



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

EXPLORACIÓN, PERCEPCIÓN Y GRÁFICA
A TRAVÉS DEL DIBUJO IN SITU DE LA FLORA DE
CASTELLÓN COMO BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD
PERSONAL

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Gasulla Simó, María

Tutor/a: Valero Hoyo, Vanesa

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Castelló. Exploració i percepció y *Veü i terra* son los títulos que reciben los libros de artista, compendio de todo el trabajo teórico-práctico realizado. Este se desarrolla tomando como punto de partida la exploración del entorno natural de la provincia de Castellón, considerando a su flora autóctona y tradición agraria parte de mi identidad. Así pues, reinterpretemos el herbario tradicional y su ilustración botánica científica a través de un acercamiento más personal mediante la percepción y el dibujo expresivo. La técnica elegida para su realización es la litografía, ya que el uso de las planchas micrograneadas permite dibujar sobre ellas con carácter directo en el propio entorno natural, con la finalidad de desarrollar así un lenguaje propio que será reproducido posteriormente en el taller.

PALABRAS CLAVE: naturaleza; dibujo expresivo; percepción; exploración; libro de artista; litografía.

RESUM I PARAULES CLAU

Castelló. Exploració i percepció i *Veü i terra* són els títols que reben els llibres d'artista, compendi de tot el treball teòrico-pràctic realitzat. Aquest es desenvolupa prenent com a punt de partida l'exploració de l'entorn natural de la província de Castelló, considerant a la seua flora autòctona i tradició agrària part de la meua identitat. Així doncs, reinterpretem l'herbari tradicional i la seua il·lustració botànica científica a través d'un acostament més personal mitjançant la percepció i el dibuix expressiu. La tècnica triada per a la seua realització és la litografia, ja que l'ús de les planxes microgranejades permet dibuixar sobre elles amb caràcter directe en el propi entorn natural, amb la finalitat de desenvolupar així un llenguatge propi que serà reproduït posteriorment en el taller.

PARAULES CLAU: naturalesa; dibuix expressiu; percepció; exploració; llibre d'artista; litografia.

ABSTRACT AND KEYWORDS

Castelló. Exploració i percepció and *Veü i terra* are the titles of the artist's books, which encompass all the theoretical and practical work accomplished. This compendium takes as its starting point the exploration of the natural environment of the province of Castellón, considering its indigenous flora and agrarian tradition as part of my identity. Thus, we reinterpret traditional botany books and their scientific botanical illustration through a more personal approach by means of perception and expressive drawing. The technique chosen for its realisation is lithography, as micro-grained plates allow us to draw directly on them in the natural environment. This, in turn, enables us to develop our artistic visual language, which may later be reproduced in an artist's studio.

KEYWORDS: nature; expressive drawing; perception; exploration; artist's book; lithography.

AGRADECIMIENTOS

A todos mis familiares, amigos y compañeros que me han ofrecido su apoyo, consejo y ayuda sin dudarlo ni un segundo.

A todos los profesores que me han enseñado y guiado durante estos cuatro años, especialmente a Vanesa Valero por la dirección de este proyecto.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS	6
3. METODOLOGÍA	6
4. MARCO CONCEPTUAL	7
4.1. La exploración de la naturaleza como cuestión artística y científica	7
4.2. El dibujo perceptivo y expresivo a través de la litografía	9
4.3. Del herbario al libro de artista como reflejo de identidad	11
5. REFERENTES ARTÍSTICOS	13
5.1. Marta Chirino	14
5.2. Nuria Rodríguez	15
5.3. Nancy Friese	16
5.4. Poncho Martínez	17
5.5. Alejandro Rodríguez	18
5.6. Pilar Dolz	19
6. MARCO PRÁCTICO	21
6.1. Cuaderno de campo	21
6.2. Castelló. Exploració i percepció	22
6.2.1. Ideación y aspectos formales.....	22
6.2.2. Creación de las planchas, estampación y edición	23
6.3. Veu i terra	26
6.3.1. Ideación y aspectos formales.....	26
6.3.2. Creación de las planchas, estampación y edición	27
6.4. Cajas contenedor	29
7. CONCLUSIONES	30
8. BIBLIOGRAFÍA	32
9. ÍNDICE DE FIGURAS	34
10. ANEXOS	36
10.1. ANEXO I (Castelló. Exploració i percepció)	36
10.2. ANEXO II (Veu i terra)	41
10.3. ANEXO III (Cuaderno de campo)	45

1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto surge de mi interés personal por la naturaleza, especialmente en aquella flora del lugar donde nací y crecí, la provincia de Castellón, concibiéndolo a la misma como parte de mi identidad. Es así como el herbario o más bien su reinterpretación toma protagonismo a través del libro de artista, como vehículo para mostrar este acercamiento personal al paisaje y su flora. Así mismo, la exploración y la percepción son dos palabras clave, como muestra el propio título del trabajo, que articulan el contenido y desarrollo conceptual de los libros: *Castelló. Exploració i percepció* y *Veü i terra*, como posteriormente explicaremos.

En este proyecto cabe destacar la importancia que tiene toda la parte procesual previa, que consiste en el trabajo de campo propiamente dicho, que queda compilado en la producción de estas dos ediciones de libros de artista. Así pues, la primera fase se caracterizará por las visitas a la huerta y a la montaña, así como su exploración, los recorridos, el dibujo a través de la percepción *in situ* o la identificación de la flora; todo ello de manera paralela a la investigación, desarrollando así la parte referencial y conceptual. Finalmente, todo tiene su culmen en la ideación y ejecución de los libros mencionados, uno de los cuales alberga la estampación de 15 planchas litográficas micrograneadas, dibujadas en la propia montaña, mientras que el otro está conformado por dos planchas litográficas ejecutadas en el campo.



Fig. 1 María Gasulla. *Castelló. Exploració i percepció*. 2022.



Fig. 2 María Gasulla. *Veü i terra*. 2022.

2. OBJETIVOS

A grandes rasgos, el objetivo general de este TFG sería desarrollar un proyecto de carácter teórico-práctico donde abordar conceptos como la exploración, la percepción o la identidad de la flora a través de la gráfica. De manera más concreta, encontraríamos los siguientes objetivos específicos:

- Explorar la percepción de la naturaleza a través del dibujo expresivo *in situ* visitando lugares que activen nuestros sentidos.
- Dejarse llevar por el proceso sin buscar en el dibujo un resultado concreto.
- Enmarcar mi obra dentro de un contexto teórico para enriquecer mi práctica artística.
- Poner en valor la flora autóctona y tradición agrícola de Castellón.
- Aprovechar el carácter de trazado directo que nos ofrece la litografía para desarrollar un lenguaje propio.
- Desarrollar y producir dos libros de artista editados fruto del trabajo realizado.
- Extraer conclusiones del proyecto que nos permitan seguir mejorando el desarrollo de dichas inquietudes en futuros proyectos.

3. METODOLOGÍA

En cuanto a la metodología, debemos tener en cuenta una primera fase en la que la práctica consciente y comprometida del dibujo expresivo será fundamental para el desarrollo del proyecto. Esto es posible a través de las herramientas dotadas por la asignatura de Dibujo y expresión, la cual nos ha permitido incidir en profundidad en dicha práctica. Entre ellas podemos destacar la práctica del contorno ciego o el contorno continuo, las cuales expondré posteriormente. Asimismo, el hecho de ir a dibujar a la montaña o a la huerta de Castellón, espacios donde nuestros sentidos se activan, creando una vinculación directa del artista con el entorno por tratarse de un espacio más sensorial y, en concreto, al que personalmente yo me siento ligada. Toda esta experiencia es lo que nos permitirá desplegar un lenguaje con el que abordaremos la constitución final de dos libros de artista como resultado del proyecto.

De manera paralela, se realizará la investigación pertinente que avale la conceptualización y realización de mi proyecto. Así pues, será necesaria tanto la indagación de trabajos de investigación similares como de las fuentes primarias para comprender y abordar desde la actualidad la temática que nos atañe. Los referentes artísticos desempeñan un papel fundamental para el desarrollo de la propia obra.

En última instancia, se idearán y producirán los libros que recogen el resultado de esta experiencia previa. Para ello habrá que tener en cuenta las cuestiones y características propias de la disciplina del libro de artista de forma que lleguemos a la realización de una buena obra, como serían la importancia del ritmo, la secuencia o la estructura, y siendo, por lo tanto, el desarrollo gráfico y el trabajo en el taller otras de las partes fundamentales del proyecto. Así como el conocimiento y desarrollo de la litografía como canal de expresión y, más en concreto, de la técnica que emplea las planchas de aluminio micrograneadas, las cuales nos permiten desarrollar con mayor facilidad el lenguaje expresivo buscado.

4. MARCO CONCEPTUAL

4.1. LA EXPLORACIÓN DE LA NATURALEZA COMO CUESTIÓN ARTÍSTICA Y CIENTÍFICA

La cuestión que pretendemos abordar se basa en la relación latente que ha habido entre arte y ciencia a lo largo de la historia, especialmente cuando hablamos del conocimiento de la naturaleza a través de la exploración. Dada la inmensa extensión que podría abarcar dicho tema, hemos decidido centrarnos en situar los momentos históricos que resultan de mayor interés a la hora de tratar los conceptos que queremos reflejar en este proyecto.

Nos gustaría empezar hablando de la Ilustración, movimiento comprendido entre mediados del s. XVIII hasta los primeros años del s. XIX. Caracterizado por la búsqueda del conocimiento y la razón, fue aquí cuando se empezaron a realizar una serie de expediciones científicas, tanto por Europa como por ultramar. Aunque estas tuvieron gran importancia en claves de ingeniería, medicina o técnicas de navegación, entre otras, es en la cuestión de la botánica en la que queremos centrarnos.

La forma de plasmar y recoger estos nuevos conocimientos botánicos era a través del dibujo, como podemos ver en el siguiente pasaje de Salvador Bernabéu: “En las excursiones principales, los botánicos eran acompañados por uno o más artistas (normalmente uno o dos), que hacían bocetos a acuarela *in situ*, probablemente mientras los especialistas examinaban, caracterizaban y describían las plantas en cuestión”¹.

El objetivo era el de divulgar dicho conocimiento en Europa, pero lo más importante de dicho trabajo de campo es que estos dibujos,



Fig. 3 *Mutisia clematis*. Acuarela sobre papel. Pintada por Salvador Rizo durante la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, de José Celestino Mutis, 1783-1808.

¹ BERNABÉU, S. et al. *El águila y el nopal, la expedición de Sessé y Mociño a Nueva España (1787-1803): Catálogo de los fondos documentales del Real Jardín Botánico de Madrid*. Madrid: Lunberg, 2000, p. 107.



Fig. 4 Miguel Gamborino. Grabado presente en el libro mencionado de Antonio José de Cavanilles. 1797.



Fig. 5 Alexander von Humboldt. *Epidendrum antenniferum*, dibujo a lápiz, 1802.

aunque luego se enviarán a talleres para realizar versiones definitivas para los tratados, se ejecutaban *in situ*, a partir de “elementos botánicos vivos (...) contribuyendo a la información sobre el color y la forma”². Eran fruto, al fin y al cabo, de la fascinación y el afán por descubrir de aquellos quienes los realizaban y caracterizados por esta posibilidad de ver y tocar la planta en su propio entorno. Es aquí donde encontramos un punto de concordancia con este mismo proyecto, pues a raíz de la atracción por la naturaleza pretendemos hacer esta relación más estrecha lanzándonos a explorar y dibujar la flora de Castellón, mi lugar de origen, lo que lo convierte en una cuestión de identidad y de raíces. Podríamos destacar aquí en este sentido al ilustrado y botánico Antonio José de Cavanilles, quien entre otras se interesó por la agricultura y las costumbres de Valencia, su tierra natal, de lo que hay testimonio en sus *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, poblaciones y frutos del Reyno de Valencia* (1795-1797).

Estas expediciones de la Ilustración estaban caracterizadas, como ya hemos comentado, por un afán científico, aunque no dejaban por ello de tener un punto de aventuras apasionadas. Aunque fue con el Romanticismo en el s. XIX, cuando estas expediciones toman un carácter más espiritual, dando primacía a los sentimientos. El hombre se enfrenta a la grandeza de la naturaleza y va realizando una exploración de todo lo desconocido alentado por el misterio que le suponía. Es en este punto donde debemos sumar la importancia de la cartografía, pues a medida que avanzaban en un nuevo territorio iban conjugando los mapas del mismo, hecho por el cual consideramos que los conceptos de exploración y mapa van de la mano. Es por ello por lo que trabajamos con el mapa en uno de los libros realizados, más concretamente con el topográfico por la sinuosidad que encontramos en sus trazados.

Del mismo modo, cabe destacar acerca de la misma época tratada, el auge de la pintura de paisaje romántico, donde la pasión toma las riendas y los artistas muestran a través del paisaje sus sentimientos y subjetividad, interpretando las escenas de manera más poética y libre. Pero lo más importante es que estos artistas salieron de sus estudios, fascinados por esta experiencia directa y por plasmar el poder de la naturaleza sobre el ser humano, como es el caso de Turner.

Lo que pretendemos buscar a través del dibujo y la litografía es esta conjunción de sentimiento y exploración, dibujando directamente sobre las planchas micrograneadas en medio de la naturaleza, de la montaña o el campo, tratando de obtener una percepción expresiva que de otro modo sería imposible.

² SANTACRUZ, G. *La planta viva en la obra de arte contemporánea Bioarte botánico en la ciudad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral. 2016, p.182.

El geógrafo, escritor y alpinista Eduardo Martínez de Pisón, a quien también debemos mencionar por su concepción cultural del paisaje y la geografía, afirma que:

“La espontaneidad, lo primario, sigue siendo vital. Un hombre ante un paisaje puede decir, esto son rocas metamórficas del precámbrico (...) pero lo que es la visión espontánea, que parte del alma y se proyecta sobre el paisaje y el paisaje se proyecta sobre ti, eso no hay que olvidarlo nunca, ni hay que dejarlo de lado”³.

Esta afirmación de Eduardo refuerza nuestra convicción y liga la exploración con el desarrollo de la expresión expuesto en el siguiente punto.

4.2. EL DIBUJO PERCEPTIVO Y EXPRESIVO A TRAVÉS DE LA LITOGRAFÍA



Fig. 6 Proceso de estampación de plancha micrograneada de Castelló. *Exploració i percepció*. 2022.

La litografía es hoy el principal método de impresión planográfica, al fin y al cabo, el offset de una rotativa funciona por los mismos principios físicos que una litografía. Tiene su origen en 1798, en Munich, cuando Alois Snefelder hace público sus descubrimientos sobre dicho método, el cual se siguió desarrollando a lo largo de los años y cuyos primeros avances y usos justamente se relacionan con la Revolución Industrial y el movimiento romántico⁴. Sin pretender abordar en profundidad la historia de dicha técnica, sí es necesario comprender la base de su funcionamiento, siendo a grandes trazos la incompatibilidad entre la grasa y el agua. De esta manera se dibuja sobre la matriz (piedra calcárea inicialmente o plancha metálica) con un material graso, sobre el que se genera, a través de un proceso químico, una separación física entre la imagen (zona hidrófoba) y el fondo sin dibujo (zona hidrófila); proceso en el que profundizaremos en el marco práctico. Es por este carácter de registro directo que consideramos la litografía como técnica idónea para el desarrollo del lenguaje expresivo frente a otras, pues según Richard Vicary:

“La litografía es el único sistema de estampación que permite producir un dibujo espontáneo, sujeto a la propia capacidad del artista, susceptible de ser sometido a un proceso de estampación, que en circunstancias correctas producirá un número casi ilimitado de pruebas”⁵.

³ BBVA APRENDAMOS JUNTOS. *La exploración y el paisaje: ¿cómo se hicieron los mapas?* Eduardo Martínez de Pisón, geógrafo. 2021. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=CAzLkOH90rk>> [Consulta: 14 junio 2022].

⁴ VICARY, R. *Manual de Litografía*. Madrid: Tursen/Hermann Blume, 1993, pp. 15-16.

⁵ *Ibid.* p. 29.



Fig. 7 María Gasulla. Ejercicio de contorno ciego. 2022.



Fig. 8 María Gasulla. Ejercicio de contorno continuo. 2022.



Fig. 9 María Gasulla. Ejercicio de construcción intrínseca. 2022.



Fig. 10 María Gasulla. Ejercicio de alfabeto gráfico. 2022.

Del mismo modo, el escaso peso y volumen de las planchas de aluminio micrograneadas permite que estas puedan ser transportadas fácilmente⁶, cuestión que nos interesa en particular para desarrollar el dibujo en medio de la naturaleza, complementándose siempre con el bloc de dibujo y el lápiz de grafito, siendo este el medio que permite realizar una mayor cantidad de dibujos en el menor tiempo.

Metiéndonos de lleno en lo que caracteriza al dibujo expresivo, debemos considerar al mismo como una actitud que asumimos a la hora de plasmar al papel lo que vemos en nuestro alrededor. Esto sería “asumir el hecho de dibujar sin tener como objetivo un resultado predeterminado”⁷. De esta forma se consigue más libertad a la hora de ejecutar una obra y no encontrarnos agarrotados con las expectativas, es decir, debemos potenciar el impulso, fruto de las sensaciones y percepción del momento, para obtener como resultado una imagen más veraz y sincera. Es aquí donde reside la importancia de poder dibujar directamente sobre las planchas que serán estampadas en la edición definitiva, en lugar de realizar bocetos que luego son transferidos o desarrollados en el taller a lo cual estaríamos más obligados si empleáramos otras técnicas. Esto otorga a los trazos ejecutados hegemonía sobre los elementos representados.

La asimilación de esta forma de dibujar se consigue a través de la práctica prolongada, así como de una serie de herramientas, tales como la práctica del dibujo de contorno ciego, el contorno continuo o el alfabeto gráfico⁸ entre muchos otros, alcanzando así “el desarrollo de

⁶ VICARY, R. 1993, op. cit., p. 42.

⁷ RODRÍGUEZ, A. “La construcción intrínseca” en: *El dibujo como forma de conocimiento*. Valencia: Sendemà, 2016, p. 152.

⁸ Entendemos por alfabeto gráfico a la variedad de trazos gráficos frutos de la acción gestual de quien dibuja y caracterizados por el contraste de dirección, intensidad y forma.

una nueva forma de ver, de percibir, alejada del modo dominante lógico verbal y más cerca de otro intuitivo-holístico⁹. En definitiva, se trata de alcanzar, a la hora de dibujar, el concepto de construcción intrínseca, lo que viene a ser una “estructura interna expansiva en el dibujo mediante trazos sensibles. (...) nos referimos al trazado de líneas de significado sensorial que se generan desde el interior de la figura de manera orgánica y simultánea sin ningún afán narrativo o descriptivo”¹⁰. Para ello, el lápiz litográfico de dureza media o baja permite realizar los trazados con libertad sobre la plancha, sin encontrar resistencia alguna pudiendo plasmar así la máxima espontaneidad tanto en direccionalidad como en grosor de las líneas. No ocurre lo mismo con otras técnicas que también nos permiten dibujar directamente, como sería la punta seca en el grabado calcográfico, ya que la presión que se debe ejercer, dada la resistencia que opone el zinc coarta el movimiento de la mano.

En último lugar, debemos destacar la importancia del uso de todos nuestros sentidos, como fundamentaba Kimon Nikolaïdes, profesor y artista neoyorquino, quien “ideó una metodología innovadora basada en la tesis de que la manera natural de aprender a dibujar es dibujando, utilizando para ello además de la vista otros sentidos. Principalmente el del tacto”¹¹. En el caso que nos concierne, no es solo el tacto, sino que todos los sentidos van a influenciar nuestra práctica, pues citando de nuevo a Martínez de Pisón “el goce completo del lugar está en la plenitud de sensaciones y las correspondencias que apuntaba Baudelaire, el punto donde se reúnen y responden perfumes, colores y sonidos en una unidad de ecos en el bosque de símbolos del paisaje”¹².



Fig. 11 Dioscórides de Viena. Manuscrito ilustrado copia de *De materia médica*. S. VI d. C.

4.3. DEL HERBARIO AL LIBRO DE ARTISTA COMO REFLEJO DE IDENTIDAD

Para desarrollar este apartado hemos tenido en cuenta tres puntos teóricos entre los que encontramos una relación latente y que son necesarios abordar para comprender la conceptualización de los libros realizados.

En primer lugar, volvemos a abordar la relación gestada entre arte y ciencia desarrollada en el punto 4.1., pero en esta ocasión tomando el término de herbario como punto de partida. Aunque actualmente en términos de botánica entendemos por herbario la colección de plantas secas identificadas con toda la información relativa a cada ejemplar, en el pasado se entendía por herbario los libros que albergaban el saber popular sobre las plantas y sus usos, normalmente acompañando esta

⁹ RODRÍGUEZ, A. 2016, op. cit., p. 156.

¹⁰ *Ibid.* p. 157.

¹¹ *Ibid.* p. 154.

¹² MARTÍNEZ, E. *La montaña y el arte: miradas desde la pintura la música y la literatura*. Madrid: Fórcola, 2017, p. 14.



Fig. 12 *Biblia Pauperum*. Libro xilográfico. 1440-50.

información con ilustraciones de estas. Estos, con el paso del tiempo, fueron adquiriendo un carácter cada vez más científico. A pesar de que se considera que la primera publicación científica de farmacopea data del siglo I d. C. con *De materia médica* de Dioscórides, en este análisis pasamos directamente al siglo XV, cuando la forma de difusión de estas imágenes botánicas era a través de la xilografía, técnica que era complementada con la posterior iluminación de las ilustraciones con acuarela¹³. De hecho, la aparición de los libros xilográficos propiamente dichos data de esas fechas. No obstante, de manera anterior a estos, las planchas xilográficas ya habían sido usadas para ilustrar los libros manuscritos, normalmente religiosos, los cuales podían presentar decoraciones o miniaturas pintadas¹⁴. De cualquier modo, fue este desarrollo de las técnicas artísticas de la xilografía y el grabado, junto a la imprenta, lo que permitió la difusión de saberes científicos a través de los libros y manuales técnicos, teniendo su mayor auge entre los siglos XVIII y XIX, como ya se ha mencionado anteriormente¹⁵. Lógicamente, estamos hablando en todo momento de una concepción clásica del libro, la cual tomamos como referente para este proyecto, en un sentido temático, el hecho de tratar de plasmar y albergar en los libros desde un punto de vista personal, la flora de Castellón.

En segundo lugar, pasamos ahora a analizar el concepto de libro de artista, pues, al fin y al cabo, la aparición del libro de artista contemporáneo tiene como antecedente el libro ilustrado. Sin tratar de exponer la historia y límites del libro de artista, por la magnitud del tema, vamos a centrarnos en la forma material de estos y qué premisas básicas convierten una obra en un libro de artista propiamente dicho. Estas características son las que debemos tener en cuenta a la hora de abordar de manera práctica nuestra obra.

Para ello, vamos a tomar como referente principal a Ulises Carrión, citando sus textos en *El arte nuevo de hacer libros*. Para empezar, debemos entender el libro como un todo, asimilando también su estructura formal; de hecho, Carrión prefiere referirse a ellos como obra-libro, término que “subraya al libro como forma, como obra autónoma”¹⁶. Es por ello que el artista que lo ejecuta debe tener total consciencia del proceso creativo que le lleva al resultado final. A nivel formal destaca la importancia del ritmo y la secuencia dentro del espacio que configura el libro, pues “un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos”¹⁷. Esta



Fig. 13 Jean Dubuffet. *La Métromanie ou les dessous de les capitale*. 1950.



Fig. 14 Bruno Munari. *Onlesbaar kwadraat-blad (Illegible quadrat print)*. 1953.

¹³ SANTACRUZ, G. 2016, op. cit., p. 36.

¹⁴ EVANGELIO, F. “El arte en el libro. De los manuscritos a los libros impresos” en: *Sobre libros*. Valencia: Sendemà, 2009, p. 24.

¹⁵ SANTACRUZ, G. 2016, op. cit., pp.182-184.

¹⁶ CARRIÓN, U. *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona Ediciones, 2016, p. 91.

¹⁷ *Ibid.* p. 37.



Fig. 15 Louise Bourgeois. *Ode à l'Oubli*. 2004.

característica tiene como resultado otra, convirtiendo al lector en un sujeto activo, pues: “El libro permite retroceder o saltar de un lugar a otro de sus páginas, (...) capaz de decidir el tiempo de contemplación y la dirección de lectura, el lector (...) participa tomando decisiones sobre cómo contemplar, y cuándo y dónde dejarlo”¹⁸. Asimismo, lo que nos permite diferenciar las obra-libro de todo tipo de publicaciones, es que en las primeras “hay una unidad entre la intención y la forma”¹⁹. Por último, hay que tener en cuenta que generalmente la obra-libro ha de ser capaz de reproducirse en más de un ejemplar.

Para finalizar, nos queda ligar brevemente ambos conceptos, el de herbario y el de libro de artista, al de la identidad propia. En el primer caso, un herbario no es sino la representación de la flora de un territorio, lo que a su vez determina el paisaje de este. Este paisaje se convierte en el reflejo de la identidad cultural y la memoria de quienes lo habitan. Ésta, más allá de ser una identidad personal, pasa a ser una identidad colectiva, ya que “el territorio debe ser entendido como recurso, pero también como cultura, historia, memoria colectiva, referente identitario, bien público, espacio de solidaridad y legado”²⁰.

En el caso del libro de artista, la idea propia de reinterpretar un herbario a través del lenguaje propio del libro-objeto y, como es nuestro caso, otorgando prioridad a la propia visión y percepción mediante el dibujo expresivo, ya conlleva de forma intrínseca un fuerte sentido identitario. Sumado a todo ello, la cuestión de raíces que implica la elección del lugar explorado hace innegable el carácter personal que presentan ambos libros.

5. REFERENTES ARTÍSTICOS

Siendo siempre conscientes de todos aquellos artistas cuyas obras y trayectoria han sido de importancia innegable para el desarrollo histórico de los aspectos abordados en este estudio. Exponemos a continuación aquellos, cuyo conocimiento de sus prácticas, tanto a nivel plástico, conceptual como técnico, ha sido esencial para impulsar, a nivel personal, el desarrollo de este proyecto de la manera en que se ha hecho.

¹⁸ MADERUELO, J. y MAFFEI, G. ¿Qué es un libro de artista? Santander: Ediciones La Bahía, 2014, p. 43.

¹⁹ CARRIÓN, U. 2016, op. cit., p. 139.

²⁰ COLEGIO DE GEÓGRAFOS. Manifiesto por una nueva cultura del territorio. 2006, p. 2.

5.1. MARTA CHIRINO

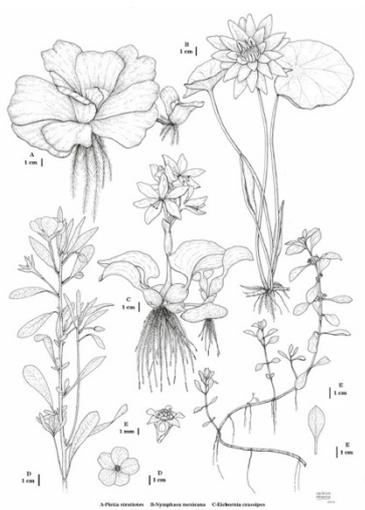
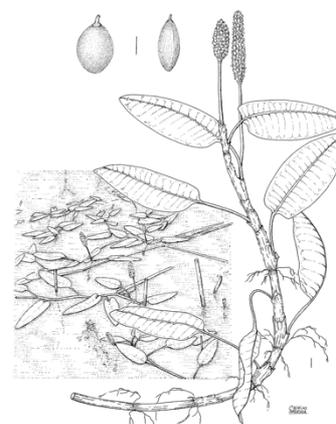
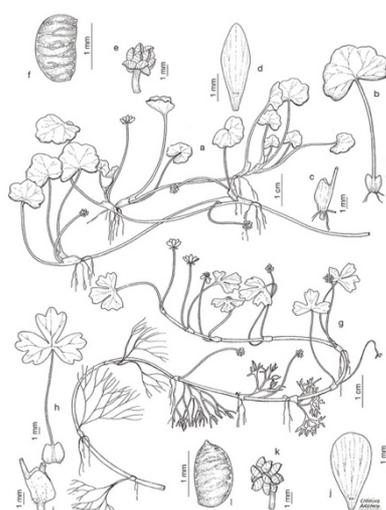


Fig. 16 Marta Chirino. *Exotic aquatic plants*. Tinta sobre papel poliéster.

Fig. 17 Marta Chirino. *Ranunculus heredaceus y tripartitus*. Tinta sobre papel poliéster.

Fig. 18 Marta Chirino. *Polygonum amphibium*. Tinta sobre papel poliéster.



La artista e ilustradora científica madrileña Marta Chirino desarrolla desde pequeña una sensibilidad especial por la naturaleza y queda fascinada por su belleza. Su campo de trabajo se encuentra dividida entre arte y ciencia, aunque, como ella misma afirma, ambas facetas se nutren la una a la otra y no puede olvidar su parte científica al estar trabajando en su propia obra artística, lo mismo ocurre a la inversa al trabajar como ilustradora científica.

Empezó con la ilustración científica botánica copiando a los maestros antiguos del grabado. En este ámbito científico es donde siente la necesidad didáctica de contar lo que ve, compartiendo así la admiración que le produce la naturaleza. En este caso, su método de trabajo es muy meticuloso, ya que su finalidad es mostrar todos los caracteres morfológicos de una especie, de manera que cualquier ciudadano puede distinguir un ejemplar de una especie de otra. Esto lo consigue a través del trabajo conjunto con científicos y de la observación de las plantas secas recogidas en los herbarios, aunque teniendo que conocer el aspecto de estas en plena naturaleza. Esta forma de proceder coincide, en definitiva, con la ya expuesta realizada en los siglos XVIII y XIX.

Chirino admite que le fascina encontrar los ritmos de la naturaleza, como giran, las formas orgánicas, viendo en ellas formas escultóricas y misteriosas, quedando atrapada por su belleza y su presencia milenaria²¹.

Adentrándonos ya en su obra artística, busca mostrar los estadios de desarrollo del ser vivo jugando con la combinación de diversas técnicas, como el lápiz, el grabado y el rotulador.

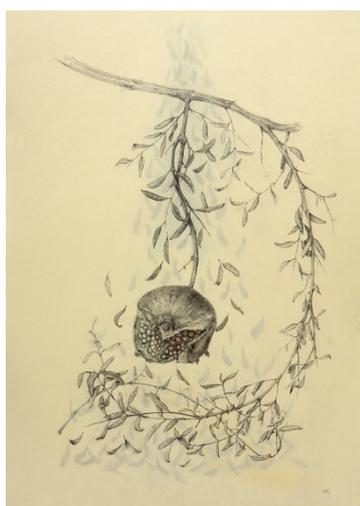


Fig. 19 Marta Chirino. *Granada*. Grafito y lápiz pastel sobre papel apergaminado. 2019.

²¹ RTVE. *Serie Artistas de naturaleza. Marta Chirino*. 2017. Disponible en: <<https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventuramchirino/3946298/>> [Consulta: 14 junio 2022].



Fig. 20 Marta Chirino. *Madrño*. Grafito y tinta sobre papel apergaminado. 2020.



Fig. 21 Nuria Rodríguez. *Sistema Humboldt. Pensar/Pintar*. 2020.



Fig. 22 Nuria Rodríguez. *Sistema Humboldt. Pensar/Pintar*. 2020.

A pesar de que los dibujos que realiza para las publicaciones científicas podríamos considerar que carecen de la expresividad buscada en este proyecto, es en las propias siluetas y formas orgánicas de la naturaleza, sin necesidad de nada más, donde vemos una expresión que captura al espectador. De esta forma, es este mismo interés científico presente en la carrera de Chirino el que nos lleva a querer centrarnos en conocer la flora autóctona de Castellón.

5.2. NURIA RODRÍGUEZ

La artista valenciana, profesora en la Universitat Politècnica de València y doctora en Bellas Artes Nuria Rodríguez destaca por sus proyectos donde relaciona arte, ciencia y naturaleza, centrándose en la botánica, geografía y geología como sus principales intereses.

Entre sus proyectos, a los que ella misma llama expediciones, nos resulta de gran interés su propuesta *Sistema Humboldt. Pensar/Pintar* (2020). En este relaciona las colecciones de Historia Natural de la Universitat de València, la figura del naturalista Alexander von Humboldt y su propia producción artística surgida de dicha relación a través de un glosario de binomios. Justamente Humboldt sería uno de estos exploradores de relevante importancia de los que hablamos en la introducción y gracias a la influencia del cual “a lo largo del siglo XIX, la ilustración del Nuevo Mundo vivió una renovación fundamental hacia una representación realista y estéticamente exigente”²². Entre otros, uno de los lugares que Humboldt visitó fue precisamente Valencia, tierras por las cuales quedó fascinado por su exuberancia, forjándose aquí uno más de los motivos de interés que la artista encuentra en su figura²³.

Durante el proceso de creación de *Sistema Humboldt*, se puede decir que Rodríguez adopta los alter ego de historiadora y exploradora, de manera que trata de volcar sus sentimientos con esta mirada hacia la naturaleza, pero siempre con un punto de vista científico. En él se conjugan elementos naturales, textos científicos, documentales, recuerdos, frases, libros, objetos del pasado de Rodríguez, cuadros de gran formato, láminas pintadas, etc., situados en una ubicación coherente que genera a través de la propia instalación, un mapa.²⁴

Por otra parte, *Atlas Naturae: White Island* (2020-2021) es una intervención artística en la que crea un atlas visual sobre la naturaleza,

²² REBOK, S. “Humboldt como Puente entre el arte y la ciencia: de la pintura de viaje a la fotografía.” en: Catálogo *Sistema Humboldt. Pensar/pintar*. València: Universitat de València, 2020, p. 168.

²³ RODRÍGUEZ, N. “Viaje a pie”. en: Catálogo *Sistema Humboldt. Pensar/pintar*. València: Universitat de València, 2020, p. 19.

²⁴ VALLADOLID, N. “Sistema Humboldt-Rodríguez” en *Mètode*, 2020. Disponible en: <<https://metode.es/noticias/sistema-humboldt-nuria-rodriguez.html>> [Consulta: 14 junio 2022]



Fig. 23 Nuria Rodríguez. *Atlas Naturae: White Islands*. 2020.

abordando las obras del botánico Cavanilles y relacionándolas con la aventura de James Cook en su viaje hacia White Islands.

Aunque a priori parece que visualmente la obra de Nuria Rodríguez es la que más alejada queda de este proyecto, a medida que vas visualizando los elementos que componen sus proyectos descubres muchos de ellos de carácter gráfico, sin mencionar, por supuesto, sus representaciones de plantas, aunque estas sean pinturas. No obstante, no cabe duda de que el nexo principal se encuentra en los conceptos trabajados, así como en la idea del viaje a pie y la exploración como fuente del trabajo, pues como la misma Rodríguez cita en uno de sus textos:

“El ensayista y sociólogo Roger Caillois afirmaba en su libro *Piedras*: «No pretendo reconocer especies, sino hacer perceptible la fuerza de una fascinación. En esta visión un tanto alucinada que anima lo inerte y va más allá de lo percibido, a veces me ha parecido captar en directo uno de los nacimientos posibles de la poesía»²⁵.

5.3. NANCY FRIESE

La artista estadounidense Nancy Friese basa su trabajo, como pintora y grabadora, en “la experiencia de trabajar al aire libre, siendo su principal afán el de experimentar el paisaje de primera mano”²⁶. Como ella misma afirma, sus obras, que suelen ser de bahías, campos, copas de árboles y cielos, “son una combinación de cosas vistas, recordadas y sentidas. (...) que nos introducen en un lugar más filosófico, personal y atemporal”²⁷, con esto trata de vincular lo observado a la propia experiencia a la vez que el espectador queda paralelo a su propia visión del momento en el que realiza una obra.

La metodología que sigue en sus óleos sobre lienzo, acuarelas, aguafuertes, xilografías o litografías es la de visitar el lugar elegido varias veces con todos los materiales necesarios. Es este trabajo *in situ* lo que le permite reflejar ciertos matices, como podría ser la luz del sol de verano o que se acerca una tormenta, lo cual sería más difícil de otro modo. Durante su proceso se presenta plenamente consciente para tratar de captar y plasmar al máximo la percepción del momento.

Centrándonos en sus grabados y litografías se puede observar un rico alfabeto gráfico a la hora de representar los paisajes, muy propios del dibujo expresivo expuesto. Especialmente nos interesa su colaboración con el *Tamarind Institut*, en cuyas piezas se aprecia claramente como el lápiz litográfico le permite realizar un juego de trazados que enriquece



Fig. 24 Nancy Friese trabajando en una plancha micrograneada en el campo. 2018.

²⁵ RODRÍGUEZ, N. 2020, op. cit., p. 16.

²⁶ TAMARIND INSTITUTE. *Nancy Friese*. Disponible en: <<https://tamarind.unm.edu/artist/nancy-friese/>> [Consulta: 14 junio 2022]

²⁷ FRIESE, N. *From the artist*. Disponible en: <<https://nancyfriesestudio.com/about-the-artist/>> [Consulta: 14 junio 2022]

el resultado, trazados que superpone sobre manchas de color. Para su realización vemos que trabaja justamente sobre planchas de aluminio micrograneadas en el exterior, siendo esta también nuestra propia vía de actuación.



Fig. 25 Nancy Friese. *Still Spring*. Litografía a tres colores. 2018.



Fig. 26 Nancy Friese. *Circle of Sage and Cottonwood*. Litografía a tres colores. 2018.

5.4. PONCHO MARTÍNEZ

El artista y encuadernador mexicano Poncho Martínez actualmente compagina su actividad artística con la de docente. Realizó estudios de cine y fotografía en la Ciudad de México, pero fue a mediados de los 90 cuando se inició en el oficio de la encuadernación en Valencia, siendo esta parte de su actividad la que nos interesa. En su trabajo como encuadernador y creador de cajas contenedor siempre promueve la pulcritud y la importancia del trabajo bien ejecutado, convirtiendo a estos procesos en algo casi ceremonial. Asimismo, destaca la importancia de la elección de la forma y de los materiales según el carácter del proyecto, pues como él mismo afirma:

“Para mí, la encuadernación es una parte primordial del libro: desde el concepto y hasta su finalización. No sólo un revestimiento, ni un contenedor. Todo, contenido, estructura y acabados forman lo que se convertirá en un libro de artista, un libro objeto, un libro intervenido...”²⁸.

En su obra reivindica la parte gestual que implica el libro de artista, motivo por el cual generalmente siempre trabaja con piezas únicas. En estas podemos destacar el uso del hilo mediante el cual construye

²⁸ ONA LLIBRES. *Conversa amb l'artista Poncho Martínez*. Disponible en: <<https://onallibres.cat/agenda/conversa-amb-l-artista-poncho-martinez>> [Consulta: 14 junio 2022]

palabras, cartografías, dejando en libertad al propio material, de forma que los hilos quedan colgando como extensión del propio libro. En este sentido debemos mencionar las piezas *Carto(grafías)*, 2012 y *Carto(grafías) radicales: México*, 2022. En esta primera recupera la estructura antigua del mapa, utilizando tarlatana en lugar de papel, donde aborda las cartografías internas y externas de México a través del bordado como cuestión de memoria. En el segundo caso, vuelve a trabajar con estos trazados, pero en esta ocasión presentando las telas enrolladas sobre cilindros de madera.



Fig. 28 Poncho Martínez. *Carto(grafías)*. 2012.

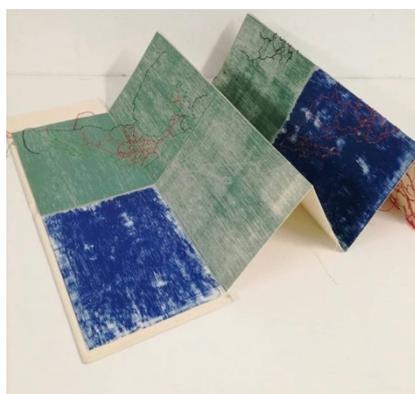


Fig. 27 Poncho Martínez. *Carto(grafías)*. 2012.



Fig. 29 Poncho Martínez. *Carto(grafías) radicales: México*. 2020

5.5. ALEJANDRO RODRÍGUEZ

El artista mexicano Alejandro Rodríguez, profesor en la Universitat Politècnica de València y doctor en Bellas Artes, destaca por su interés en los procesos creativos tanto del dibujo, del grabado en madera/metal y de la encuadernación artesanal como de la pintura expresionista.

En sus enseñanzas promueve la importancia de la sensorialidad y la expresividad, así como del trabajo continuo, para alcanzar la veracidad en una obra. Concretamente, podemos destacar como influencia todas las características gráficas de su obra, haciendo hincapié en la sinceridad de sus dibujos, potenciada mediante la percepción en directo, concretamente de la naturaleza, temática que nos concierne, así como del cuerpo humano, entre otras.



Fig. 30 Alejandro Rodríguez. *El bosque del Saler*. 2015.



Fig. 31 Alejandro Rodríguez. *Torsos femeninos*. 2011.

Por otra parte, cabe mencionar que en 1990 funda la editorial El Gato Azul, desde la que edita sus libros xilográficos a través de los cuales explora las posibilidades expresivas de dicha técnica en conjunción con la estructura del libro. En ellos podemos percibir las características propias del libro de artista, ya expuestas anteriormente, como son la búsqueda del ritmo y la secuencia, la heterogeneidad mediante texto e imagen, la importancia de la relación forma contenido, a la vez que presentan un lenguaje personal y reconocible.



Fig. 32 Alejandro Rodríguez. *Estaba comiendo a un niño*. 2004.

5.6. PILAR DOLZ

La grabadora y galerista morellana Pilar Dolz cuenta con más de cuarenta años de trayectoria, en los cuales ha desarrollado su obra gráfica, así como promovido el movimiento cultural y artístico a través de su galería Cànem que abre en 1974 en Castellón de la Plana.

A través de su obra gráfica, siempre caracterizada por la búsqueda del dominio de la técnica, muestra un carácter reflexivo con el que trasciende a través de diferentes temáticas. Entre ellas podemos destacar la defensa de los derechos de la mujer.

Por otra parte, Dolz otorga protagonismo a la naturaleza, pudiendo destacar su serie “Pedres i paisatges dels Ports” realizada entre 1977 y 1978; siendo la primera en la cual la artista “dirige la atención hacia la realidad física de su entorno, de la naturaleza, en la que sabe elaborar una eficaz metáfora de la existencia humana”²⁹. Es una motivación vital la que la lleva a trabajar sobre los recuerdos y vivencias personales de su tierra natal, pues como ella misma afirma en una reciente entrevista:

“Como soy de Morella, llevo dentro de mí los paisajes que le rodean, los aromas, la gente... Son imágenes que se graban en la retina de por vida. Yo

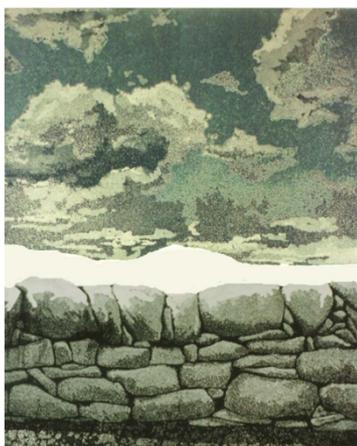


Fig. 33 Pilar Dolz. *Lámina LX. Sin título*, de la serie *Pedres i paisatges dels Ports*. 1979.

²⁹ GÁLVEZ, S. M. *Estudio de la obra de Pilar Dolz*. Valencia: Universitat Politècnica de València. Tesis doctoral. 2009, p. 382.

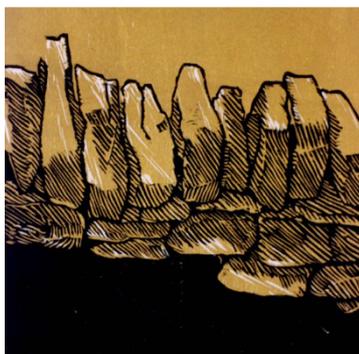


Fig. 34 Pilar Dolz. Lámina LXVI. *Aleres III*, de la serie *Pareds de pedra seca*. 1979.

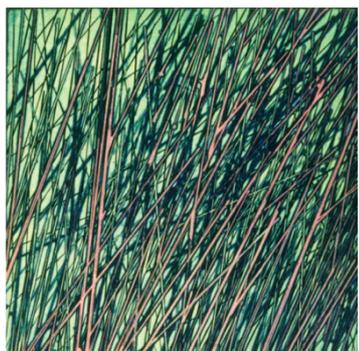


Fig. 35 Pilar Dolz. Lámina XCII. *Herbes XXXVIII*, de la serie *Herbes*. 1989.

trabajo de memoria y dibujo lo que tengo dentro, lo que tengo más cercano. Y ahí está Morella”³⁰.

Es por ello que, atendiendo a la naturaleza de este estudio, debemos destacar sus siguientes series: por una parte la ya mencionada *Pedres i paisatges dels Ports i Pareds de pedra seca*, la cual “gira en torno a la arquitectura de su tierra, a los muros de piedra, uno de los elementos más importantes y representativos del interior de la Comunidad Valenciana”³¹. Por otra parte, *Espais i paisatges*, donde se centra en “aspectos más puramente plásticos ligados a la creación de nuevos ritmos gestuales y a la voluntad de desarrollar un mayor potencial compositivo”³². Y por último la serie *Herbes*, la cual sigue trabajando hasta la actualidad donde recrea las formas de la naturaleza de manera insistente.

Asimismo, dentro de su labor como editora nos gustaría destacar la pieza *Document de Morella* (1994), edición de 110 ejemplares impulsada por la Fundació 50 Sexenni de Morella y patrocinada por la Generalitat Valenciana. El libro contiene 11 poemas del escritor Vicent Andrés Estellés junto a los aguafuertes de la propia artista que corresponden a paisajes de Morella, convirtiéndolo en un “homenaje a la figura de Estellés como poeta y hombre comprometido con su tiempo y sus circunstancias”³³.

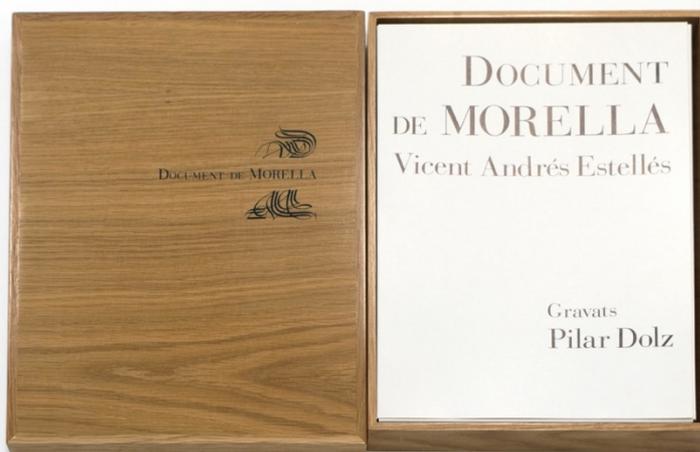


Fig. 36 Pilar Dolz / Vicent Andrés Estellés. *Document de Morella*. 1994.

En definitiva, son todos estos sentimientos de raíces y fascinación por las formas de la naturaleza los que la convierten en un referente clave para este proyecto.

³⁰ DIPUTACIÓ DE CASTELLÓ. *Pilar Dolz recibe el homenaje de Castellón a toda una vida al servicio de la cultura y el feminismo*. 2022. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=c26uEFA0_OU> [Consulta: 14 junio 2022]

³¹ GÁLVEZ, S M. 2009, op. cit., p. 412.

³² *Ibid.* p. 458.

³³ *Ibid.* p.85.

6. MARCO PRÁCTICO

El culmen del presente trabajo lo encontramos, como ya hemos mencionado, en la ideación y producción de dos libros de artista. El trabajo de campo que les precede lo hemos realizado de manera simultánea, sin ser la pretensión inicial la de realizar dos libros de artista, sino únicamente el desarrollo y asimilación del dibujo expresivo en el entorno natural. No obstante, el hecho de haber estado explorando dos zonas de características muy diferenciadas de Castellón, la montaña y el campo, ha dado como resultado de forma inevitable la conceptualización de sendos libros. Es por ello por lo que, al no haber estado pensados de manera conjunta, puede parecer que no albergan relación formal a primera vista, pero, sin embargo, al finalizar ambas ediciones nos dimos cuenta de sus latentes consonancias, tanto a nivel estético como conceptual, por lo que decidimos acentuar esta relación mediante las cajas contenedor que los albergan.

Montaña y campo establecen un diálogo imprescindible conocido por aquellos que conocen la provincia. Mientras que en el primer caso centramos nuestro interés en la flora autóctona de la Comunidad Valenciana, en el segundo es la tradición agraria la que toma protagonismo. Ambos entornos quedan plasmados en los libros, casi como herbarios del lugar, pero abordados desde una visión y percepción personal, que dista mucho de la rigurosidad que caracteriza a las ilustraciones científicas.

6.1. CUADERNO DE CAMPO

Para entender el proceso creativo que hemos llevado a cabo hay que tener en cuenta, como ya hemos resaltado anteriormente, la importancia de las herramientas asimiladas en la asignatura de Dibujo y expresión, ya que la trayectoria a través de los ejercicios que realizamos en clase junto al trabajo de campo en el entorno natural ha producido una acumulación de conocimiento y experiencia, sin los cuales no habiéramos podido llegar al desarrollo final de los libros.

Las prácticas de campo, consistentes en dibujos con lápiz de grafito sobre papel, han sido desarrolladas en diversos territorios de la provincia de Castellón, los cuales visitamos en diversas ocasiones, algunas de estas se pueden ver en el ANEXO III. Uno de ellos fue la huerta de Almassora, mi pueblo natal, elegida tanto por la facilidad con la que podíamos acceder a la misma como por lo evocador de su imagen al haber crecido visitándola, dada la tradición agrícola del cítrico en mi familia. En segundo lugar, también recorrimos, en menor medida, las rutas colindantes a la localidad de Lucena del Cid, población y senderos ya conocidos por visitas anteriores a este proyecto. Es por ello por lo



Fig. 37 María Gasulla. Dibujo a lápiz en el cuaderno de campo. 2021.

que decidimos aventurarnos a nuevas zonas y rutas no conocidas con antelación atendiendo al carácter de exploración pretendido. Así pues, la zona montañosa próxima a Sueras, perteneciente a la Sierra de Espadán es la elegida.

6.2. CASTELLÓ. EXPLORACIÓ I PERCEPCIÓ

Castelló. Exploració i percepció (2022) es un libro de artista que concebimos a partir de las visitas y recorridos por la Sierra de Espadán, concretamente por la zona de la nombrada Sueras, siendo este el primer libro que dibujamos y concebimos de los dos expuestos en este documento. La edición consta de diez ejemplares, ocho numerados en arábigo y dos P.A. que quedan sin doblar. Se compone por la estampación de 15 planchas litográficas de tamaños variados con tinta negra y sobre un papel de fibras naturales llamado Argeli.

6.2.1. Ideación y aspectos formales

La principal idea para ejecutar el mismo era la de reinterpretar el herbario, interesándonos en especial la flora autóctona del lugar, pues como afirman los autores de *Árboles y arbustos autóctonos de la Comunidad Valenciana*, guía que empleamos en nuestras salidas, “toda la sociedad debe conocer y valorar el patrimonio histórico, cultural y natural, pues conocer es amar y amar es conservar”³⁴. Esto hace referencia a la importancia que tiene el patrimonio natural valenciano, el cual por desgracia lleva siglos perdiéndose. Debido a esto, encontramos una motivación intrínseca para revalorizar dicha flora frente a la exótica, que daña los ecosistemas, e invitando al lector/espectador, aunque sea de manera sutil, a familiarizarse con las formas de las plantas representadas.

Dado lo anterior, preestablecimos la siguiente metodología: realizábamos dibujos de las plantas que nos atraían, cada una en una plancha, sin identificarlas previamente para centrarnos plenamente en la percepción de la forma y que nuestro dibujo no estuviera contaminado por la visión de una imagen fotográfica; posteriormente la identificábamos con la guía mencionada, descubriendo entonces si era autóctona o no. Decidimos que todas aquellas plantas que dibujáramos en las planchas serían incluidas en el libro de una manera u otra, lo fueran o no, tratando así de mostrar un reflejo de la experiencia acontecida. Con todas ellas luego ejecutamos una composición en una de las caras del libro.

En la cara contraria, decidimos estampar el mapa topográfico de la zona transitada, trazados que transmiten una gran sinuosidad,



Fig. 38 Dibujo de plancha en las montañas de Sueras.

³⁴ CHARCO, J., MATEO, G. y SERRA, L. *Árboles y arbustos autóctonos de la Comunidad Valenciana*. S.L.: Centro de Investigaciones Ambientales del Mediterráneo, 2014, p. 7.



Fig. 39 Doce de las planchas dibujadas.

Fig. 40 *Ceratonia siliqua*.Fig. 41 *Pinus nigra*.

remarcando el recorrido realizado durante el cual dibujamos las 14 plantas del reverso. Por ello mismo, tras varias pruebas con maquetas, decidimos que el formato del libro debía ser el de un mapa, plegándolo con el método general que los caracteriza, primero horizontalmente, como un acordeón y luego verticalmente del mismo modo. Esto responde así al carácter de exploración de la obra y permitiendo a quien lo despliega diversas posibilidades de lectura hasta que descubre el formato completamente desplegado, mientras es sujetado, posiblemente, como el objeto con el que se relaciona, el mapa. Pues “la encuadernación no es una ocurrencia tardía. Constituye la interrelación de los elementos: la página, la imagen o el texto, el pasar las páginas, la percepción”³⁵. Es decir, esta elección del sentido estructural del libro es parte fundamental para la conformación del objeto artístico.

La elección del papel no es arbitraria, pues “su peso, tamaño, calibre, composición, opacidad, color y acabado, son variables que determinan cualidades notables que pueden ser empleadas de diversas maneras al servicio de los objetivos que se persiguen con la edición”³⁶. Teniendo esto en cuenta, necesitábamos un papel que no opusiera resistencia al ser doblado de la forma pensada, y que estuviera caracterizado por cierta transparencia, en especial cuando lo sujetas en el aire, siendo esta la forma de uso de los mapas, buscando así una sutil superposición de las plantas sobre la cartografía o a la inversa, lo que también crea un juego entre las escalas de ambas partes. El papel que seleccionamos tras las pruebas pertinentes fue el Argeli, el cual, además, se conformaba de fibras naturales, que, junto a su tacto, irregularidad en los bordes y color nos remiten al pasado, haciendo alusión a aquellas exploraciones de los siglos XVIII y XIX.

Por último, aunque esto fue fruto del azar y no estuvo ideado, incluimos a continuación el listado de las especies que aparecen en el libro, siendo curiosamente todas autóctonas a excepción de una, la *Vinca difformis*, pero que decidimos incluir sin distinción como recuerdo de lo difícil que es diferenciar unas de otras sin los debidos conocimientos. Estas son: *Pinus nigra*, *Juniperus phoenicea turbinata*, *Smilax aspera*, *Ceratonia siliqua*, *Ulex parviflorus*, *Anthyllis cytisoides*, *Rubus ulmifolius*, *Rosa pouzinii*, *Erica multiflora*, *Nerium oleander*, *Viburnum tinus*, *Bupleurum fruticosum* y *Dittrichia viscosa*.

6.2.2. Creación de las planchas, estampación y edición

Abordamos a continuación los aspectos más técnicos del proceso. Las planchas de aluminio donde dibujamos las plantas fueron recortadas previamente y protegidas por papeles para transportarlas así a la

³⁵ SMITH, K. *Non adhesive book-binding. Bookswithout paste or glue*. S.L.: Keith Smith Books, 1995, p. 331.

³⁶ PLASENCIA, C. “Algo más que leer: mirar” en: *Sobre libros*. Valencia: Sendemà, 2009, p. 13.



Fig. 42 Proceso de dibujo en la montaña.



Fig. 43 Planchas con talco en la montaña.

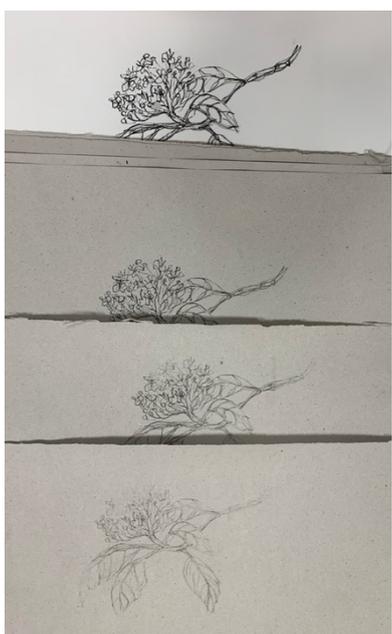


Fig. 44 P.E. y B.A.T. de *Viburnum tinus*.

montaña y evitar que su superficie fuera afectada por cualquier elemento graso. Allí nos situamos en frente al ejemplar elegido, dibujando con el lápiz litográfico del nº 3 o el 4. Concretamente, la forma con la que abordamos el dibujo fue con el contorno continuo, es decir, sin levantar el lápiz de la plancha, concentrar nuestra mirada en la planta y mirar la matriz solo para rectificar la trayectoria del lápiz, evitando así la excesiva superposición del trazo, mientras tratamos de relacionar el contorno con el dintorno.

Es aquí donde nos damos cuenta de la real influencia del entorno a través de los sentidos a la hora de dibujar. Factores como los sonidos de la propia atmósfera de la montaña, sin la interferencia de cualquier otro sonido propio de la ciudad o de las personas, más que las pisadas o conversaciones lejanas de otros viandantes. También la sensación de frío los días de más viento en el rostro y las manos, interfiriendo en ocasiones con el trazado, así como la dificultad de percibir las formas de la planta en movimiento, entre otros factores.

Una vez dibujadas fijamos los dibujos aplicando talco con un algodón en la misma montaña, para llevarlas así de manera segura al taller, envueltas en papel de seda. Las 14 planchas fueron realizadas en tres exploraciones que realizamos en días diferentes en la misma zona y siguiendo el mismo camino, ya que cada día, además de las planchas, dibujamos en el cuaderno de campo.

Ya en el taller acidulamos las planchas. La proporción empleada fue de 12 gotas de ácido fosfórico (el empleado para planchas de aluminio) en 30 ml de goma arábica preparada previamente con ácido tánico. Esta mezcla la aplicamos con una brocha a la superficie, ayudándonos luego de una gasa hidrófila para extender al máximo el preparado dejándolo en una capa lo más fina posible y esperamos 24 horas para estampar. En el momento en el que procedemos a estampar debemos eliminar esta capa con una bayeta impregnada en aguarrás y agua, y lavamos después la superficie con agua tres veces, con una esponja natural, para retirar así todos los restos de la mezcla. El proceso de estampación general consiste en, tras colocar la plancha en la prensa, humedecer esta suavemente con una nueva esponja limpia, aplicando a continuación la tinta, preparada previamente con carbonato de magnesio, con un rodillo. Esta forma de entintado responde a los principios básicos del funcionamiento de la litografía ya expuestos anteriormente. Sobre la plancha se coloca el papel, normalmente húmedo, y sobre este uno o varios papeles grises de cama, finalizando la secuencia con una mantilla de acetato, sobre la que colocamos grasa que permite que la rasqueta se deslice correctamente cuando se estampa accionando el sistema de palanca y manivela.

De todas las planchas realizamos pruebas de estado en papel gris hasta llegar al negro deseado, como es habitual en la litografía. En



Fig. 45 Sistema de registro para la estampación.

nuestro caso, buscamos un negro sutil por las características del proyecto. Tras llegar a la *Bon à tirer*, pasamos entonces los papeles grandes Argeli, los cuales, a diferencia del Pop Set, los estampamos sin humedecerlos previamente, y finalmente realizamos una o dos impresiones en papel Pop Set para dejar registro de la plancha como imagen individual.

La parte más complicada fue encajar la composición de plantas en el papel, para lo que realizamos un registro sobre acetato, el cual colocamos sobre la plancha, marcando en un papel continuo gris, el cual adaptamos para que cubriera la superficie alrededor de las planchas, donde tenía que colocarse el papel definitivo. Debido a esto, una vez colocada la plancha nos deja sin posibilidad de moverla, ya que entonces hay que repetir el proceso.

La prensa empleada es la manual de palanca "Lecugraf" y la rasqueta que se coloca en la misma debe ser inferior al tamaño de la plancha, pero abarcando todo el dibujo, por lo que debimos cambiarla según la plancha. Uno de los inconvenientes que encontramos es que muchas veces el papel, debido a sus dimensiones, no pasa por la máquina, por lo que necesitamos de la ayuda de otros compañeros para enrollar el papel sobrante mientras se estampaba. Poco a poco realizamos las estampaciones de las 14 planchas, teniendo en cuenta que debíamos crear un plan para no estampar el mismo día plantas cuyas planchas se superpusieran, evitando así problemas dado que no estaría seca la tinta.

Una vez finalizada la composición, pasamos al mapa. Para este calcamos con papel con pigmento de almagra el plano topográfico de la zona recorrida impreso a la inversa, remarcando el camino seguido, y lo repasamos luego con lápiz litográfico. Asimismo, realizamos los cálculos para incluir en la portada la escala real a la que se encuentra el mapa estampado. El procedimiento de acidulación y estampación es el mismo que el anterior descrito, con la diferencia de que requerimos de la prensa manual grande del taller.



Fig. 46 María Gasulla. *Castelló*. *Exploració i percepció*. 13,5 x 16,5 cm. 2022.

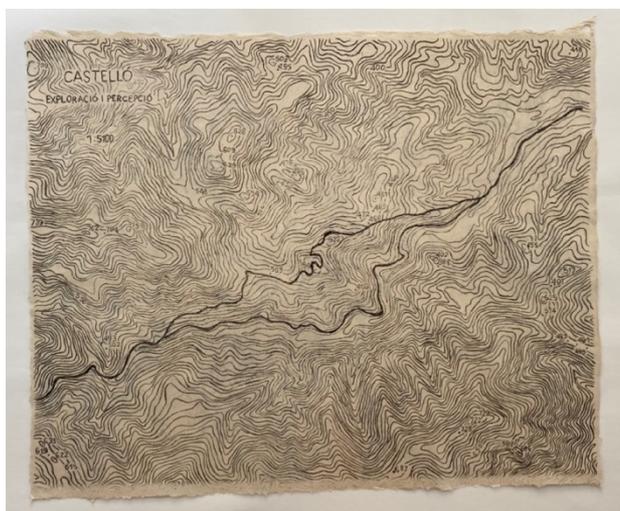


Fig. 47 Vista previa a ser doblado. Cara cartografía. 54 x 66 cm.



Fig. 48 Vista previa a ser doblado. Cara flora. 54 x 66 cm.

Con todo estampado, pasamos a doblar los libros con la plegadera de hueso dejando dos de ellos como P.A., sin doblar, para conservar así las imágenes completas. Redactamos el colofón y lo imprimimos en el mismo papel Argeli, respetando las mismas medidas que presenta el libro doblado. Más imágenes finales en el Anexo I.

6.3. VEU I TERRA

Ve u i terra (2022) es un libro de artista que concebimos a partir de las visitas a la huerta colindante a la localidad de Almassora. La edición consta de cuatro ejemplares, los cuales albergan la estampación de dos planchas litográficas con tinta negra sobre papel Canson Edition de 250g.

6.3.1. Ideación y aspectos formales

La ideación de este libro surge de manera más espontánea que el anterior, fruto de los sentimientos provocados por las visitas al campo para dibujar. En esta ocasión nos encontramos ante un paisaje y recorridos ya conocidos, pero a los que tal vez no habíamos prestado la suficiente atención. Tras los dibujos a lápiz en el cuaderno de campo, terminamos trabajando sobre dos pequeñas maquetas de libro de artista, concretamente con forma de acordeón. Esta forma, la elegimos por su variedad de lecturas, tradicional o simultánea, ya que esta última, desplegando el acordeón, da la sensación panorámica parecida a cuando contemplamos un paisaje. Así pues, tratamos de buscar la secuencia al mismo tiempo que dibujábamos en directo.

Aquí no necesitamos recurrir a ninguna guía para identificar, pues los cultivos que encontramos nos son totalmente familiares. Es esta familiaridad la que hizo inevitable que al caminar entre los naranjos recordáramos la canción de cuna popular valenciana, la cual presenta muchísimas variantes en diferentes zonas, siendo la siguiente la cantada en Almassora:

*La meua xiqueta és l'ama
del corral i del carrer,
de la figuera i la parra
i la flor del taronger.*

*La meua xiqueta és l'ama
del corral i del carrer,
de la perera sucrera
i la flor de l'ametler.*

La decisión de incluir la letra de la canción la tomamos después de haber concebido el libro únicamente a través del dibujo. Cabe recordar que una herramienta que convierte al libro en una obra secuencial es la

heterogeneidad de los elementos en la página, tanto en tamaño y forma como con la combinación de imagen y texto. Con ello reconfiguramos el libro en una de las maquetas, decidiendo adaptar los elementos figurativos que iban a aparecer para coincidir en mayor medida con los mencionados en la canción. Es así realmente cuando el libro termina de cerrarse conceptualmente, pues siguiendo con la idea de reinterpretación de herbario, se exponen en él, a través del dibujo expresivo, cultivos y frutos. Al mismo tiempo, adquiere un valor añadido en el sentido cultural y de conservación de la tradición, al registrar tanto una canción popular como la tradición agraria de la Comunidad.

6.3.2. Creación de las planchas, estampación y edición

En esta ocasión, tras el costoso proceso de estampación que vivimos con el libro anterior, decidimos dibujar todo el contenido de cada una de las caras del libro en la misma plancha de aluminio. Para ello requerimos de una mayor planificación a la hora de dibujar, sirviéndonos de cinta de carrocerero para marcar el contorno que limita el formato del libro. Así pues, a partir de la maqueta y teniendo en cuenta que teníamos que realizar todo a la inversa para cuando se volteara al estampar, dibujamos con el lápiz litográfico aquello que se pudo realizar *in situ* en la huerta, terminando de configurar ciertas partes posteriormente en el estudio mediante bodegones de las frutas. En este caso, el dibujo desarrollado no sigue una estrategia tan concreta como el anterior, sino que nos dejamos guiar por la espontaneidad buscando la construcción intrínseca, proceso ya interiorizado, de las figuras, al mismo tiempo que las relacionamos con el fondo en aquellos fragmentos que así lo determinamos. Por otra parte, en el campo las sensaciones que nos acompañan son muy distintas, marcadas principalmente por el calor y el sol.

Debemos mencionar que también realizamos una plancha en punta seca en el campo, concretamente en el mismo lugar donde dibujamos la imagen central que aparece en el libro, así como sobre papel, para poder vislumbrar así sus diferencias. Constatando lo expuesto en el punto 4.2., la técnica de la litografía transmite mejor la expresividad y carácter buscado (más variedad de grosor de la línea, posibilidad de



Fig. 49 Proceso de dibujo en el campo.



Fig. 52 María Gasulla. Dibujo a lápiz en el cuaderno de campo. 2022.



Fig. 51 María Gasulla. Prueba de matriz con punta seca. 2022.

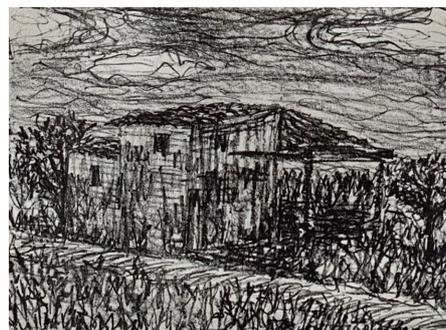


Fig. 50 María Gasulla. *Veu i terra.* (fragmento). 2022.



Fig. 53 Proceso de estampación.

Fig. 54 María Gasulla. *Veu i terra*. 15,5 x 11 cm. 2022.

ejecutar arrastrados y texturas, etc.), algo que también conseguimos con el lápiz de grafito, pero que no llegamos a alcanzar con la punta seca. La fuerza que debíamos ejercer para crear hendiduras suficientemente profundas coartaba la multidireccionalidad y el contraste de intensidad.

La letra la trasladamos a la plancha con el mismo sistema que el mapa en el otro libro, calcando con el papel con almagra y la tipografía impresa a la inversa, para después repararlo con el lápiz litográfico.

El método de acidulado y las proporciones del ácido y goma son los mismos. En el caso de la estampación, la única diferencia es que utilizamos un tórculo de grabado calcográfico en lugar de la prensa litográfica, ya que esta estaba ocupada. Por suerte las características del proyecto nos permitían hacerlo así sin problema, ya que el papel a estampar era siempre más pequeño que la plancha, evitando así que esta dejara su huella, cosa que no hubiera sido posible con el libro anterior, ya que las matrices de las plantas eran más pequeñas que el papel, por lo que se hubiera marcado su silueta en el tórculo. Al realizarse en el tórculo también prescindimos del acetato con grasa, empleando simplemente la mantilla de fieltro propia de estas máquinas.

Las pruebas de estado las realizamos con papel continuo gris y Pop Set blanco y verde, aunque no nos convenció el resultado. Tanto las estampaciones en Pop Set como las definitivas en Canson Edition las realizamos con el papel previamente humedecido, sumergiéndolo en agua y retirando el exceso con una toalla, y siempre teniendo en cuenta la dirección de la fibra del papel. Para finalizar, una vez las estampas secas cortamos los sobrantes con regla y plegamos con una plegadera. La edición finalmente consta de 4 libros a los que acompaña un colofón impreso en el mismo papel del mismo tamaño que el libro cerrado. Más imágenes finales en el ANEXO II.

Fig. 56 María Gasulla. *Veu i terra*.
Desplegado, cara I. 15,5 x 66 cm. 2022.Fig. 55 María Gasulla. *Veu i terra*.
Desplegado, cara II. 15,5 x 66 cm. 2022.



Fig. 57 María Gasulla. *Castelló. Exploració i percepció*. Caja abierta. 2022.



Fig. 58 María Gasulla. *Veü i terra*. Caja abierta. 2022.



Fig. 59 Relación visual de las cajas.

6.4. CAJAS CONTENEDOR

Para la realización de las cajas decidimos elegir un formato común a ambas, reafirmando la relación conceptual y plástica que se establece entre las dos obras, aunque, por supuesto, tratando de mantener el carácter identitario de cada una. No hay que olvidar que la caja de un libro de artista no es un mero recipiente, sino que debe aportar carácter a la obra, generando una relación de continente y contenido. Para realizar correctamente una caja hay que tener conocimiento de sus posibles estructuras, así como de los materiales idóneos y cómo usarlos para efectuar un objeto sólido a la vez que visual.

En nuestro caso, la estructura corresponde a las llamadas cajas de conservación, constituidas por una caja base de tres paredes, dentro de la que se sitúan libro y colofón, y sobre la que acopla una caja tapa también de tres paredes, ambas estructuras unidas por las tapas y el lomo, todo ello realizado con cartón gris y cola blanca. Tratando de mantener una estética neutra, al igual que los libros están realizados en tinta negra sobre el color del papel, empleamos tela de encuadernar negra y color lino.

Para *Castelló. Exploració i percepció* extraemos la imagen del recorrido realizado, presente en el libro, y lo bordamos en la tela de encuadernar antes de entelar las tapas. Esto lo realizamos con la ayuda de una plantilla perforada que nos sirve para marcar los puntos de manera previa con un punzón. De esta manera queda como una forma abstracta que el espectador-lector identifica y relaciona al abrir el libro.

En el caso de *Veü i terra*, a diferencia del anterior, este no dispone del título en la parte frontal, por lo que decidimos incorporarlo en la tapa de la caja. Para ello lo estampamos de manera manual con sellos de goma y tinta calcográfica negra, en esta ocasión, una vez ya han sido enteladas las tapas.

Así realmente se genera una conexión entre ambos donde uno presenta imagen y el otro texto, pero con la misma sutileza.



Fig. 60 *Castelló. Exploració i percepció*. Caja cerrada. 18 x 16 x 2,5 cm.



Fig. 61 *Veü i terra*. 2022. Caja cerrada. 12,5 x 18 x 2,7 cm.

7. CONCLUSIONES

El desarrollo del presente trabajo nos ha permitido extender y asentar muchos de los conocimientos adquiridos durante la realización del grado en Bellas Artes. Los más claros serían los conocimientos en las disciplinas de la gráfica, como es la litografía, el libro de artista, el grabado calcográfico o el dibujo expresivo. Pero yendo más allá, también se han aplicado competencias transversales, tales como el diseño y la realización de proyectos, el análisis y la resolución de problemas o el aprendizaje permanente a lo largo del proceso, entre muchas otras.

Analizando los objetivos planteados en un inicio, consideramos que se han cumplido todos, cada uno con su respectivo aprendizaje. En primer lugar, la exploración de la naturaleza junto a la práctica constante verdaderamente nos ha permitido desarrollar el dibujo expresivo hasta alcanzar cierto carácter, aunque, por supuesto, esta manera de percibir y trabajar debe ser mantenida en el tiempo para seguir evolucionando y no perder la capacidad adquirida. Esta forma de actuar también nos ha servido para eliminar miedos e inseguridades, pues mientras antes sentíamos miedo al papel en blanco, el impulso adquirido nos da pie a dibujar con confianza. Todo esto se refleja en las litografías finales, de forma que podemos confirmar que esta es una técnica idónea para plasmar el dibujo expresivo desarrollando la parte teórica y el lenguaje propio. Analizando los resultados con perspectiva encontramos una diferencia a la hora de dibujar entre ambos libros, pues, aunque se realizaron en periodos muy cercanos en el tiempo, sí que es cierto que las planchas de la montaña se dibujaron primero, y podemos observar en ellas una fase más primeriza al haberlas realizado mediante contorno continuo. Sin embargo, en *Veú i terra*, parece que las características del dibujo expresivo son más visibles a simple vista, especialmente con la construcción intrínseca, así como la multidireccionalidad o la variedad de grosores en el trazado.

La investigación teórica ha permitido enmarcar la práctica artística de manera que todo queda ligado conceptualmente a la forma. Del mismo modo, esta no solo ha servido para estos libros, sino que ha impregnado también el resto de mi producción artística, abriendo camino a nuevas ideas y proyectos, los cuales ya anteriormente habían estado ligados a conceptos como la naturaleza y el sentimiento de pertenencia a la tierra. Con todo el trabajo realizado, creemos que se cumple el objetivo planteado de poner en valor la flora autóctona y tradición agrícola de Castellón, tanto a nivel personal como para aquellos que tengan la oportunidad de ver los libros o leer este documento, ya que visualmente activarán sus recuerdos para aquellos a quienes les sea familiar o se les

dará a conocer de una forma expresiva. Por último, la ideación y ejecución final de los libros se ha desarrollado con éxito, obteniendo los resultados buscados al haberse trabajado de forma adecuada en el taller.

Por último, nos gustaría mencionar la proyección que encuentro en este TFG respecto a mi futuro, pues realizándolo me he planteado cuestiones muy relacionadas con la pedagogía del dibujo, viendo como esta se encuentra en vías de desarrollo siempre en relación con este dibujo más expresivo y sensorial. Así pues, me resulta de suma importancia dicha investigación y su aplicación a la docencia, y como la experiencia de estos recorridos del dibujo, actualmente alternativas, pueden ser enriquecedoras para el desarrollo de los niños. A su vez, con el dibujo *in situ* en la montaña o el campo se fomenta así la relación más cercana con la naturaleza, la cual es de vital importancia y necesita ser cada vez más reforzada. Con todo ello podemos afirmar que, uno de mis futuros objetivos sería realizar el Máster de Educación Secundaria.

Sin olvidar, por supuesto, el seguir desarrollando mi propia obra artística, en especial a través de la gráfica, ya que el trabajo casi diario en los talleres de gráfica durante estos dos últimos años se ha convertido en una parte esencial de mi vida, sin cerrarme a llevar este ámbito a cualquier área interdisciplinar y explorar así sus límites.

8. BIBLIOGRAFÍA

BBVA APRENDAMOS JUNTOS. *La exploración y el paisaje: ¿cómo se hicieron los mapas? Eduardo Martínez de Pisón, geógrafo*. 2021. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=CAzLkOH90rk>> [Consulta: 14 junio 2022].

BERNABÉU, S. et al. *El águila y el nopal, la expedición de Sessé y Mociño a Nueva España (1787-1803) : Catálogo de los fondos documentales del Real Jardín Botánico de Madrid*. Madrid: Lunwerg, 2000.

CARRIÓN, U. *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona Ediciones, 2016.

CAVANILLES, A. J., *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, poblaciones y frutos del Reyno de Valencia*. Madrid: en la Imprenta Real, 1795-1797.

CHARCO, J., MATEO, G. y SERRA, L. *Árboles y arbustos autóctonos de la Comunidad Valenciana*. S.L.: Centro de Investigaciones Ambientales del Mediterráneo, 2014.

COLEGIO DE GEÓGRAFOS. *Manifiesto por una nueva cultura del territorio*. 2006.

DIPUTACIÓ DE CASTELLÓ. *Pilar Dolz recibe el homenaje de Castellón a toda una vida al servicio de la cultura y el feminismo*. 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=c26uEfa0_OU> [Consulta: 14 junio 2022]

EVANGELIO, F. "El arte en el libro. De los manuscritos a los libros impresos" en: *Sobre libros*. Valencia: Sendemà, 2009.

FRIESE, N. *From the artist*. Disponible en: <<https://nancyfriesestudio.com/about-the-artist/>> [Consulta: 14 junio 2022]

GÁLVEZ, S. M. *Estudio de la obra de Pilar Dolz*. Valencia: Universitat Politècnica de València. Tesis doctoral. 2009.

MADERUELO, J. y MAFFEI, G. *¿Qué es un libro de artista?*. Santander: Ediciones La Bahía, 2014.

MARTÍNEZ, E. *La montaña y el arte: miradas desde la pintura la música y la literatura*. Madrid: Fórcola, 2017.

ONA LLIBRES. *Conversa amb l'artista Poncho Martínez*. Disponible en: <<https://onallibres.cat/agenda/conversa-amb-l-artista-poncho-martinez>> [Consulta: 14 junio 2022]

PLASENCIA, C. "Algo más que leer: mirar" en: *Sobre libros*. Valencia: Sendemà, 2009.

REBOK, S. "Humboldt como Puente entre el arte y la ciencia: de la pintura de viaje a la fotografía" en: Catálogo *Sistema Humboldt. Pensar/pintar*. Valencia: Universitat de València, 2020.

RODRÍGUEZ, A. "La construcción intrínseca" en: *El dibujo como forma de conocimiento*. Valencia: Sendemà, 2016.

RODRÍGUEZ, N. "Viaje a pie". en: Catálogo *Sistema Humboldt. Pensar/pintar*. València: Universitat de València, 2020.

RTVE. *Serie Artistas de naturaleza. Marta Chirino*. 2017. Disponible en: <<https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventuramchirino/3946298/>> [Consulta: 14 junio 2022].

SANTACRUZ, G. *La planta viva en la obra de arte contemporánea Bioarte botánico en la ciudad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesi doctoral. 2016.

SMITH, K. *Non adhesive book-binding. Bookswithout paste or glue*. S.L.: Keith Smith Books, 1995.

TAMARIND INSTITUTE. *Nancy Friese*. Disponible en: <<https://tamarind.unm.edu/artist/nancy-friese/>> [Consulta: 14 junio 2022]

VALLADOLID, N. "Sistema Humboldt-Rodríguez" en *Mètode*, 2020. Disponible en: <<https://metode.es/noticias/sistema-humboldt-nuria-rodriguez.html>> [Consulta: 14 junio 2022]

VICARY, R. *Manual de Litografía*. Madrid: Tursen/Hermann Blume, 1993.

9. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 María Gasulla. <i>Castelló. Exploració i percepció</i> . 2022.....	5
Fig. 2 María Gasulla. <i>Veü i terra</i> . 2022.	5
Fig. 3 <i>Mutisia clematis</i> . Acuarela sobre papel. Pintada por Salvador Rizo durante la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, de José Celestino Mutis, 1783-1808.	7
Fig. 4 Miguel Gamborino. Grabado presente en el libro mencionado de Antonio José de Cavanilles. 1797.....	8
Fig. 5 Alexander von Humboldt. <i>Epidendrum antenniferum</i> , dibujo a lápiz, 1802.	8
Fig. 6 Proceso de estampación de plancha micrograneada de <i>Castelló. Exploració i percepció</i> . 2022.....	9
Fig. 7 María Gasulla. Ejercicio de contorno ciego. 2022.	10
Fig. 8 María Gasulla. Ejercicio de contorno continuo. 2022.....	10
Fig. 9 María Gasulla. Ejercicio de construcción intrínseca. 2022.	10
Fig. 10 María Gasulla. Ejercicio de alfabeto gráfico. 2022.	10
Fig. 11 <i>Dioscórides de Viena</i> . Manuscrito ilustrado copia de <i>De materia médica</i> . S. VI d. C.....	11
Fig. 12 <i>Biblia Pauperum</i> . Libro xilográfico. 1440-50.....	12
Fig. 13 Jean Dubuffet. <i>La Métromanie ou les dessous de les capitale</i> . 1950.	12
Fig. 14 Bruno Munari. <i>Onlesbaar kwadraat-blad (Illegible quadrat print)</i> . 1953.	12
Fig. 15 Louise Bourgeois. <i>Ode à l'Oubli</i> . 2004.	13
Fig. 16 Marta Chirino. <i>Exotic aquatic plants</i> . Tinta sobre papel poliéster.	14
Fig. 17 Marta Chirino. <i>Ranunculus heredaceus y tripartitus</i> . Tinta sobre papel poliéster.	14
Fig. 18 Marta Chirino. <i>Polygonum amphibium</i> . Tinta sobre papel poliéster.	14
Fig. 19 Marta Chirino. <i>Granada</i> . Grafito y lápiz pastel sobre papel apergaminado. 2019.	14
Fig. 20 Marta Chirino. <i>Madroño</i> . Grafito y tinta sobre papel apergaminado. 2020.	15
Fig. 21 Nuria Rodríguez. <i>Sistema Humboldt. Pensar/Pintar</i> . 2020.....	15
Fig. 22 Nuria Rodríguez. <i>Sistema Humboldt. Pensar/Pintar</i> . 2020.....	15
Fig. 23 Nuria Rodríguez. <i>Atlas Naturae: White Islands</i> . 2020.	16
Fig. 24 Nancy Friese trabajando en una plancha micrograneada en el campo. 2018.	16
Fig. 25 Nancy Friese. <i>Still Spring</i> . Litografía a tres colores. 2018.	17
Fig. 26 Nancy Friese. <i>Circle of Sage and Cottonwood</i> . Litografía a tres colores. 2018.....	17
Fig. 27 Poncho Martínez. <i>Carto(grafías)</i> . 2012.	18

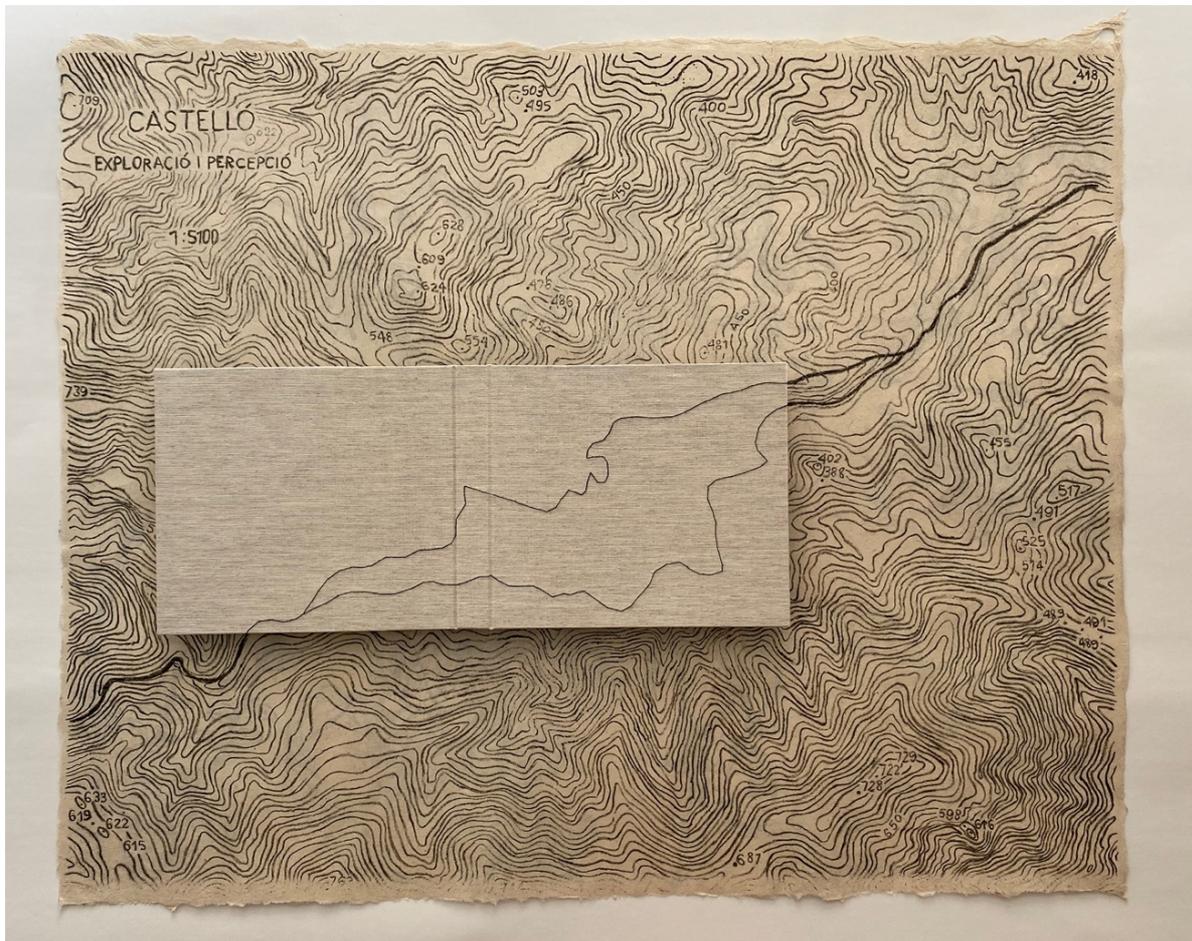
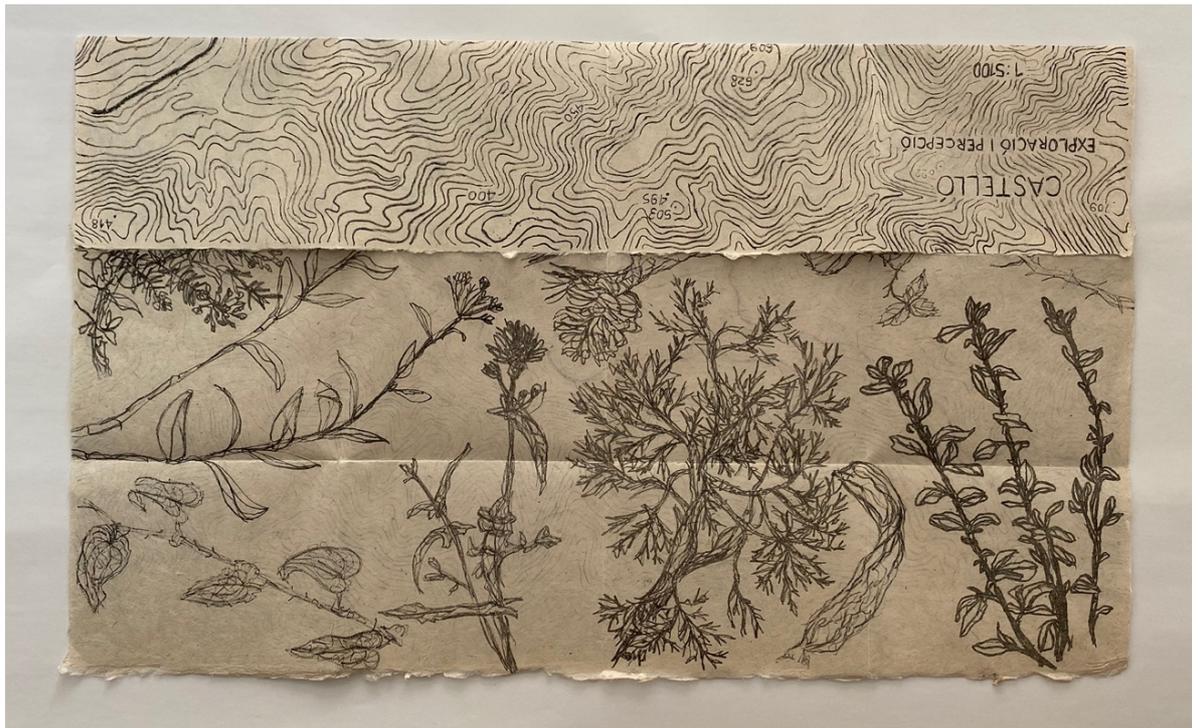
Fig. 28 Poncho Martínez. <i>Carto(grafías)</i> . 2012.	18
Fig. 29 Poncho Martínez. <i>Carto(grafías) radicales: México</i> . 2020	18
Fig. 30 Alejandro Rodríguez. <i>El bosque del Saler</i> . 2015.....	18
Fig. 31 Alejandro Rodríguez. <i>Torsos femeninos</i> . 2011.	18
Fig. 32 Alejandro Rodríguez. <i>Estaba comiendo a un niño</i> . 2004.	19
Fig. 33 Pilar Dolz. <i>Lámina LX. Sin título</i> , de la serie <i>Pedres i paisatges dels Ports</i> . 1979.	19
Fig. 34 Pilar Dolz. <i>Lámina LXVI. Aleres III</i> , de la serie <i>Pareds de pedra seca</i> . 1979.	20
Fig. 35 Pilar Dolz. <i>Lámina XCII. Herbes XXXVIII</i> . de la serie <i>Herbes</i> . 1989.	20
Fig. 36 Pilar Dolz / Vicent Andrés Estellés. <i>Document de Morella</i> . 1994.20	20
Fig. 37 María Gasulla. Dibujo a lápiz en el cuaderno de campo. 2021....	21
Fig. 38 Dibujo de plancha en las montañas de Sueras.	22
Fig. 39 Doce de las planchas dibujadas.	23
Fig. 40 <i>Ceratonia siliqua</i>	23
Fig. 41 <i>Pinus nigra</i>	23
Fig. 42 Proceso de dibujo en la montaña.	24
Fig. 43 Planchas con talco en la montaña.	24
Fig. 44 P.E. y B.A.T. de <i>Viburnum tinus</i>	24
Fig. 45 Sistema de registro para la estampación.....	25
Fig. 46 María Gasulla. <i>Castelló. Exploració i percepció</i> . 13,5 x 16,5 cm. 2022.	25
Fig. 47 Vista previa a ser doblado. Cara cartografía. 54 x 66 cm.....	25
Fig. 48 Vista previa a ser doblado. Cara flora. 54 x 66 cm.....	25
Fig. 49 Proceso de dibujo en el campo.....	27
Fig. 50 María Gasulla. <i>Veü i terra</i> . (fragmento). 2022.....	27
Fig. 51 María Gasulla. Prueba de matriz con punta seca. 2022.	27
Fig. 52 María Gasulla. Dibujo a lápiz en el cuaderno de campo. 2022....	27
Fig. 53 Proceso de estampación.....	28
Fig. 54 María Gasulla. <i>Veü i terra</i> . 15,5 x 11 cm. 2022.	28
Fig. 55 María Gasulla. <i>Veü i terra</i> . Desplegado, cara II. 15,5 x 66 cm. 2022.	28
Fig. 56 María Gasulla. <i>Veü i terra</i> . Desplegado, cara I. 15,5 x 66 cm. 2022.	28
Fig. 57 María Gasulla. <i>Castelló. Exploració i percepció</i> . Caja abierta. 2022.	29
Fig. 58 María Gasulla. <i>Veü i terra</i> . Caja abierta. 2022.	29
Fig. 59 Relación visual de las cajas.	29
Fig. 60 <i>Castelló. Exploració i percepció</i> . Caja cerrada. 18 x 16 x 2,5 cm..	29
Fig. 61 <i>Veü i terra</i> . 2022. Caja cerrada. 12,5 x 18 x 2,7 cm.....	29

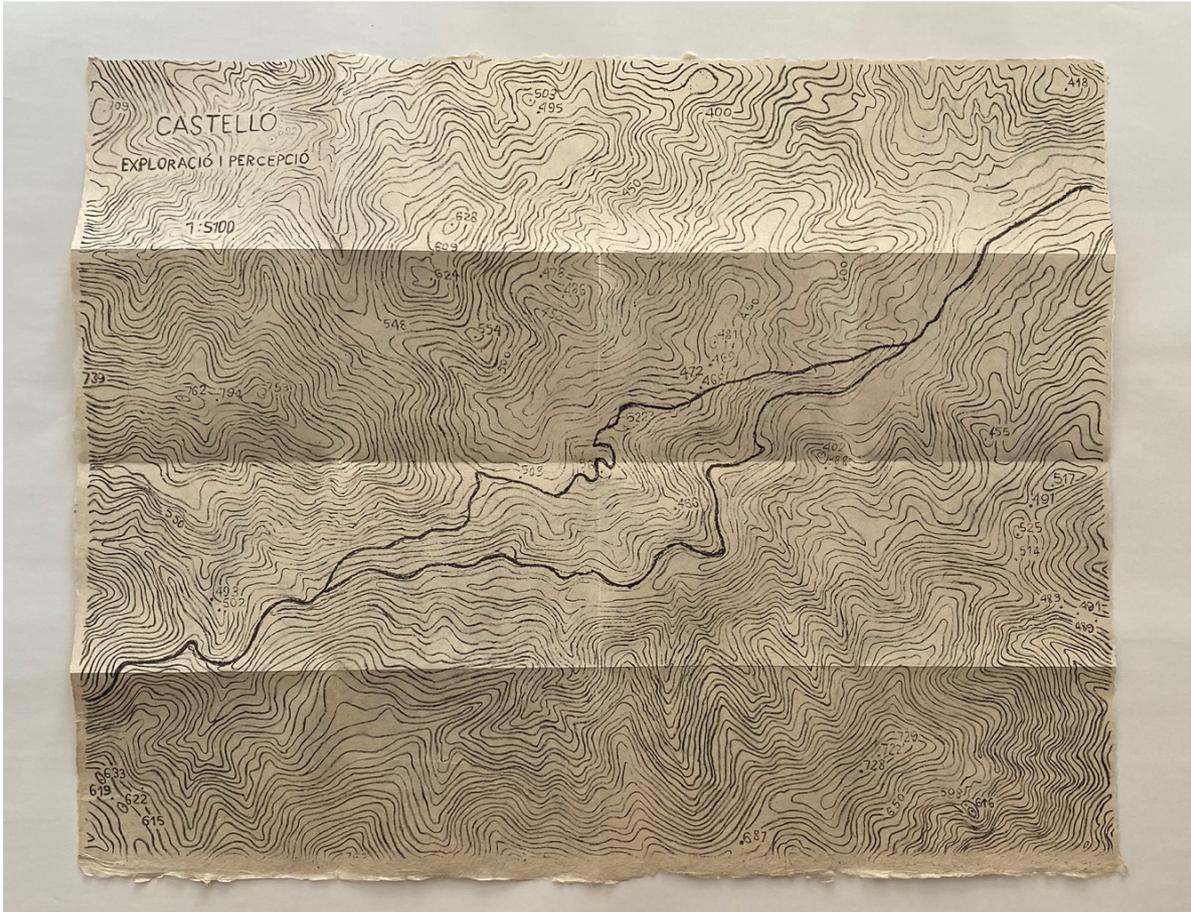
10. ANEXOS

10.1. ANEXO I (CASTELLÓ. EXPLORACIÓ I PERCEPCIÓ)





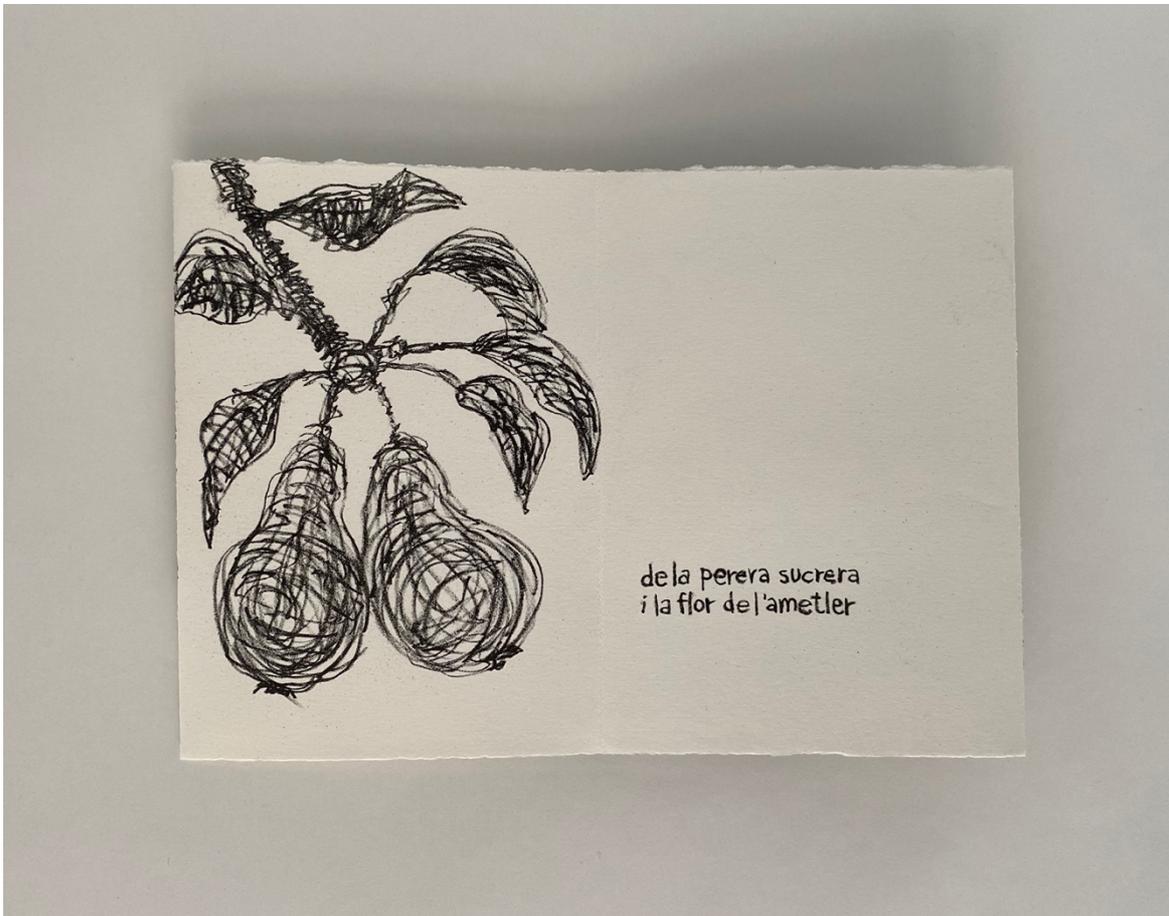






10.2. ANEXO II (VEU I TERRA)









10.3. ANEXO III (CUADERNO DE CAMPO)



CONTORNO CIEGO

