



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

GOLPE DE REALIDADES. Libro de artista como terapia de
enfrentamiento personal.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Martinez , Darlene

Tutor/a: Rodríguez Calatayud, María Nuria

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

El bloqueo mental resulta una especie de atasco del cerebro con orígenes multicausales que limita nuestras capacidades y se retroalimenta.

Golpes de realidad es una propuesta artística que indaga en determinadas emociones y experiencias personales de la autora, seleccionando la creación de un libro visual como vehículo para transportar la información. A partir de una búsqueda interior se reconocen, afrontan y gestionan los motivos que desembocaron en un bloqueo mental y la consecuente procrastinación. Empleando el arte como una herramienta de aprendizaje desde una perspectiva terapéutica, el objeto de la investigación formal analiza referentes y publicaciones que permiten establecer la base conceptual para la consecución de los objetivos. Las ilustraciones que materializan esa dimensión íntima repasan cronológicamente sucesos y sentimientos dispuestos en tres capítulos.

Será el proceso, por tanto, la clave para el autoconocimiento, permitiendo construir/aumentar la inteligencia emocional desde el enfrentamiento con los traumas y sus impactos emocionales.

Palabras claves:

Libro visual _ Libro de artista _ Autoconocimiento _ Terapia
Búsqueda interior _ Emigración _ Bloqueo mental

The mental block is a kind of blockage of the brain with multi-causal origins that limits our abilities and feeds back.

Blows of reality is an artistic proposal that investigates certain emotions and personal experiences of the author, selecting the creation of a visual book as a vehicle to transport information. From an inner search, the reasons that led to a mental block and the consequent procrastination are recognised, faced and managed. Using art as a learning tool from a therapeutic perspective, the object of formal research analyzes references and publications that allow establishing the conceptual basis for achieving the objectives. The illustrations that materialize this intimate dimension chronologically review events and feelings arranged in three chapters.

The process, therefore, will be the key to self-knowledge, allowing to build/increase emotional intelligence from the confrontation with traumas and their emotional impacts.

Keywords:

Visual book _ Artist's book _ Self-knowledge _ Therapy
Inner Search _ Emigration _ Mental block

El bloqueig mental resulta una espècie d'embós del cervell amb orígens multicausals que limita les nostres capacitats i es retroalimenta.

Colps de realitat és una proposta artística que indaga en determinades emocions i experiències personals de l'autora, seleccionant la creació d'un llibre visual com a vehicle per a transportar la informació. A partir d'una busca interior es reconeixen, afronten i gestionen els motius que van desembocar en un bloqueig mental i la conseqüent procrastinació. Emprant l'art com una ferramenta d'aprenentatge des d'una perspectiva terapèutica, l'objecte de la investigació formal analitza referents i publicacions que permeten establir la base conceptual per a la consecució dels objectius. Les il·lustracions que materialitzen eixa dimensió íntima repassen cronològicament successos i sentiments disposats en tres capítols.

Serà el procés, per tant, la clau per a l'autoconeixement, permetent construir/aumentar la intel·ligència emocional des de l'enfrontament amb els traumes i els seus impactes emocionals.

Paraules claus:

Llibre visual _ Llibre d'artista _ Autoconeixement _ Teràpia
Busca interior _ Emigració _ Bloqueig mental

1_ Introducción	5
1.1_ Justificación	5
1.2_ Objetivos	9
1.3_ Metodología	10
2_ Bases teóricas para una conceptualización	12
2.1_ Breve historia del libro	12
2.2_ Libro de artista	23
2.3_ Arte y salud mental	35
2.3.1_ Arte terapia. Libros visuales como terapia	39
2.4_ Libros <i>handmade</i>	47
2.5_ Referentes	56
3_ Conceptualización de la propuesta artística	58
3.1_ Definición del proyecto	58
3.2_ Procesos	61
3.3_ Aspectos estéticos y conceptuales	62
4_ Estructura y descripción de capítulos	64
4.1_ Capítulo Banco	66
4.2_ Capítulo Negro	71
4.3_ Capítulo Gris	75
5_ Conclusiones	83
6_ Bibliografía	85

1_ Introducción

1.1 Justificación

¿Cuántos de nosotros hemos tenido tareas importantes que realizar, y en lugar de hacerlas, pasamos horas perdiendo el tiempo, básicamente en cosas poco trascendentales, pero más agradables? ¿En cuántas ocasiones nos hemos encontrado repitiendo la frase: ¡hoy no tengo ganas, mañana!. Pero el mañana se convierte en ayer fugazmente y los compromisos se agolpan de forma maratónica. Sorpresivamente notamos que llevamos meses postergando obligaciones, ideas, situaciones y sentimientos. Pero, ¿nos preguntamos el porqué de este estado?

Ante la responsabilidad, primeramente, para conmigo misma, de dar por concluidos los estudios de Máster en Producción Artística con la realización del Trabajo Final de Máster; me di de golpe con la realidad de estar en medio de un bloqueo mental y de estar procrastinando de forma ingente.

Cuando se trata de desarrollar un trabajo creativo, un bloqueo mental puede llegar a ser abrumador, ya que limita la fluidez de ideas y merma considerablemente la creatividad. El primer paso es reconocer que hay una contrariedad; luego localizar el/los motivos que generan esa especie de atasco para, finalmente, hacerle frente y resolverlo.

En este caso los orígenes son multicausales y, como todo bloqueo mental que cumple con todas o casi todas las “características de manual”, se regodeaba y se retroalimentaba en sus fuentes.

El verdadero problema es que las causantes de tal estado, no solo son varias, sino que se han acumulado, durante más tiempo del que resulta sano cargar con cosas molestas o dolorosas. Circunstancias que se quedan grabadas en la memoria y se convierten en traumas no resueltos o sentimientos particularmente incómodos, y que, desde el punto de vista emocional, no habían sido asumido del todo.

En definitiva, el presente proyecto parte de la necesidad de entender un proceso de crisis y proyectarlo en algo plástico.

“Uno no escoge el país de su nacimiento, ni tampoco su lengua materna. Y, por supuesto, uno no elige vivir en diáspora.” Anja Maria Krakowski.

Son diversas las razones que provocan los movimientos migratorios: sociales, laborales, políticas, de violencia, represión, familiares, religiosas, catástrofes naturales o humanas, etc. Flujos humanos, sometidos dramáticamente a los forzados contextos y las leyes del éxodo. Relatos fragmentados, pluralidad, discrepancias y desgarró; en cada uno de sus protagonistas se encuentran similares historias de las ideas y la realidad circundante, las memorias del desarraigo, las crisis de identidad sentidas y experimentadas y los cambios en las interrelaciones humanas y culturales. Pero sobre todo la desposesión: pérdida de la familia, el hogar, el país; un sentimiento distinto a la nostalgia.

He aquí el inicio del fin. Fue tras emigrar, donde reclamaron atención todos esos temas y sentimientos que se venían acumulando y que, forman parte de las razones por las que abandonar el hogar y la familia, fue la decisión más asertiva. Sumado a esto, los trastornos emocionales provocados por las irreversibles marcas de la migración, hicieron imperioso perforar la piel de las apariencias, y penetrar en las vivencias y circunstancias que recabaron en un bloqueo mental.

Se decidió crear un libro de artista como terapia ocupacional ante la crisis. Una pieza que, desde el nivel de excelencia y el porcentaje de sinceridad que llevan consigo los libros de artista, permitiera reajustar pedazos, equilibrar colores y materiales, hacer nudos, anclar, construir formas y deconstruir lo unido; todo ello como alegoría del reajuste psíquico, de volver a empezar partiendo del

caos, de la recuperación de los pedazos. Concebir una expresión creativa que, puede ser contemplada y percibida desde la cercanía que supone el contacto, la manipulación y la lectura del libro, pero con todas las posibilidades expresivas del ambicioso lenguaje artístico; para hablar a través de las imágenes sobre mis “pequeñas-grandes cosas”. (Beguiristain, 2004).

El papel ha sostenido la memoria de la humanidad a lo largo de la historia. Tiene un enorme significado simbólico en sí mismo, habiendo transmitido y conservado conocimientos a lo largo de los siglos. Como material de expresión artística ofrece una gran versatilidad; puede tener las cualidades táctiles del cuero o el metal, ser sólido como una piedra o ligero como una pluma, conservando nuestros recuerdos y pensamientos en sus pliegues.

El libro de artista proporciona una experiencia privada, inmediata y de fácil manejo, siendo un medio óptimo para la difusión de ideas e idóneo para contenido íntimo. Puede abordar temas políticos, económicos, sociales, psicológicos, religiosos, eróticos y todo aquello que la mente pueda recrear, de acuerdo a la experiencia existencial del individuo con el universo que lo rodea. La selección de esta forma de expresión parte de una inquietud personal, una necesidad, algo visceral, propio, motivado desde el interior.

“... picoteamos de aquí y de allá, sin un criterio real de creación e innovación, eso sí, con una obsesión porque nuestra obra parezca nueva u original, objetivo que fracasa simplemente por ser planteado como tal”. (Hidalgo, 2011, p. 35.)

La presente propuesta artística no pretende ser nueva u original, como versa la frase: ya todo está inventado. Más que un criterio de innovación, persigue un fin terapéutico, enfrentar a los demonios que aquejan y, si bien no consigue aliviar el pesar, al menos sirva

como válvula de escape a todo aquello que estaba atragantado entre pecho y espalda. Así que sí, se trata de una creación íntegramente personal que solo persigue ayudar a la salud psico-emocional de su autora.

Si ilustrar un libro es traducirlo plásticamente con un lenguaje y pensamiento diferente al literario; las imágenes creadas para esta ocasión se convierten en una evidencia de las reflexiones, en el exorcismo polisemiótico del trauma.

1.2_Objetivos

Partiendo del carácter de la propuesta, los objetivos planteados se dirigen desde aspectos generales enfocados en la investigación y el proyecto artístico, hacia aspectos más específicos enfocados en la resolución de los conflictos personales:

- Generar un producto artístico partiendo de la experiencia personal y la investigación teórica.
- Conceptualizar un libro de artista como terapia de enfrentamiento personal.
- Determinar una maquetación, estética, técnica y materiales que se correspondan adecuadamente a la conceptualización planteada.
- Sintetizar en ilustraciones las experiencias y emociones que desembocaron en el bloqueo mental.
- Experimentar en procesos analógicos handmade para la elaboración de las imágenes.
- Revalorizar el arte/libro de artista como herramienta terapéutica de autoconocimiento y autorregulación.
- Conseguir un enfrentamiento personal de los lastres y traumas.
- Vencer el bloqueo mental desde una reflexión interior.
- Trabajar la inteligencia emocional a partir del reconocimiento de los motivos generadores de conflictos emocionales.
- Visualizar la dimensión íntima.

1.3_Metodología

Dadas las circunstancias bosquejadas previamente, y habiendo reconocido la tendencia procrastinadora derivada del bloqueo emocional y mental sufrido, se hace inevitable reconocer que, no se ha planteado una metodología de forma ordenada y consciente.

Cabe destacar que, metodológicamente, han surgido cuatro fases que se han alternado y solapado según las necesidades del proceso:

- Fase Analítica-introspectiva: reconocimiento del problema, análisis de sus causantes, trabajo de enfrentamiento y resolución psico-emocional. Este proceso, aunque inició desligado de todo proyecto artístico, resultó en la posterior elección del tema a trabajar.
- Fase de Búsqueda: búsqueda de ideas e inspiración (el proyecto de TFM varió en múltiples ocasiones de tema, técnicas, medios expresivos, etc. La falta de interés y deseos de llevar a conclusión cualquiera de los proyectos que surgían, forma parte de las consecuencias del bloqueo mental). Búsqueda de antecedentes en el trabajo con el arte terapia. La búsqueda de referentes da como resultado la forma de expresión seleccionada (específicamente, encontrar exponentes del arte terapia que se expresan a través del libro de artista).
- Fase Investigativa: búsqueda de información sobre el libro de artista como medio de expresión, el bloqueo mental, la terapia ocupacional y el arte terapia, así como del resto de información expuesta en el marco teórico del presente ejercicio investigativo.
- Fase de Experimentación: traslado de los pensamientos y emociones hacia expresiones plásticas, surgimiento de los primeros bocetos e ideas para el libro de artista.

- Fase de Práctica: selección de las imágenes, materiales y técnicas a emplear en la confección de libro de artista.

Esperamos que, las páginas creadas como terapia de enfrentamiento personal, ayuden a vencer el bloqueo mental y superar las heridas y obstáculos sobrevenidos.

2_Bases teóricas para una conceptualización.

2.1_Breve historia del libro.

“El primer problema de la humanidad en relación de la información fue la forma de transmitirla: después, el de conservarla.” (Martínez, 1999, p. 21)

En las primeras pinturas rupestres, que datan del Paleolítico, se interpretan animales y líneas; en el Neolítico, además de animales, se representaron seres humanos, el medio ambiente y el comportamiento habitual de los colectivos. Mensajes, expresiones de miedo, la cotidianidad, o acaso intenciones propiciatorias a partir de comunicarse con sus deidades; lo cierto es que resultan una elevada muestra de cultura, pues no solo utilizaron la figura como elemento plástico, sino que, alcanzando un notable grado de abstracción, sirvieron como medio comunicativo. Estas pinturas rupestres constituyen un claro antecedente de la escritura, que en definitiva se valdría de elementos naturales para hallar la proporción más justa y estilizada de las letras tal y como las conocemos hoy.

Las dos creaciones trascendentes que concederían el avance hacia formas culturales tan elevadas como las que conocemos son: la escritura y el alfabeto.



Tablilla de arcilla Mesopotámica con escritura cuneiforme.

La invención de la escritura entendida como sistema de signos para la representación de la palabra es relativamente reciente, no anterior al milenio VI a. De C. Se establece su surgimiento en Mesopotamia como una forma de escritura que se grafiaba mediante signos cuneiformes sobre tablillas de arcilla. Esta fue alternando con forma pictográfica (representación de objetos o conceptos mediante dibujos), ideográficas (representación de símbolos que figuraban ideas, no cosas ni sonidos) y fonéticas (solo silábica, cuando el signo representa el nombre del objeto).

Dentro de las etapas de desarrollo de la escritura podemos encontrar la escritura jeroglífica, que se distingue porque representa las palabras mediante figuras o símbolos, no signos alfabéticos o

Elefante												
Tigre												
Ciervo												
Caballo												
Buey												
Carnero												
Perro												
Pez												
Sapo												
Tortuga												
Gusano												
Pájaro												

Desarrollo de caracteres chinos.

fonéticos. La escritura china, que casi no ha cambiado de estructura desde hace alrededor de dos mil años, es de carácter ideográfico con adición de elementos fonéticos; la misma escritura se utiliza en Japón y cuenta con tres modalidades.

La creación del alfabeto se dio aparentemente en Fenicia como resultado de una larga evolución; su sistema alfabético contaba con 22 signos que debidamente combinados expresaban todas las modulaciones del lenguaje. Al principio solo se empleaban mayúsculas o capitales, pero posteriormente se introdujeron otras formas, entre ellas las minúsculas.

Pero para su materialización la escritura necesitó un soporte e instrumentos para trazar. Los materiales primitivos se dividen en dos grupos a partir de su consistencia: los materiales arqueológicos (de naturaleza dura y entre los que se encuentran la piedra, la arcilla, el mármol y los metales) y los paleográficos (materiales blandos). Entre los segundos podemos encontrar las hojas de los árboles, de donde se deriva *folium*, “folio”, hoja; la corteza, de donde viene el término *liber*, “libro”; el tronco, de donde proviene el vocablo *caudex*, derivando en *codex* y luego en códice; el papiro, el pergamino y el papel. Las decisiones importantes tomadas por los reyes persas eran plasmadas en pieles de animales sacrificados para este fin y eran llamadas pieles reales.



Estela funeraria egipcia tallada en piedra caliza perteneciente a Irethoreru.

Muestra de jeroglíficos sobre el material escritórico más antiguo: la piedra.

Como ya comentamos, el primer soporte fueron las paredes de rocas de las cavernas donde se plasmaron las pinturas rupestres, por lo que la piedra, tal vez se trate como la materia escritórica más antigua.

Los chinos escribían sobre todo tipo de soportes, sin embargo, el material más importante era la seda sobre la que se escribía con cañas de bambú y pincel de pelo de camello. Se empleaba una tinta extraída del árbol del barniz que más tarde sería sustituida por la llamada tinta china, confeccionada con hollín de pino y cola.

El papiro (de origen vegetal, se confecciona a partir de la planta de la ciperácea) fue el material escritórico primitivo más empleado en espacio y tiempo (aproximadamente desde el III a. de C. hasta el VII d. de C.), y aun cuando en el mundo cristiano el pergamino había sustituido ampliamente al papiro, este se continuaba usando para ciertos documentos oficiales y diplomáticos. El pergamino, de origen animal, se confecciona a partir de la piel de res; aparece alrededor del siglo II a. de C. y para el siglo IV d. de C. había sustituido casi en su totalidad al papiro.



Elaboración de papel en la antigua China, según estampa publicada en Pekín en 1638.

El papel por su parte fue inventado en la antigua china, en torno al año 150 a. de C. Se fabricaba con fibra de cáñamo y algodón para los de mejor calidad, mientras que para los de menor aptitud se empleaba bambú, la morera, el yute, lino, ramio, rotén y tallos de trigo y arroz. Tardó algo más de mil años en llegar a Europa.

La forma de libro más antigua que se conoce son las tablillas de arcilla, madera, marfil, oro u otra materia que servía para el fin. Soportes más o menos permanentes y multiplicables, que en una o varias partes iguales (“hojas”) contenían el texto de un documento, una obra o partes de ella. Se escribía con un estilete de forma roma y de sección triangular, particularidad esta a la que se debe que los caracteres tuviesen forma cuneiforme.

Las tablillas más antiguas datan del milenio IV a. de C. y en ellas aparecen todos los géneros literarios: textos religiosos, épicos, sobre aspectos económicos, históricos, jurídicos, matemáticos, astronómicos, diplomáticos, epistolares, etc. Al inicio se situaba el título de la obra, costumbre que se mantuvo más adelante; en ocasiones se incluían datos como el nombre del propietario, el número de tablillas que la componían y si se trataba de una copia, el estado del original del que se tomaba.



Tablilla romana de madera cubierta de cera. Se encuentra expuesta en el Louvre.

En Roma las tablillas, llamadas *tabellas*, se hacían con madera dura cubiertas con cera o yeso y sobre las que se escribía con un estilete o buril. En uno de los bordes se hacían dos agujeros por los que se pasaba un alambre o una cinta para sujetar juntas todas las

piezas, y se protegían colocándolas entre dos placas. Eran llamados dípticos, trípticos o polípticos según la cantidad de tablillas que conformaban el conjunto.



Rollo manuscrito en hebreo más antiguo de la Torá, se estima que data de principios del siglo XIII. Cuenta con 56 segmentos cosidos para un total de 36 metros de longitud y 64 de altura.

La segunda forma de libro corresponde al rollo o volumen, llamado así por la forma en que el papiro del que estaba hecho era envuelto en torno a una o dos varillas cilíndrica de madera o metal; se cree que es anterior al año 2400 a. de C. Durante mucho tiempo se hacían de papiro, pero a finales del siglo I d. de C. se empleó el pergamino. De una de las puntas del rollo colgaba una membrana en la que figuraban el título de la obra y su autor, datos que después se hacían constar al final del escrito en el interior del rollo. Las dimensiones eran muy variables tanto en altura como en extensión y salvo algunas excepciones solo se escribía en una misma cara del material, la que quedaba en el interior del rollo.

La tinta consistía en una mezcla de hollín o carbón vegetal y goma, pero los títulos y epígrafes solían escribirse en tinta roja (rúbrica). La mayor parte de los rollos que se han encontrado yacían en las tumbas junto a los cadáveres, eran elaborados por sacerdotes y la calidad y cantidad de ilustraciones contenidas, dependían de la calidad del difunto o de quienes los encargaban, lo que constituye la primera muestra histórica del comercio de libros.

Dada la dificultad que representaba la lectura en rollos, su manipulación, almacenamiento y conservación, estos fueron sustituidos paulatinamente por los códices.

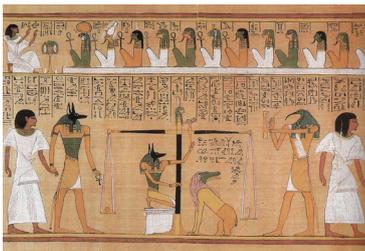


Codex Calixtinus o *Códice Calixtino*, considerada la primera y más célebre guía del Camino de Santiago. Manuscrito del siglo XII de orígenes inciertos, compuesto por algo más de 200 pergaminos.

El códice constituye la tercera forma histórica de libro, su producción se inicia en el siglo I d. de C. y, como se comentó con anterioridad, proviene del latín *caudex*, de donde por contracción viene *codex*, que era la forma de escritura sobre “el tronco del árbol”. Por desplazamiento semántico la palabra códice ha llegado a nosotros como sinónimo de manuscrito y terminó designando a los libros con páginas. Fueron una derivación directa de las tablillas de madera, pero adoptando el pergamino como soporte y dando lugar a lo que se llamó libro cuadrado, *liber quadratus*, con hojas dobladas



Misal Rico. Pergamino iluminado con bellas miniaturas. Encargado por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros en el XVI.



Libro de los Muertos. Texto funerario del Antiguo Egipto que explicaba una serie de sortilegios para ayudar a los difuntos a superar el juicio de Osiris.



Reproducción de una *capsa* de piel conteniendo un pergamino.

y agrupadas en forma rectangular o cuadrada y el conjunto de ellas cubierto con tapas de madera; diferenciados entonces de los rollos empleados hasta el momento.

El uso del códice como forma se fue imponiendo de manera lenta sobre el rollo, dadas las ventajas que suponía: fácil consulta, mayor capacidad de escritura, comodidad de transportación y almacenaje y, gracias a la encuadernación con tapas de madera aumentaba la perdurabilidad de los ejemplares.

Durante los primeros cuatro siglos el formato de los códices fue bastante reducido, pero a partir del siglo V d. de C. las dimensiones aumentaron. El título de los códices, al igual que en los rollos, se colocaba al final, pero en el siglo V se introdujo la primicia de colocarlos al inicio, así como también la numeración de páginas. Eran producidos en monasterios e incluían viñetas, iniciales, títulos, orlas, frisos, ilustraciones etc.

La costumbre de incluir imágenes en los escritos es muy antigua, desde los chinos, los persas, los romanos, los indios y los griegos. En el libro medieval se denominaron miniatura, es decir, pintura pequeña y primorosa. La utilización de las miniaturas se remonta al antiguo Egipto; el *Libro de los Muertos* data del milenio II a. de C. y está adornado con este tipo de ilustraciones. Fue una práctica que fue pasando de cultura en cultura y perfeccionándose con la práctica; lo que se advierte en las iniciales engalanadas que invaden los márgenes con sus adornos, en las orlas y marcos que a veces ocupan páginas enteras, la incorporación de colores además del rojo inicial, detalles de oro y plata, y el empleo de pergaminos de color púrpura en los manuscritos de alto valor.

La encuadernación cuyo objeto fundamental es proteger el libro y hacerlo manejable, nace con el libro mismo. Las formas primitivas de encuadernación iban desde las tapas de las tabletas de arcilla con inscripciones, la *capsa* o *scrinium* donde se guardaban los rollos, las placas con que se protegían las tablillas de cera, etc. Pero la encuadernación tal y como la conocemos hoy, tiene su precedente



Evangelario de Lindau. Creado cerca de Salzburgo entre 750 y 800 d.C. Encuadernado en estilo de orfebrería Carolingia con oro, plata, esmaltes y joyas.



Sutra del diamante. El libro xilográfico más antiguo que se conserva. La impresión está fechada el 11 de mayo del 868.



Biblia Pauperum. Representación visual de la Biblia (enfrenta escenas del Antiguo Testamento y Profetas de Israel).

más directo en el código. Una vez terminada la escritura, dibujos e iluminaciones, el código era encuadernado; se unían los cuadernos con una tira de cuero al lomo, se forraban con dos tablas de madera a veces cubiertas de piel y se cosían con nervios de buey. En algunos casos las tapas forradas en pieles de colores eran decoradas con líneas y por la cara interior se solían hacer retratos del emperador y colocar el título.

Además de la encuadernación corriente con planchas de madera revestidas de pergamino o piel, en ocasiones decorados con motivos geométricos, viñetas o escenas; entre los siglos VI y XIV, se destacó la encuadernación de orfebrería, que se aplicaba a los libros litúrgicos y religiosos, con tapas cubiertas de esmaltes, piedras preciosas y placas de oro, plata o marfil, usualmente con manecillas o cierres de metal precioso. También se empleó la encuadernación monástica, en la que las tapas recubiertas de cuero eran estampadas en gofrado y rematadas con detalles como chapas de metal y cierres metálicos.

La producción de códigos se cierra en el siglo IX con el nacimiento del libro xilográfico, que constituye la cuarta forma de libro. El libro impreso no es más que el código hecho con papel en lugar de papiro o pergamino e impreso en lugar de manuscrito. La xilografía fue inventada en China en el año 594 a. de C. y no llegó a Europa hasta la segunda mitad del siglo XIV.

El perfeccionamiento de esta técnica daría lugar al surgimiento de este nuevo tipo de libros, intermedios entre el código y el libro impreso con tipos sueltos. También llamado libro bloque, por imprimirse con un bloque de madera, o libro tabelario, de tabla. Los primeros libros xilográficos fueron impresos en China, el más antiguo que se conoce data del 868 d. de C.

El primer libro xilográfico en Europa se tituló *Biblia Pauperum* y su producción viene del 1430. Usualmente los libros tabelarios no rebasaban las 50 páginas, sus tirajes oscilaban entre doscientos y trescientos ejemplares y estaban destinados a personas de escasa cultura. Dado la laboriosidad del proceso de creación de las páginas y

el hecho de que sus tirajes nunca fueron notables ni de gran calidad, dejaron de existir a mitad del siglo XV, justo cuando aparece la imprenta.



Tipógrafo sentado entre dos mesas giratorias construidas por Pi Sheng, donde se colocaban los tipos móviles clasificados en 24 cajetines.

La invención de la imprenta se le atribuye a Gutenberg, sin embargo, esta invención no es europea sino China, ya que en el año 960 se utilizaron en China tipos móviles de madera y se imprimieron libros sobre las grandes historias dinásticas. En 1045 el inventor chino Pi Sheng fabricó caracteres con arcilla, sometiéndola al fuego y valiéndose de moldes de metal. Poco después utilizó tipos móviles hechos de estaño, madera, bronce, etc. Se determina el 1400 como fecha en la que se habían establecido y perfeccionado los sistemas chinos de composición e impresión de textos.

Puede presumirse que en Europa se conocían estos antecedentes a partir de los viajes diplomáticos y comerciales; de la misma manera no se puede asegurar rotundamente que la imprenta europea no fuese inventada en otros lugares, más o menos en el mismo tiempo que en Alemania, esto no significa que los europeos no creasen su propia imprenta, independientemente de la invención china.

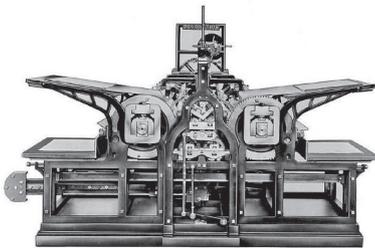


Imprenta de tipos móviles de Johannes Gutenberg.

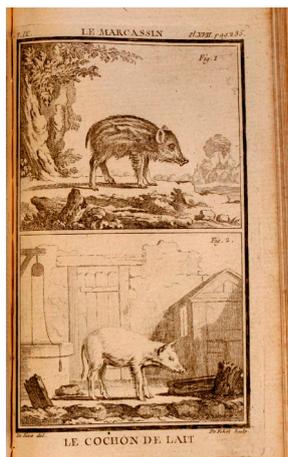
Sin embargo, la imprenta que ha trascendido como primicia histórica fue creada en Maguncia, Alemania, en 1440, aunque se plantea que su esbozo tuvo lugar en los Países Bajos, donde, antes de esa fecha, se imprimieron libros neerlandeses en los que aparecen el uso de tipos sueltos. Se han propuesto varios nombres y nacionalidades a los que se atribuyen la creación de la imprenta; y aunque hoy en día apenas se da crédito a dichas aserciones, lo cierto es que en Europa se trabajaba en buscar una técnica que permitiese la producción de libros a partir de moldes con letras sueltas, en lugar de manuscibir o estampar en bloques de madera. Esta técnica se le atribuye a Johannes Gutenberg, cuyo mérito fue fundir letras sueltas y adaptarlas a una prensa de uvas para la impresión sobre pliegos de papel, lo que constituyó la prensa primitiva; luego mejorada y terminada por la industria.



Página del *Salterio Latino*.
Es una traducción del *Libro de los Salmos* al latín.



Imprenta de vapor creada por Friedrich Koenig en 1814, con la que se produjo el primer periódico impreso en máquina cilíndrica de vapor, *The Times*.



Página de la *Historia Natural, General y Particular, con la descripción del gabinete del rey*. Tomo Nueve. Por el cartógrafo G-L. Leclerc de Buffon, publicado en 1758. Contiene 24 ilustraciones hechas en grabado en cobre.

En 1457 Peter Schöffer toma las riendas de la imprenta de Gutenberg y termina de imprimir el *Salterio Latino*, obra importantísima en la historia del libro y la imprenta, ya que constituye la primera obra impresa que indica el año de publicación y el lugar de impresión. También resulta ser la primera en llevar marca del impresor, colofón y la primera ilustrada. De igual forma tiene la primicia de ser impresa a más de un color y, en consecuencia, es la primera obra que pasó directamente del impresor al encuadernador, al obviar el paso por el ilustrador. Y finalmente, es la primera obra impresa que contiene una errata en el título colocado en el colofón. La mayoría de estos detalles no volverían a repetirse hasta muchos años después.

Respecto a la ilustración, los primeros libros impresos toman como referentes los códices, así que, al componer los textos se dejaban en blanco los huecos de las iniciales para ser realizadas posteriormente por el ilustrador; fuera de estos casos, el resto de las ilustraciones se obtenían por impresión de xilografías como en los libros tabelarios. Las tintas de impresión nacen junto a la imprenta, al principio se empleó la conocida mezcla de hollín o carbón mezclado con agua y goma; después cada impresor fue fabricando sus propias tintas y guardando celosamente la fórmula.

Durante todo el período de la prensa manual, que se extiende desde el 1450 hasta el 1800, tanto la composición como la impresión se desarrollaron a niveles primitivos mediante sistemas manuales. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, empiezan a aparecer las primeras prensas mecánicas.

En el siglo XV se comienzan a incluir en los libros ilustraciones realizadas en calcografía y grabado al ácido, surge el grabado en agua fuerte y las primeras colaboraciones de grandes artistas de renombre. La técnica de grabado en cobre probablemente se usó por primera vez alrededor de 1420-1430 en Alemania.

En el siglo XVII la xilografía sede su lugar a la calcografía y se reserva casi en exclusivo para frisos, iniciales, finales de capítulo y

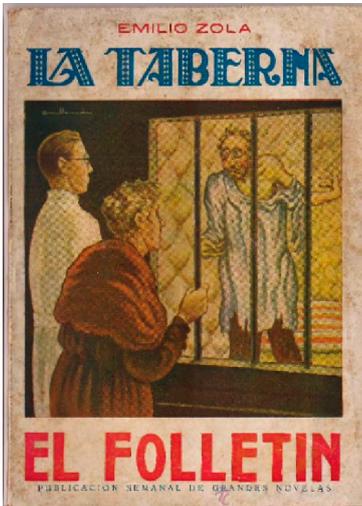
orlas. Ya para el siglo XVIII la ilustración adquirió tal protagonismo que se convirtió en libro, hasta el punto en que, en algunos casos, el texto fue solo una excusa, siendo así el triunfo del libro ilustrado. La creación de nuevas clases de letras y su fundición alcanzó, en este período, su culminación respecto a perfección y elegancia.



Ernst Haas fue el primero en llevar la fotografía a color al periodismo en 1953 cuando la revista Life publica su serie, *Nueva York: Imágenes de una ciudad mágica*.

De mano de la naciente revolución industrial, en los siglos XIX y XX el libro alcanzó su máximo desarrollo tecnológico, trasladando la capacidad inventiva hacia los Estados Unidos. Después de la Segunda Guerra Mundial se darán avances que cambiarán las bases estructurales de la impresión y del libro mismo. Entre estos, está la introducción de la fotografía a color y nuevos métodos de composición e impresión.

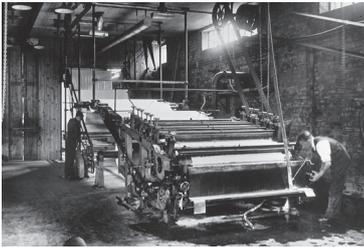
Los adelantos tecnológicos en todos los campos de las artes gráficas contribuyeron a abaratar los costes de producción y poner los libros a disposición de un público más amplio y heterogéneo. Desde principios del siglo XIX el libro comenzó a dejar de ser patrimonio de una minoría culta y poderosa, el auge del periodismo fomentó la lectura. La función del editor se independizó y se fundaron editoriales importantes para hacer frente a la demanda bibliográfica.



L'Assommoir o *La Taberna*, novela de Émile Zola publicada en folletín en 1876 en *Le Bien public*, luego en *La République des Lettres*.

En el 1800 en Francia surgió un nuevo género: el folletín, y con él, las novelas folletín y la literatura del corazón. Este tipo de textos consiguió aumentar el gusto por la lectura en las clases populares. Igualmente nació una nueva concepción de libro con la llegada de los libros de bolsillo o de masas en 1935, de pequeño formato, baratos, encuadernados en rústica y destinados a divulgar grandes obras entre un público que anteriormente no tenía alcance a estas.

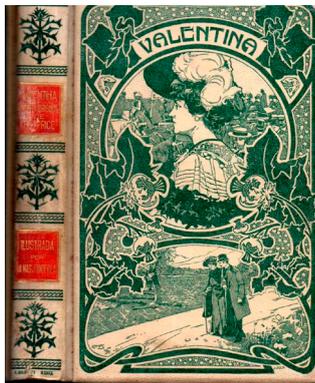
También se dio el libro extravagante, curioso o raro, ejemplares de tiradas cortas, trabajadas con detalles significativos, ya fuese en el estilo, colores, papel, detalles, tipo de letra o impresión, que por su extrañeza o escases se convirtieron en joyas bibliográficas.



Máquina de fabricación de papel continuo No. 1 de *Carrongrove Paper Mill*, en Denny, Escocia. La fábrica fue establecida por Gavin Glenly en 1818.

La ilustración siguió estando a cargo de artistas destacados, sin embargo para ediciones comerciales, la fotografía pasó a ocupar el lugar de acompañante del texto. Igualmente, la posibilidad de reproducir directamente una imagen sobre papel relegó a la xilografía y la calcografía a obras más artísticas. La invención de la litografía y la impresión en *offset*, ambos descubiertos de forma casual, supusieron dos de los inventos más importantes de finales del siglo XVIII en materia de impresión. A finales del XIX nació la máquina continua para la fabricación de papel, lo que permitió multiplicar los formatos del papel y, por consiguiente, los formatos de los libros.

La prensa de uvas adaptada por Gutenberg, que había sufrido escasas modificaciones, comenzó a experimentar grandes transformaciones a partir del siglo XVIII con la construcción de varias máquinas que aumentaron las posibilidades y rapidez de la impresión. El encuadernado, a causa de una mayor difusión, cambió los materiales nobles (pieles, tejidos finos, los acabados con oro y orfebrería) por imitaciones o telas, se recuperó el uso de la estampación en seco sin colores ni oro y se comenzó a ilustrar la cubierta teniendo en cuenta el contenido del libro.



Portada de *Valentina* de E. C. Pierce, 1904. Ilustraciones de A. Mas y Fontdevila con estilo Art Nouveau en el diseño de portada.

A finales del siglo XX el Art Nouveau influyó en las encuadernaciones con policromas y gran fantasía, lo que quedó abandonado luego de la Segunda Guerra Mundial. A partir de entonces la encuadernación artística adquirió categoría de artes aplicadas, convirtiendo al libro en un ejemplar único y objeto de arte.

El libro moderno comienza aproximadamente a principios de los años cincuenta del siglo XXI con la incorporación del sistema informático, que permite manejar la información por medio de una máquina, superando, perfeccionando y resolviendo todos los problemas y defectos resultantes de los sistemas de composición manual y mecánicos.

La llegada de las computadoras, los escáneres, las impresoras láser y los programas procesadores de texto (Microsoft Word,

WordPerfect, WordStar), de compaginación (PageMaker, FrameMaker, Ventura, InDesign), de tratamiento de imagen (Photoshop) y los programas de diseño (CorelDraw, Illustrator), le dan cuerpo al concepto de autoedición y de tratamiento de textos; poniendo a mano de cualquier persona todas las herramientas gráficas para la confección de libros, carteles, folletos y todo tipo de impresos.

El libro básico de nuestro siglo (hecho de hojas de papel, encuadernado y con palabras impresas); no difiere sustancialmente de los ejemplares de finales del siglo XV. La forma en que se edita, se imprime y se encuaderna ha cambiado a raíz de los modernos sistemas de publicación masiva, pero la esencia de páginas que leemos, sigue siendo la misma.

2.2_Libro De Artista

“...son imágenes de las emociones, de los recuerdos, de la memoria, de las sensaciones y vivencias; en definitiva, no deja de ser una búsqueda de necesidades personales para debatir ideas y expresar conceptos, pero sobre todo son parte de ese quehacer cotidiano donde la magia del papel como soporte nos hace crecer y desarrollar nuestro pensamiento; lo narrativo lo establece con un sentido de proximidad, de invitación a lo táctil, al placer de tocar, de ver y tener.” (Molinero, 2011, p. 14)

La relación entre un texto y la imagen que lo ilustra viene mayormente dada por la necesidad de reforzar la transmisión de los contenidos, lo que a su vez, supone el enriquecimiento de la edición. Como se ha comentado, esta relación se remonta a los principios del arte y la escritura, con el uso de las tablillas de arcilla, los papiros, los pergaminos, las inscripciones en piedra...; relación que resultó mucho más cuidada y enriquecida en el medioevo, con los textos religiosos y la recopilación de las historias familiares monárquicas.

La forma del libro como objeto, se desarrolló a partir de necesidades, como se ha puntualizado. Pero no fue hasta que evolucionó al códice o libro encuadernado, que los textos importantes tuvieron mayor disponibilidad en muchos lugares y para muchos tipos de lectores, fácilmente.

El advenimiento de la imprenta en el Oriente y Europa, al igual que con otras invenciones mecanizadas que hicieron posible la reproducción, no transformó inmediatamente el libro, sin embargo, llegó en un momento en que la humanidad estaba empezando a observar su propia historia y su lugar en el universo. Una vez que esto había ocurrido, la idea de la génesis de la invención pictórica, también, se transformó.

Mientras que los libros religiosos y sus ilustraciones seguían siendo elaboraciones transmitidos por la divinidad, la comprensión

de la intervención humana en la creación, se sometió a un cambio fundamental.

“...las ilustraciones, al servir principalmente al objeto de documentar, han sido elaboradas con el fin exclusivo de abarcar, lo más detallada y completamente posible, una idea o un conjunto de estas. Bajo tal imperativo, la forma de mostrarse sobre la página no se ha ceñido siempre a las fórmulas establecidas, sino que se han regido por un principio general de economía (espacial, visual, informativa, etc.)” (Martínez, 1988, p. 118)

Pero no es hasta la segunda mitad del siglo XIX, en Francia, donde el libro ilustrado como concepto de colaboración entre un artista y un escritor, manifiesta visiblemente la adquisición de cierta relevancia en lo referente a la parte gráfica. Francia como epicentro de la modernidad en cuanto a las artes albergó importantes editores, quienes con sus publicaciones, conquistaron notoriedad incluso por encima de los impresores, dando lugar al género “livre de peintre” o “livre d’artiste”.

Los avances sociales y culturales y la explosión industrial del siglo XIX, repercutieron en las artes gráficas y la utilización del libro como medio de difusión masiva de información. Los valores asumidos por el libro como soporte para la conservación del pensamiento y objeto exclusivo de una minoría culta y de poder adquisitivo, cambiaron. Se multiplicaron las producciones partiendo de un aumento exponencial del público lector. El interés temático se diversificó y con ello la demanda de publicaciones sobre literatura, política, ciencia, historia, geografía, etc.

El número de recursos gráficos disponibles facilitó la impresión y abarató los costes, permitiendo dar respuesta a la exigencia de un mayor número de ejemplares. Las impresiones con textos tipográficos y fotograbados se emplearon para ediciones masivas como periódicos o libros científicos, quedando los sistemas de grabados tradicionales, que requerían más costes y tiempo de



The Great Passion: The Lamentation of Christ, de Alberto Durero.
Serie de 11 grabados en madera, hechos entre 1497-1510.



Bien tirada está, grabado en aguafuerte no. 17 de la serie de 80 estampas *Los Caprichos* de Fransisco de Goya.



Litografía de Eduard Monet para *The Raven*.

producción, para ediciones especiales y trabajos de bibliófila de tiradas limitadas. Al aparecer el coleccionismo de libros, se exigió un mayor número de estas ediciones especiales, con tiradas reducidas y cuidadas ilustraciones; e impresiones, papel y encuadernación de mayor calidad.

La posibilidad de hacer y distribuir muchas copias del mismo libro, demandado por los que ahora eran capaces de obtenerlo, colocó a los libros con imágenes como núcleo del comercio literario, ya que estas facilitaban el entendimiento para aquellos cuyas habilidades lectoras eran leves. A las historias se les proporcionó ilustraciones diseñadas para representar momentos específicos. Varios formatos de libros ilustrados se desarrollaron a lo largo de los años, y gracias a la invención de los tipos móviles de Gutenberg, los ilustradores tuvieron mayor flexibilidad y espacio para las representaciones. Series de grabados como los de *The Great Passion*, hechos por Alberto Durero a finales del XV, perpetuaron el formato de libro de imágenes en el que toda la narración se desprende de las figuraciones.

El hecho de que los libros ilustrados pasasen a ser objetos coleccionables, vinculados más a las obras de arte que al libro de lectura, potenció que muchos artistas de prestigio se interesaran en participar en publicaciones, añadiéndoles un valor más amplio que el propio contenido que ilustraban.

Entre ellos encontramos a Francisco Goya con *Los Caprichos*, de 1799, un libro de aguatinas satíricas acentuadas con subtítulos mordaces; y luego, las litografías inventivas con el que Eugène Delacroix rindió homenaje a la obra maestra de Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, en 1828. Estos ejemplares anunciaron un cambio definitivo en la actitud de los artistas hacia el trabajo en forma de libro. Sin embargo, tras la aparición del libro de Delacroix y hasta la última década de siglo, fueron pocas ocasiones en las que los grandes artistas unieron sus imágenes a la literatura. Uno de los más notables ejemplares fue la traducción de Stéphane Mallarmé de *The Raven*, de Edgar Allan Poe, ilustrado con litografías de Edouard Monet y publicado en 1875.

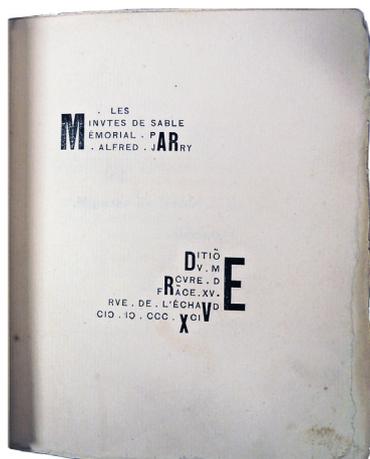


Litografía de Eugène Delacroix
para el *Fausto* de Johann
Wolfgang von Goethe.

Debido a las diferencias técnicas entre la imprenta de tipos móviles (de superficies a relieve) y la impresión de piedras litográficas (de superficies planas), las páginas con las litografías para el *Fausto* ilustrado por Delacroix tuvieron que ser impresas por separado y luego insertadas entre las páginas correspondientes del texto. El resultado fue algo totalmente nuevo; la riqueza de las litografías, tanto en la gama de tonos oscuros como su imaginería dramática, colocaron la contribución del artista como igual, o incluso algo superior, al arte del autor del texto. Esto supuso el punto de partida de las colaboraciones, en las que se manejaría el principio de que un artista y un autor podían cooperar como iguales.

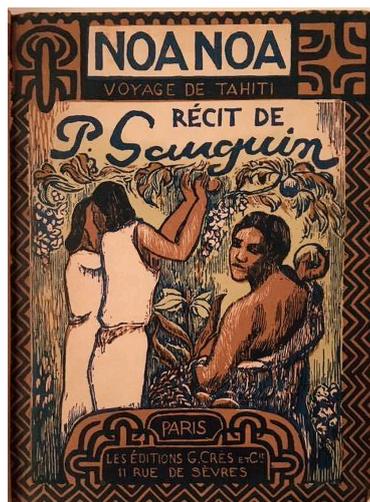
A pesar de las limitaciones que acompañaban la ilustración, los pintores que entraron en las páginas de los libros, hallaron otros recursos para sortear estos límites y crear publicaciones atrevidas y atractivas. Las imágenes no solo mostraban escenas de la narración, sino que se esparcieron por las páginas invadiendo el texto. Desde el siglo XV los textos se colocaban en varios patrones como una forma de enfatizar visualmente las palabras y que los mensajes fuesen asimilados de mejor forma; después de mediados del XIX se convirtió en algo común que las ilustraciones dividieran áreas del texto, incluso en diagonal. Las imágenes mezcladas con el texto resultaron una solución fresca y con amplias variantes que en su día fueron reconocidas como una nueva forma de producción de libros.

Las plántulas del concepto moderno de libros en los que los artistas juegan un papel importante, se encuentran en tres artistas que tomaron caminos diferentes en la era industrial, y en cuyo trabajo el grabado jugó un papel esencial y sus reproducciones resultaron ser muy extendidas: Alfred Jarry, un francés joven y salvaje armado con su agudo ingenio poético; Paul Gauguin, un desilusionado pintor parisino que viajaría a Tahití, lo que supondría un punto de inflexión en su vida; y William Morris, un coleccionista de libros inglés, escritor y diseñador que buscó la perfección de la forma y el arte de principios del Renacimiento.



Anteportada de *Les Minutes de sable memorial* de Alfred Jarry donde se puede apreciar el diseño tipográfico.

Jarry dio luz a un carácter escatológico, escribiendo a la altura del movimiento simbolista e ilustrando él mismo sus libros mediante la xilografía. Con figuras casi abstractas haciendo énfasis en planos de luz y términos geométricos, llevó a algunos a creer que había implícito un cubismo elemental. En su primer libro, *Les Minutes de sable memorial* (1894), diseñó la tipografía de la portada de tal forma, que sirvió como precedente a los osados y sobresalientes arreglos de letras y palabras de los Futuristas italianos, Constructivistas rusos y más directamente, los caligramas de Guillaume Apollinaire.



Anteportada de la edición publicada en 1926 de *Noa Noa*.

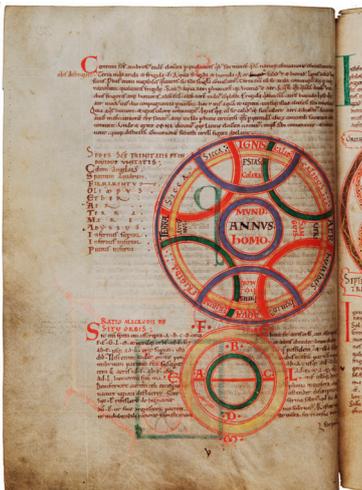
Paul Gauguin, cuyas pinturas sobre incidentes bíblicos en medio de paisajes con espíritu de Breton, son el ejemplo más estimable de simbolismo, perseguía el romance de la naturaleza inmaculada. Esta búsqueda encontró cobijo en Tahití, viaje que sería la inspiración de *Noa Noa*, un libro que nunca fue publicado como lo planeó, pero sus elementos influyeron durante muchos años en el arte y los libros de artista posteriores. En *Noa Noa* Gauguin recogió las crónicas más antiguas de Tahití, así como algunas aventuras propias. Lo ilustró con xilografías trabajadas como si se tratase de esculturas en relieve derivadas de sus pinturas y que, según fueron concebidas, iban a ser impresas a color. Las estampas realizadas, más talladas que cortadas y que contenían formas atrevidas, animaron a los artistas del siglo XX a abordar la xilografía de una manera directa y desinhibida técnicamente. En 1926, el manuscrito decorado de *Noa Noa* fue publicado a todo color, pero resultó una idea errónea de cómo el libro estaba destinado a verse. De haber sido publicado tal y como Gauguin quería que fuera, su contribución estética habría sido una gran influencia en posteriores libros de artista.



Tipografía diseñada por William Morris llamada *Morris Gothic*.

Dentro de las publicaciones de William Morris en Inglaterra, sus libros conocidos por la colaboración con artistas fueron decisivos en el campo del diseño tipográfico y la impresión. Las páginas de sus publicaciones estaban llenas de letras ornamentales y márgenes diseñados por el propio Morris. Una de las varias tipografías diseñadas por William emulaba las empleadas por Gutenberg y Schoffer en sus primeros libros. En 1890 fundó la *Morris's Kelmscott Press*, donde entre él y sus asociados diseñaron, además, papel tapiz,

telas y otros materiales para la decoración de interiores: se trataba de “objetos -incluidos los libros-, cuyo valor no residía en la rareza, la suntuosidad o la complejidad, sino en el diseño cuidadoso y en una apelación consciente a las comprometidas tradiciones medievales de la artesanía” (Harthan, 1981, p. 228). Produjeron volúmenes y folletos que sobresalieron por el equilibrio en el tipo, el diseño y la producción meticulosa, captando la admiración de aquellos para quienes los libros eran objetos nobles.



Página del *Tractatus De Sphaera Mundi*, escrita por Johannes de Sacrobosco hacia el año 1230, donde introduce elementos básicos de astronomía.

Hubo dos aspectos importantes que tuvieron que ser logrados antes de que los artistas plásticos encontraran suficiente satisfacción y plena libertad en el trabajo creativo de embellecimiento de un libro. El primer aspecto se trata del color. Este fue un elemento fácil cuando los libros eran manuscritos e ilustrados a mano, pero muy raro cuando se trataba de una impresión. El primer libro que incluye más de un color en una imagen es el *Tractatus De Sphaera Mundi*, del matemático inglés Johannes de Sacrobosco, publicado en 1482. Sin embargo, este y otros experimentos posteriores resultaban muy complejos y demorados, ya que cada color debía ser añadido por separado en una prensa manual.

El segundo aspecto fue el control de los medios impresos, lo cual ocurrió en el contexto de la relación de las obras de arte y los libros en sí, y más específicamente, en la reproducción de las primeras en los segundos. A finales del siglo XIX se ideó el método aplicado a la litografía mediante el cual, fue posible poner imágenes en una prensa y reproducir colores y matices tonales (cromolitografía). No se hace posible transportar los diferentes tonos de una fotografía al papel hasta después de la Primera Guerra Mundial.

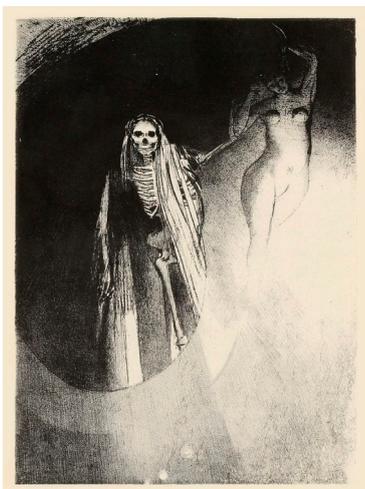
“La aparición de nuevos sistemas de impresión y su desarrollo en el XX, y el uso de la fotografía en las artes gráficas suponen un acercamiento del artista al medio gráfico. Las nuevas técnicas de reproducción, el grabado y la litografía tradicional sirvieron para los artistas de vehículo de creación plástica, paralelo al texto literario que sirvió como pretexto.” (Fontbona, 2005, p. 20)



Portada de Toulouse-Lautrec para la edición inaugural de *L'Estampe originale, Album I*. Litografía impresa en seis colores sobre papel tejido doblado.



Página 27 de *Parallèlement*. El poema *Seguidille* es envuelto por una de las litografía de Bonnard.



Litografía de Odin Redon en *La tentación de Saint Antoine*.

La década de 1890 fue pletórica de color por todas partes. Carteles a color, experimentos para producir color en páginas de libros, reproducciones llamativas y periódicos, atrajeron al público. Pero a diferencia de los diseñadores de cromolitografías, los artistas que trabajaban la litografía no intentaron imitar a la pintura ni a la fotografía. Esto diferenció el cómo explotar un medio impreso como actitud ante la ilustración.

A principios del XX se produjo una revolución en el concepto editorial y la utilización de la letra. Futuristas, Suprematistas y Constructivistas rusos realizaban ediciones muy limitadas y en muchos casos auto producidas y con economía artesanal. Utilizaban foto-reproducción y las ediciones industriales para carteles, publicidad y libros de carácter innovador. Los editores y marchantes fueron piezas fundamentales para la evolución del libro ilustrado, el surgimiento de publicaciones sobre arte y los libros de artista.

André Marty fue el editor de, entre varias iniciativas, una serie de álbumes de litografías de diferentes artistas que, aparecían de forma periódica, eran adquiridas bajo suscripción y se titularon *L'Estampe originale*; publicadas entre 1893 y 1895.

La Revue Blanche, una revista literaria y de arte, también emitió conjuntos de impresiones originales de artistas como forma de publicitarlos. Ambroise Vollard, galerista y marchante, considerado uno de los padres del libro ilustrado moderno; al ver este conjunto de ediciones comenzó a publicar su propia serie. Primero *L'Album des peintres-graveurs* y luego *L'Album d'estamps originales* de la *Galerie Vollard*. Colaboró en varios libros con artistas como Georges Rouault, Auguste Rodin, Picasso, Cezanne, Odin Redon, entre muchos otros. El primer libro publicado por Ambroise fue *Parallèlement* de Paul Verlaine con litografías de Pierre Bonnard, en 1900. Es considerado el ejemplar que hizo resurgir el libro ilustrado, así como el más antiguo *livre d'artiste* en el sentido moderno. Las imágenes impresas en un rosa pálido envuelven los poemas sugiriendo su significado, a la vez que amplían el aura impregnada en cada apartado temático. Otro de los ejemplares impulsados por Vollard es *La tentación de Saint*

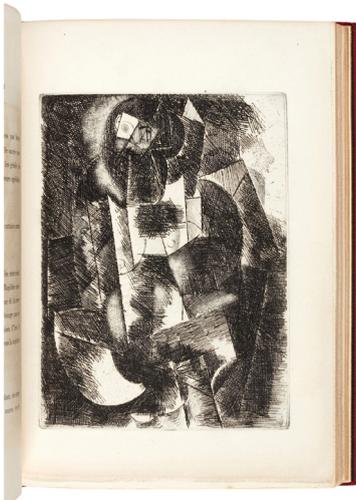
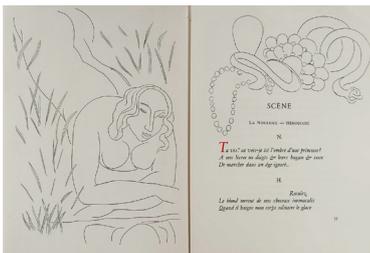


Ilustración de Picasso en *Le Siège de Jérusalem, grande tentation céleste de Saint Matorel*.



Poema de Stéphane Mallarmé acompañado de ilustraciones de Matisse en *Poésies*.

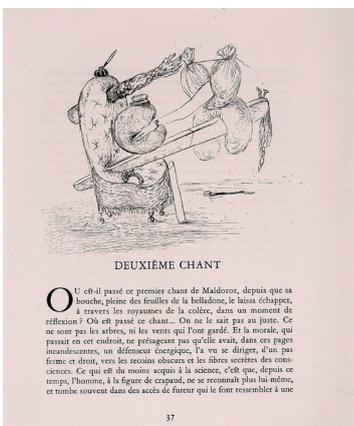
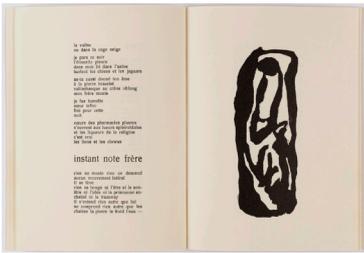


Ilustración de Dalí para el segundo capítulo de *Les Chants de Maldoror*.

Antoine, de Gustav Flaubert con inquietantes litografías de Redon, en 1896; aunque pasaron más de cuarenta años para que fuese publicado en 1938.

La *Galerie Louise Leiris* bajo la guía de Daniel - Henry Kahnweiler trabajó con artistas y escritores de las vanguardias. Su debut en el territorio cautivador de los libros de artista incluyó un elemento ya tradicional: la identificación del editor o logotipo. Publicó en una variedad de formatos y siempre primeras ediciones de textos engalanados por artistas contemporáneos. *Saint Matorel* (1911) y *Le Siège de Jérusalem, grande tentation céleste de Saint Matorel* (1914) de Max Jacob, fueron ilustrados con las primeras calcografías cubistas de Picasso. Como la escritura de Jacob era cubista, las imágenes cubistas de Picasso se convirtieron en fascinantes equivalentes. Otros cubistas como Braque, Juan Gris y Henri Laurens adornaron los libros de Kahnweiler después de la Primera Guerra Mundial, acompañando textos de Erik Satie, Jacob y Raymond Radiguet. Las estampas de André Masson para *Soleils bas* (1924) de Georges Limbour y *Simulacre* (1925) de Michel Leiris, ambas publicadas por Kahnweiler, son las primeras litografías surrealistas en libros.

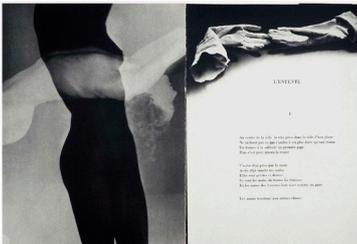
A principios de la década de 1930 emergió otro importante editor interesado en el arte, y en particular, en los artistas famosos cuyo centro de actividad estaba en París. Se trata de Albert Skira, un joven librero suizo que apreciaba el libro ilustrado de lujo. Tuvo la audacia de pedirle a Picasso que ilustrara un volumen de *Les Metamorphoses* de Ovidio en 1931; y en 1932, tras ser presentado a Matisse, publicó el que sería el primer libro de artista del pintor, *Poésies* de Stéphane Mallarmé. Estos dos ejemplares representaron un debut asombroso y marcaron el estilo elegante de los libros de Skira. También publicó el apogeo de los libros surrealistas: *Les Chants de Maldoror*, por el conde de Lautréamont e ilustrado por Salvador Dalí, en 1934. El texto está acompañado de cuarenta y dos aguafuertes (treinta a página completa), que son la contribución más sustancial del pintor a la historia del libro de artista.



Poema *Instant note frère* de *Vingt-cinq poèmes* acompañado de un grabado en madera de Arp.



Poema *Mouvement* de *La Première Aventure Célèste de Mr. Antipyrine* acompañado de un grabado en madera a color de Janco.



Fotografías de Man Ray para *Facile* de Paul Eluard.

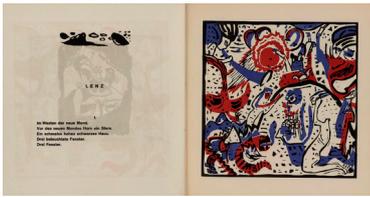


Colaboración de Andy Warhol para *1¢ Life* de Walasse Ting.

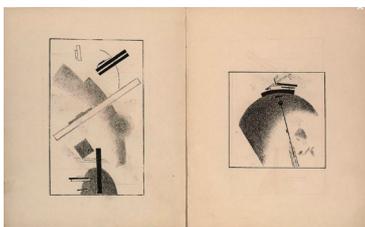
Tristan Tzara o Izara, poeta y ensayista rumano, fue uno de los fundadores del movimiento dadaísta y es considerado como su máximo exponente. Entre los artistas que eclosionaron la escena artística a partir del 1916 con esta corriente de vanguardia totalmente revolucionaria, se encuentran nombres como Jean (Hans) Arp, Marcel Janco y Hugo Ball; quienes produjeron objetos no convencionales que contribuyeron a embellecer la biblioteca dadaísta de Tzara. Entre los títulos creados por estos innovadores encontramos *Vingt-cinq poèmes* (1918), con grabados en madera de Arp y *La Première Aventure Célèste de Mr. Antipyrine* (1916), con grabados en madera a color por Janco. La antología poética de Daniel-Henry Kahnweiler, *L'Antitête*, que contenía trabajos del autor comprendidos entre 1916 y 1932, fue publicada por Tzara en 1933 e ilustrada por Picasso; mientras, otros artistas como Marx Ernst, André Masson, Matisse y Joan Miró contribuyeron en algunas de las primeras ediciones de Tzara.

Después de Bretón, el escritor surrealista más estimado e involucrado en el arte es Paul Eluard, considerado el maestro filosófico del movimiento. El primer artista de renombre que ilustró sus libros fue Marx Ernst. En 1935 publicó *Facile*, con fotografías de su amigo Man Ray. La estructura de los poemas de amor fue decidida por Ray, quien los rodeaba con fotografías solarizadas y con poca luz, mientras que las líneas de la poesía se adaptaban a los contornos del cuerpo desnudo de una mujer.

Uno de los pocos casos de colaboración grupal, en el que artistas de filosofías del arte esencialmente contradictorias se reunieron y crearon un libro inesperadamente cohesivo, es *1¢ Life* de 1964, del autor chino Walasse Ting. Fue organizado por el expresionista abstracto Sam Francis y contó con Antonio Saura, los pintores expresionistas Pierre Alechinsky y Karel Appel, y casi todos los artistas pop, desde Jim Dine hasta Andy Warhol. En total, veintiocho artistas realizaron sesenta y dos litografías, casi todas en colores brillantes, para *1¢ Life*, un ejemplar fresco y vibrante.



Textos y grabados en madera a color de Vasily Kandinsky en *Klänge*.



Litografías de Malevich en *Suprematism: 34 Risunka*.

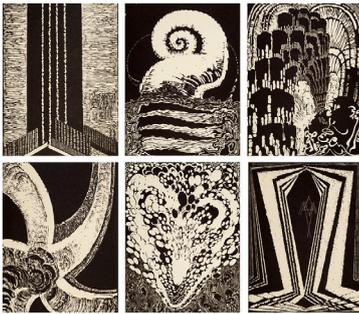


La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la Caja Verde) de Duchamp

En el caso de los libros de artista, es raro encontrar que el artista ejerza como autor al mismo tiempo. Hay, sin embargo, muchos que han sentido, como Gauguin, que sus palabras pueden realzar sus imágenes. El primero en escribir e ilustrar sus ideas fue Albert Dürero con su *Della simmetria de i corpi humani, libri quattro*, un libro de instrucciones de artista publicado por primera vez en Alemania en 1528. Algunos resultaron ser talentosos forjadores de palabras completamente funcionales, como Vasily Kandinsky, quien amplió sus textos con imágenes en *Klänge*, publicado en 1913 y acompañado de 56 xilografías de las cuales 12 son a color. Paul Klee, Kandinsky, artistas de la Bauhaus, entre otros, publicaron disertaciones sobre su creación y su filosofía artística, y plasmaron sus ideas en libros que formaron parte estética y formal de su arte. Otros más que capaces de poner en palabras el color y la expresión de su producción artística fueron, Rouault, Matisse y Léger. Uno de los ejemplos más importantes consiste en sólo cuatro páginas de texto y treinta cuatro litografías, es la edición *Suprematism: 34 Risunka* de Kasimir Malevich, publicada en 1920.

Otro de los ejemplos más relevantes de artistas que han contribuido a la comprensión de su trabajo, publicando sus cuadernos de apuntes o explicaciones de obras específicas, es sin lugar a duda Marcel Duchamp con su *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (la Caja Verde), publicado en 1934. La pieza está compuesta por reproducciones exactas de todas sus notas para la escultura de igual nombre realizada entre 1913 y 1923; dibujos y tiras sueltas de diversos documentos llenos de apuntes y pensamientos, que simplemente fueron colocados en una caja envuelta en papel verde gamuza. La obra muestra las secuencias de un proceso creativo mientras transgrede las formas del arte y proporciona un inevitable referente para artistas posteriores. *La Caja Verde* es el modelo indiscutible para los llamados libros objetos y un valioso prototipo para el libro de artista.

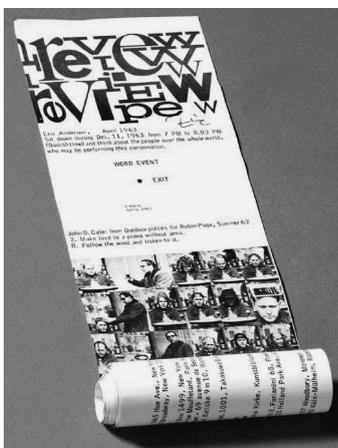
Sin embargo, encontramos ocasiones en las que los artistas sintieron la necesidad de prescindir totalmente de texto o solo acompañar sus imágenes con subtítulos, llevando los libros a un



Grabados en madera de František Kupka para su libro *Quatre histoires de blanc et noir*.

nivel de esencia en la que, el conjunto de imágenes se cohesionan por sí solo a partir de un tema o un concepto explícito.

Un ejemplo moderno de este concepto es *Quatre histoires de blanc et noir* de František Kupka, publicado en 1926, con composiciones realizadas en grabado en madera que enfatizan el contraste blanco y negro, e impresas cada una en páginas independientes. Se agrupan en cuatro historias o capítulos donde la estructura o contexto subyacen en el concepto de cada imagen abstracta. Kupka fue un pionero en cuanto a la reducción verbal en los libros de artista.



Fluxus Preview Review de Ben Vautier en 1963. Rollo de 3 hojas de papel unidas, impresas en negro offset por ambas caras que contiene la definición de la palabra Fluxus. Considerado el primer periódico Fluxus y vehículo de propaganda.

El movimiento cooperativo internacional Fluxus, dirigido en sus inicios por George Maciunas, tuvo una notable influencia en la historia del libro de artista con sus acontecimientos poco convencionales y los materiales que produjeron. En 1963 crearon numerosas tarjetas impresas, folletos, pancartas, volantes, y objetos agrupados como miscelánea, a menudo en cajas juntas y emitidas como anuarios. Los emplearon como medios expresivos con los que documentar sus encuentros, acciones performáticas o propuestas plásticas. Bajo su espíritu Neo - Dadaísta generaron nuevas actitudes hacia el arte, así como artículos que las encarnaran. Algunos de los nombres vinculados a esta comunidad artística fueron Dick Higgins, Dieter Roth, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Vautier, Daniel Spoerri, John Cage, Joseph Beuys y Wolf Vostell, entre otros.



Poesy 2 Deluxe de Dieter Roth, 1967. 18 bolsas de plástico transparente como páginas, llenas de pegamento teñido.

Hubo una gran cantidad de impresos asociados a Fluxus pero que respondían a un carácter efímero o en el mejor de los casos temporal. Sin embargo, hubo quienes decidieron hacer de esta forma de arte su medio de expresión, como es el caso de Dieter Roth quien realizó varios libros de artista, agrupando bajo este género su producción más conocida. Roth se negó a utilizar la tecnología comercial para la producción masiva de libros, porque concebía cada página como una obra singular. Fue el primero en hacer de los libros el centro de atención de su propuesta artística y comprometerse con estos, no como una publicación o un vehículo de expresión visual literaria, sino como la forma en sí misma de la obra de arte.



Veintiséis Estaciones de Gasolina, de Edward Ruscha. Impreso en offset negro sobre papel blanco, tiene 26 fotografías en 48 páginas dispuestas en formato acordeón.

Todo lo expuesto anteriormente bosqueja el devenir de una forma de hacer arte que, como pudimos constatar, no solo involucró a representantes de las artes plásticas. Sin embargo, muchos críticos e historiadores de arte comprenden el nacimiento del libro de artista en los primeros años de la década de 1960. Más específicamente, el libro *Veintiséis Estaciones de Gasolina* del artista Edward Ruscha, realizado en 1963, es considerado como el primer libro de artista o como la obra que da inicio al concepto actual. Esta demarcación se debe al carácter de la propuesta de Ruscha, en la que toma conciencia del libro como una entidad artística propia, creando en gran parte una nueva actitud artística en lugar de una nueva forma de libro.

Aunque la etiqueta de pionero es perfectamente discutible entre Edward y Dieter Roth, lo cierto es que, las propuestas de ambos artistas supusieron, finalmente, desligar al libro de artista de la tradición del libro asociado, en algún aspecto, con un cuerpo literario, y finalmente ser asumido y reconocido como la obra de arte por sí misma.

2.3_Arte Y Salud Mental

Procrastinación, del lat. *Procrastināre*, pro: adelante y cras: mañana. Acción y efecto de procrastinar. (Real Academia Española, s.f.)

La procrastinación es la acción o hábito de retrasar actividades o situaciones que deben atenderse, sustituyéndolas por otras más irrelevantes o agradables. Partiendo de esta definición, podemos entender que aquellas tareas que son más susceptibles de ser postergadas son aquellas que no nos divierten. Y que, además, no es obligatorio realizarlas en el momento inmediato.

“La procrastinación es por tanto uno de los ladrones del tiempo con el que tenemos que lidiar en nuestro día a día.” (El Prado Psicólogos, 2022)

Se asume como un trastorno volitivo (voluntad) en el que se asocia la tarea con dolor, incomodidad o cambio, por lo que esta es asumida entonces con pereza o miedo. Procrastinar puede devenir de un componente psicológico, en forma de ansiedad, frustración, depresión; de un componente físico, como agotamiento o pereza ante ejercicios vigorosos o trabajo fuerte; o de un componente intelectual. Ante la falta de voluntad para asumir la tarea o el compromiso pendientes, se genera un estado de ansiedad, que provoca aversión hacia la responsabilidad pospuesta. Esta aversión asume el deber como inquietante, abrumador, aburrido, difícil, doloroso, estresante, etc.

El psicólogo William Knaus, en “*Superar el hábito de posponer*” (1997), propone una serie de características que son propias de las personas con tendencia a la postergación:

- Creencias irracionales: basadas en una pobre auto-imagen y auto-concepto de sí mismo.

- Perfeccionismo y miedo al fracaso.
- Ansiedad y catastrofismo: el cúmulo del trabajo supone un cúmulo correlativo del nivel de ansiedad.
- Rabia e impaciencia: las exigencias desmesuradas y el catastrofismo provocan también rabia e impaciencia.
- Necesidad de sentirse querido: el deseo de realizar tareas sobre la base de la recompensa en forma de amor o aceptación de los demás.
- Sentirse saturado: el trabajo se les acumula, y se ven incapaces de establecer prioridades; esto provoca sentimientos de ansiedad, saturación, estrés, etc.

También establece que existen tres tipos de procrastinación:

- Por evasión, cuando se evita empezar una tarea por miedo al fracaso. Es un problema de autoestima.
- Por activación, cuando se posterga una tarea hasta que ya no hay más remedio que realizarla. Es un problema contrario al anterior.
- Por indecisión, típico de las personas que, intentando realizar la tarea, se pierden en pensar la mejor manera de hacerlo sin llegar a tomar una decisión. Se denomina también complejo de Penélope (la mujer de Ulises, que tejía y destejía siempre la misma tela para evitar casarse con los pretendientes al reino insular de Ítaca mientras esperaba que volviera Ulises).

Podríamos adicionar un último motivo por el que las personas posponen sus responsabilidades: el bloqueo mental. La psicóloga Marta Guerri (2021) lo define como:

“La interrupción del proceso cerebral que nos permite iniciar o terminar una actividad o resolver una situación concreta. Se puede entender este fenómeno como la imposibilidad de seguir una línea de pensamiento que acaba repercutiendo negativamente, porque limita nuestra eficacia y capacidad para conseguir objetivos.”

Pero cuando se tiene un bloqueo mental no se puede asumir el panorama solo en blanco y negro. Estos resultan, en cierta medida, un mecanismo de defensa que nuestro sistema pone en marcha ante situaciones que nos superan o ideas y sentimientos que nos perturban y suponen un estado límite emocional o físico. Aunque, por otra parte, nos impiden actuar en circunstancias en que se hace necesario.

El origen es multicausal. Un bloqueo mental está determinado por varios factores que confluyen. Cada persona es un mundo y como tal, el bloqueo mental se manifiesta en cada uno de forma diferente. Pero hay causantes que resultan comunes como la ansiedad, el estrés y la frustración; éstas a su vez retroalimentan al bloqueo mental, lo que puede convertirse en un peligroso círculo vicioso. Lo más usual resulta tener una sensación de no poder hilvanar pensamientos de forma precisa y clara, un efecto de inmovilidad y de sentir que no se avanza aunque persista el esfuerzo y como resultado de todo esto, una disminución considerable de la capacidad de organización, producción y resolución. Otros síntomas comunes son:

- Plano psicológico: pérdida de energía, agotamiento, tensión interna, insatisfacción, sufrimiento, pérdida de sentido e imposibilidad de llevar adelante los planes.
- Plano físico: dolor de cabeza, náuseas, problemas en la piel, trastornos gastrointestinales y/o una vida sexual insatisfactoria.

En ocasiones un bloqueo mental puede estar condicionado por una experiencia traumática, de forma que nuestro cerebro presenta una resistencia ante alguna situación, pensamiento o emoción.

Estos casos suelen venir acompañados de un bloqueo emocional que impide avanzar y genera emociones negativas como el miedo, la tristeza, el enfado o incluso la culpa; lo que daña la autoestima y afecta el desempeño intelectual.

La doctora Guerri (2021) nos propone: “El primer consejo es tener un estilo de vida saludable. Lo más importante es ser capaz de gestionar el estrés y resolverlo. Es decir, darte cuenta de que estás bloqueado, pararte a reflexionar un momento, pensar qué es lo peor que puede pasar si actúas... Y actuar.”

Se debe asumir como una oportunidad para el cambio, como una señal de alarma a la que debemos prestarle atención para enfrentar la carga emocional que supone, descubrir el origen del bloqueo mental y a partir de ahí mejorar, crecer y salir fortalecidos de la experiencia.

un brote psicótico o una crisis de ansiedad o depresión; o como lo catalogara la filósofa, teórica, psicoanalista y escritora francesa Julia Kristeva (1995), “las nuevas enfermedades del alma”.

Por lo que la capacidad del arte para externalizar los conflictos o emociones confusas, canalizar las frustraciones, los miedos, la tristeza, renovar las energías y hacer llevadera la vida moderna, es definitivamente útil para cualquiera. El arte es idóneo para transformar la vida y curar el alma, es por lo que, a lo largo de los años se ha defendido la hipótesis de su poder curativo. Resulta una efectiva herramienta para generar bienestar y crear puentes de comunicación entre el subconsciente y el exterior. Por estos motivos, y muchos otros, se puede afirmar que posee una capacidad terapéutica que no se restringe únicamente a los casos graves.

Las huellas psicológicas de la Segunda Guerra Mundial reclamaron medidas que solventaran las urgentes necesidades de ayuda de la población. Fue un momento de gran impulso de las terapias grupales y de renovación de los enfoques terapéuticos; se comenzó a desarrollar el psicodiagnóstico y estudios farmacológicos para estos fines; e irrumpió en la escena británica el *art-therapy*.



Trenches in Front of Arras-The Runner, de Adrian Hill. Dibujo a pluma y tinta perteneciente a una serie de 180 piezas realizada entre 1917 y 1919, en los que recrea sus recuerdos como soldado en la Primera Guerra Mundial.

Adrian Keith Graham Hill, educador, artista, escritor y arte-terapeuta, fue el responsable de la institucionalización del arte terapia en Gran Bretaña. En 1938, tras enfermar de tuberculosis, reparó en la influencia positiva que tuvo en su recuperación dibujar mientras se encontraba en la cama del hospital. Hill escribe:

“Me convertí en (...) un compositor diligente y pausado de producciones precisas a lápiz, cada una de las cuales, en términos de mi medio restringido, buscaba expresar mis reacciones personales a la irrealidad de mi existencia.” (Hill, 1945, p.14)

Posteriormente participó en secciones de terapia ocupacional en sanatorios con soldados heridos que volvían de la Segunda Guerra Mundial y con pacientes civiles. Hill comprobó que los pacientes se

entretenían y aliviaban su angustia mediante la práctica del arte; que les permitía poner orden en sus mentes a través de hacer catarsis de sus emociones e impresiones íntimas. Otros psicoanalistas comenzaron a animar a sus pacientes a dibujar, empleándolo como vehículo de comunicación y transformación de sus realidades internas.

En 1945 Adria Hill escribe *Art Versus Illness*, donde acuña el término *art-therapy*, y en 1951 en su libro *Painting out illness* desveló las claves de los efectos de la terapia artística.

“El foco del arteterapia es la imagen, y el proceso en torno a la transacción entre el creador (paciente), el objeto y el terapeuta. Como en toda terapia, afloran los sentimientos inconscientes a nivel consciente para después explorarlos apoyándose exactamente en la Arte Terapia, pero aquí la riqueza de los símbolos artísticos y las metáforas iluminan este proceso, por encima de las palabras.” (Walder y Girloy, 1992)

El arte como acceso introspectivo y de autoanálisis de las vivencias e ideas íntimas, acompaña a la persona en su proceso de transformación hacia un estar mejor. Complementa la comunicación y en ocasiones sustituye al lenguaje verbal, por lo que resulta un instrumento creativo muy útil para que, cualquier persona en cualquier franja de edad, pueda superar situaciones de crisis, cambios vitales bruscos, patologías o, simplemente, procesos rutinarios que supongan una dificultad en el desenvolvimiento diario.

“Las artes, en cambio, pueden contribuir a la terapia ya que evocan belleza, imágenes, deseos, o bien, porque ayudan a reconocer rincones desconocidos dentro de la arquitectura de la persona enferma.” (Kraus, 2001, p. 43)

La transmutación que puede ofrecer el arte en la vida de las personas debe partir de la premisa de que, un nuevo estado mental y físico se cimienta correctamente asimilando lo ocurrido

y construyendo sobre ello, no “a pesar de”. Se trata de ser capaces de evolucionar y crecer una y otra vez, siempre que los cambios y necesidades así lo exijan, convirtiendo las experiencias en conocimiento productivo.

“Necesidad de renunciar a la interpretación del síntoma de “enfermo”, es decir, de la producción artística y limitarse a favorecer la existencia de un espacio para la creación con virtudes curativas y paliativas.” (Klein, 2003)

La cuestión es no crear una obra-síntoma, sino crear algo que externalice lo que nos afecta desde una perspectiva expresiva y lúdica; practicar el arte terapia o terapia ocupacional.

La Asociación Americana de Terapia Ocupacional (AOTA por sus siglas en inglés) explica la Terapia Ocupacional como: “La contribución que define la Terapia Ocupacional es la aplicación de valores centrales, conocimiento y habilidades para ayudar a los clientes (personas, organizaciones y poblaciones), a comprometerse con las actividades diarias u ocupaciones que ellos quieren y necesitan hacer de forma que apoyen la salud y la participación.” (p.5)

Mientras que la Federación Mundial de Terapia Ocupacional (WOFT por sus siglas en inglés) define a la Terapia Ocupacional como: una disciplina que promueve la salud y el bienestar a través del uso terapéutico de la ocupación. El principal objetivo de la Terapia Ocupacional es capacitar a las personas para participar en las actividades de la vida diaria.

Podemos establecer que el arte terapia y la terapia ocupacional pretenden:

- Ser un medio de comunicación no verbal/otra vía de expresión.
- Hacer aflorar posibilidades y capacidades

- Fomentar la autoestima, la autonomía y motivación personal.
- Favorecer la capacidad de autoconciencia y reflexión.
- Fomentar la conciencia y aceptación.
- Divertir mientras reconforta.

En cada ejecución la obra concebida por el autor se convierte en un discurso abierto a la imaginación, lo importante no es el significado lineal que pueda tener, sino, la capacidad infinita de abrir nuevos sentidos reelaborando esos significantes; es la posibilidad de reconocer nuestro yo vinculado al mundo y movilizar nuestros recursos. Según Roland Barthes (1971) interpretar es, ejecutar por una parte y dar sentido por otra.

“El sentido del arte radica en la producción de significantes que tienen un valor pragmático, instrumental y adaptativo y no en la producción de símbolos que remiten significados.” (Winnicott, 1968).

Muchos han sido los autores y artista que han recurrido al refugio de su arte como método para aceptarse, comprenderse, expresar su interioridad y reconciliarse con sus realidades. Y es que, durante siglos, el papel ha sido para los artistas y escritores el soporte por excelencia de sus trazos, memorias, bosquejos y piezas invaluable que ahora forman parte de la historia.



Primera prueba de galera de *À la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann* (En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann), de Marcel Proust, numerada 15, de un pasaje de 8 columnas, con notas de revisión manuscritas por el autor. La primera publicación fue en 1913.

“Cualquiera que haya escrito, pintado, esculpido, construido, modelado, inventado, lo ha hecho solo para escapar del infierno.” (Artuad, 2013, p. 15)

El autor francés Marcel Proust escribió su obra desde un matiz introspectivo, narrando pasajes desde los que recordaba su pasado a través de recuerdos nítidos y sensaciones que retrataron su vida.



Jazz de Matisse es un libro que contiene impresiones de coloridos collages, acompañados por pensamientos escritos del artista. Primera publicación en septiembre de 1947.



Anxiety, pintura al óleo creada por el artista expresionista Edvard Munch en 1894. Los rostros revelan la ansiedad que juega con la desesperación colectiva, mientras los colores oscuros muestran un estado depresivo.



Páginas opuestas del Diario de Frida Kahlo donde se aprecia la frase *Yo soy la desintegración*.

El novelista y poeta francés George Bataille buscaba en sus textos aproximarse a lo que él denominó “la desnudez del ser”; planteaba que los sujetos debían alcanzar una experiencia liberadora interior para romper con la realidad condicionada por la sociedad. Su libro *Historia del ojo* fue escrito durante una fuerte crisis, animado por su psiquiatra, como parte de su tratamiento.

Matisse por su parte dispuso, mediante los arabescos de su propia letra y los grabados de *Jazz*, sus intereses y su arte. El movimiento y los vibrantes colores de las impresiones contrastan con la apariencia del viejo enfermo que las hizo.

Artistas como Munch, Klimt y Shiele se sirvieron del sufrimiento provocado por la enfermedad que marcó sus existencias, para transformarlo en arte. Munch por su parte expresó al respecto que la enfermedad, la locura y la muerte lo acompañaron a lo largo de toda su vida; lo que quedaría plasmado en sus obras.

El registro más importante de un autor sobre sí mismo, consiste en el autorretrato. Al desnudarse antes sí de forma sincera, realiza un ejercicio arriesgado de representación de sus brechas, su debilidad, de llevar su sensibilidad al límite para ser consciente de sí y de su realidad. Dos de los artistas más reconocidos internacionalmente que se retrataron en sus obras fueron Frida Kahlo y Vincent Van Gogh. Van Gogh quien estuvo recluido en sanatorios mentales de forma voluntaria aquejado por permanentes problemas psiquiátricos, se pintó en 43 autorretratos; sobre él existe un criterio general donde se especula que, toda su obra se encuentra influenciada por dichos problemas mentales.

Frida por su parte, con una obra esencialmente biográfica, personal y simbólica, produjo principalmente autorretratos en los que proyectaba su sufrimiento, las cuestiones de salud que la acompañaron desde muy joven y las dificultades que le suponían simplemente vivir. También llevó un diario de artista en el que quedarían reflejados de forma pasional e íntima, los últimos diez años de su turbulenta vida. A través de la escritura y la pintura,



Bocetos en tinta sobre papel de las obras *Río Yamuna* y *Huracán*, de la serie *Huracán* de Sako Asko.

la mexicana canalizó sus dolores físicos y emocionales, sus pensamientos y convicciones, ofreciendo al público un testimonio único de su universo interior. El diario le permitió utilizar al arte como espacio para la catarsis, como actividad terapéutica, fue el medio para conectar consigo misma. Los contenidos del diario nacen del impulso creativo, del libre fluir de las ideas que no se someten al filtro de la razón.

Santiago Oliveros, más conocido como Sako Asko, en su serie *Huracán* construye realidades oníricas resultantes de un viaje espiritual que perseguía la paz interior. La muestra, acompañada de un poema propio, es descrita por el artista de la siguiente forma:

“Se trata de volver a esa parte del mundo interior, de tu universo. En donde, los mundos o los países de cada persona tienen sus políticas, en cuanto a las creencias y leyes que rigen tu país mental.”

“Sentía mucha frustración hacia mis emociones. Llegó un punto en el que no me gustaba sentir y veía las emociones como si fueran un obstáculo, un error, como algo que estorba.” (Mejía, 2019)

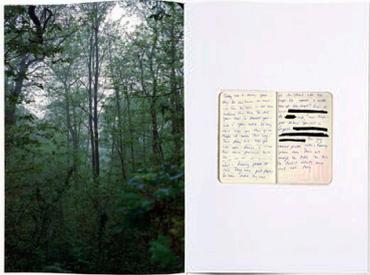
La obra, llena de reflexión e introspección, es una alarma emocional que lo deconstruye personalmente a partir de las imágenes.

Por su parte, la fotógrafa Jo Spencer es una de las iniciadoras de la práctica de la fototerapia. Su trabajo visibiliza procesos personales y sociales de enfermedad y curación. Hacia el final de su vida su trabajo se volvió mucho más íntimo y auto representativo: “Durante mi recuperación del cáncer de mama empecé a usar la cámara para explorar vínculos a los que nunca me había aproximado antes: vínculos entre mí, mi identidad, el cuerpo, la historia y la memoria. Estaba comenzando a habitar mi propia historia y las partes ocultas de mi yo.” (citada en Muñoz, 2017)



Not Our Class?, 1989, fotografía de Jo Spencer en colaboración de David Roberts.

Por su parte, Nathalie Ghanem-Latour se valió de la fotografía para “ventilar el estrés”. Caminar y tomar fotos de forma casi inconsciente, la ayudó a hacer una toma de aire, pensar en su salud mental y reencontrar su lugar en el mundo. El resultado es la serie *The Six Months*.



Páginas opuestas del diario fotográfico *The Six Month*, de Nathalie Ghanem-Latour publicado en el 2019.

“Según la Organización Mundial de la Salud, 300 millones de personas en todo el mundo tienen depresión. Como muchas de esas personas, me sentía desesperada y no tenía ningún sentido de alegría. Tenía un agotamiento total de la confianza y una perspectiva generalmente sombría de la vida. Esta serie se convirtió en mi propósito y dedicación no solo para mejorar, sino para reconectarme con mi pasión una vez más”.(Ghanem-Latour, 2015-1016)

La serie es un diario fotográfico de los primeros seis meses del viaje de salud mental de la artista durante 2015-2016, en el que utilizó la fotografía como método de autorreflexión para conocer las imperfecciones de su entorno y de sí misma.

Son muchos los ejemplos de cómo la capacidad terapéutica de la práctica artística ha sido utilizada, por creadores de todas las disciplinas, para lidiar con sus demonios. Cada uno halló su propia cura y la forma de encontrarse en el mundo, representado sus dolencias o enfrentándose a ellas desde el arte. Los hay quienes simplemente encontraron en el arte terapia una vía de comunicación y escape. Pero cada persona que recurre a esta forma de sobrellevar el día a día, se reconforta de alguna manera con los efectos paliativos del arte terapia.

2.4_Libros *Handmade*

Jaime Laviña, escribió para la *Revista Grabado y Edición* (2008): “...un libro con arte, un libro trabajado manualmente que pierde su finalidad tradicional de instrumento de difusión de un texto (...) y se convierte en una forma-libro.” (p. 34)

Un libro transita por varias fases para completar su desarrollo: primeramente, la necesidad, atravesada por la reflexión sobre cómo será solventada; concebir conceptualmente el proyecto de manera que resulte atractivo artísticamente, pero más importante aún, que consume esa urgencia expresiva de su autor. Luego los primeros pasos en físico: el mapa conceptual, bocetos, apuntes de ideas y el establecimiento de una relación coherente, narrativa, visual y estética, entre estos. Por último, la realización, invocando materiales y técnicas disímiles que den respuesta a esa necesidad comunicativa de forma concreta, y que sean factibles para el formato que se ha seleccionado.

El carácter matérico de un libro permite conectar con este más allá de la idea; la confección artesanal construye una poética visual que nos habla desde el papel, la técnica, los materiales, la encuadernación, las imágenes y el texto que las acompaña, etc. El resultado es una interacción viva y sensitiva, que conectará en mayor o menor medida con el espectador según como este lo experimente, lo entienda y se identifique con la intimidad de sus páginas.

Son disímiles las formas en que se puede establecer una relación con un libro *handmade* (y nótese que en este punto nos referimos a este término, ya que comprendemos que dentro del mismo se pueden englobar los libros de artista, los libros objeto, libros ilustrados, y cualquier otro concepto, que, dentro de la acción de hacer libros, implique una relación artesanal con su producción), desde el acto físico de manosearlo, olerlo, sentir su textura, voltearlo, hasta la manera de juzgarlo como obra, objeto, contenedor, narrador... Las

posibilidades que ofrecen las páginas de un libro manufacturado son infinitas; transgredir su arquitectura y experimentar material y discursivamente en él, lo transforman en un objeto enigmático y apetecible.

“El libro de artista es un lugar de fronteras donde hibridan las partes para conformar un todo poético singular. Espacio-objeto donde se engendra un sabio equilibrio. Condensa la emoción contenida y ponderada de la arquitectura en cuanto es un espacio-lugar que se construye y se habita por las formas expresivas que contienen sus páginas, la dinámica procesual de la escultura, la inmediatez conceptual del dibujo y la sensualidad evocadora de la pintura.” (Manzano, 2000, p. 6)

Son muchas las técnicas empleadas para jugar con las tres dimensiones, tanto físicas como psicológicas, dentro de los libros. Algunas provienen de tradiciones milenarias, mientras que otras devienen resultado de los avances tecnológicos intrínsecos de la modernidad. A continuación, se hará mención de algunas de estas técnicas que resultan de relevancia para el presente proyecto, así como artistas que las han sumado a la riqueza de soluciones de sus propuestas artísticas.



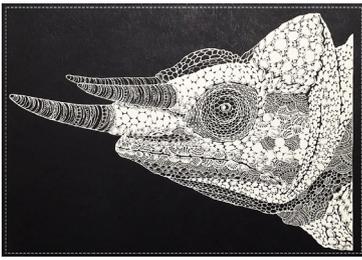
Paper cutting de China. Celebración del advenimiento de la primavera.



Plantilla de Ise Katagami para hacer estampados en kimonos.

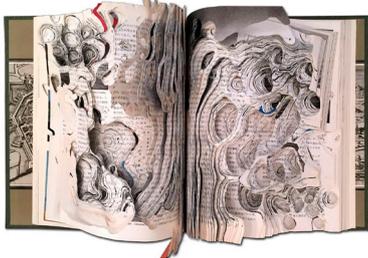
El *paper cutting*, es una técnica con origen en China. El ejemplar más antiguo que ha llegado a nuestros días data del siglo VI y fue encontrado en Xinjiang, al noroeste del gigante asiático. La técnica se fue extendiendo primeramente al resto de Asia y luego hacia Europa; donde para el siglo XVII ya era bastante utilizada. En la tradición china es denominado Jianzhi y entre el VII y el XIII se hizo muy popular como elemento decorativo en celebraciones, con papeles de colores y diversidad de figuras representadas.

Japón, por su parte, cuenta con la tradición del Ise Katagami, cuya fecha de origen resulta incierta. Consiste en la creación de plantillas con papel Washi utilizadas para hacer los estampados sobre los kimonos. Esta técnica permite estarcir repetidas veces un motivo sobre el tejido a partir de un único patrón. Funcionan de igual forma



Masayo Fukuda, artista japonesa maestra del *Kiri-e*. Crea intrincadas obras de *Kiri-e* cortadas a mano.

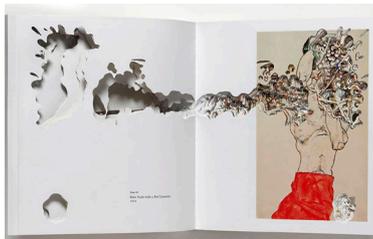
que las plantillas de *stencil* que se emplean hoy en día. A partir del exigente nivel de precisión, perfeccionamiento y el hecho de que cada trabajo fuese único y original, las plantillas se convirtieron en obras de arte y dieron lugar al nacimiento del *Kiri-e*. El *Kiri-e* es una versión del *paper cutting* chino, pero en este caso, se corta una sola hoja de color negro que luego es colocada sobre un fondo blanco o de otro color.



Noriko Ambe, *Geography of Japan II*, 2002. Enciclopedia japonesa cortada a mano.

En México se conoce como papel picado al arte de cortar elaborados diseños en papel de seda. Son empleados para decorar celebraciones y festividades, como el *Día de los Muertos*. El papel es apilado en varias capas y con pequeños escalpelos y tijeras se obtiene gran precisión y detalle.

Artistas como Noriko Ambe y Miriam Londoño dibujan sobre el papel con cuchillas. El proceso pausado, detallado y de extrema sutileza que se requiere, hace que se vuelva imprescindible tejer vínculos íntimos entre el creador y su creación.



Noriko Ambe, *CUT: Egon Schiele*, 2009. Cortes en un catálogo sobre la obra de Egon Schiele.

Noriko Ambe trabaja con superposiciones de papel cortado que les confieren cierto carácter escultórico a las composiciones. Conservando la estructura de libro, sus imágenes resultan frágiles y fluidas, como si el papel fuese aceite sobre agua. Excava magníficamente en los libros para crear paisajes cavernosos físicos e imaginarios, desde donde dialogan las formas resultante con los contenidos que una vez fuesen los protagonistas de las páginas. Sus líneas curvas distorsionadas, que nos transportan a una suerte de paisaje interior, nos hablan de la sutileza de los sentimientos humanos.

Miriam Londoño por su parte, emplea el papel en “estado líquido”, como ella misma apuntara; lo trata como si fuese tinta con la que escribir y dibujar. La luz y la transparencia, lo visible y lo invisible, dialogan de forma sensible con sus estructuras, abiertas, inteligibles y con sombras proyectadas. Su búsqueda formal la ha llevado a interesarse por la fabricación del papel de forma artesanal, para así, poder no solo emplearlo como soporte, sino como materia;



Miriam Londoño, *Pedazos de Desesperanza*, 2008. Basado en la carta que Ingrid Betancourt envía a casa desde su cautiverio en la selva.



Miriam Londoño, *Exodus II*, 2015. Reflexión sobre la dolorosa situación del desplazamiento en todo el mundo.

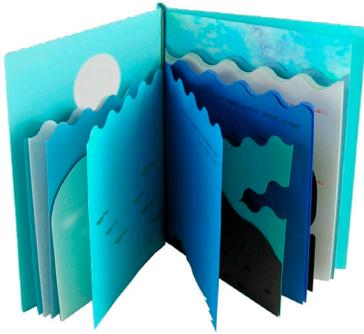
permitiéndole elaborar piezas que juegan poéticamente con lo bidimensional y lo tridimensional.

“Como tema, exploro la migración, la comunicación y la exclusión social, centrándome en cómo las experiencias traumáticas pueden causar crisis de identidad y grietas en los recuerdos. Reflexionando sobre mi experiencia personal como migrante, me interesé en el lenguaje y la comunicación, produciendo un cuerpo de trabajo artístico que visualmente se enfocaba en textos escritos. (...) Mi trabajo busca evocar la memoria y comunicar una sensación de vacío y fragilidad, así como resaltar el dramatismo de muchas historias de vida.” (Londoño, 2022)

Su mirada global se centra en los problemas de las sociedades actuales en cuanto al desarraigo causado por el desplazamiento forzado, las migraciones y la pérdida del sentido de identidad al pertenecer a determinada cultura. Mientras, se interesa por las posibilidades formales y la carga cultural y metafórica que arrastra el papel, y su capacidad de ser, precisamente, el recipiente por excelencia de la memoria.

Otra manera de emplear la popularidad de las imágenes recortadas resulta cuando el diseño se reencuentra con el papel desde el tacto, el volumen y las siluetas, a partir de delicados juegos de pliego, tonalidades y figuras que saltan a lo tridimensional. Los dibujos adicionados mediante encartes, dobleces y formas pop up, hacen que los libros despierten la curiosidad y aporten una experiencia sensorial a través de formas desplegadas, contrastes de colores, luces, sombras...

Cuando se añaden dobleces y volúmenes sobre la página, la experiencia espacio temporal eclosiona, se vuelve inmersiva y convierte al lector en un cómplice del diseñador. Este elemento de interacción conlleva en el espectador un factor emocional y hace que sea perdurable el recuerdo.



Katsumi Komagata, *Blue to blue*, 2011. Propone bucear en el mar azul y descubrir la vida que lo habita a partir de la historia de un pequeño salmon. A través de recortes en papeles de diferentes texturas y tonos de azul, combina formas que invitan al tacto y la vista del lector.

Un ejemplo de maestría en crear libros interactivos explotando estas técnicas y que, destacan por la limpieza y simplificación de elementos, sin perder el impacto del diseño ni la información a transmitir, es sin lugar a duda el japonés Katsumi Komagata.

El diseñador establece en sus libros una estrecha relación con la naturaleza, inspirado en su cultura donde la tradición está plagada de animales divinos y sagrados. Cada página, a la vez que resulta muy elaborada, cuenta con una limpieza exquisita, manifestando la importancia de sintetizar para conseguir imágenes simples y de integrar el vacío en la composición y la narrativa. Sus animales, confeccionados a partir de pliegues y cortes, en muchas ocasiones están acompañados de frases muy cortas colocadas en un extremo del papel. Respecto a la estética de su trabajo Komagata expresó:

“La simplicidad es difícil de manejar, porque cuando se llega a la simpleza, se tiene un montón de espacio alrededor, por lo que no podemos pretender poner muchas cosas en él. Así que mis libros son visualmente simples, pero con una idea fuerte, y le pido a los lectores que aporten su propia imaginación.”
(citado en Morlesin, 2012)



Katsumi Komagata, *I'm gonna be born*, 2009. Habla del embarazo y la formación de la vida humana desde la voz narrativa de un bebé. Desde la delicada combinación de texturas, formas y colores ofrece una experiencia inmersiva.

El artista nipón ha logrado crear un lenguaje visual único, recurriendo a un delicado juego de pliegues y tonalidades e impreso con un cuidado excepcional. Su estética nació de la necesidad de comunicarse con su hija recién nacida, de modo que comenzó a crear libros para ella y para él. En un inicio se trató de diferentes formas geométricas (círculos, cuadrados, pirámides) en blanco y negro; pero luego, llegaron los colores y las palabras y las tarjetas se volvieron más sofisticadas; el color daba paso al objeto y el objeto a una acción.

Otro que descarga su creatividad en emplear el papel como parte integral del diseño es Bruno Munari, artista multidisciplinar que se ha desenvuelto en varias ramas y movimientos del arte. En su faceta de creación de libros nos ha regalado ejemplares asombrosos, llenos de innovación y provocación. Munari, experimenta con la tipografía,



Bruno Munari, *Libro ilegible MNI*, de la serie *Libri illeggibili*, 1984. Juego de papeles recortados de diferentes tipos y colores que crean formas, y desde los cuales nos plantea la esencia de su trabajo.



Bruno Munari, *Nella notte buia* (En la noche oscura), 1956. Historia protagonizada por un gato, un punto amarillo y unos papeles transparentes, que forman un río subterráneo del que emergen peces verdes. No existe texto y cada página aporta algo nuevo e inesperado desde la transparencia.

la fotografía, el collage y los materiales de impresión. Sin embargo, es en los libros para niños donde juega a desplegar el espacio interno para romper con la estructura clásica.

Bruno Munari explora exhaustivamente formas insólitas partiendo de la encuadernación, el uso de papeles especiales, páginas sueltas, recortes, hilos que forman nudos, pliegues y troqueles; de tal manera que esculpen un intrincado espacio interior en el libro. Indaga en el uso de la luz, el movimiento y el desarrollo de la actividad creativa y la fantasía en la infancia, mediante propuestas lúdicas. Sus libros pensados para los niños que todavía no saben leer, están basados en la búsqueda sensorial, donde les propone un juego de misterios con animales que se deslizan por agujeros, colores y figuras, en formato de páginas. “Los cuentos sensoriales”, como los llamara el propio Bruno, fueron un anticipo de los *pop ups*, con muchas capas donde el niño es el protagonista. Estos permiten descubrir diferentes tipos de sorpresas al interior de los libros no solo para los infantes; mientras, nos develan la esencia del trabajo del artista: la investigación sobre qué es la lectura sino un proceso en que se utilizan tacto, vista, oído, olfato, imaginación y lógica. Para Bruno Munari jugar y leer están tan anidados el uno en el otro como el yin y el yang.

Otra forma de gestionar las páginas de los libros para crear profundidad, superposición de planos y texturas, pero en este caso desde una experiencia sensitiva psicológica, es a través del uso de las transparencias. Para este propósito se suelen emplear papeles cebolla, de calco, vegetal y/o albanene. También la tecnología nos ha traído las láminas de acetato completamente transparentes y con infinidad de posibilidades a desarrollar sobre sus superficies.

Los primeros registros del papel vegetal se dieron en Egipto a las orillas del río Nilo, mejor conocido como papiro. Como ya hemos comentado, este fue el material vegetal en donde se escribió por primera vez.

Por sus características, este tipo de papeles son un soporte que se usan tanto en el Dibujo Técnico de planos de ingeniería o arquitectura, como en las Bellas Artes para ilustraciones, cómics, animaciones, etc., y para dibujar y realizar manualidades escolares.

Su característica más notable resulta la transparencia traslúcida, que crea una sensación de luz tamizada debido a que produce una peculiar dispersión de la luz. De igual forma este tipo de papeles genera un efecto rugoso de multicapa, ya que pueden ser añadidos diferentes elementos uno sobre otro en varias hojas, permitiendo que sean percibidas las figuras tras cada página, pero con un efecto de alejamiento o profundidad.



Maria Szczodrowska, *...And I was listening*, 2010. Consta de tres partes que forman historias separadas. Para acceder a cada una el lector debe abrir una ventana tirando de una cinta marrón.

La artista polaca Maria Szczodrowska en su libro *...And I was listening* (2010), creó ventanas a través de las cuales el espectador se adentra en ilustraciones construidas por varias capas. Las imágenes están distribuidas en distintas láminas de acetato, donde cada una posee un plano diferente de la composición, pero que también puede ser apreciado de forma individual. Las ilustraciones multidimensionales se complementan con unas pocas líneas de texto, que funcionan como especies de notas dentro del diario personal de alguien y nos hablan de las relaciones interpersonales.



Brooks Shane Salzwedel, *The Pass*, 2012. Grafito, cinta, mylar y resina.

Por otra parte, el trabajo de Brooks Shane Salzwedel nos muestra paisajes desconectados de su entorno o lugar en el tiempo. El artista describe su obra como “una tensión entre las fuerzas naturales y el mundo construido, especialmente el desarrollo urbano” (citado en Rogers, 2014). Evoca sentimientos de desolación, fragilidad, soledad, confusión y el paso implacable del tiempo. Y para hacerlo se sirve de grafito y resinas sobre *mylar* (una película de poliéster fabricada a base de un tipo de plástico cuyo aspecto es lechoso y turbio, muy semejante al papel cebolla), creando una sensación de profundidad e inclusión en el espacio. Sus obras nos muestran un mundo efímero envuelto en niebla que recuerda a los daguerrotipos vintage.

Usualmente el papel se encuentra en una posición de medio transmisor y como almacenaje de la información; la importancia

conferida a las imágenes y a la palabra escrita e impresa lo relegan a un segundo plano. Pero existen otras formas y acabados que consiguen convertirlo en protagonista, provocando que no solo veamos la información contenida sobre la hoja, sino que también observemos al papel. Además de las técnicas ya mencionadas encontramos también el troquelado, el relieve (cuando la imagen impresa queda realzada, con tinta o sin ella), el grabado en seco (cuando la imagen impresa queda hundida, con tinta o sin ella), la impresión al calor, el barnizado, etc.



Maria Szczodrowska,
Bialo (Blanco), 2015.



Maria Szczodrowska,
Czarno (Negro), 2015.



Maria Szczodrowska,
Szaro (Gris), 2015.

En este caso volvemos a visitar la obra de la artista polaca Maria Szczodrowska, esta vez con su trilogía *Bialo* (Blanco), *Czarno* (Negro) y *Szaro* (Gris) del 2015. Los libros están hechos para atraer a personas videntes y no videntes. Contienen imágenes táctiles, así como textos *Braille* impresos y en el relieve tradicional, que buscan crear una experiencia multisensorial. Cuenta con breves textos que abordan de forma sutil el tema de la pérdida de la visión, además de estratégicos toques de color que complementan la explosión de texturas y las concisas ilustraciones. La factura resulta de una maravillosa depuración a juego con el poder sintáctico que abarca los tres ejemplares.

En los libros de Maria Szczodrowska todos los elementos tienen un significado simbólico, con temas tratados entre líneas y colocados cuidadosamente en los rincones de las ilustraciones para quienes, leer el significado de un libro no está necesariamente relacionado solo con leer el texto. Son historias absolutamente únicas, hechas a mano y con alma. Su trabajo está comprometido con crear libros socialmente importantes, a la vez que hermosos, perfectamente diseñados y depurados hasta el más mínimo detalle.

La base de sus propuestas es el cuidado del material y una combinación coherente del diseño y los elementos gráficos del libro con el contenido. Cortes en las páginas, pliegos, relieves, ilustraciones interesantes, formas poco convencionales, materiales originales y textos no estándar, se hacen acompañar de la especial atención a la textura y densidad del papel que recuerdan los

manuscritos antiguos, las decoraciones delicadas y discretas aplicadas de forma manual y las láminas transparentes impresas con algún detalle que complementa las ilustraciones; todo lo que consume la precisión de su ejecución, ofreciendo una atmósfera única que invita a tocar, oler, acariciar y vivir detalle a detalle el valor artístico de sus libros.

Emplear el papel como elemento medular del diseño y no tratarlo como una simple superficie, anima a quien observa a encontrarse con la información desde ángulos distintos. Las variaciones estructurales y pliegues, los rasgados y cortes, los troqueles y la experimentación con la disposición, añaden valores rítmicos a la información; es como si se tratase de una orquesta donde cada instrumento agrega un detalle clave a la melodía, y mientras nosotros, los espectadores, presenciamos ese momento concreto en el espacio-tiempo.

Para Ed Hutchins: “un gran libro se consigue cuando todas sus partes (texto, ilustraciones, papel, tipo de impresión, encuadernación, cubiertas) se aúnan para transmitir el mensaje de una forma unificada.” (citado en Avella, 2010, p 133)

2.5_ Referentes

- Miriam Londoño
- Katsumi Komagata
- Bruno Munari
- Maria Szczodrowska
- Annwyn Dean

Annwyn Dean es una artista todoterreno a la hora de crear libros. Con infinidad de propuestas que exploran formatos, tamaños, el juego con texturas, la tridimensionalidad y la correlación entre el alto contraste del blanco y negro con detalles en color. Los colores predominantes en sus propuestas son el gris y el rojo.

Annwyn se define a sí misma como una bordadora, artista de libros y grabadora.



Annwyn Dean, *Venetian Lace*, 2018.

“Cuando me retiré de la docencia y de escribir sobre bordado comencé a crear Libros de Artista inspirados en los textiles antiguos que había coleccionado durante esos años. Mi trabajo textil evolucionó hacia la impresión Colagráfica en una prensa de grabado y disfruto juntando las dos técnicas.”



Annwyn Dean, *A Dictionary of Silk*, 2018.

“Me entusiasma contar las historias de estos textiles y considero que el formato de libro es un método ideal ya que cada página se suma a la compleja historia de sus creadores, dueños y su viaje por el mundo y a través de los siglos. Muchas piezas textiles son meros fragmentos con marcas de uso, descosido y reutilización. La fragilidad de las piezas me anima a explorar lo que no está ahí, a mirar más allá de los bordes de la tela y así sumar a las esquivas historias que los fragmentos tienen para contar.” (Dean, 2022)

Para crear los libros realiza impresiones colográficas con papeles pintados e impresos, relieves y costuras. La integración de técnicas y procesos de puntadas en su práctica de grabado es lo que le da a su trabajo sus características particulares. Cada libro va acompañado de un segundo libro pequeño que contiene su narrativa e información sobre los métodos de impresión y los materiales empleados. Los ejemplares cuentan historias sobre las telas, el diseño, sus creadores, quienes las usaron, sus viajes a través de los años y por el mundo, y los recuerdos que se guardan dentro de cada una. El formato libro le permite a Annwyn establecer ese vínculo cercano entre ella, el espectador y el pasado de los fragmentos.

3_ Conceptualización de la propuesta artística

3.1_ Definición Del Proyecto

“Y ahora me doy cuenta de que volver es irse.” (Elío, 1988, p. 17)

La emigración y la inmigración no son procesos nuevos, de hecho, son tan antiguos como lo es el ser humano, sólo cambian las caras y los lugares de origen y de destino, pero el drama es siempre el mismo. Una masa de cifras sin alma que aparece y desaparece fríamente en los medios de comunicación día tras día.

“El exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar. Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza. Y aunque es cierto que la literatura y la historia contienen episodios heroicos, románticos, gloriosos e incluso triunfantes de la vida de un exiliado, todos ellos no son más que esfuerzos encaminados a vencer el agobiante pesar del extrañamiento. Los logros del exiliado están minados siempre por la pérdida de algo que ha quedado atrás para siempre.” (Said, 2013, p. 179)

¿Pero, qué ha quedado detrás? Atravesar una frontera y alcanzar el exilio me ha convertido en una persona de ninguna parte, alguien que, en el proceso de crearse una nueva identidad y construir otra vida desde cero, tiene que lidiar con las permanentes e irreversibles marcas de la migración, el sentimiento de amargura y anhelo, de no encajar y estar prestado en el lugar. La sensación de abandono, de impotencia y de estar en un territorio perdido entre el pasado y el presente, calan en una existencia dividida en dos por una línea imaginaria trazada entre lo que dejas y tú. Una serie de sentimientos cuya naturaleza intangible los hace difíciles de explicar y las palabras no alcanzan su verdadera dimensión.

Proveniente de una dramática tradición de exilio, desarraigo y las memorias de una Cuba perdida; soy heredera de una casta de hombres y mujeres que sufren el extrañamiento de sus países de destino, pero aún más, el extrañamiento respecto a nuestro país de origen, incluso estando dentro de sus fronteras. La historia reciente del país está marcada por la partida de distintas generaciones que, impelidos por la miseria política y económica, han vagado en busca de un mejor porvenir. Emigración que es fomentada muy sutilmente por un gobierno que precisa de las remesas para sustentar el milagro revolucionario.

Pero, paradójicamente, el proceso de des-identificación, des-territorialización y alienación de los cubanos comienza en “casa”. En una infancia marcada por un adoctrinamiento involuntario, un sentimiento de vivir en un limbo, en un constante ir y venir de incertidumbres, de falsas apariencias y quimeras de un bienestar que contrasta con la triste y gris realidad. A todo esto, se suman las contradicciones ideológicas que se erigen no solo contra el tiempo que nos ha tocado vivir, sino entre las familias (siendo este último, el ámbito que más afecta psico-emocionalmente). Sufrir este “mal de origen” provoca que el hogar cada día se sienta un poco menos hogar, que el país te resulte ajeno y extraño y cueste reconocerte en la gente, o que los conflictos en permanente latencia entrañen un desapego.

Y aunque el ímpetu de supervivencia y el ahínco de no abandonar la esperanza, ayudan a seguir creyendo en la viabilidad de luchar por los sueños, los resultantes de estas circunstancias se van amontonando hasta que no caben más. Como se ha comentado con anterioridad, tras emigrar, este cúmulo de pensamientos y sentimientos devino en un bloqueo mental y emocional que precisó atención. Para darle resolución al mismo, se comenzó una terapia ocupacional y, aunado a otras herramientas, se recurrió al arte terapia.

Como el sentido del arte es el juego libre de la imaginación que reelabora materiales y significantes, se apeló a este para generar

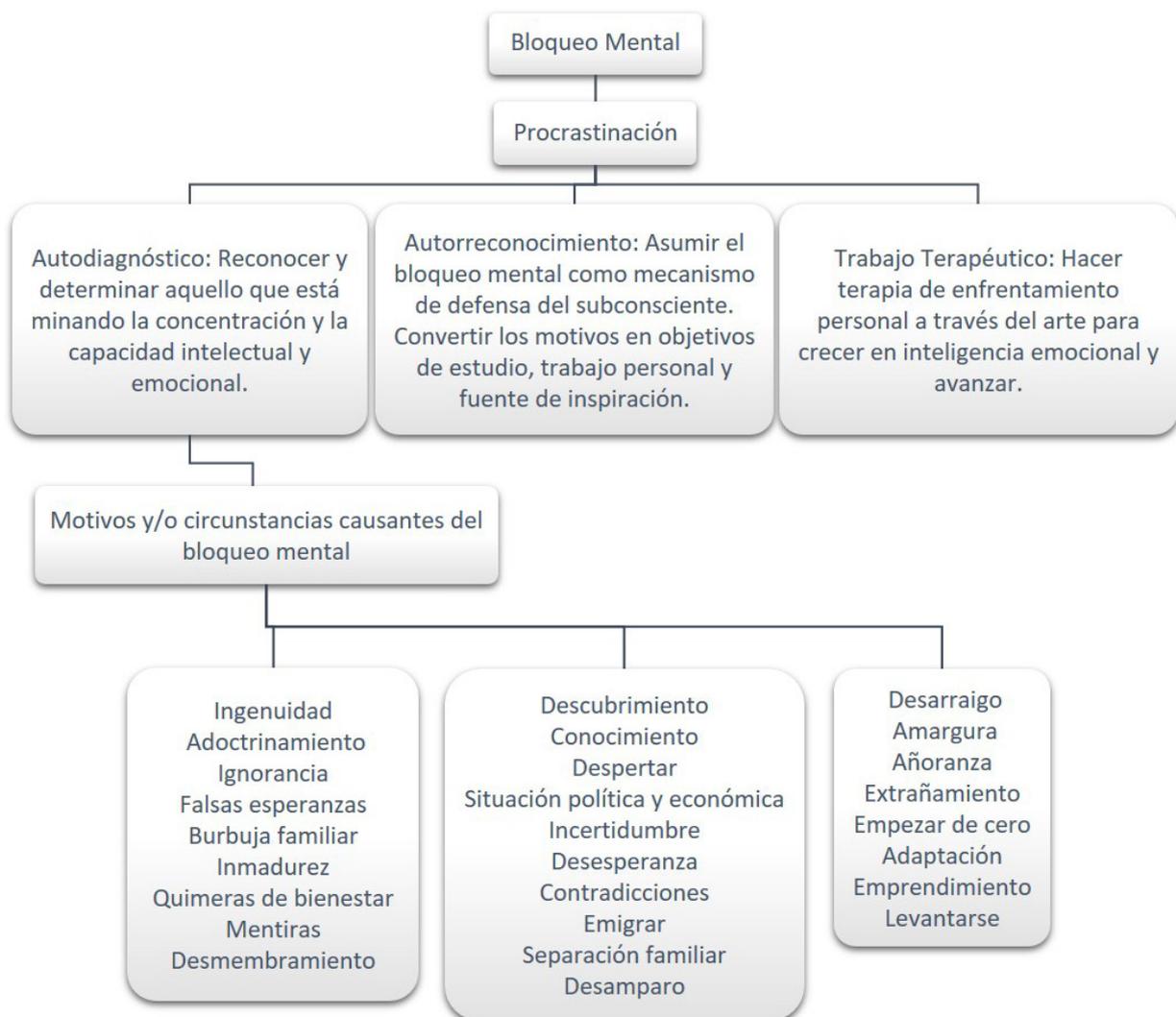
una producción vinculada a las problemáticas que se estaban experimentado, sin llegar a ilustrarlas de modo demasiado literal.

Se determinó confeccionar un libro de artista como filtro íntimo, a partir del cual la conciencia procesara lo vivido. El valor del mismo no reside en el objeto en sí, sino en las relaciones que, a través de esta práctica, se establecieron entre el yo, los sentimientos y la realidad inmediata. La selección de la forma obedeció a la ineludible necesidad de expresión motivada desde el interior, pero a partir de una experiencia privada, inmediata y de fácil manejo.

3.2_Proceso

Como paso inicial se debió hacer un trabajo introspectivo para reconocer que acontecía un bloqueo mental y emocional y analizar sus causantes. Aunque en un principio esta fase de enfrentamiento estuvo desligado de todo proceso creativo, la externalización de los pensamientos y emociones experimentados, dio como resultado ideas, palabras, bocetos y garabatos que se convirtieron posteriormente en las páginas del libro de artista.

La fase analítica del bloqueo mental determinó tres etapas vitales, que agrupaban las causantes del mismo según su carácter. Fue así como se determinó que la disposición del libro sería en tres capítulos; cada uno enfocado en una de estas etapas.



3.3 Aspectos Estéticos Y Conceptuales

Las páginas fueron tratadas principalmente desde la técnica del *paper cutting*, lo que supone prescindir de recursos tradicionales para que no sea el medio, sino el soporte, el que adquiera supremacía. El tratamiento sobre el papel lo convierte en el protagonista. La mezcla de las luces, las sombras y las transparencias, aunado al juego con el volumen, el tacto, las siluetas y figuras que saltan a lo tridimensional, aportan una experiencia sensorial que coquetea con un ensayo visual. Todo ello persigue transportarnos a una suerte de paisaje interior, a una experiencia inmersiva hacia los traumas y la crisis de emocional.

Se seleccionó expresarse a través del corte sobre papel como metáfora de las huellas latentes: una vez que se ha hecho un corte o se ha retirado un trozo, esta acción no tiene vuelta atrás, no puede volver a unirse el fragmento sin que quede el vestigio del corte, la grieta del recuerdo. El proceso necesariamente pausado, detallado y de extrema sutileza que se precisa, hace imprescindible establecer vínculos íntimos con la pieza; el resultado es una interacción viva y sensitiva con el papel.

Pero no solo se empleó el *paper cutting* para jugar con las tres dimensiones físicas y psicológicas. El uso de papel transparente, rasgados, hilos que forman nudos y patrones, collage y la superposición de planos y texturas; esculpen, despliegan y crean profundidad en el espacio interno, a la vez que añaden valor rítmico a la composición.

Cada página constituye una pieza independiente, pero que se imbrica en la composición final como fracción que construye del discurso general. Sin embargo, todas cuentan con un elemento cohesivo: el hilo. Metáfora del hilo que teje la vida, la secuencia de los sucesos, la concatenación de las situaciones y sentimientos. Si tejer es construir, coser es reparar. La aguja es un objeto de gran carga simbólica y curativa, a la vez que agujerea y deja marcas, construye

y ancla, une piezas y confecciona un todo; las costuras se deshacen, pero pueden rehacerse para reparar.

Los hilos y agujas también constituyen un aspecto muy personal en la historia. Desde edades muy tempranas se estableció una estrecha cercanía con el mundo de la costura y ha sido parte indisoluble del quehacer profesional y personal. En Cuba el trabajo con la costura desde un perfil artesanal permitía parte del sustento económico; mientras que en el exilio ha sido el medio laboral que no solo ha permitido la solvencia, sino también ha servido como espacio de evasión a la crisis.

“Y el tejido hace mundo o lo refuerza, lo hace sólido, le proporciona la consistencia necesaria para que podamos seguir habitándolo.” (Maillard, 2007, p.38)

A modo general el aspecto del libro es visualmente simple, pero con una idea fuerte; recordando la importancia de los “espacios en blanco” para sintetizar e integrar el vacío a la composición y la narrativa. Así las páginas recorren un discurso sin vestiduras ni adornos, para dar paso al elemento sutil de los sentimientos, que se imbrican poéticamente con las formas y dialogan desde la experiencia privada.

4_Estructura Y Descripción De Capítulos

“Madurar es perder algunas ilusiones para empezar a tener otras.” Virginia Woolf

Como se comentó con anterioridad, en la fase analítica fueron identificadas tres etapas que se convirtieron posteriormente en los capítulos del libro. Las etapas se enfrentan entre sí por su carácter, las experiencias y situaciones; es por ello que se determinó establecer una correlación con el alto contraste entre el blanco, el negro y un tono gris medio, añadiendo estratégicos toques de color que complementan las concisas composiciones.

La primera fase abarca la niñez, adolescencia y juventud temprana. Esta se encuentra marcada por la ingenuidad, el desconocimiento, la inmadurez y la burbuja familiar, que matizaba la realidad desde su filtro de protección y el traspaso de conocimientos desde su postura intelectual-ideológica. Constituye el primer capítulo del libro para el cual se ha seleccionado el color blanco. El blanco como referencia a la solemnidad, la quietud, la paz y la calma aparente. Como bien lo describiera Kandinsky: “El blanco suena como un silencio absoluto, es un silencio que no está muerto, sino que está lleno de posibilidades, es la nada anterior al comienzo, es una pausa temporal, una interrupción a una frase pero que no constituye un cierre definitivo.” (Kandinsky, 1997, p. 70). Así esta etapa de aparente silencio y llena de posibilidades da paso a la segunda fase y al segundo capítulo.

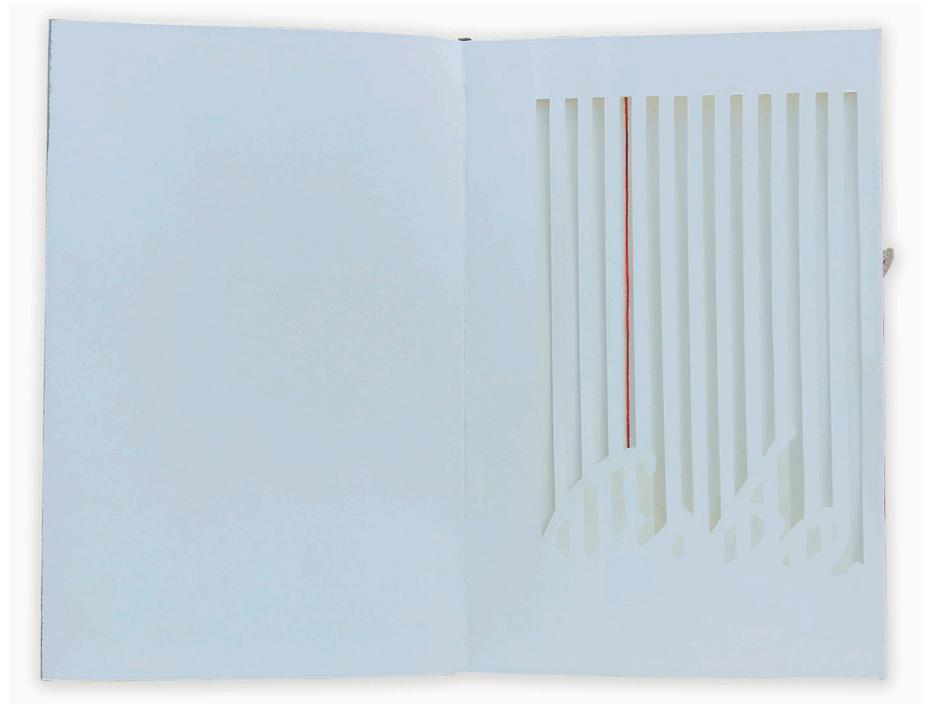
El siguiente período corresponde a la juventud que viene acompañada con un mayor grado de madurez, y donde cada quien comienza a desligarse del seno familiar para labrarse sus propios criterios y caminos. Este se encuentra plagado por el desconcierto, la incertidumbre, la desesperanza, el descubrir la verdadera realidad circundante y comenzar a reconocer las falsas quimeras y falacias vendidas. Se manifiestan las primeras contradicciones con la ideología imperante y con los miembros del círculo más cercano; y ante los escasos augurios de futuro, esta fase termina con la

migración. Para el capítulo que la representa se seleccionó el color negro, metáfora de caída hacia el abismo, de hundimiento, de estar atrapado entre mentiras, de no ver la luz al final del todo. “El negro suena como la nada sin posibilidades, una nada muerta, un silencio eterno, sin futuro, es una pausa completa y definitiva.” (Kandinsky, 1997, p. 70). Solo que, en este caso no es una oscuridad definitiva y sin salida, aunque se sintiese de tal forma; cuando ya has tocado fondo la única opción que te queda es comenzar a subir.

La última etapa atañe a la actualidad, a la vida en el exilio con todo lo que ello conlleva (previamente esbozado). Para esta se ha designado el color gris; el color asociado a la tristeza, a las crisis. Pero también, según el grado de luminosidad, es el color de la adaptación, de la capacidad de superar situaciones difíciles, sinónimo de calma, compostura y estabilidad. Es la etapa resultante de las dos anteriores, por lo que su color deviene de la mezcla de sus predecesores. Resulta un capítulo más corto que los anteriores por representar el momento que se está viviendo y, por consiguiente, las experiencias se van construyendo día a día.

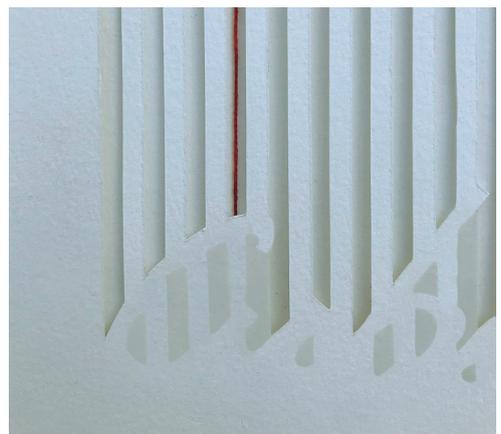
El libro consiste en una lucha entre contradicciones y contrastes, traducida en imágenes táctiles hechas a mano y con alma.

4.1_Capítulo Blanco

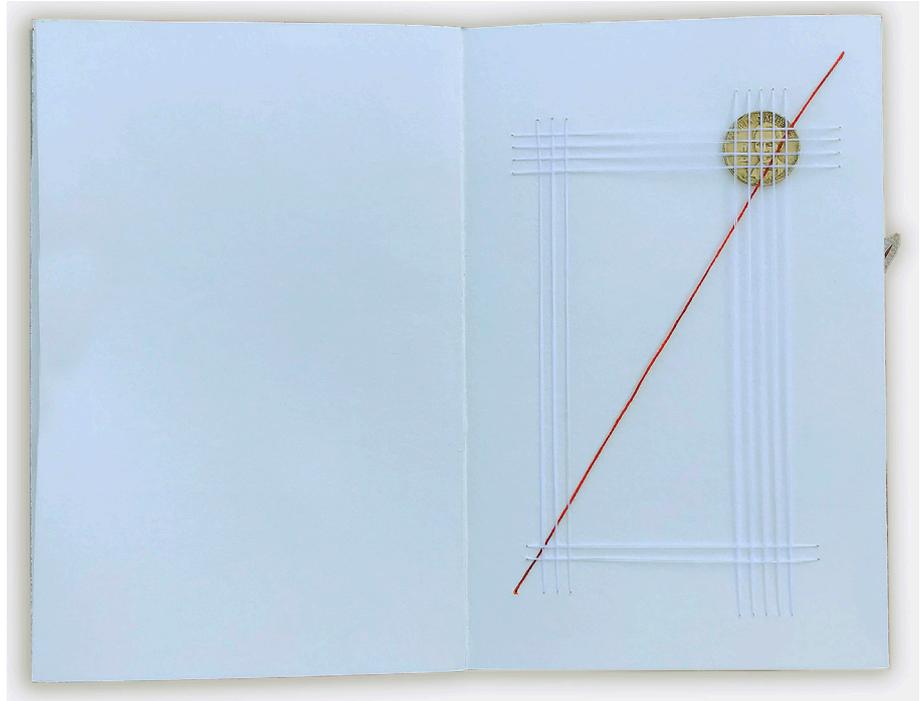


Página número 1

Página blanca. Líneas caladas que descienden como barrotes hasta encontrar la silueta de la palabra Cuba que se define a medias, siempre a medias. Retumba la frase popular "La isla cárcel". Un hilo de "sangre" mancha el impoluto blanco.

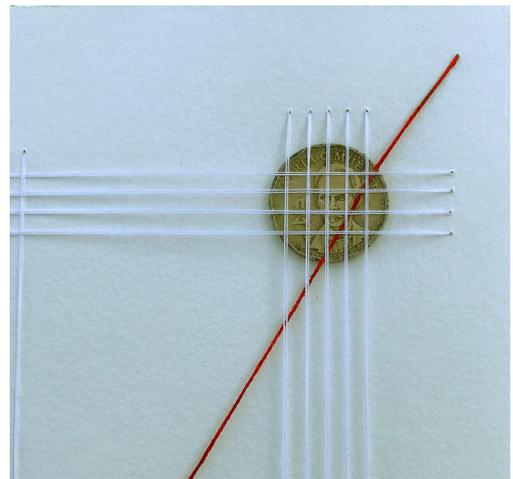


Detalle

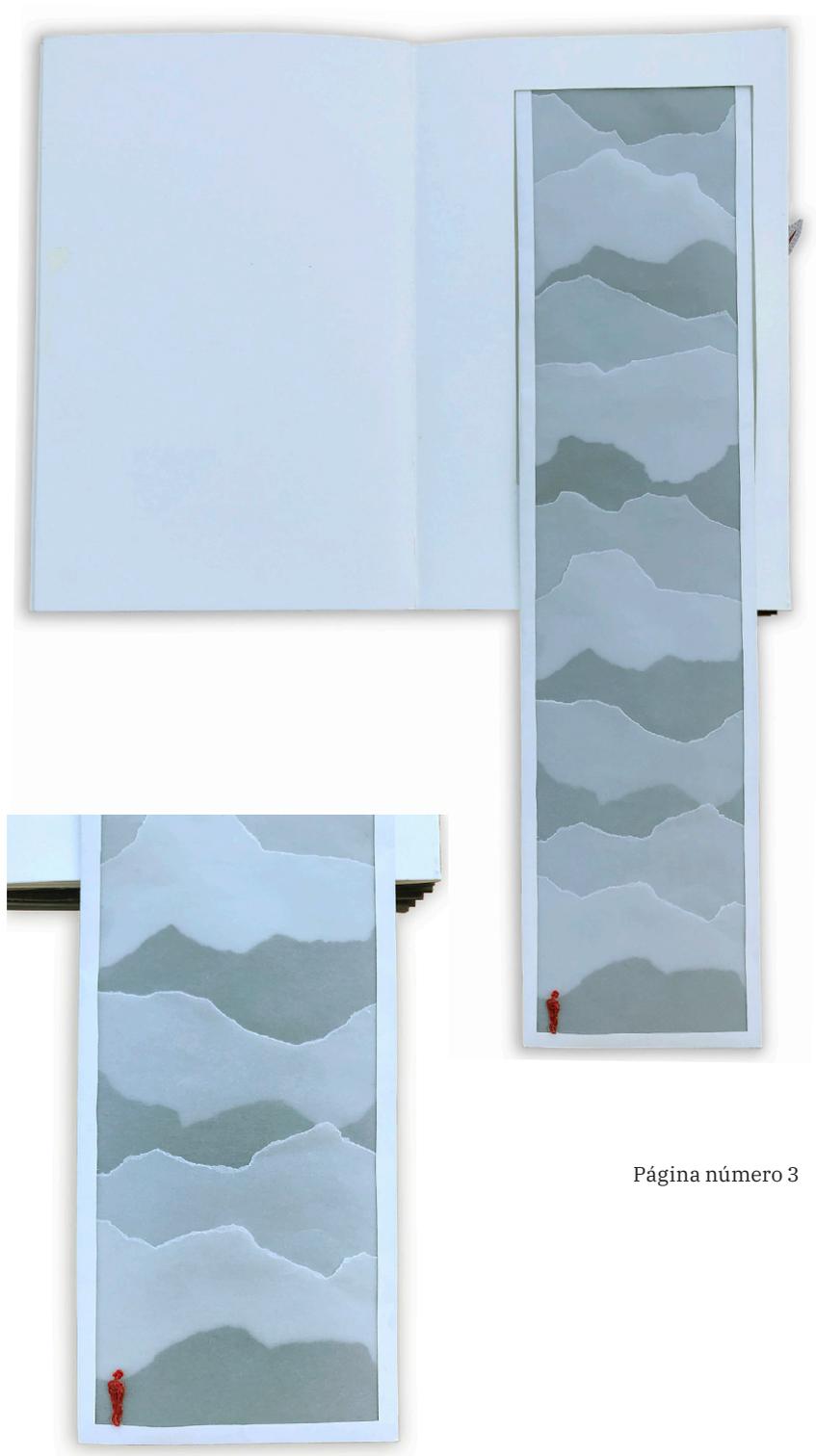


Página número 2

*Nuevamente el blanco, solemne.
El hilo que cose y dibuja ahora
crea un patrón, una cuadrícula
que cierra el espacio, lo reduce.
La rejilla nos recuerda a los
márgenes a respetar, a no salirte
de lo establecido. En una esquina
el rostro del hombre que nos
enseñó a pensar, a amar los
valores y la libertad, que derramó
su sangre por todos; solo que esta
vez él tampoco es libre, también
se ve acotado por la cuadrícula.*



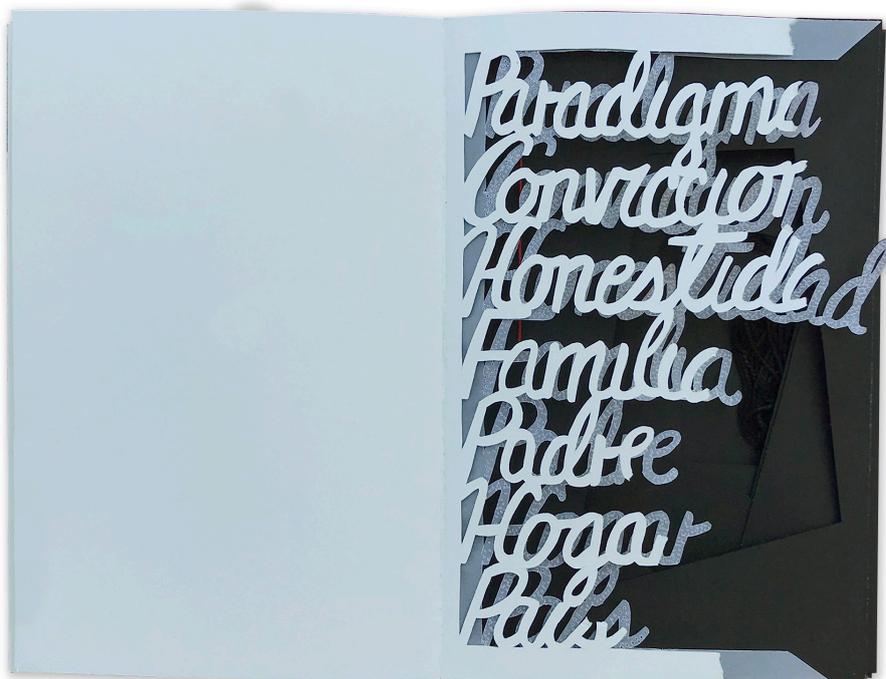
Detalle



Página número 3

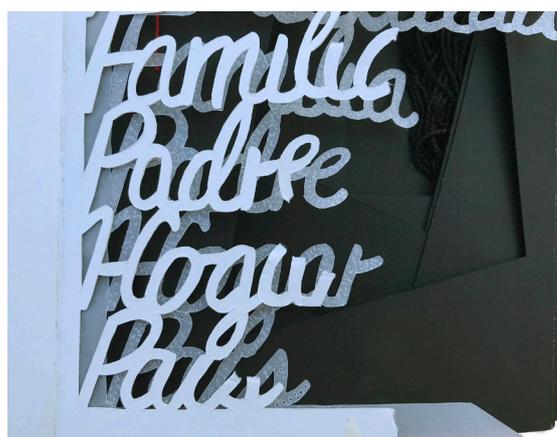
Horizontes fragmentados que se acumulan, se visualizan cada vez más alejados e inalcanzables. La imposibilidad de alcanzar sueños y proyectos te empequeñece y frustra. Un mundo envuelto en niebla te recuerda la soledad y desolación que habita.

Detalle

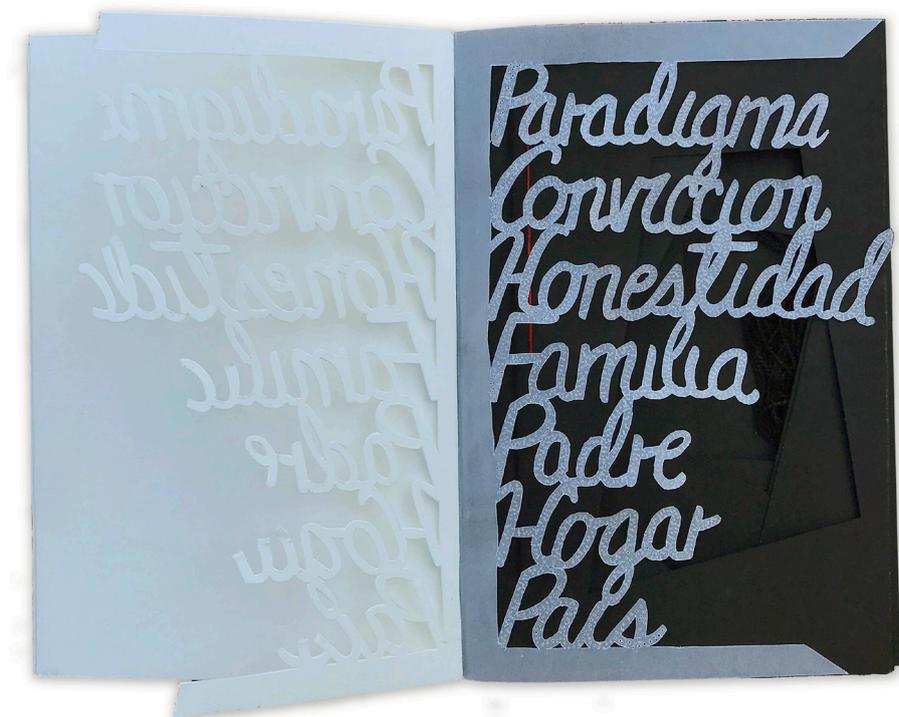


Página número 4

Las palabras más importantes y los conceptos que han rodeado tu vida repitiéndose una y otra vez como disco rallado, comienzan a desmembrarse. La distorsión se hace visible y afloran la desilusión y la amarga decepción.



Detalle



Página número 5

Se percibe claramente el desfase que existe entre lo proyectado y la realidad. Al final solo queda el maltrecho fantasma de lo que un día fue.



Detalle

4.2_Capítulo Negro

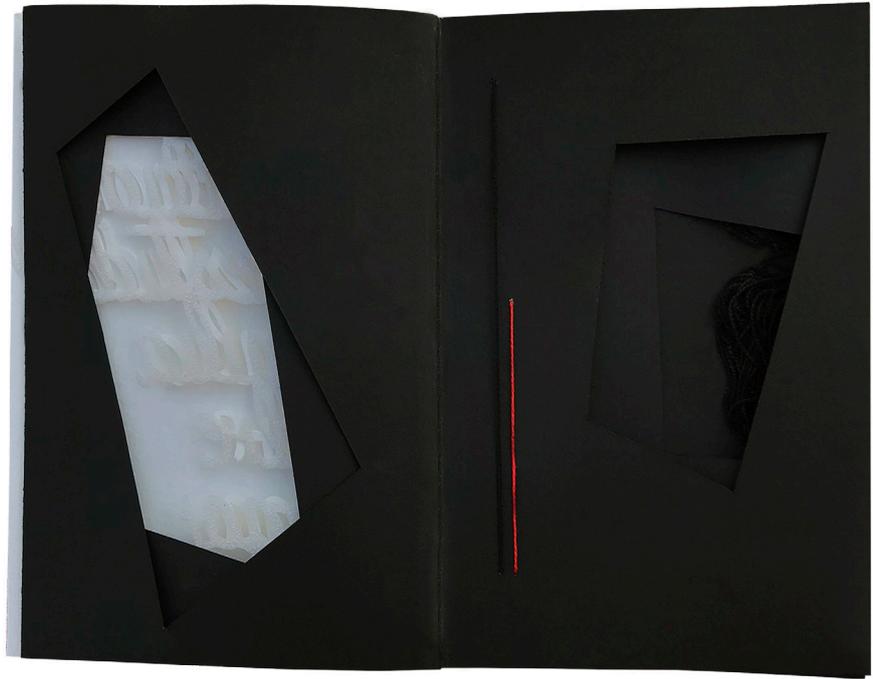


Página número 6

Entonces todo se torna oscuro y siniestro y no quedan asideros de los cuales sujetarte, comienza la caída hacia el abismo. A las líneas rectas que antes regían y eran norma, ahora se enfrentan aristas torcidas, unos escalones corrompidos que descienden.



Detalle



Página número 7

Todo se acumula y el espacio comienza a percibirse más pequeño mientras todo se hunde.

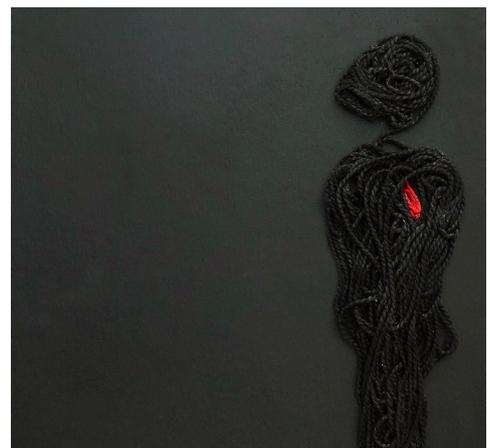


Detalle

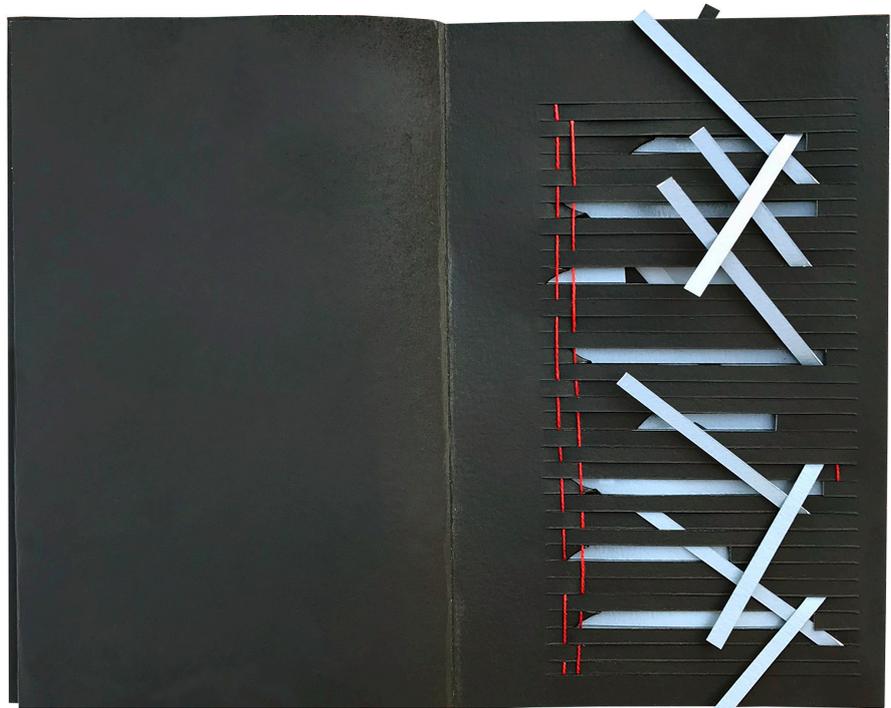


Página número 8

Y al final de todo, en lo más hondo del pozo te encuentras solo, con tu madeja de desconciertos y dudas, con la cabeza y el corazón hechos una maraña de confusiones. Las ligaduras del pasado te atan, pero no te impiden alzar la cabeza en busca de la luz.

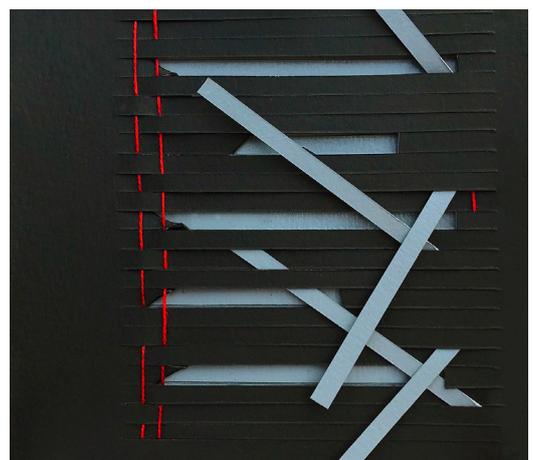


Detalle



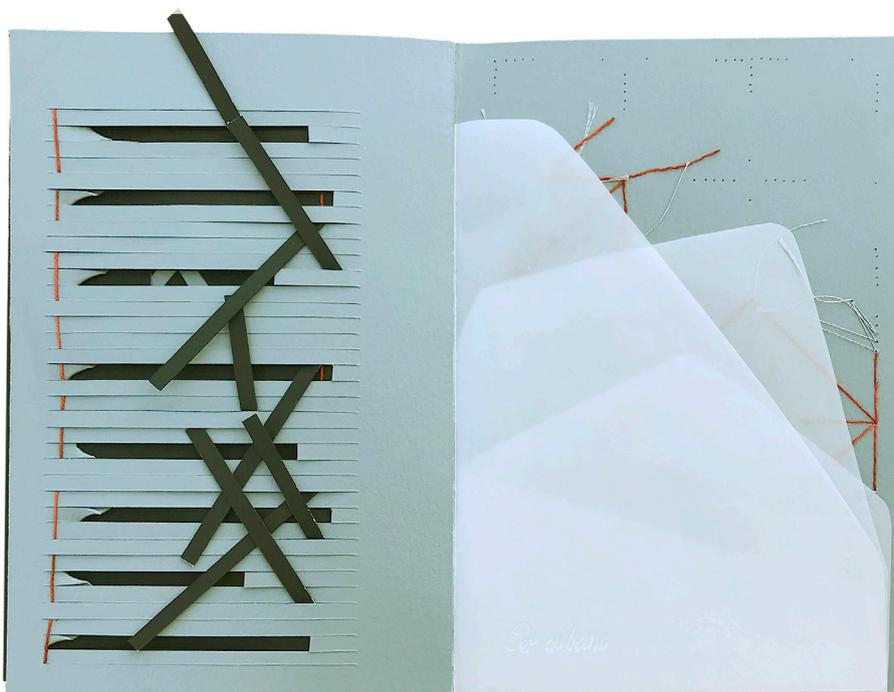
Página número 9

Comienza la transición a una nueva fase. Los renglones para escribir la historia personal que antes estaban restringidos ya no tienen cota, fluyen libres sin margen final. El caos y la confusión se hacen presentes, aunque se intenta poner orden; pero la destrucción es una parte vital para lograr la renovación.



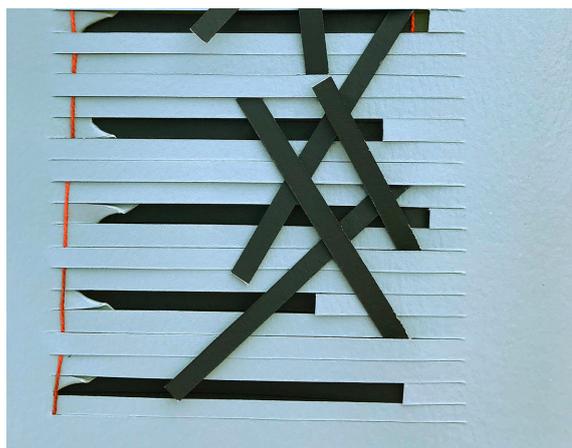
Detalle

4.1_Capítulo Gris

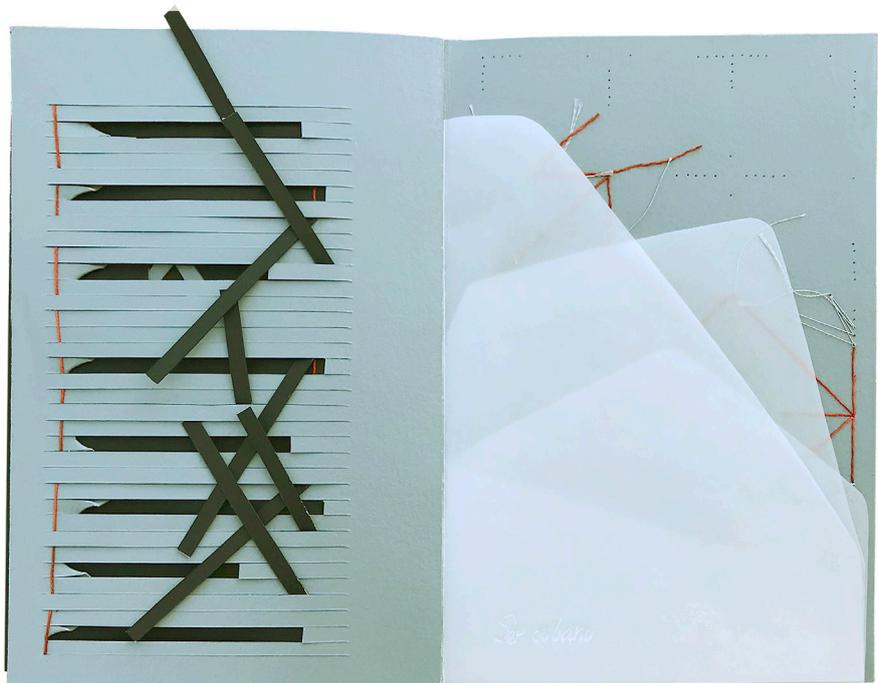


Página número 10

Las páginas y renglones para reconducir la historia se vuelven más claros, la oscuridad que predominaba a sido disipada pero todavía quedan remanentes. Siguen latentes el caos y la confusión, solo que ahora la luz comienza a inundar todo.

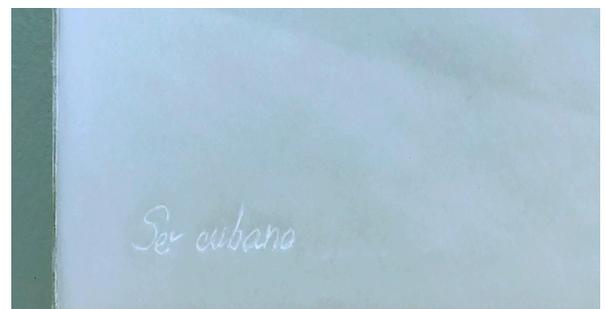


Detalle

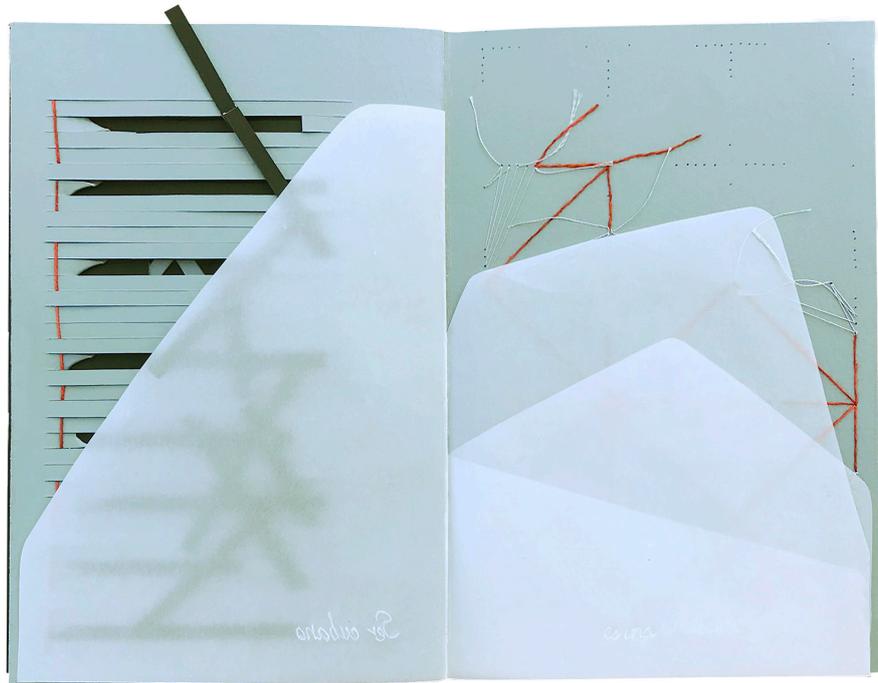


Página número 11

Salen a la luz los sentimientos y frustraciones que se hallaban reprimidos, las capas se agolpan, se solapan, se superponen y distraen de los puntos definidos. Llega el bloqueo mental y su bruma lo empaña todo.



Detalle

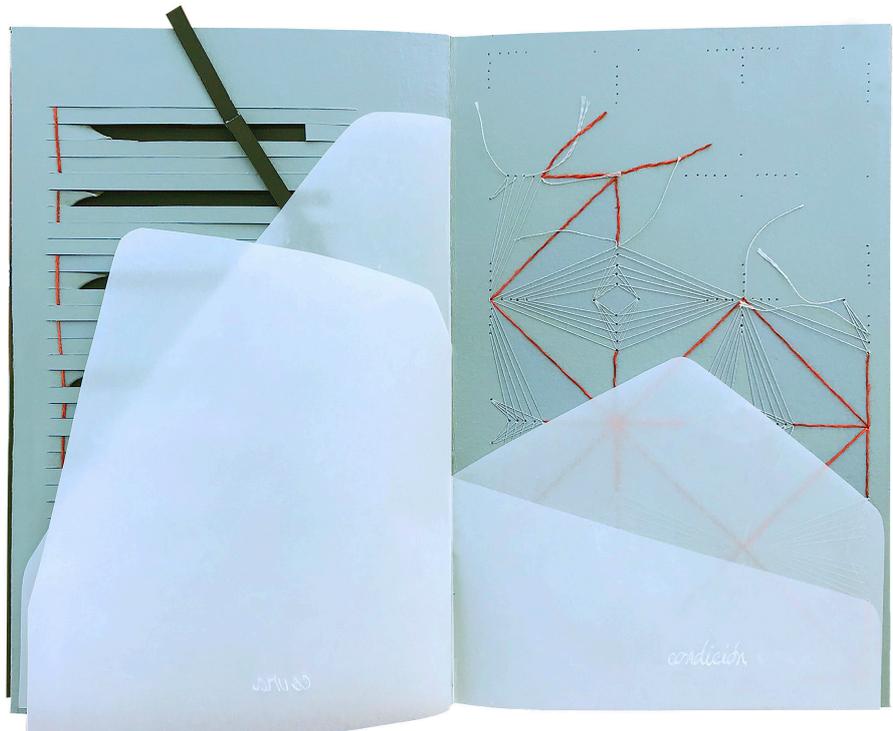


Página número 12

Pero la bruma se va haciendo menos y se consigue ir despejando el camino. Sin embargo las huellas permanecen, son imborrables.



Detalle

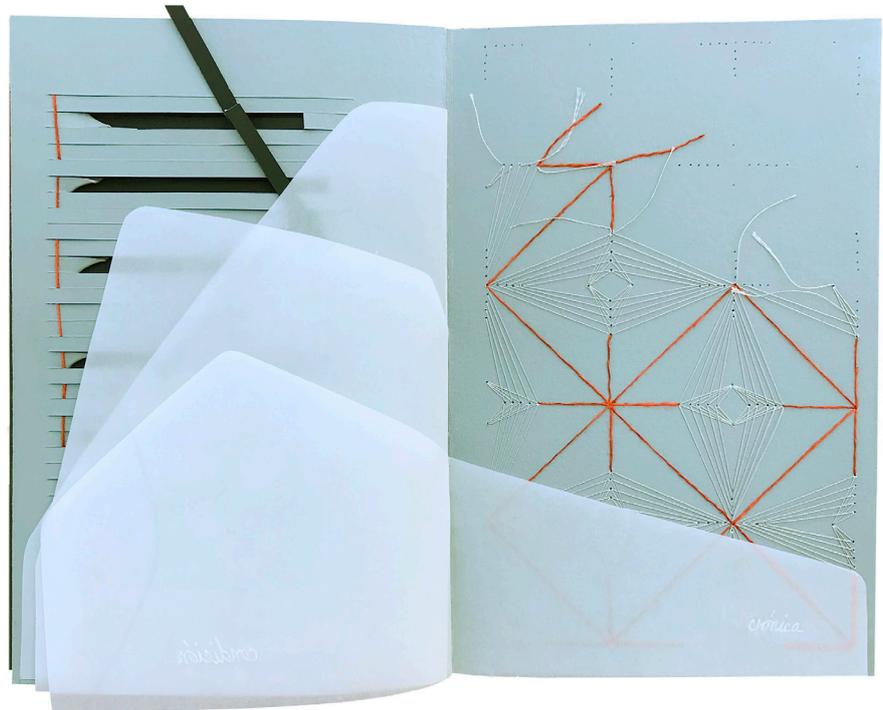


Página número 13

*Te das cuenta de que llevas
tatuada en la piel una
condición permanente.*

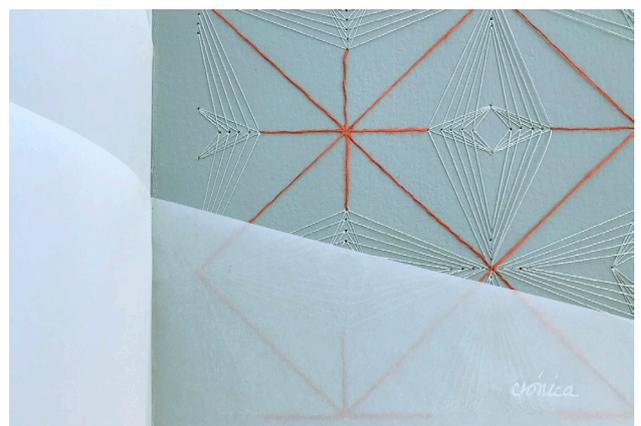


Detalle

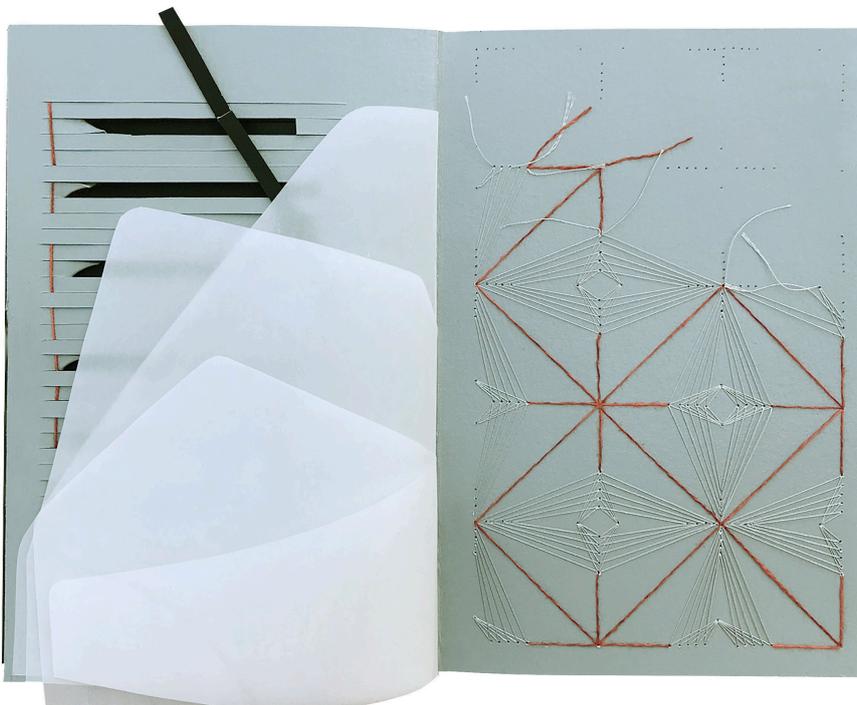


Página número 14

*“Ser cubano es una
condición crónica.”*



Detalle

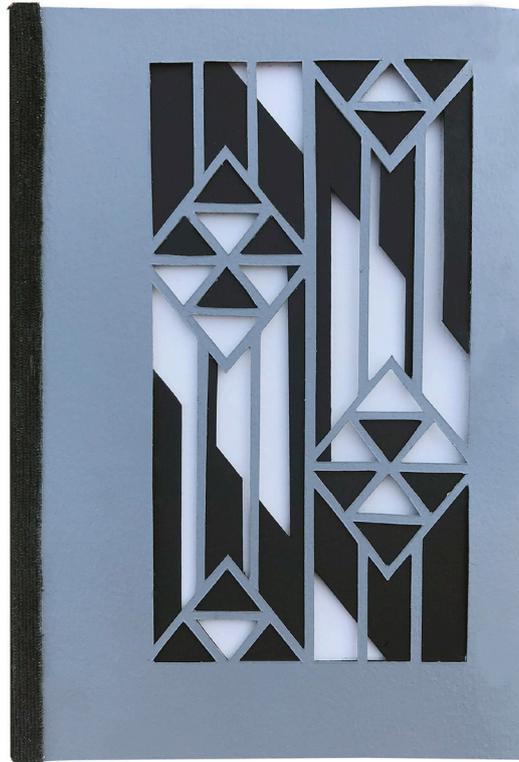


Página número 15

Mientras se recomponen los pedazos, se teje una nueva historia que aspira a ser luminosa y con perspectiva; y se sueña y se planifica con entusiasmo el futuro. Sin embargo el hilo rojo sigue presente, porque en la vida siempre habrá “gente ancla”, aquellos a quienes estás atado y que se quedan detrás. Pero tejes ese nuevo camino incluyendo esas ataduras en la trama, a veces con pesar, a veces con dolor y otras veces con la alegría de saberlos incluidos.



Detalle



Portada

Portada. Deconstrucción de la bandera cubana en colores de luto.



Detalle

La contraportada es aún una “página en blanco”, pues se está escribiendo la historia, el libro todavía no llega a su fin.

5_Conclusiones

“Un libro se transforma en un espacio performativo durante el acto de la lectura.” (Drucker, 2003.) En el vínculo íntimo con el libro resultante de la terapia ocupacional puesta en práctica para solventar los conflictos, se ha reconstruido, en cierta medida, la historia personal a la vez que se ha ejecutado performáticamente una experiencia táctil, visual y mental.

Golpe de realidades es un proyecto en el que se ha apostado al mejoramiento de la salud mental y al crecimiento personal en cuanto a inteligencia emocional, más allá de buscar un resultado innovador temática o formalmente.

La proyección de las vivencias desde formas plásticas ha constituido una herramienta clave para comprender una situación de crisis. Ha servido para realizar una reconstrucción de las sensaciones e incertidumbres acompañantes de un proceso que, a la vez que apasionante y complejo, está repleto de retos, vicisitudes y decisiones que se toman en un mar de incertidumbres. Apelar a la capacidad curativa del arte permitió concientizar de forma meditada todo lo vivido; mientras que la selección del formato libro como vehículo expresivo propició una experiencia privada y de cómoda manipulación para el reajuste psíquico y la recuperación.

Se considera que se ha logrado crear un orden conceptual, estético y formal que se corresponde adecuadamente con las necesidades e ideas planteadas. Se ha jugado de forma eficaz con la depuración y el poder sintáctico de las imágenes creadas, alcanzando una combinación coherente entre el diseño y el contenido. De esta manera se ha conseguido ofrecer una atmósfera permeada de intimidad que invita a tocar, acariciar y sentir cada detalle.

El proceso investigativo posibilitó conocer y comprender el bloqueo mental, las consecuencias de la procrastinación, la práctica del arte terapia, así como acercarnos al libro de artista como actitud creativa y medio de expresión. Entender el devenir del libro como

herramienta de comunicación y los orígenes del libro de artista, ha propiciado profundizar y reflexionar acerca del posicionamiento de asumir el formato libro como principal recurso expresivo.

De esta forma el marco teórico establecido, ha permitido ampliar los conocimientos y afrontar de forma más clara los objetivos planteados. La búsqueda y el estudio acerca de la producción de libros de artista nos ha acercado a la obra de creadores de libros *handmade*, que han servido de inspiración y referentes en aspectos tanto conceptuales como formales. Igualmente nos ha abierto las puertas al mundo de la creación con papel, lleno de posibilidades y donde la experimentación constituye un aspecto de suma importancia.

Para lograr que el proyecto alcanzase buen término, se pusieron en práctica métodos de trabajo y creación que fuesen efectivos como herramientas terapéuticas. Esto constituye un aspecto sumamente personal y que ha respondido a las necesidades que iban surgiendo durante el proceso.

Gestionar la confección de un Trabajo Final de Máster desde un bloqueo mental, si bien no ha resultado ser una tarea para nada sencilla, ha sido una labor enriquecedora y de aprendizaje, tanto a nivel teórico como en el proceso práctico. Ha abierto numerosas inquietudes y posibilidades para continuar trabajando e indagando en las capacidades curativas del arte, y en generar nuevas obras que permitan el análisis y la introspección hacia aquellos traumas que aquejan, para obtener una transformación positiva de nuestra realidad inmediata en pos de lograr el bienestar personal.

Desde la experiencia que ha otorgado el presente proyecto, podemos concluir que el arte y la creación de un libro de artista han sido medios válidos y efectivos para expresar y solventar aquello que nos aqueja, y constituyen herramientas terapéuticas de autoconocimiento y autorregulación.

6_Bibliografía

- ALLEN, Pat B. (2003). *Arte terapia. Guía de autodescubrimiento a través del arte y la creatividad*. Madrid: Gaia Ediciones.
- AMBE, N. *Noriko Ambe*. <https://www.norikoambe.com/> (Consulta: 13 de marzo del 2022)
- AMBROSE, G. y HARRIS, P. (2007). *Impresión y acabados*. Barcelona: Editorial Parramón S.A.
- ANDERS, V. et al. (2020). *Etimología de Chile*. <http://etimologias.dechile.net/?procrastinar> (Consulta: 6 de enero del 2022)
- AOTA - AMERICAN OCCUPATIONAL THERAPY ASSOCIATION (2008). *Occupational Therapy practice Framework: Domain and Process*. California, Estados Unidos.
- ARTEINFORMADO. “Miriam Londoño”, en *Espacio iberoamericano del arte*. Ministerio de cultura y deporte. Gobierno de España. <https://www.arteinformado.com/guia/f/miriam-londono-216214>. (Consulta: 15 de febrero del 2022)
- ARTUAD, A. (2013). *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- AGUILAR, M. et al. (2011). *LAMP. El libro de artista como materialización del pensamiento. Cuaderno sobre el libro*. Madrid: UCM (Universidad Complutense de Madrid).
- AVELLA, N. (2010). *Diseñar con papel: técnicas y posibilidades del papel en el diseño gráfico*. Barcelona: Gustavo Gili S.L.
- BARTHES, R. (1971). *Elementos de semiología*. Sao Paulo: Editorial Cultrix.
- BEGUIRISTAIN, M. (2004). “Nuestras pequeñas-grandes cosas”, en *5 mujeres*, B.L. Pastor Cubillo, et al. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Dibujo.
- BEHANCE, *Maria Szczodrowska* <https://www.behance.net/mariaszczodrowska> (Consulta: 24 de febrero del 2022)

- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (BNE) (2016). “Introducción a las obras de consulta. Diccionarios monolingües”, en *Introducción a las obras de consulta*. Gobierno de España. Ministerio de educación y Cultura. <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/ObrasReferencia/Diccionarios/Tipologia/Monolingues/> (Consulta: 7 de abril del 2022)
- BOTTON, A. de, (2014). *El arte como terapia*. Londres: Phaidon.
- CASTLEMAN, R. y MUSEUM OF MODERN ART (Nueva York), (1994). *A century of artists books*. New York: Museum of Modern Art: Harry N. Abrams, Inc.
- CARRIÓN, U. et al. (2003). *Libros de artista = Artist's books*. Exposición. Madrid: Turner.
- CERCLE, M. (2013). “Brooks Shane Salzwedel” en *Cercle Magazine*, Sección Articles Magazine. <https://www.cerclemagazine.com/en/magazine/articles-magazine/brooks-shane-salzwedel-2/> (Consulta: 21 de marzo del 2022)
- CHRISTOPH, K. (2008). *El libre. Espai de creació*. Valencia: Biblioteca Valenciana: Editorial UPV.
- COLLETTE, N. y HERNÁNDEZ, A. (2003). “Arte, terapia y educación: la creación como proceso de transformación individual y colectiva” en *Jornadas de Arte, Terapia y Educación* (1ª. 2001). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- COLOMER, C. (2022). “Bruno Munari: una vida de arte y diseño” en *Gràffica / Diseñadores, Perfil*. <https://graffica.info/bruno-munari-una-vida-de-arte-y-disenio/> (Consulta: 9 de marzo del 2022)
- DEAN, A. *Annwyn Dean*. <https://annwyndean.co.uk/> (Consulta: 4 de abril del 2022)
- DERRINGER, J. (2010). “Noriko Ambe” en *Desing Milk*. Editorial Calendar <https://design-milk.com/noriko-ambe/> (Consulta: 13 de marzo del 2022)
- DOTHEGAP TEAM (2019). “Conoce qué es el shock cultural y cómo te ayuda el intercambio” en *Dothegap*. Contenido Dothegap. <https://dothegap.com/blog/conoce-que-es-el-shock-cultural-y-como-te-ayuda-el-intercambio/> (Consulta: 10 de enero del 2022)
- DRUCKER, J. (2004). *The century of artists' books*. New York: Granary Books.

- DRUCKER, J. (2003). "The Virtual Codex", en *Page Space to E-space, Seminario sobre Historia del libro*. New York: Universidad de Siracusa. <http://www.philobiblon.com/drucker> (Consulta: 16 de marzo del 2022)
- EAFIT (2021). "Memorias de papel, la obra de la artista Miriam Londoño que se expone en EAFIT", en *EAFIT Noticias*. Medellín: Universidad EAFIT. <https://www.eafit.edu.co/noticias/agenciadenoticias/2021/Memorias-de-papel-la-obra-de-la-artista-Miriam-Londonio-que-se-expone-en-EAFIT> (Consulta: 15 de febrero del 2022)
- ELÍO, M. Luisa, (1988). *Tiempo de llorar. Obra reunida*. Valencia: Editorial Renacimiento.
- EL PRADO PSICÓLOGOS. "Bloqueo Mental o Emocional" en *El prado Psicólogos*. Madrid: Psicólogos Madrid. <https://www.elpradopsicologos.es/ansiedad/bloqueo-mental/> (Consulta: 7 de enero del 2022)
- FAIGÓN, M. (2020). "Descubren el diccionario más antiguo de la lengua castellana" en *CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)*. Sección: Ciencias Sociales y Humanidades. Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Argentina. <https://www.conicet.gov.ar/descubren-el-diccionario-mas-antiguo-de-la-lengua-castellana/> (Consulta: 16 de marzo del 2022)
- FEINSTEIN, J. (2018). "Seis fotógrafos que usan sus cámaras como terapia", en *INFOBAE*. México: INFOBAE MÉXICO, S.A. <https://www.infobae.com/america/vice/2018/10/18/seis-fotografos-que-usan-sus-camaras-como-terapia/> (Consulta: 27 de enero del 2022)
- FONTBONA, F. (2005). "El llibre il·lustrat" en *El temps D'Art*, no. 17, Edicions del País Valencià.
- FUNDACION JUAN MARCH. "Bruno Munari | Exposición" en *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=Yqu2kLE7nfY> (Consulta: 10 de marzo del 2022)
- GALEANO, E. (2003). *El libro de los abrazos*. Madrid: Siglo XXI de España.
- GALERY 57 (2019). *Annwyn Dean - Organic exhibition*. UK: Contemporary art gallery Arundel West Sussex. <https://www.gallery57.co.uk/annwyn-dean-organic> (Consulta: 7 de abril del 2022)
- GARCÍA FLORES, A.B. (2022). "Los libros juguetones de Bruno Munari" en *RTVE Noticias*. <https://www.rtve.es/noticias/20220513/libros-juguetones-bruno-munari/2348360.shtml> (Consulta: 9 de marzo del 2022)

- GHANEM-LATOURE, N. (2015-1016) "Six Months" en *PhMuseum*. <https://phmuseum.com/nghanemlatour/story/six-months-0c96ef467d> (Consulta: 27 de enero del 2022)
- GUERRI, M. (2021). "Bloqueo mental: ¿en qué consiste?" en *PsicoActiva: Blog de Psicología, Test y Ocio Inteligente*. Sección: Psicología. Desarrollo Personal. <https://www.psicoactiva.com/blog/bloqueo-mental/> (Consulta: 7 de enero del 2022)
- HARO GONZALEZ, S. (2014). "Dieter Roth y el nacimiento del libro de artista contemporáneo" en *TSANTSA. Revista de investigaciones artísticas*. Universidad de Cuenca: Facultad de artes, no. 2, págs. 91-105.
- HARTHAN, J. (1981). *The History of Illustrated Book: The Western Tradition*. Londres: Thames and Hudson Ltd.
- HASLAM, A. (2007). *Creación, diseño y producción de libros*. Barcelona: Blume.
- HIDALGO DE CISNEROS WILCKENS, C. (2011). "El libro-dispositivo, la tinta electrónica, otras narrativas y varias incógnitas", en *LAMP. El libro de artista como materialización del pensamiento. Cuaderno sobre el libro*, M. Aguilar, et al. Madrid: UCM (Universidad Complutense de Madrid).
- HILL, A. (1945). *Art Versus Illness. A story of Art Therapy*. Londres: George Allen And Unwin.
- JIMÉNEZ-ECHENIQUE, J. (2018). "La terapia ocupacional, fundamentos de la disciplina" en *Cuadernos Hospital de Clínicas*, ed. Especial, no. 59, págs. 82-87.
- *Jo Spencer- Putting Ourselves in the Picture* (Jo Spencer- Poniéndonos a nosotros mismos en la imagen. Dir. Ian Potts). BBC Arena. 1987.
- JUÁREZ, V. (2013). "Origen de los diccionarios" en *Uvejota: Blog de Bibliotecas*. <https://ujejota.com/articles/2377/origen-de-los-diccionarios/> (Consulta: 18 de marzo del 2022)
- KANDINSKY, V. (1997). *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós. Serie Paidós Estética; 24.
- KLEIN, J.-Pierre (2003) "Teoría del arte como terapia. La creación como proceso de transformación", en "Arte, terapia y educación: la creación como proceso de transformación individual y colectiva" en *Jornadas de Arte, Terapia y Educación* (1ª. 2001), N. Collette y A. Hernández. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, págs. 31-40.

- KLEIN, J.-Pierre (2004). *L'art-thérapie*. París: Presses Universitaires de France.
- KNAUS, W. J. (1997). "Superar el hábito de posponer" en *RET: Revista de Toxicomanías*, CAT / Barcelona, no. 17, págs. 13-16.
- KORAI ART. "Miriam Londoño", en *Korai Art*. <https://www.koraiart.com/miriam-londono/> (Consulta: 15 de febrero del 2022)
- KORZUN, O. (2019). "Estrés y odio en la emigración: todas las etapas de la adaptación en un nuevo país" en *Forodiario. Voz de Estados Unidos de habla rusa*. <https://kripkit.com/choque-cultural/> (Consulta: 10 de enero del 2022)
- KRAUS, A. (2001). "Enfermedad y creación" en *Revistas UNAM*, Universidad Nacional Autónoma de México. Publicaciones Fomento Editorial, no. 7, págs. 42-47.
- KRISTEVA, J. (1995). *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Editorial El País.
- LONDOÑO, M. *Miriam Londoño* <http://miriamlondono.com/> (Consulta: 15 de febrero del 2022)
- LÓPEZ, CH. (2003) "Curar la vida" en "Arte, terapia y educación: la creación como proceso de transformación individual y colectiva" en *Jornadas de Arte, Terapia y Educación* (1ª. 2001), N. Collette y A. Hernández. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- MAILLARD, Ch. (2007). *Hilos*. Barcelona: Editorial Tusquets.
- MAIRATA LAVIÑA, J. (2008). "Libro de artista: diálogo entre la palabra y la imagen" en *Grabado y edición: revista especializada en grabado y ediciones de arte*, no. 17, págs. 32-41.
- MANZANO ÁGUILA, J. D. (2000). *Libros alternativos. Los otros libros*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. (1999). *Pequeña historia del libro*. Asturias: Ediciones Trea.
- MARTÍNEZ MORO, J. (1998). *Un ensayo sobre grabado: (A finales del siglo XX)*. Santander: Creática.
- MEJÍA, D. (2019). "El arte introspectivo y espiritual de Sako Asko" en *CreadoresCriollos. Cartel urbano*. <https://cartelurbano.com/creadorescriollos/el-arte-introspectivo-y-espiritual-de-sako-asko> (Consulta: 28 de enero del 2022)

- MNBOOKARTS (2015). *Maria Szczodrowska, "Od początku do końca (From the beginning until the end)*. Minnesota: MCBA PRIZE | An International artist 's book award. <http://mcbaprize.org/szczodrowska/> (Consulta: 25 de febrero del 2022)
- MOLINERO AYALA, F. (2011). "Presentación de tres libros" en *LAMP. El libro de artista como materialización del pensamiento. Cuaderno sobre el libro*, M. Aguilar, et al. Madrid: UCM (Universidad Complutense de Madrid).
- MONSELL PRADO, P. (2006). *Fadaiat: libertad de movimiento, libertad de conocimiento*. Barcelona: Aire incondicional.
- MONTANO, P. (2017) "Conociendo a...Katsumi Komagata" en *Un poco perdido, blog de Pepa Montano*. <http://www.unpocoperdido.com/wordpress/?p=1753> (Consulta: 2 de marzo del 2022)
- MORA, J. (2016) "El juego de Katsumi Komagata" en *Blog Canas Verdes*. <http://verdes-canas.blogspot.com/2016/04/el-juego-de-katsumi-komagata.html?m=1> (Consulta: 2 de marzo del 2022)
- MORLESIN, R. (2012) "Entrevista a Katsumi Komagata" en *Revista Babar*. <http://revistababar.com/wp/entrevista-a-katsumi-komagata/> (Consulta: 3 de marzo del 2022)
- MUNARI, B. (2016). *¿Cómo nacen los objetos?: apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MUÑOZ MORELLÁ, A. (2017). "Jo Spence, el origen de la fotografía terapéutica" en *ANDANA. Fotografía y desarrollo personal*. <https://andanafoto.com/jo-spence-origen-la-fototerapia/> (Consulta: 27 de enero del 2022)
- NASHER SCULPTURE CENTER (2001). *An Interview with Noriko Ambe*. Texas: Nasher Sculpture Center. <https://www.nashersculpturecenter.org/read-watch/articles/article/id/78> (Consulta: 14 de marzo del 2022)
- NITESH LIBRERÍA. 2 𠄎 NITESH. Kyoto: Nitesha Librería. <https://www.nitesha.com/?mode=srh&sort=n&keyword=komagata> (Consulta: 3 de marzo del 2022)
- PASTOR CUBILLO; B. R. y PEIRÓ, J. B. (2009). *Sobre libros*. (Recurso electrónico-CD-ROM). Valencia: Editorial Sendemà.
- ROGERS, I. (2014). "Brooks Shane Salzwedel" en *Grey Not Grey*, sección In Art News, Contemporary Art. <https://greynotgrey.com/blog/2014/01/16/brooks-shane-salzwedel/#> (Consulta: 21 de marzo del 2022)

- ROJO, M. G. (2021). “Entre el arte y la autobiografía del dolor y el cambio” en *La Nueva Crónica*. Diario Leonés de Información General S.L. <https://www.lanuevacronica.com/entre-el-arte-y-la-autobiografia-del-dolor-y-el-cambio> (Consulta: 27 de enero del 2022)
- SAID, E. (2013). *Reflexiones sobre el exilio: ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Editorial DeBolsillo.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Emigrantes, inmigrantes, exiliados. Ciclo de cine*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat. Ed. Col·lecció Quaderns Del Muvim. Serie Minor.
- SHANE SALZWEDEL, B. *Brooks Shane Salzwedel*. <https://www.brookssalzwedel.com/> (Consulta: 21 de marzo del 2022)
- SONTAG, S. (1996). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus.
- TRADUCCIONES AGORA. *Historia del diccionario*. Agora Facilities Services S.L. <https://agorafs.com/historia-del-diccionario/> (Consulta: 16 de marzo del 2022)
- UPV (Universidad Politécnica de Valencia (1999). *Páginas singulares. El libro de artista*. Exposición Sala Josep Renau. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- UPV (Universidad Politécnica de Valencia) (2005). *Sin pies ni cabeza: 10 años entre colección de libros de artista*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes.
- URRUTIA ASUA, J. “Taller|Katsumi Komagata” en *Josune Urrutia Asua*. <https://josunene.com/taller-katsumi-komagata/> (Consulta: 3 de marzo del 2022)
- WALLER, D. y GILROY, A. (1992). *Art Therapy: A handbook*. Buckingham: Open University Press Buckingham.
- WATANABE, SH. (2009). “From Micro to Macro, Past to the Future, Beyond The Scals of Time, The Journey of Ambe”, en *Volcano Lovers Exhibition*, Catálogo.
- WFOT- WORLD FEDERATION OF OCCUPATIONAL THERAPY (2012). *About Occupational Therapy*. <https://wfot.org/about/about-occupational-therapy> (Consulta: 13 de enero del 2022)
- WINNICOTT, D. W. (1968). “El juego del garabato” en *Exploraciones Psicoanalíticas II*. Buenos Aires: Paidós. 1991.

- YOUTUBE. “Bruno Munari” en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=8m29dfG32OU> (Consulta: 9 de marzo del 2022)
- YOUTUBE. “First Look by Katsumi Komagata preview” en *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=irfF9wRqVLU> (Consulta: 2 de marzo del 2022)
- YOUTUBE. “Libro de artista Ah de Fah Crudo - 2016” en *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=IQQKv4b-m9o> (Consulta: 10 de febrero del 2022)
- YOUTUBE. “Libro objeto, 2014. Libro objeto realizado para la materia Morfología II, Cátedra Wainhaus (FADU, UBA). Florencia Godoy” en *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=yLR-kwUOsR8> (Consulta: 10 de febrero del 2022)
- YOUTUBE. “Little Eyes, de Katsumi Komagata” en *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=pKg0BIFUHXy> (Consulta: 3 de marzo del 2022)
- YOUTUBE. “Little Tree (駒形克己) KOMAGATA katsumi” en *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=XHjt2WsEfUs> (Consulta: 3 de marzo del 2022)
- YOUTUBE. “Los Prelibros de Bruno Munari” en *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=VM4-TqPqXWs> (Consulta: 10 de marzo del 2022)
- YOUTUBE. ““Pacu pacu” de Katsumi Komagata, Les Grandes Personnes” en *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=3jey_BnKsI8 (Consulta: 3 de marzo del 2022)
- YOUTUBE. “Petit arbre Katsumi Komagata” en *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=gvC1Lq6wm80> (Consulta: 2 de marzo del 2022)
- YOUTUBE. “Spotkanie z Matia Szczodrtowska i Radkiem Stancem” en *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=JSt3jVYBPPs> (Consulta: 25 de febrero del 2022)
- ZEEGEN, L. (2006). *Principios de la ilustración. Como generar ideas, interpretar un brief y promocionarse. Análisis de la teoría, la realidad y la profesión en el mundo de la ilustración manual y digital*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- ZOBEL, S. (2012). “In Search of Balance, The Paper Landscapes of Japanese American Artist, Noriko Ambe” en *Nicolai*, no. 1, edición Abril-Junio.