado de la moneda: con la materia sobre la cual será impresa.

Así es como, en el mismo afán de aprovecharme de los errores y de los imprevistos, empecé a recolectar papeles ya impresos y descartados por otros para resignificarlos, creando una imagen nueva a partir de la relación entre el contenido de mi matriz de linóleo y estos papeles. De esta manera añadía un componente externo e irrepetible (al tratarse de retazos encontrados) a mis impresiones, entendiendo éstas sin la etiqueta de la autoría, sino, al contrario, interpretando estas experimentaciones como un juego sin consecuencias



(fig.34) Detalle de *Soy estoy* (2019), Colombe Garnier Rojas. Linograbado sobre papel serigrafiado encontrado.



(fig.35) Detalle de *Soy estoy* (2019), Colombe Garnier Rojas. Linograbado, superposición de impresión sobre fantasma.

en el que intentaba adivinar y me sorprendía con lo que iba pasando.

A veces el papel elegido para las superposiciones era mi mismo grabado - como en la (fig. 35), en la que se imprimió en primer lugar un fantasma (es decir, una impresión con lo que queda de tinta en la matriz después de ya haber impreso una vez), y por encima otra impresión después de entintar de nuevo la matriz. Para mi mirada sensible a la riqueza cromática a la hora de estampar, fue una sorpresa descubrir ésta forma de estampar, dejando ver los colores de un soporte ya colorido en el espacio supuestamente blanco (sin entintar) de la matriz. Las palabras también tomaron una nueva dirección, superpuestas y repetidas, reafirmando su rol como formas geométricas - como dibujos.

4.3 EL SER QUE DUERME



(fig.36) *El Ser que Duerme* (2020), Colombe Garnier Rojas. Xilografía, 21x30 cm.

El tema se deduce del dúo principal Neblina-Lucidez. Aquí, tenemos la inmovilidad del sueño, del dormir, de la noche - retratados también por la elección del color negro al imprimir. Experimenté con distintas alteraciones para investigar la potencialidad de este grabado de funcionar como partes de un proyecto editorial.

Estampé una vez más sobre papeles encontrados, esta vez sobre antiguos dibujos míos descartados, buscando una interacción interesante. En un ejemplar, decidí recortar con tijeras las partes que me parecían demasiado recargadas o poco interesantes (fig.38). Doblé el papel en dos, imaginando cada mitad del dibujo como portada y contraportada de un libro. Como se trataba de un papel bastante grueso, no tuve dificultad en ponerlo de pie sobre la

mesa. Me sorprendí al ver cómo esos agujeros y este pliegue transformaban el dibujo original en una composición completamente abstracta y nueva, donde ya no existían ni la figura durmiente original, ni las palabras “el ser que duerme” escondidas dentro del fondo.



(fig.37), Otro ejemplar de *El Ser que Duerme* (2020, detalle), Colombe Garnier Rojas. Xilografía sobre papel previamente dibujado a lápiz y rotulador.



(fig.38) Variación de *El Ser que Duerme*, vista frontal. Xilografía estampada sobre papel dibujado y recortado, 21x30 cm.



(fig.39) Variación de *El Ser que Duerme*, vista posterior. Xilografía estampada sobre papel dibujado y recortado, 21x30 cm.

A partir de estos dos simples movimientos, me di cuenta de cómo el sentido de lo múltiple en el grabado no se acababa en el proceso de la impresión, sino que se podía jugar con las impresiones infinitamente para probar nuevos resultados. De una imagen cerrada, salieron dos otras nuevas que ya no dicen lo mismo, y al interior de esos agujeros, se podía ver ya no un papel de otro color, sino que los colores de los objetos de la realidad que me cercaban. Así



(fig.40) *El Ser que Duerme* (2020) utilizado como portada y contraportada de libreta. Xilografía estampada sobre papel dibujado, encuadernación a mano. 21x30 cm.



(fig.41) *El Viento* (2020), Colombe Garnier Rojas. Xilografía, 15x24 cm.

es como empecé a interesarme por la capacidad de este dibujo de también existir en tres dimensiones, e integrar en él la visión real del mundo que rodea al espectador como otro motivo abstracto e imprevisible más.

Finalmente, escogí otra estampación de la misma matriz para crear con ella un cuaderno, transformándola en portada. De esta manera, la imagen cortada en dos pierde su significado original y se transforma en dibujo abstracto, en otra cosa.

4.4 EL VIENTO

Con *El Viento*, el proceso fue diferente. Se trata de una xilografía de tamaño A5, en que el tema del viento remite a la otra cara de la dualidad inicial, la otra cara del ser que duerme. Aquí, se hace alusión al movimiento del viento, al ojo abierto, a las piernas que andan: es la Lucidez. Con este trabajo, creado durante una cuarentena en la que no tenía acceso ni a la infraestructura ni a la variedad de materiales a los que tenía en tiempos normales, tuve que recurrir a lo que tenía a mano en ese momento. Ante la ausencia de papeles que reutilizar, funcioné con el proceso contrario: me puse a dibujar con lápices, rotuladores, e incluso pintura al óleo por encima de las impresiones.

Esta vez, las composiciones que resultarían no serían tan arbitrarias, puesto que estaba viendo con qué colores y sobre cuales otros estaba pintando. Este ejercicio me resultó muy estimulante y dio paso a dos ideas:

La primera, no efectuada pero aún pendiente como proyecto, fue la de considerar este grabado como una parte de una serie de otras xilografías de características similares (línea en positivo, diseño simple, gran presencia del blanco del papel, formato pequeño y temática similar), impresos cada uno en colores diferentes, como páginas de un fanzine que serviría como libro de colorear. Me atrajo el contraste que sería producir un objeto comúnmente comercializado como producto industrializado y de masa, haciendo uso de un proceso artesanal y artístico como es la impresión xilográfica. No descarto la posibilidad de pasar a una impresión digital, lo que también sería interesante, al tratarse de una impresión industrial de la imagen de una xilografía manual. ¿Qué pasaría entonces con el concepto de obra de arte? ¿Sobrevivirían mis grabados como productos autorales o creaciones auténticas de una artista a esta forma de distribución? ¿O se transformarían en una imagen industrializada más? ¿Sería tan distinta una cosa de la siguiente, si pudiéramos efectivamente pasar de una a otra sin alterar lo más mínimo su contenido, sólo alterando la presentación física de la misma imagen? Siguen algunos ejemplos de las distintas posibilidades de iluminación de los grabados.



(fig.42, 43 y 44) Variaciones de *El Viento* (2020), Colombe Garnier Rojas. Xilogramados iluminados con rotulador y lápiz



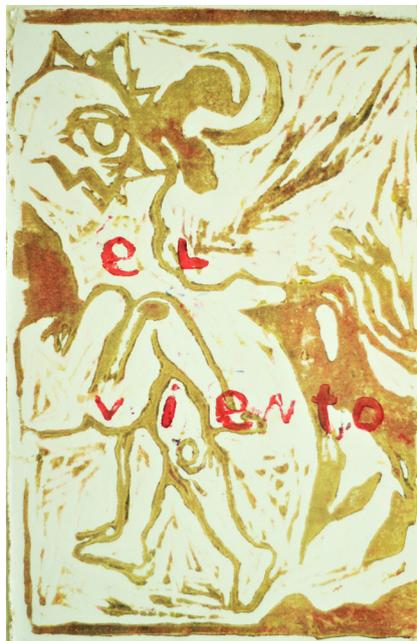
Haciendo estos experimentos, fue interesante relacionar mi proceso de trabajo con las normas tradicionalmente asociadas a la producción de obra gráfica. Como sabemos, en el mundo del grabado siempre existió una dificultad para ser considerado obra artística por la cuestión de su reproductibilidad, y la pérdida de valor aurático y, por ende, comercial que esto supone. La respuesta a esto fue instituir que todos los ejemplares de una edición son originales en sí, no existiendo un original principal y un cúmulo de copias, y estableciendo medidas de preservación de valor como la limitación de número de ejemplares en una edición.

Sin embargo, en mi trabajo no se da este caso, puesto que utilizo el concepto de prueba como base para una modificación particular de cada ejemplar, creando obras únicas. De la misma forma, mis ediciones son ilimitadas, puesto que no pienso que la limitación en número afecte la originalidad del trabajo. Trabajo de manera híbrida, mezclando materiales y eliminando el concepto de pureza de los medios. Mi obra es un grabado iluminado, pero también podría tratarse de un dibujo, o de una pintura que utilizó el recurso de la estampación a lo largo del proceso. Pienso que no deberían ser las ideas las que limiten las capacidades de la imagen, sino al contrario.



(fig.45) Tipos artesanales, hueso de aguacate tallado.

Aparte de esta primera experiencia, surgió otra a partir de una curiosidad por la tipografía móvil. Como me vi obligada a usar sólo lo que tuviera a mano, creé una serie de tipos móviles artesanales, grabando las letras que necesitaba para escribir "El Viento" con mis gubias sobre huesos de aguacate cortados transversalmente. Probé, además, a escribir directamente sobre el grabado con rotulador (fig.48) - todo ello, intentando crear una integración del texto dentro de la imagen de manera a hacerlos uno.



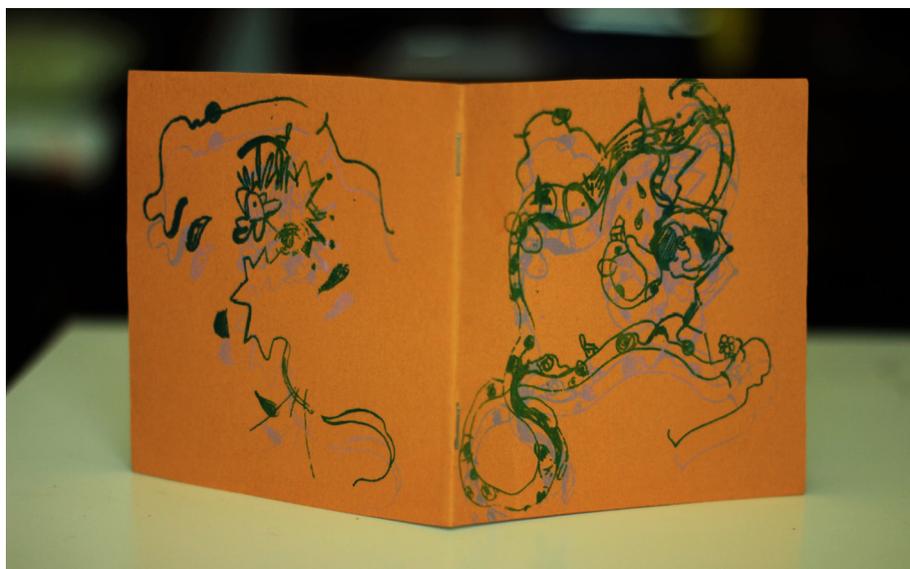
(fig.46 y 47) Variaciones de *El Viento* (2020), Colombe Garnier Rojas. Xilografía y tipografía móvil con tipos artesanales.

(fig.48) Variación de *El Viento* (2020), Colombe Garnier Rojas. Xilografía iluminada con lápices y rotuladores.

4.5 SER-ESTAR: UN FANZINE

Esta siguiente obra responde a un interés por descubrir las posibilidades editoriales del grabado. Con cuatro páginas impresas a serigrafía, en este proyecto hice uso una vez más de la experimentación, estampando con tintas y papeles diferentes, y a veces superponiendo una impresión sobre la otra.

(fig.49) *Ser-Estar* (2020), Colombe Garnier Rojas. Portada y contraportada del fanzine de 4 páginas estampado a serigrafía (2 tintas). 13,5x13,5 cm.



(fig.50) Variación de *Ser-Estar* (2020), Colombe Garnier Rojas. Fanzine de 4 páginas estampado a serigrafía (2 tintas), sobre papel previamente dibujado y serigrafiado.

(fig.51) Variación de *Ser-Estar* (2020), Colombe Garnier Rojas. Fanzine de 4 páginas estampado a serigrafía (2 tintas).



Cada ejemplar es distinto, puesto que no sólo varían el papel y el color de la tinta, sino que también hay variaciones en el orden de las páginas. Siendo cada página independiente de la otra, se crean distintos significados al unir en el mismo plano una pareja de imágenes u otra.

Para el texto, hice uso de una tipografía experimental en relación con los referentes antes detallados de la poesía concreta y futurista. La composición de las palabras busca crear una relación entre el significado de la palabra y su forma espacial, como por ejemplo, la palabra “acaba” final, que va cayendo verticalmente hasta salir del cuadro de texto. Sigue una transcripción al castellano del texto original en portugués:

(fig.52) Transcripción del texto al interior de *Ser-Estar* (2020)

algún día
de

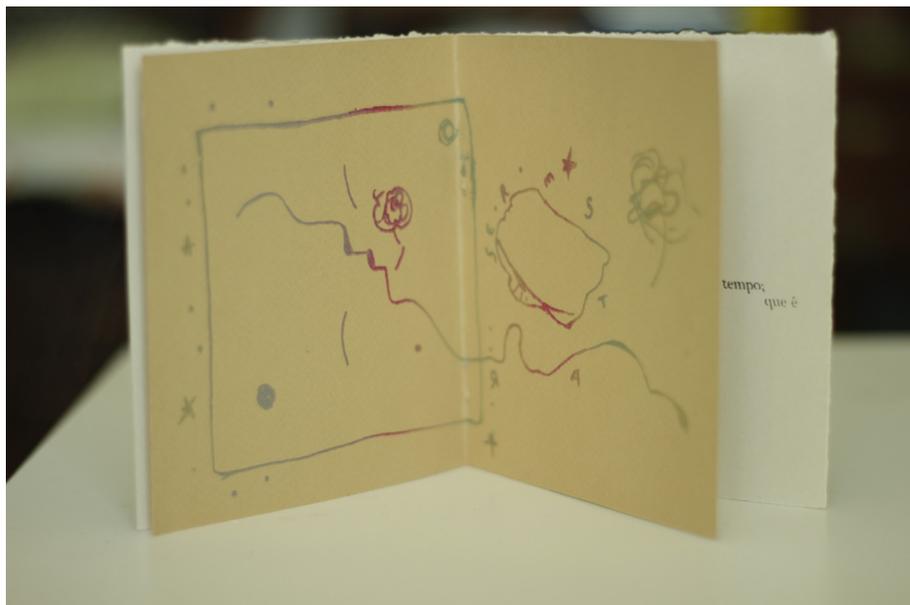
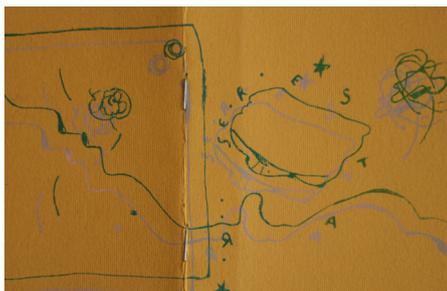
tentativas de agotar la imagen de un
día
como
mundo
y
día que es (vida): día que es espacio que es tiempo; que es
una
línea que no se a

f
e
b
r
e
r
o

2
0
2
0
c
a
b
a

A este dibujo-palabra que se mueve y se retuerce, se viene a añadir en uno de los ejemplares la utilización de una serigrafía iluminada (fig.50) como papel para estampar. Aquí, vemos cómo el dibujo de las palabras se enlaza con el dibujo de las líneas, y cómo estas líneas le agregan su propio movimiento a las letras, y crean un universo abstracto ilustrativo del sentido del texto.

A lo largo de las páginas, vemos que todos los dibujos y las páginas escritas comparten la misma sinuosidad, como si fueran distintas formas del mismo discurso, de la misma imagen.



(fig.53) Detalle de variación de *Ser-Estar* (2020), Colombe Garnier Rojas.

(fig.54 y 55) Variación de *Ser-Estar* (2020), Colombe Garnier Rojas.

4.6 EL SER QUE ESCRIBE

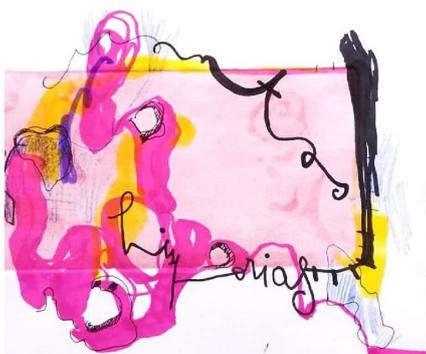


(fig.56) *El Ser que Escribe* (2020), Colombe Garnier Rojas. Litografía sobre papel.

A continuación describo otras experiencias que se encajan en la misma problemática abordada, pero de forma menos directa.

En primer lugar está la litografía *El Ser que Escribe*, en la que dibujo una persona con una mano doble, que dibuja un círculo en torno a ella misma.

Vemos las palabras *Tierra* y *Cielo* y algunos números alrededor de la línea que le envuelve, como si hubieran sido escritas por este ser. El universo al que se remite aquí es el del juego de la rayuela, que tiene por principio y fin la Tierra y el Cielo, además de los números que nos llevan del uno al otro. En esta interpretación, en vez de seguir un camino recto de A a B, este camino se vuelve un círculo, en el que los números están mezclados y no existe principio ni fin definibles. La dualidad de la mano remite a los dos hechos: el dibujar y el escribir, que trabajan conjuntamente y que sitúan más allá del dormir y del despertar (Neblina y Lucidez). Son estas manos las que sirven para contar lo sucedido, a través de imágenes, palabras, o las dos juntas, creando un círculo que une los dos extremos vitales.



(fig.57) Detalle de *Cuántas historias*
(fig.58) *Cuántas historias*, Colombe Garnier Rojas (2020)

4.7 EJERCICIOS CALIGRÁFICOS

En este apartado, reúno ejercicios o esbozos que aún no han sido llevados a cabo - que son parte de la obra en sí, sino experimentos a rotulador o lápiz que podrían servir como base para una edición gráfica posterior.



(fig. 59) Página de *Mira mira mira*, Colombe Garnier Rojas (2020)

En *Cuántas historias* (fig. 57 y 58), dibujé sobre un papel previamente estampado (tres impresiones fantasma de planchas de aguatinata y una impresión a serigrafía, el texto). Superponiéndose a la estampación, el dibujo flota sin guardar relación directa con lo de debajo. En él, se puede observar la mutación de las líneas, de izquierda a derecha, hasta transformarse en palabras y poco a poco recobrar su carácter de línea abstracta, ininteligible. La mancha de color integra las palabras dentro del dibujo, creando un efecto de poesía pintada.

Las (fig. 59 y 60) hacen referencia a un proyecto de fanzine de cuatro páginas llamado *Mira mira mira*, que explora la posibilidad de dibujar con la palabra, utilizando los diferentes grosores de rotulador o la inclinación de la palabra para confundir su lectura y hacerla dibujo. Nuevamente, el fanzine gira en torno al concepto de mirar, y cómo este dibujar con la palabra reflexiona sobre las implicaciones que tiene el acto mismo de mirar. La página donde se lee "qué miro exactamente?" resalta esa dualidad, esa duda, ese preguntarse dónde se aloja la información que esta imagen me está transmitiendo, si en los colores que me saltan a la vista o en que consigo descifrar de

(fig.60) Dos páginas de *Mira mira mira*, Colombe Garnier Rojas (2020), rotulador y lápiz sobre papel satinado.



(fig.61) Dibujo sobre serigrafía, Colombe Garnier Rojas (2020)



Finalmente, las (fig. 61 y 62) son experiencias abstractas que investigan la utilización de letras sueltas como elementos geométricos dentro de una composición dada. En (fig. 61), se dibujó sobre papel serigrafiado mientras que en la (fig. 62), se realizó un collage que incluyó la utilización de un timbre para dibujar con la letra E, apostando por la hibridación de medios como recurso de experimentación.



(fig.62) Dibujo y collage de Colombe Garnier Rojas (2020)

5. CONCLUSIONES

Este Trabajo Final de Grado me ha permitido investigar y producir obra al interior de una temática que me interesa, atendiendo a unos criterios propios de calidad y coherencia, lo que fue para mí una gran satisfacción. Este interés auténtico y la elaboración de este trabajo como un proyecto personal me permitieron alcanzar sin grandes complicaciones los objetivos propuestos. La investigación teórica ayudó a enriquecer la reflexión sobre la producción artística propia y vice-versa, y lo poco que se ha podido exponer aquí esconde un mundo mucho más amplio de reflexión conceptual y contexto histórico sobre el tema, que continuaré explorando más allá del marco de este trabajo.

A nivel metodológico, y en consonancia con el objetivo de crear obra que pudiera ser expuesta públicamente, pienso que en algún momento existirá un límite dentro de la manera de trabajar tan acentuadamente experimental que he tenido hasta ahora. Dicha experimentalidad ha sido muy fructífera en esta primera etapa de producción y observación de resultados, pero de cara al futuro, pienso que sería más provechoso combinarla con un mayor rigor y precisión al momento de llevar un proyecto a cabo de principio a fin. Desde esta perspectiva, pienso que la pequeña incursión que he hecho en el mundo de la auto-edición ha sido muy constructiva, en el sentido de dar un primer paso y posibilitarme una visión de camino a seguir. De manera general, considero este TFG, más que la culminación de los últimos cuatro años de estudio, es el punto de partida para los años que vienen.

La combinación de un interés antiguo (el dibujo-palabra) con una novedad seductora (el grabado y los sistemas de estampación) ha dado como resultado una creación diferente de lo que había producido hasta ahora. Finalmente, he podido llegar, a través de esta unión entre el bagaje acumulado durante estos últimos años y el descubrimiento de una nueva técnica, a una visión y utilización de la obra de arte como obra múltiple mucho más lógica e interesante para mí que la visión tradicional que había tenido hasta entonces. Queda ahora el desafío de continuar por esta vía, trabajando en las diversas funciones y puestas en práctica, como pudieron ser en este caso las libretas o los fanzines, que aún tengo por descubrir en las obras a venir.

6. BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989. [en línea]

BERGER, John (1977). *Ways of seeing*. Nueva York: Penguin Books [en línea]

BROGOWSKI, Leszek. “L’art, l’esthétique et le travail des livres : Manifeste scientifique”. *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d’artiste*, 2010, pp.9-13. [en línea] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00624584>

CADENA FLORES, Sandra Ileana; MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia. “De la tipografía en el libro al libro-arte tipográfico”, en *El Artista*, núm. 9, diciembre, 2012, pp. 101-124. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Pamplona, Colombia

CHOLL, Isabelle. « La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers », *Poétique*, vol. 158, no. 2, 2009, pp. 231-247.

D’ASPRER HERNÁNDEZ DE LORENZO, Núria. “La letra y el signo icónico: apuntes sobre poesía visual”, en *Saltana Revista de Literatura i Traducció* [en línea]

HARO GONZÁLEZ, Salvador. *Treinta y un libros de artista* (2013). Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo. [en línea]

MARTEAU, Frédéric, “Le dess(e)in de l’écriture,” *Bibliothèque numérique Paris 8*, consultado el 13/01/2020, <https://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/document/126280622>.

MÍNGUEZ GARCÍA, H. (2013): “Copy versus original-multiple. A dialogic relationship in the reproducible graphic art”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(1) 77-93 [en línea]

Sitio web del litógrafo y editor Fernand Mourlot: <http://mourlot.free.fr/>

MOEGLIN-DELCROIX, Anne (2006). “Qu’est ce qu’un livre d’artiste?” en *Sur le livre d’artiste. Articles et écrits de circonstances*. (1981-2005), Marseille: Le mot et le reste.

PERCIA, Violeta. “Stéphane Mallarmé y la sintaxis del espacio”, en *Revista Laboratorio: Arte y experimentación*, n.14 (2016) [en línea]

PINEDA, Victoria. “Figuras y formas de la poesía visual”, en *Saltana Revista de Literatura i Traducció* n.1 [en línea]

ROJAS CUEVAS, R. M. Identificación de un grabado original. México. Disponible en <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n9/e3.html>

R. BLOCH, Susi. “The book stripped bare”, en *Artist’s Books: A Critical Anthology and Sourcebook* (Ed. Joan Lyon) E.E.U.U: Visual Studies Workshop Press (1985) [en línea]

TRIGGS, Teal. “Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of DIY Aesthetic”, en *Journal of Design History* Vol.19 No.1”, p. 69 (2006) [en línea]

YURKIEVICH, Saúl (2000) “La poésie créationniste: espace graphique et espace symbolique”, en *Peinture et écriture 3 - Frontières éclatées*. Paris: La différence/Éditions Unesco, 2000

7. ÍNDICE DE FIGURAS

(fig. 1) Instrucciones para la lectura del poema.....	8
(fig.2) Página abierta de Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard, Stéphane Mallarmé (1897).....	8
(fig. 3) Il pleut, poema de Guillaume Apollinaire (1918).....	10
(fig.4) El Hacha, Las Alas y El Huevo, poemas de Simmias de Rodas (siglo IV a.C.).....	10
(fig.5) Impresión de La Habana, poema de Juan José Tablada (1920).....	11
(fig.6) Sem um numero, poema de Augusto de Campos (1957).....	12
(fig.7) Eis os amantes, poema de Augusto de Campos (1953).....	12
(fig.8) Um movimento, poema de Décio Pignatari (1956).....	13
(fig.9) Parole in libertà, portada y manifiesto futurista de Filippo Marinetti (1915).....	14
(fig.10) Interior del libro Zang Tumb Tumb, Filippo Marinetti (1914).....	14
(fig.11) Abecedario tipográfico de El Lissitzky.....	15
(fig.12) Páginas de Dlia Golosa (“Para la voz”), libro de Maiakovsky ilustrado por El Lissitzky (1920).....	15
(fig.13) Página de Del Eldestein, (“La piedra preciosa”, Ulrich Boner (1461).Primer libro ilustrado con ilustraciones a xilografía, iluminadas posteriormente.....	16
(fig.14) Páginas de Klänge (“Sonidos”), libro ilustrado de poemas (1912) escrito e ilustrado por Wassily Kandinsky mediante la técnica de xilografía.....	16
fig.15) Páginas de La fin du Monde, filmée par l’ange de N-D (1919). Livre d’artiste colaborativo. Novela de Blaise Cendrars y pochoirs de Fernand Léger.....	17

(fig.16, derecha) Jazz (1947). Libro de artista con escritos y pochoirs de Henri Matisse, basados en sus collages.....	17
(fig.17) La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France (1913). Primer “libro simultáneo”, colaboración entre Blaise Cendrars (poemas) y Sonia Delaunay (ilustraciones en acuarela).....	18
(fig. 18) Páginas abiertas de The case for the burial of ancestors: Book 1 (1981), de Paul Zelevansky.....	20
(fig.19) Twenty-Six Gasoline Stations (1963), fotolibro de Ed Ruscha.....	20
(fig.20) Imagen de archivo: fanzine punk de Reino Unido.....	20
(fig. 21)Taper fort, occuper dur - II, serigrafía a 5 colores de Marion Jdanoff y Damien Tran (2016).....	22
(fig. 22) Portada de À toute épreuve, libro de artista de Joan Miró y Paul Éluard (1958).	22
(fig.23) y (fig.24) Diferentes ejemplares de la Série noire et rouge de Joan Miró (1938). Aguafuerte sobre papel.....	22
(fig.25) Am Dorfeingang (Entrada al pueblo), xilografía de Max Pechstein (1919).....	23
(fig.26, arriba). Neblina (2019), Colombe Garnier Rojas. Serigrafía a cuatro tintas.....	23
(fig.27, derecha) Lucidez (2019), Colombe Garnier Rojas. Serigrafía a cuatro tintas...	24
(fig.28) Lucidez (2019), Colombe Garnier Rojas. Detalle de la superposición de tintas en el texto.....	25
(fig.29) Serie Lucidez y Neblina (2019), Colombe Garnier Rojas. Detalle de la disposición para exponer.....	25
(fig.30) Serie Lucidez y Neblina (2019), Colombe Garnier Rojas. Detalle de la disposición para exponer.....	25
(fig.31) Soy estoy 1 (2019), Colombe Garnier Rojas. Linograbado, 27x36 cm.....	26
(fig.32)Soy estoy 2 (2019), Colombe Garnier Rojas. Linograbado (fantasma), 27x36 cm.....	26
(fig.33)Soy estoy 3 (2019), Colombe Garnier Rojas. Linograbado, 27x36 cm.....	27
(fig.34) Detalle de Soy estoy (2019), Colombe Garnier Rojas. Linograbado sobre papel serigrafiado encontrado.....	27
(fig.35) Detalle de Soy estoy (2019), Colombe Garnier Rojas. Linograbado, superposición de impresión sobre fantasma.....	28
(fig.36)El Ser que Duerme (2020), Colombe Garnier Rojas. Xilograbado, 21x30 cm.....	28
(fig.37), Otro ejemplar de El Ser que Duerme (2020), Colombe Garnier Rojas. Xilograbado sobre papel previamente dibujado a lápiz y rotulador, 21x30 cm.....	29
(fig.38) Variación de El Ser que Duerme, vista frontal. Xilograbado impreso sobre papel dibujado y recortado, 21x30 cm.....	29
Poesía pintada. Colombe Garnier Rojas	39
(fig.39) Variación de El Ser que Duerme, vista posterior. Xilograbado impreso sobre papel dibujado y recortado, 21x30 cm.....	29
(fig.40) El Ser que Duerme (2020) utilizado como portada y contraportada de libreta. Xilograbado impreso sobre papel dibujado, encuadernación a mano. 21x30 cm.	30
(fig.41) El Viento (2020), Colombe Garnier Rojas. Xilograbado.....	30

(fig.42, 43 y 44) Variaciones de El Viento (2020), Colombe Garnier Rojas. Xilograbados iluminados con rotulador y lápiz.....	31
(fig.45) Tipos artesanales, hueso de aguacate tallado.....	31
(fig.46 y 47) Variaciones de El Viento (2020), Colombe Garnier Rojas. Xilograbado...	32
(fig.48) Variación de El Viento (2020), Colombe Garnier Rojas. Xilograbado iluminado con rotuladores.....	32
(fig.49) Ser-Estar (2020), Colombe Garnier Rojas. Fanzine de 4 páginas estampado a serigrafía (2 tintas).....	32
(fig.50) Variación de Ser-Estar (2020), Colombe Garnier Rojas. Fanzine de 4 páginas estampado a serigrafía (2 tintas), sobre papel previamente dibujado y serigrafiado.....	33
(fig.51) Variación de Ser-Estar (2020), Colombe Garnier Rojas. Fanzine de 4 páginas estampado a serigrafía (2 tintas).....	33
(fig.52) Transcripción del texto al interior de Ser-Estar (2020).....	33
(fig.53) Detalle de variación de Ser-Estar (2020), Colombe Garnier Rojas.....	34
(fig.54 y 55) Variación de Ser-Estar (2020), Colombe Garnier Rojas.....	34
(fig.56) El Ser que Escribe (2020), Colombe Garnier Rojas. Litografía sobre papel...	34
(fig.57) Detalle de Cuántas historias.....	35
(fig.58) Cuántas historias, Colombe Garnier Rojas (2020).....	35
(fig.59) Página de Mira mira mira, Colombe Garnier Rojas (2020).....	35
(fig.60) Dos páginas de Mira mira mira, Colombe Garnier Rojas (2020), rotulador y lápiz sobre papel satinado.....	36
(fig.61) Dibujo sobre serigrafía, Colombe Garnier Rojas (2020).....	36
(fig.62) Dibujo y collage de Colombe Garnier Rojas (2020).....	36