

**TFG**

---

**LAS DOS CARAS**

**LIBRO DE ARTISTA**

**Presentado por Inmaculada Ferrer Pérez**

**Tutora: María Desamparados Berenguer Wieden**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2014-2015**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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



## RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Esta memoria trata sobre el desarrollo de un libro de artista marcado por la naturaleza y los sentimientos, desarrollado con la técnica del fotopolímero y tipos móviles.

Se divide en dos partes, la primera nos lleva a realizar un recorrido de la evolución del libro, desde la invención de la imprenta hasta la época actual, para entender cómo, porqué y no antes ha surgido esta disciplina. La segunda describe el proceso de trabajo y desarrollo del libro.

Las fotografías del proyecto finalizado podrán consultarse en anexo aparte.

Palabras clave: *libro de artista, fotopolímero, naturaleza, grabado, tipos móviles.*

This report explains the development of an artist's book marked by the nature and feelings, developed thanks to the technique of photopolymer and mobile types.

It is divided into two parts, leading us on the first part on a tour of the evolution of the book, from the invention of press to the present day, to understand how, why and not before this discipline has emerged. The second part describes the process of work and development of this book.

Photographs of the completed project will be available in a separate annex.

Keywords: *artist book, photopolymer, nature, engraving, movable types.*

## AGRADECIMIENTOS

A Amparo Berenguer, por haberme enseñado las técnicas de grabado que me han permitido desarrollar mi amor por la naturaleza.

A Vicente Biosca y Enrique **Ferré** por haberme ayudado en cada duda, problema y día de caos que he tenido en la realización de este proyecto.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>6</b>
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b> .....	<b>7</b>
<b>3. CUERPO DE LA MEMORIA</b>	
<b>3.1 EL LIBRO DE ARTISTA</b> .....	<b>8</b>
3.1.1 <i>HISTORIA: DE LA IMPRENTA AL SIGLO XXI</i> .....	<b>9</b>
<b>3.2 ORGANIZACIÓN DEL PROYECTO</b>	
3.2.1 <i>BRIEFING</i> .....	<b>17</b>
3.2.2 <i>CONTRABRIEFING</i> .....	<b>17</b>
3.2.3 <i>TIMMING</i> .....	<b>17</b>
3.2.4 <i>REFERENTES</i> .....	<b>18</b>
3.2.5 <i>BOCETOS</i> .....	<b>26</b>
3.2.6 <i>ELECCIÓN DE IMÁGENES Y COMPOSICIÓN</i> .....	<b>28</b>
3.2.7 <i>PRUEBAS DE COLOR</i> .....	<b>31</b>
3.2.8 <i>ELECCIÓN DE LA TIPOGRAFÍA</i> .....	<b>33</b>
3.2.9 <i>ENCUADERNACIÓN</i> .....	<b>34</b>
<b>4. CONCLUSIONES</b> .....	<b>36</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>37</b>
<b>6. ÍNDICE DE IMÁGENES</b> .....	<b>39</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

En la presente memoria se recoge el proceso de conceptualización y desarrollo del libro de artista: *Las dos caras*. Este proyecto pretende demostrar que se han obtenido las habilidades y conocimientos necesarios para realizar un proyecto con un planteamiento, proceso y acabados de carácter profesional.

Dentro de la memoria encontraremos las motivaciones y metas que se han querido alcanzar para este libro de artista. Asimismo encontraremos un apartado donde se hará un pequeño recorrido sobre la historia y evolución del libro, desde la invención de la imprenta hasta la actualidad para entender mejor qué pasos le han llevado hasta ser el libro que conocemos en la actualidad. Asimismo veremos qué cualidades hay que esperar de esta disciplina artística, qué la define y cuáles son sus fronteras.

A continuación podremos ver cual ha sido el proceso que se ha llevado a cabo para realizar este libro: temática, materiales, técnicas, etc. Porque se han trabajado con unos en vez de otras opciones, qué problemas nos han dado y cuales han sido las soluciones dado el caso.

Finalmente una conclusión en la que se reflexiona sobre los objetivos marcado en un principio y todo el proceso llevado a cabo, analizando el resultado final.

Las fotografías en detalle del proyecto podrán consultarse en anexo a parte.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este proyecto tenía dos objetivos principales muy definidos: el primero era realizar un libro que pueda ser útil para el lector sea cual sea su estado anímico, y para ello se han contrapuesto dos sentimientos: la pesadumbre y el entusiasmo. El segundo objetivo de era trabajar ambos sentimientos con las mismas imágenes, y que su interpretación cambiara dependiendo de la gama tonal escogida y del texto que las acompaña. Para este segundo objetivo se ha experimentado con técnicas gráficas para la búsqueda de un lenguaje propio.

En esta búsqueda de expresión personal se ha querido trabajar con un formato -el libro de artista- que da la libertad y la posibilidad de encontrar una dimensión íntima entre la creadora y el lector, ligándolos en un diario que pasará a pertenecer al lector nada más lo tenga en sus manos.

Este libro perderá así su cualidad de prestado o adquirido para quien lo tenga, ya sea por unos instantes o una vida; y se convertirá en parte suya. No pensará que lee los pensamientos de alguien, serán sensaciones que podrá reconocer y tomará como propias.

En cuanto a la metodología utilizada tuvo un desarrollo cronológico, dividida en dos fases que coinciden con los dos semestres del curso académico. En el primer semestre se decidió que el proyecto a realizar sería un libro de artista, deseo que venía por la asignatura realizada en el anterior año: *Libro de artista, grabado y tipografía móvil*, en la que se realizó un libro de artista con xilografía y tipos móviles. En el desarrollo del semestre se llevaron a cabo asignaturas donde se descubrieron nuevas técnicas de grabado; y para saber cuál resultaría más idónea para el proyecto se realizaron varios libros de artista, donde finalmente se eligió la técnica del fotopolímero; asimismo se probaron diferentes formatos y papeles que nos ayudarían a tomar la decisión de cuáles serían los más adecuados. para el proyecto que teníamos entre manos. Estas decisiones coincidieron con el desarrollo del tema que se quería tratar, que se juntó con el deseo de querer utilizar fotografías que se habían estado realizando en diferentes enclaves naturales de la Valencia, como el parque natural de La Albufera. Otra decisión que vino condicionada por la asignatura *Libro de artista* fue la de querer usar tipografía móvil, ya que otorga un carácter único al texto, imposible de conseguir con impresiones en plotter.

En el segundo semestre se comenzó con el libro: después de realizar varias maquetas digitales para la composición de la imágenes y el texto así como la selección de la familia tipográfica, se realizó una maqueta con las primeras pruebas de color para saber qué gama tonal resultaría mejor. A continuación se procedió a la realización de las estampas y una vez finalizado a la estampación de los textos en los talleres de tipografía, así como la estampación de la portada en el taller de serigrafía. Finalmente se encuadernó.

## 3. CUERPO DE LA MEMORIA

A continuación pasamos a tratar un puntos clave, previo a tratar el desarrollo de la realización del trabajo, para entender elecciones y desarrollo de este proyecto, una breve introducción a la historia del libro de artista.

### 3.1 EL LIBRO DE ARTISTA

*“A diferencia de un libro convencional de poesía, de cuentos, etc., en el que éste no es más que un contenedor de arte literario impreso en sus páginas, el libro de artista es física y conceptualmente una obra artística en sí mismo, integrando forma y contenido de manera inseparable.”<sup>1</sup>*

Con esta definición de libro de artista, del profesor Fernando Evangelio, entendemos que este objeto va a mantener la función principal de libro: el relato de una idea, el cual podrá ir acompañado de texto e imagen o prescindir de alguno de estos elementos si fuera necesario; pero que ha diferencia de un libro corriente no solo pretende transmitir un concepto, abarca una expresión infinita en la que el lector podrá sumergir sus cinco sentidos e interactuar con el objeto que tiene en sus manos donde descubrirá un sinfín de lenguajes artísticos.

Pero es primordial destacar que, a pesar de contar con la libertad de someter al interés del artista cómo va a manipular los materiales con los que cuenta para realizar su obra, nunca hay que olvidar las bases sobre las que se está trabajando: el libro, por ello se tendrán en cuenta tema, formato y lenguaje visual.

El tema es el asunto general sobre el que se va a desarrollar el argumento que se quiera contar, quedando a total libertad de lo que el artista quiera contar.

El formato es el conjunto de las características técnicas y de presentación que darán unidad al lenguaje aplicado. Aquí texto e imagen interactúan y dan forma al conjunto, los cuales junto con la apariencia externa del libro nos sumergen en la visión a la que el artista nos quiera llevar.

El lenguaje visual se define por dos elementos máximos: imagen y texto. Se pueden relacionar entre ellos, prescindirse de alguno, o que uno tome el rol del otro; y la manera en que estos sean utilizados cambiarán completamente la consideración del libro. También debemos tener en cuenta cómo interactúan estos elementos en el libro en sí: su localización en el espacio y la estructura. Estas relaciones definirán el carácter de expresión que se le haya querido dar al libro: de objeto artístico, de transmisor de conocimientos, de sensaciones, de inmaterialidad,...de cualquier matiz que el artista haya querido dar.

---

1. EVANGELIO, FERNANDO. SIN PIES NI CABEZA. 10 AÑOS ENTRE LIBROS, p. 17.

Asimismo, en la elección de materiales se ha de respetar la idea del libro. Esto no debe coaccionar o impedir parte de la acción creadora, debe aprovecharse para crear una sinergia positiva en la que libro y material están servicio la una de la otra, y donde la técnica artística acabará de conjugar estos elementos para dar unidad.

### 3.1.1 HISTORIA: DE LA IMPRENTA AL SIGLO XXI

Para hablar del libro de artista hay que remontarse, otra vez, al elemento básico: el libro. Es importante hacer un pequeño recorrido por su historia para entender, entre otras cosas, cómo evolucionaron los métodos de impresión - por lo que partiremos nuestro pequeño viaje en la época de la invención de la imprenta, el siglo XV-, por qué problemas pasó y en qué momentos de la historia se pudieron llevar a cabo los avances necesarios para que finalmente en el siglo XX aparecieran y comenzaran a tomar notoriedad los primeros libros de artista. Asimismo, debemos unir este elemento a las creaciones artísticas que este van a contener: obra gráfica como elemento de ilustración. Definiendo este último concepto, obra gráfica, se trata de la creación de una matriz cuya imagen será transferida al papel, esta transferencia se realiza mediante impresión, y por eso su uso está también ligado a la evolución de las imprentas.

Nos remontamos al siglo XV, al nacimiento de la imprenta de Gutenberg en el año 1450 y con ello la llegada de tipos móviles a Europa. (Como curiosidad, en China se conocen tipos móviles de madera datados del año 960 (período Song), inventados por Pi Sheng; y del año 972 data el primer libro impreso con estos tipos, un canon Budista. En Corea, del año 1390 datan fundiciones de tipos móviles, 60 años antes de que Gutenberg comience sus esbozos de imprenta. Así el mérito de Gutenberg recae en idear la fundición de tipos móviles sueltos (*Figura 1*) para poder combinar letras y no tener que trabajar con bloques de texto, y la adaptación de una prensa de uvas para poder estampar en pliegos de papel, la cual sería un primer prototipo de imprenta.)

Gutenberg, junto con su socio Fust y su aprendiz Schöffer, componen un libro *-Salterio latino-* con características por primera vez vistas en un libro:

- 1ª obra impresa que indica el año de publicación y el lugar de impresión.
- 1ª obra impresa con marca de impresión (*Figura 2*) y colofón.
- 1ª obra impresa ilustrada (lo cual no se volverá a dar hasta pasados 20 años)
- 1ª obra impresa en más de un color (no volverá a darse el uso de más tintas hasta el siglo XVIII.)
- 1ª obra impresa que pasó directamente al encuadernador, sin intermediar con un ilustrador.

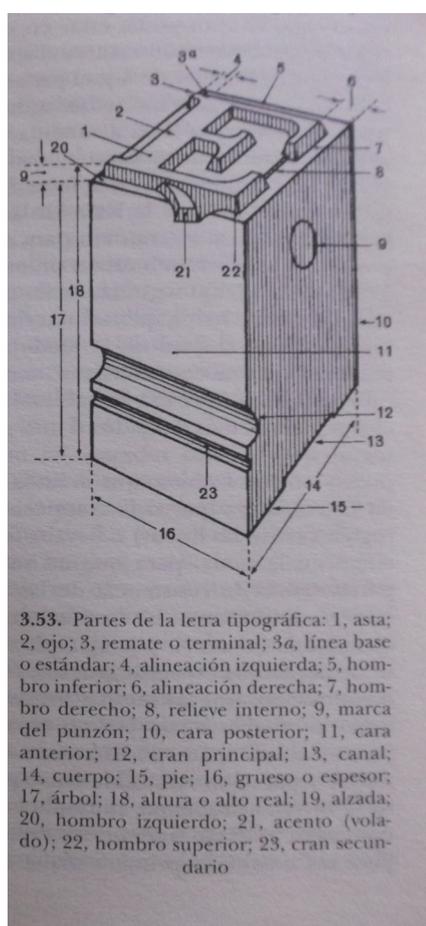


Fig. 1: Tipo móvil



Fig. 2: Marca de impresor de Peter Schöffer.

Este primer híbrido dio lugar a los incunables, libros producidos desde la invención de la imprenta hasta el año 1500). Carecían de normas o criterios unificadores, la imprenta se estaba perfeccionando y enseñando en otras partes de Europa; aún así, compartían en su mayoría las siguientes características:

- Carecer de portada.
- Falta de letras capitales (hueco que se dejaba a letristas e iluminadores)
- No se utilizaba la división en capítulos.
- Sin pie de imprenta.
- Hojas foliadas, no paginadas.
- Gran formato.
- Falta de signos de puntuación.
- Empelo exagerado de abreviaturas, a la manera de los códices.
- Imperfecciones en algún carácter.
- Márgenes generosos.
- Papel grueso y defectuoso.

Las ilustraciones utilizadas para estos libros se realizaban mediante el proceso gráfico de la xilografía (consiste en la talla de un bloque de madera -matriz- que posteriormente será entintado y estampado en papel; cada tinta que se quiera añadir a estos dibujos se realizará con una nueva matriz y siguiendo el procedimiento anterior); destaca el trabajo de Alberto Durero con sus grabados del Apocalipsis, donde dispuso expresamente que sus grabados se encontraran en el haz de la página y los textos en el dorso. En cuanto a técnica destaca el uso del grabado calcográfico en el año 1447 con Botticelli en *El inonte sancto de Dio*, lo cual será una excepción que no volverá a repetirse hasta mediados del siglo XVI.

Pero el criterio artístico no se medía en estos libros, no importaba si estaba logrado o no. Estos libros intentaban esconder la invención de la imprenta, y que pudieran ser vendidos al mismo precio que un manuscrito (mucho más elevado por estar escrito a mano por copistas), por ello copiaban su forma, formato, encuadernación y cualquier característica que lo asemejara.

Los problemas técnicos no eran los únicos a los que debían enfrentarse, la censura religiosa se aplicaba con fuerza en los escritos, por la cual debían pasar pruebas como “la prueba del fuego” (Figura 3) en el siglo XII, por la cual los libros eran lanzados al fuego y se salvarían por gracias y poder divino; en el siglo XV, año 1478 se quemó en Valencia la primera Biblia en valenciano, orden dada por la Inquisición, o los arzobispados de Maguncia y Fráncfort, que impusieron normas de censura al libro impreso en los años 1485 y 1486 respectivamente.



Fig. 3: La prueba de fuego aplicada a los libros heréticos. El milagro del libro incombustible, tabla de Pedro Berruguete. (Museo del Prado, Madrid).

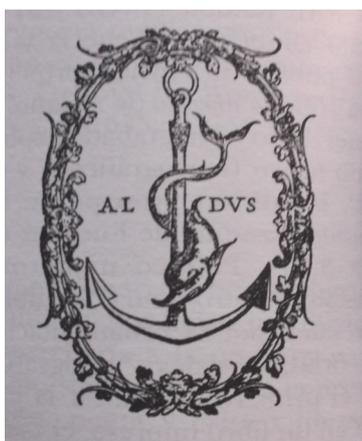


Fig. 4: Marca de impresor de Manuzio.

A pesar de todos estos problemas, algunos impresores quisieron innovar en el uso de la impresión, y destacan entre ellos los italianos:

-Erhand Ratdott fue el primero en realizar un libro con grabados sobre fondo negro (leucográficos); y en 1476 fue el primero en añadir una portada, que fue para el Calendario de Regiomontan. Asimismo fue el primero en publicar un muestrario de tipos.

-Ulrich Hahn, primero en imprimir texto y música (*Missale romanum*) y en 1476 fue el primero en utilizar un total de 30 xilografías (un número muy elevado para la cantidad de ilustraciones que se añadían a un libro) para el *Meditationis vitae Christi*.

-Aldo Pio Manuzio (Figura 4), innovador por la creación del tipo en cursiva, del uso del formato de octavo para libros de bolsillo, de la utilización de la encuadernación griega (lomo del libro liso) y por crear el primer catálogo (*officinalis*) en el que enumeraba los volúmenes de su biblioteca.

Pasamos a los siglos XVI, XVII y XVIII. Las innovaciones técnicas o de perfeccionamiento de la imprenta son escasas, el 45% de la producción de imprenta es de carácter religioso: biblias, misales, catecismo aunque por suerte encontramos que el auge de influencia social del libro lleva también a la producción de libros dedicados a la enseñanza como la gramática y la ortografía.

Pero si se trata de un siglo donde cambia la manera en la que se trabajan las ilustraciones, donde la talla dulce (buril) cobra una tremenda importancia, y los artistas de renombre (como Durero) colaboran en la realización de ilustraciones para libros. La xilografía pierde su importancia y queda relegada a ser utilizada para decoración de orlas y frisos, mientras aumenta el auge de otras técnicas de grabado, ya fuera por permitir mejores detalles en la realización del dibujo o porque la matriz era más resistente y permitía sacar más copias. Entre estas técnicas destacan el grabado calcográfico (utilizado por Rembrandt o Lucas de Leyden) y el aguafuerte (utilizado por Jacques Collot o Abraham Bosse, entre otros).

Y en el siglo XVIII encontramos como grandes artistas como Goya (con la técnica del aguafuerte) o Luis Paret y Alcazar participan de la ilustración de libros con las técnicas de grabado citadas anteriormente (Figura 5).

Asimismo es en este período cuando se asientan los precedentes de familias tipográficas que siguen en uso actualmente, como la Garamond (tipo saint Agustin Sylvius) por Sinon de Colines en el año 1692, en el año 1692 el precedente para la familia Didot (tipo *romain du roi*) por Philippe Grangjeau o en el año 1788 la creación de la familia tipográfica Bodoni por Giambautista Bodoni.

La manera de encuadernar también cambia, y se puede considerar que la encuadernación moderna nace en Italia en el siglo XVI, dejando de lado la orfebrería para dar paso al uso de telas. Aldo Manuzio, citado previamente por la introducción del formato del libro de bolsillo entre otros,



Fig. 5: Antonio de Sancha, retrato por Luis Paret y Alcázar.

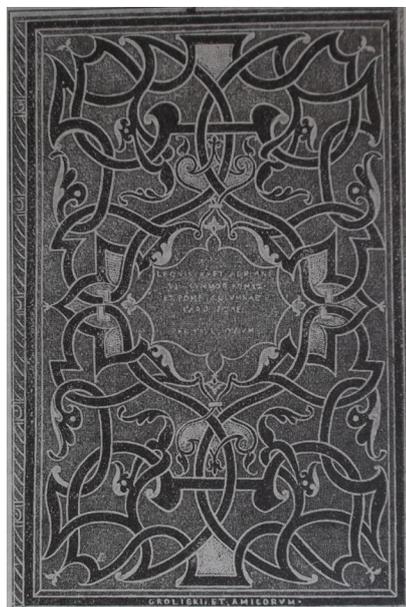


Fig. 6: Plano de una encuadernación de Jean Grolier (S. XVI)



Fig. 7: Plano de una encuadernación de mosaico atribuida a Padelouo (S. XVIII)

fue de los primeros en sustituir la madera de las tapas por cartón. Estas se adornan con motivos heráldicos y arquitectónicos, castillos, águilas, leones, bustos de guerreros, utilizando oro o gofrados, con cuyas formas formaban orlas o hexágonos (Figura 6).

En el siglo XVII se distinguen tres tipos de encuadernaciones: austera (encuadernación jansenista), encuadernación con *fers puntillés* y encuadernación tipo Grolier. La primera se trabaja con marroquinería mate y adornos de hilo o filete mate; la segunda carece de orlas o son muy pequeñas, y aunque poseen más espacio libre que la mayoría en el centro suele haber una gran composición formada por líneas de puntos. Finalmente la tipo Grolier se divide en dos vertientes, la fanfare que mezcla volutas, espirales, arabescos y motivos geométricos; y la *semis* o sembrado, que trabaja pequeños motivos (florecitas, ramajes, etc.) que abarcan todo el plano.

Finalmente en el siglo XVIII se hace la distinción de encuadernador profesional, ya que hasta entonces de esta labor se encargaba en las imprentas o en las bibliotecas. Se recupera en este siglo tres tipos de encuadernación: la del uso del mosaico con puntillismo o encaje (Figura 7), la encuadernación de cortina (que utilizaba elementos que se unían a manera de cortina sobre mosaicos pintados de gran variedad de combinaciones) y la encuadernación mecánica de finales del siglo, donde la contribución artística se reduce a mínimos (lo que también abarataría el costo de producción de los ejemplares.).

La censura sigue presente, y a las represiones religiosas se unen las civiles. De este último tipo se puede decir que la primera fue instaurada por Enrique VIII de Inglaterra en el año 1529.

Finalmente en el siglo XVIII comienzan las aboliciones de censura civil de libros, siendo encabezado este movimiento por Suecia en el año 1766, seguida por Dinamarca en el 1770. Sera por fin en el año 1789 cuando con la Revolución francesa se proclamará la lectura como uno de los derechos del hombre y las bibliotecas servicio público, uso directo, colectivo y gratuito.

Llegamos a los siglos XIX y XX, marcados por la revolución industrial, donde el modelo de prensa de uvas modificado por Gutenberg desaparece para dejar paso a modelos perfeccionados, más rápidos y fiables para el auge de demanda de ejemplares; se da paso de la minoría culta a libros de masas gracias al abaratamiento en los costos. Pero lo más importante para nuestro caso de estudio es la llegada de nuevos métodos de composición e impresión. El primero de ellos es el offset (invención en el año 1904 por Ira W. Rubel, debido a un error al utilizar su máquina de litografía, por lo que este procedimiento parte como un avance de esta técnica.) Las ventajas de esta técnica son que el recubrimiento de caucho del rodi-

llo confieren una calidad excepcional a este tipo de impresiones, puesto que el recubrimiento de caucho del rodillo es capaz de impregnar, con la tinta que lleva adherida, superficies con texturas irregulares o rugosas (cualidades que un rodillo metálico no tiene). También destaca porque la realización de las planchas es muy rápida y además son duraderas, por lo que permiten grandes tiradas y además a precios económicos en comparación con otros sistemas de impresión.

Otro invento que permitió multiplicar los formatos de papel para libros fue la máquina continua para la fabricación de papel (por Nicolas-Louis y Saint-Léger Didot en Francia, posteriormente mejorada en Reino Unido por Gamble, Fourdrinier y Donkin)

En cuanto a tipografías, es en el año 1869 cuando se inventa la máquina que nos ha permitido trabajar con tipos móviles en este proyecto: la Minerva, por Bethier en Francia. La importancia de este modelo de imprenta radica en su tamaño y costo: pequeñas empresas podían permitirse esta máquina, lo cual daba lugar a que un mayor abanico de gente pudiera realizar pequeñas ediciones de cualquier cosa que se le antojara.

Por estas razones, por las evoluciones técnicas en este punto de la historia, así como los abaratamientos costos, pequeños y talleres puede conseguir reunir la maquinaria necesaria para realizar sus propios libros, por eso es en este momento cuando puede empezar a explorar el mundo de la composición y la experimentación de los lenguajes visuales, de la búsqueda de formatos de se adecuen a lo que el artista busca expresar.

Así, es en la producción de este primer siglo cuando encontramos los primeros antecedentes de libro de artista: “libros extravagantes”, tiradas cortas de libros por sus mezclas y/o rareza de tintas o por los materiales que utilizaba. Estos libros se relacionan con el movimiento futurista. Encontramos un primer escrito en el 1912 (*El manifiesto técnico de la literatura futurista*) que se plantea aspectos relacionados con la composición del texto, y dos años más tarde *El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica*, donde se introduce la onomatopeya; y en ese mismo año se publica *Zang Tumb Tumb*, de Filippo Marinetti (*Figura 8*), poemas sonoros que incluyen sonidos de disparos y explosiones.



Fig. 8: Portada y contraportada de ZANG TUMB TUMB.

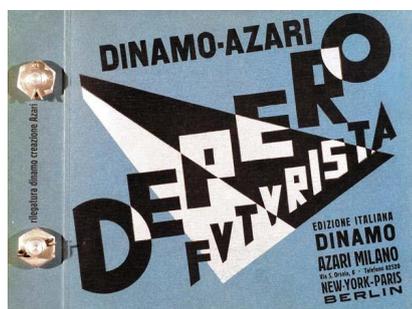


Fig. 9: *Depero futurista*

Destacamos otras obras de la época por diferentes cualidades que cada artista modificó del libro hacerlo suyo: por su forma de encuadernación y de composición de textos destaca *Depero futurista* (Figura 9), de 1927, por Fortunato Depero con una encuadernación de hojas atornilladas por los extremos del lado izquierdo. Por su cualidad de libro ilustrado y realizado enteramente a mano y con textos del propio autor *El entierro del Conde de Orgaz*, de Picasso que incluye 13 grabados, un buril y 12 aguafuertes; así como textos impresos mediante la técnica de la litografía. El mismo Picasso colaborará en la ilustraciones de otros libro, como fue el caso de *Le Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac en el año 1931, tarea que le fue propuesta por Ambroise Vollard.

Otra obra que fue trabajada con diversas técnicas de obra gráfica, a la cual se añadieron colaboraciones de pintores y escultores, en la que primaba la obra gráfica y números dedicados a artistas de renombre de la época fue la revista de arte ilustrado *Verve* (fundada en 1937 en París) (Figuras 10 y 11)<sup>2</sup>.

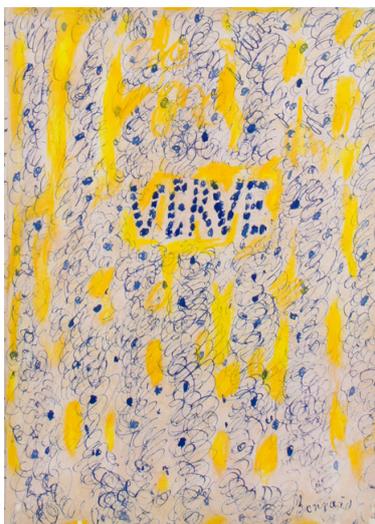


Fig. 10: *Verve*, vol. V n° 17 y 18

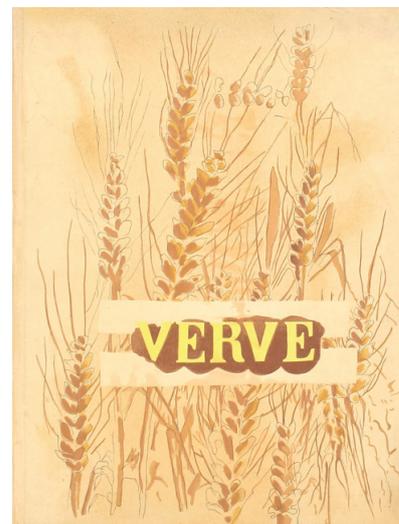


Fig. 11: *Verve* n° 31 y 32.

<sup>2</sup> Figura 10: *Verve*, vol. V n° 17 y 18, "Color de Bonnard".

Número dedicado a Pierre Bonnard, frontispicio impreso de Mourlot, textos de Pierre Bonnard y Michel Terrasse.

Figura 11: Revista *Verve* n° 31 y 32, "Diarios íntimos de Braque".

Cobertura creada por el artista. 136 dibujos inéditos de Georges Braque en negro y en colores impresos por Draeger. En frontispicio, una litografía del artista impresa por Mourlot.

Otra publicación periódica, un poco anterior a *Verve* (1873), pero también francesa fue *Paris à l'eau-forte*, donde Richard Lesclide animó a los artistas que trabajan en la revista a experimentar con el grabado, a buscar nuevos matices y soluciones. De hecho, comenzó a sacar ejemplares muy limitados de las planchas, asegurando que no habría reimpressiones por el mal estado en el que acababan las matrices.

Pero es en el año 1934 cuando encontramos el que por muchos expertos es considerado el primer libro de artista, la *Caja Verde* de Marcel Duchamp (*Figuras 12*), publicada como anexo de todo el trabajo de su obra *El gran vidrio*, en la que se contenía. de la realización de la obra. Se han encontrado 320 ejemplares, los cuales contenían 93 notas de trabajo publicadas en facsímiles e introducidas en una caja sin enumerar ni encuadernar, con material diverso como blocs de notas, fotografías, dibujos, croquis, etc. Asimismo, la obra debería exponerse junto con los libretos y con el sonido de ciertos elementos (las letanías del carrito, tiros y el adagio del Molino). De esa manera la idea original de Duchamp era que estuviese compuesta de tres facetas intercomunicadas: plástica, literaria y musical.



Fig. 12: La caja Verde, Marcel Duchamp, 1934

Con la llegada del Conceptualismo en el año 1960 los artistas que desarrollan esta técnica aumentan, y encontramos artistas de la talla de Dieter Roth, el cual realizó libros por ejemplo con los materiales que las imprentas desechaban. También encontramos a Edward Ruscha, que por muchos es considerado como el pionero en la realización de libros de artista contemporáneos por su trabajo *Twenty-six Gasoline Stations* (*Figuras 13 y 14*), publicado en 1963 donde retrata las gasolineras de la carretera entre Los Ángeles y Oklahoma City, en otros libros como *Todos los edificios de Sunset Strip* (1966) o *Unas cuantas palmeras* (1971) se centran en la arquitectura, el paisaje y el ambiente de la ciudad californiana. Tuvo una enorme acogida en el mercado: realizó una primera tirada de 400 ejemplares, una segunda de 500 ejemplares publicados en 1967 y una tercera de 3000 ejemplares publicados en 1969.

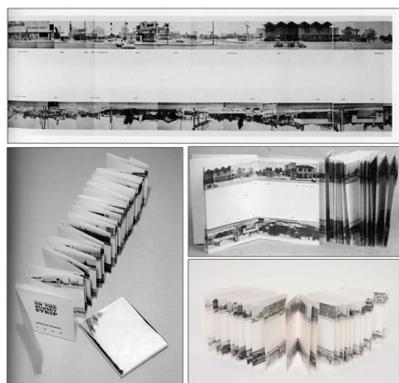
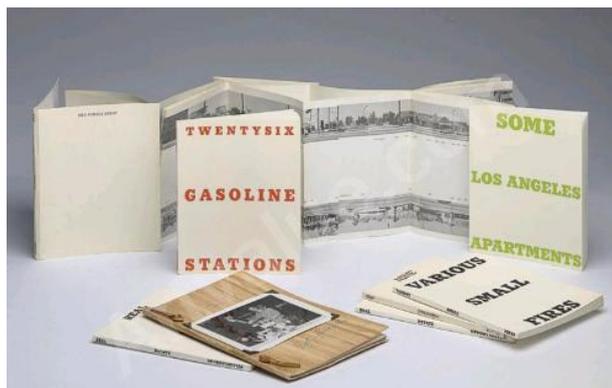


Fig. 13 y 14: *Twenty-six Gasoline Stations*, Edward Ruscha.



A raíz de esta nueva forma de arte, se abrió un debate en torno a la impresión industrial y el grabado original. En un principio, se consideraba obra original a aquellas estampaciones realizadas exclusivamente por procesos manuales, e industriales a los realizados por procesos fotomecánicos. Esto se debe a que el grabado se encontraba en un punto histórico que intentaba romper con su atadura histórica de mera plancha de reproducción de obras ajenas, ya que hasta el momento no se había considerado de importancia que una obra fuera una reproducción de la de otro artista u original del grabado, lo que importaba era la dimensión de la plancha o la duración del trabajo, así como la calidad de la técnica sobre la originalidad.

Con esta nueva mentalidad de dar autoría a la originalidad de las obras y de apogeo del grabado, cuando aparecieron los procedimientos de reproducción basados en la fotomecánica y la fotografía, se le dio a estos procesos el papel de duplicar obras ya existentes, sin considerar que con ellos pudieran crearse obras artísticas. Incluso al principio de definir estos conceptos, muchos artistas consideraban a las técnicas de litografía, buril y xilografía meros reproductores automáticos de obras.

Pero la experimentación de las prácticas artísticas que experimentaban y jugaban con todos los procesos de grabado a su alcance, consiguieron que en el año 1969, en el Congreso Internacional de Artistas de Viena, se fijaran las siguientes bases: “se mantiene que es condición indispensable que la matriz sea realizada por el propio autor de la idea” pero no se hace mención específica a que deba realizarse exclusivamente a mano; también se incluye la condición de que el artista supervise la tirada y que ésta sea limitada, al tiempo que se establecen unas normas que afectan en especial a la numeración y a la firma individualizada de cada estampa.<sup>2</sup>

Los posteriores avances técnicos han conseguido abrir más el debate conceptual en cuanto a la creación de obra gráfica y de libros de artista, haciéndolos inclasificables en categorías por la cantidad de libros realizados: pueden variar en materiales, cambiando el papel por otros soportes, por sus maneras de encuadernar, de componer textos, de utilizar técnicas de grabado combinadas con todas las que el arte ofrece; eso sí, sin olvidar las bases de qué es un libro.

3. EVANGELIO, FERNANDO. SIN PIES NI CABEZA. 10 AÑOS ENTRE LIBROS, p. 23.

## 3.2 ORGANIZACIÓN DEL PROYECTO

### 3.2.1 BRIEFING

El Trabajo Fin de Grado supone la realización por parte del estudiante, bajo la supervisión de un tutor y de forma individual o en grupo, de un proyecto, memoria o estudio en el que demuestre de forma integrada que ha adquirido las competencias propias de la Titulación.

### 3.2.2 CONTRABRIEFING

Para presentar de la mejor manera posible un trabajo que mostrara las aptitudes y destrezas adquiridas, escogí un formato -el libro de artista- que engloba una de mis grandes pasiones, el grabado, con mi mayor referente, la naturaleza.

El concepto a desarrollar en este libro fue el de los sentimientos, queriéndose contraponer el entusiasmo con la pesadumbre. No hay -o no conozco- ningún libro que desarrolle esto sentimientos a la vez: a veces se está bien y otras se está mal y se ha querido realizar un libro de artista que aúne ambas sensaciones para que nunca tengas la carencia de alguno; da igual cómo te sientes, este libro puede darte siempre su apoyo. Por ello desde un primer momento se tomó la decisión que este libro tendría un formato pequeño, íntimo, como si se tratase de un diario.

### 3.2.3 TIMMING

Para saber con qué materiales, qué formato y con qué técnica de grabado trabajar, el primer semestre se empleó en aprender nuevas técnicas de grabado y realizar libros de artista, para así decidir cuál sería la más idónea para relacionar tiempo-formato-argumento. Asimismo se comenzó con la recopilación de referentes y bibliografía para la memoria escrita del proyecto.

En el segundo cuatrimestre el desarrollo del trabajo siguió este orden:

- Elección del tema/Realización de fotografías.
- Primera selección de fotografías
- Maquetado: texto + imagen
- Selección final de fotografías
- Preparación de las planchas.
- Pruebas de color/Primera prueba de encuadernación
- Edición de las imágenes: pruebas de color y 5 definitivas por matriz.
- Revisión del texto y elección de la familia tipográfica.
- Estampación del texto con tipos móviles.
- Encuadernación.

La realización del trabajo escrito, así como las tutorías con la profesora continuaron a lo largo de este semestre a la par que el proyecto evolucionaba.

### 3.2.4 REFERENTES

Destaca el trabajo de fotógrafos que retratan la naturaleza: desde la fauna, ya sean aves o los insectos más pequeños; hasta la flora, con fotografías de gigantescos árboles a micro paisajes que te transportan a mundos alejados de cuanto creemos ver. Estos referentes han sido -y son- importantes para el desarrollo de este proyecto porque fueron los que me llevaron a mirar un poco más allá de la típica foto del paisaje, de llegar a una colina muy alta, hacer la foto e irte; me hicieron pararme y mirar: levantar la cabeza y ver qué cubría el cielo, mirar abajo y ver cómo era el suelo que pisaba, y que el frente no fuera solo terreno que me quedaba por cubrir.

**Beth Moon**

[www.bethmoon.com](http://www.bethmoon.com)

En el trabajo de Moon no solo encontramos imágenes increíbles de la naturaleza, encontramos también un mimo especial a la hora de revelar sus fotografías. Huye de las impresiones *ink jet*, carecen de la calidad necesaria para reproducir las características que Moon busca; cada fotografía es tratada mediante el proceso de la planotipia. Esta técnica de revelado ofrece un rango tonal que dota a la impresión de un carácter tridimensional; asimismo la durabilidad de la fotografía puede ser de cientos de años, ya que el papel se trata con platino y paladio, metales más estables que el oro. (Figuras 15 y 16). Este cuidado en el proceso de revelado de las imágenes demuestran la entrega de esta mujer por su trabajo, nos recuerda que no solo son importantes las imágenes que hacemos: pueden ser perfectas, pero mal tratadas quedarán en nada.

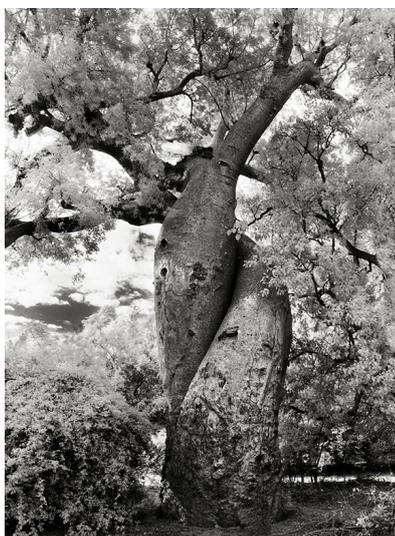


Fig. 15: "THE LOVERS". PORTRAITS OF TIME.



Fig. 16: "THE GREAT WESTERN RED CEDAR". PORTRAITS OF TIME.

**Pilar Pequeño**  
**pilarpequeno.com**

La naturaleza es la protagonista absoluta de la obra de Pilar Pequeño, un trabajo en el que la belleza reina sobre todas las cosas, pero en el que encontramos método, estrategia creativa y coherencia. La observación de su entorno, y muy especialmente la búsqueda de ciertos aspectos de la naturaleza, definen en gran medida toda su producción.

Pequeño fotografía las diversas posibilidades que nos ofrece el mundo natural, una especie de botánica sutil y lírica que rescata la belleza y anula el paso del tiempo en todo lo que retrata. (*Figuras 17 y 18*).

Tener delante tuya paisajes puede resultar abrumador: no sabes dónde fotografiar y al final te queda una mancha de colores verdes y marrones donde no se diferencia nada; así que conseguir retratar un trozo de paisaje y que no pierda su fuerza convierten a esta fotógrafa en una gran referente.



*Fig. 17: anaga tenerife, 2002*



*Fig. 18: fall river, massachusetts, 1999*

**Juan Lara****[cargocollective.com/juanlara](http://cargocollective.com/juanlara)**

Artista gráfico que comenzó su viaje a través del grabado de manera autodidacta, para después estudiar en talleres en Madrid y Londres.

Después de esta fase de aprendizaje reiteró en su amor la gráfica, en especial por el fotograbado y el grabado por transferencia de imágenes. (Figuras 19 y 20).

Actualmente dirige su propio estudio de grabado y la editora de arte gráfico Ogami Press, participando en ferias tanto nacionales como internacionales. Conseguir no solo aprender grabado, enseñar a otros cómo hacerlo y además montar tu propia editorial convierten a Juan Lara en un referente y en una meta de futuro, por que tiene que ser un camino muy difícil de hacer el suyo.

A título individual su obra ha podido verse en todas las ediciones de la Feria Estampa. Asimismo ha expuesto en diferentes exposiciones colectivas cómo en Galicia (Centro Torrente Ballester, Ferrol) o Málaga, (Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella), Valladolid (Palacio Pimentel), Madrid (UCM) y galería Ansorena (El lápiz de la Naturaleza).

Cuenta con obra seleccionada en distintos certámenes: Premio Máximo Ramos, Premio Carmen Arozena, Premio Nacional de Grabado de la Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella, Premio de grabado San Lorenzo del Escorial, o la Bienal Iberoamericana de Grabado Ciudad de Cáceres entre otros.



Fig. 19 y 20 Haiku I / II  
Gelatina de plata sobre papel okawara  
montado sobre papel Hahnemühle 350gr  
78 x 54 cm

**Maria Rosa Comparato**  
[mariarosacomparato.blogspot.it](http://mariarosacomparato.blogspot.it)

Se graduó con honores en la *Academia de Bellas Artes de Foggia* con una tesis sobre técnicas de grabado titulado “*Escribir con la luz* “. Después, prosiguió su aprendizaje aprendiendo técnicas tradicionales de grabado y probando nuevas técnicas no tóxicas. (Figuras 21 y 22)

Su manera de realizar libros de artista consigue que quieras trabajar y experimentar, con pocos elementos y tintas transmite mucho de la naturaleza, y conseguir esos resultados con su economía de medios.



Fig. 21: FLEBILE | Artist Book | RE-LEAF PRINT 2014



Fig. 22: “Il doppio”, Artist book | RE-LEAF PRINT lab | 2014

**Stuart Franklin**

**[www.stuartfranklin.com](http://www.stuartfranklin.com)**

A pesar de ser más conocido por sus reportajes fotográficos para cubrir noticias de origen bélico y de carácter social (como las revueltas en la plaza Tiananmen, el éxodo de Nigeria, la guerra civil en Sri Lanka o más recientemente el conflicto en Siria) es un claro referente para este trabajo por sus foto-libros donde la naturaleza es protagonista, a veces por si sola y otras junto a la –cuestionable– mano del hombre. (*Figuras 23 y 24*)



*Fig. 23: The time of trees*  
Published by Leonardo Arte, Milán 2009.



*Fig. 24: The time of trees*  
Published by Leonardo Arte, Milán 2009.

**Xavier Martinez****[www.xaviermartinez.com](http://www.xaviermartinez.com)**

Fotógrafo *amateur* de la naturaleza. Sus trabajos pueden verse publicados en páginas web dedicadas al mundo de la naturaleza.

Destacan sus fotografías macro de insectos y un extenso álbum de aves. (Figuras 25 y 26). El trabajo de gente que no se considera a sí misma profesional, pero que consiguen estos resultados espectaculares y que además consiguen reconocimiento por parte de medios especializados es un aliciente para seguir trabajando y dando el cien por cien.



Fig. 25: S./T.



Fig. 26: Lichen's world · Biodiversity Story Yourshot · National Geographic

**Ramón Navarro****[www.ramonnnavarro.net](http://www.ramonnnavarro.net)**

Fotógrafo dedicado profesionalmente a captar imágenes de eventos deportivos y de la naturaleza. Centrándonos en el segundo ámbito sus imágenes han sido distribuidas a nivel internacional por agencias especializadas como GEO, Natura, BBC Wildlife Magazine, etc. (Figura 27)



Fig. 27: S./T.

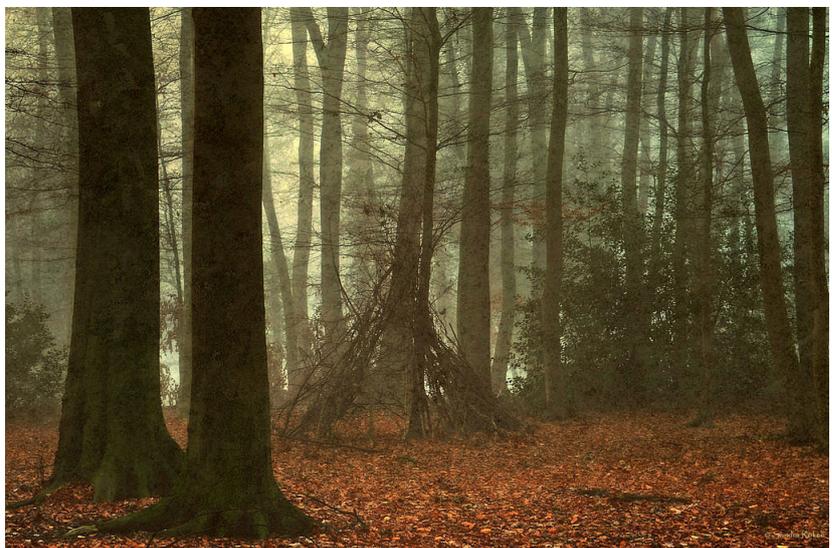
**Sandra Röken**  
**photoart.roeken.com**

Fotógrafa alemana afincada en Münster (Alemania). No hace mucho tiempo que descubrió que su pasión era la fotografía, pero no por ello sus trabajos dejan de tener unas atmosferas únicas, como de cuento, que merecen ser mencionadas como referente para este trabajo. Hace fotografías de sus viajes: tanto de zonas urbanas como de naturaleza, aunque para este proyecto nos quedemos con el segundo grupo. (Figuras 28 y 29).

Esta atmósfera hace soñar, y a pesar de no ser el tipo de fotografía que tratamos hemos intentado que nuestras imágenes reflejen esta magia.



*Fig. 28: Schöppingen*



*Fig. 29: Schöppingen II*

### Nils-Udo

Desde el año 1960 crea estructuras que juegan con la escala del paisaje, plantando o montando materiales para establecer relaciones entre un lugar específico, la horticultura y el arte, jugando visualmente con elementos orgánicos e inorgánicos encontrados. Sus obras han sido vistas en Japón, América del Norte, India y Europa, donde sus formas y estructuras han desarrollado un lenguaje expresivo con su propia sintaxis. Con sus trabajos nos hace más conscientes de la presencia de la naturaleza y nuestra relación con ella. (*Figuras 30 y 31*).

La naturaleza es un elemento puro, con sus propios ritmos y ciclos, así que poder trabajar con ella y en armonía, sin destruirla o dañarla, sin romper su armonía, es una meta a conseguir.



Fig. 30 y 31: Flores retenidas en el curso de su viaje por un palo, 1990.

### 3.2.5 BOCETOS

Como bocetos de este trabajo vamos a destacar un proyecto realizado en la asignatura fotografía y procesos gráficos, el cual comparándolo con el resto de técnicas y formatos utilizados en otros libros de artista fue el antecesor escogido para la de este proyecto final.

#### *El más fuerte*

La historia detrás de este libro se encuentra en un solar abandonado en frente de mi casa. Todos los días, desde que tengo uso de razón, he visto cómo ese lugar recuperaba su naturaleza perdida por la mano del hombre; pero ese lugar pronto se convertirá en un supermercado; así que esta historia empieza por la frustración que me causó saber que este lugar va a perder todos los pasos ganados.

La técnica utilizada para la impresión de las imágenes, las cuales fueron seleccionadas en concordancia con la frase a la que iban a acompañar, fue la del fotopolímero. Se trata de una técnica de fotograbado, la cual consiste en una plancha de aluminio cubierta por una gelatina fotosensible -en este caso film de fotopolímero-, la cual expuesta a luz ultravioleta y posteriormente sumergida en agua se solidificará. La exposición a los UV se utiliza para poner encima de la plancha el fotolito (imagen que se quiere en la plancha, la cual se puede realizar manualmente o imprimiendo la imagen sobre un acetato); en aquellas zonas donde no pase la luz la gelatina no realizará el proceso de catalización y producirá un hueco en la plancha de la misma forma que la mancha que formara el fotolito, traduciendo las zonas opacas en huecos de mayor o menor profundidad donde la tinta quedará alojada, dando lugar a los negros y medios tonos de la imagen. El primero en utilizar este material en el ámbito artístico fue Eli Ponsaing en 1989, el cual publicó un libro (*Photopolymer gravure: a new method*) que consiguió que esta técnica de impresión pasara de ser considerada muy complicada y solo apta de realizar en talleres especializados a ser una nueva herramienta con muchas posibilidades para el ámbito artístico.

Así, esta técnica consigue pasar la imagen fotográfica con una gran calidad a la plancha, incluso previamente nos permite modificar la imagen con algún programa informático (por ejemplo, Photoshop o Gimp); pudiendo así dejar que sean los colores, el papel y la composición los que interpreten la imagen, manteniendo el carácter único que ofrece el grabado.

Los textos fueron escritos a mano con plumilla. La tirada fue de un total de 6 libros, pero por problemas en la escritura -composición, problemas de la plumilla y la tinta con el papel- se descartaron 2 ejemplares.

El formato de las páginas interiores es 14 cm. alto por 12,5 de ancho -cada página-, el papel es *Velin Johannot Arches* de 240 gr.



Fig. 32: Conjunto de los libros

A continuación mostramos una serie de fotografías de este proyecto (Figuras 32, 33 y 34).



Fig. 33 y 34: Páginas interiores

Con este proyecto tuve varios problemas y me di cuenta de otros que podrían causarme problemas en el futuro desarrollo del libro:

- Para realizar las planchas de fotopolímero y que la matriz se insalara correctamente el fotolito tenía que tener calidad, y por ende la imagen (calidad 300 pp) que asimismo debía ser tratada con Photoshop para variar los valores de luz y sombras, que deben exagerarse. Cabe destacar que las planchas de fotopolímero son caras (un A4 ronda los 12 euros) y son difíciles de conseguir ya que no pueden almacenarse sin insolar durante mucho tiempo, se estropean, y pocas tiendas los tienen en *stock* (en Valencia solo hemos encontrado en Tot en Art), por lo que un error en la insolación o en el corte de las planchas podía resultar catastrófico para el trabajo, el *timing* y el presupuesto.

- El proceso es costoso en tiempo: hay que realizar la mezcla de color, limpiar varias veces la matriz con tarlatana y papel y finalmente estampar (previo de haber humedecido el papel). Es simple, pero requiere un tiempo que no puede acelerarse.

- Elegir un color para una plancha implica que el resto deben utilizar la misma mezcla, por ello para cada matriz se debe realizar una cantidad de color suficiente para tantas copias como la edición requiera.

- A la hora de añadir el texto con tinta en base al agua y plumilla, nos encontramos con el problema de que la tinta se expandía en aquellas hojas que habían pasado varias veces por el tórculo.

### 3.2.6 ELECCIÓN DE IMÁGENES Y COMPOSICIÓN



Fig. 35

Con *El más fuerte en la mano*, que nos dio el formato y la técnica para la impresión de las imágenes, y la temática escogida dio comienzo la selección de imágenes. Previamente se escogió el tipo de encuadernación, la dos a dos (Figura 35); esta encuadernación es la que permitía poder llevar a cabo el objetivo de contraponer sin perder el concepto de diario. En vista de los problemas que el papel *Johannot* nos dio en el anterior proyecto se escogió otro papel que nos daba la seguridad de que resistiría bien la humedad, pasar varias veces por el tórculo, la estampación en la Minerva y además el proceso de encuadernación, Hahnemühle de 230 gr. Volviendo a las imágenes, estas debían cumplir dos objetivos:

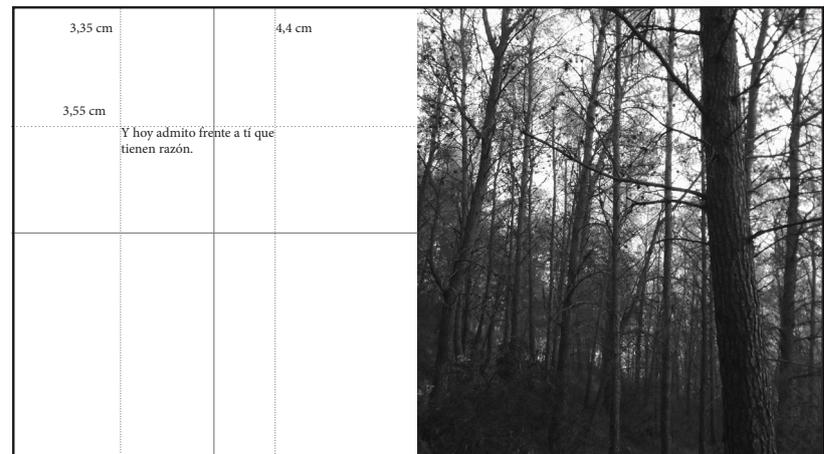
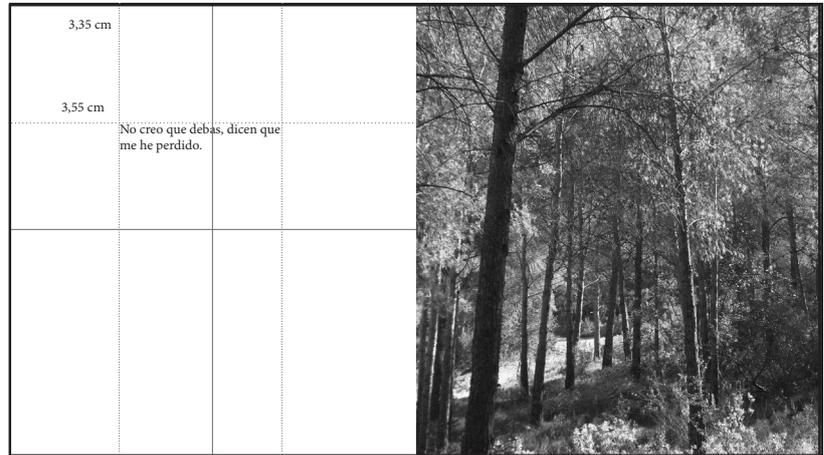
- Poder utilizarse indistintivamente en ambos cuadernillos sin alterar su orden.

- Que la lectura de las imágenes nos llevara la vista del suelo poco a poco hasta el cielo, hasta hacernos perder en un mar de ramas.

Sobre las fotografías, quiero explicar porqué utilizar imágenes de la naturaleza para ser la traducción de los sentimientos. Este ha sido mi mayor referente en mis dos últimos años de carrera, siendo vía de escape en malos momentos y de asombro y descubrimiento en otros, tanto en experiencias personales como en descubrimientos artísticos. Gracias a ella puedo ayudarme para que las palabras tengan “peso”, son parte fundamental para evocar lo que intento decir en mis textos. Dependiendo del cuadernillo que estemos viendo, estas imágenes nos evocarán sentimientos completamente diferentes. Es parte de la magia de la naturaleza que quería tuviera cabida en este proyecto.

Conforme se seleccionaron las imágenes se fue escribiendo el texto, dando lugar a la siguiente composición final (estas páginas solo muestran aquellas páginas que contienen imagen, sin contar introducción o colofón. Asimismo solo vemos uno de los textos, el de la angustia.)

3,35 cm		3,7 cm	
3,55 cm	Hoy también caminas conmigo.		



		
	Cuando me di cuenta tuve miedo. Aún lo tengo.	

		
	Y ese sentimiento me ha deborado por dentro. Ya no se qué soy.	

		
	Pero tu tampoco me responderás, ya no estás aquí.	

Para dotar de dinamismo a la composición se rompió varias veces el orden:

-En medio de la historia encuentras un vacío de palabras, solos dos imágenes, que dan un momento de respiro y reflexión al lector.

-En cuanto a composición de textos, la última frase de ambos cuadernillos se desplazó a la derecha, para darle al lector un pequeño toque que le sorprenda al final. La colocación de este texto también coincide con la que tendrá el título dentro del libro.

Otro dato a destacar en cuanto a la composición es el orden de la introducción y el título en ambos cuadernillos. Lo primero que veremos al abrir una de las dos caras son dos definiciones de dos palabras: dos sentimientos. Al pasar la página descubrimos que en la cara derecha se encuentran título del libro y nombre de la autora para ya dar paso al esquema que hemos visto previamente. Esto se debe a que las definiciones funcionan a modo de preámbulo de lo que verás dentro del libro, como una sinopsis, salvo que en vez de encontrar esta información en la contraportada del libro lo hayamos dentro del mismo. Por eso incluso precede a la página de título, es una información que se le da al lector, pero no debe influir ni en sus sentimientos ni a la hora de leer el libro.

Finalmente, en las tapas, veremos que no se haya el nombre de la autora, solo el título del libro. Esto es por el carácter de diario que se le ha querido otorgar al libro: escribir un nombre en una portada designa un dueño, lo aparta de ti, no es tuyo plenamente, y en este libro se quiere conseguir que el lector lo sienta como suyo. Dentro del libro sí podremos encontrar el nombre de la autoras en la página de título y en el colofón, pero aquí está camuflado: la familia tipográfica es la misma que la del resto de textos al igual que el tamaño, nada hace destacar al nombre, está integrado y eso no rompe el lazo que el lector vaya a crear con el libro.

### **3.2.7 PRUEBAS DE COLOR**

Para la elección de la gama tonal hay que tener en cuenta dos puntos:

-El sentimiento de pesadumbre iba a identificarse con tonos terrosos, por su relación con el calor, el agobio, el fallo, el error; por su vínculo con el imaginario colectivo de que el infierno -en concreto el diablo- se identifican con el color rojo.

-El sentimiento de emoción con tonos aguamarina, por relacionarse con la calma sin perder alegría. Son tonos que transmiten sosiego y que a la vez animan por sus vivas tonalidades sin que estas resulten fatigosas a la vista.

El segundo punto a tener en cuenta es el desarrollo de estos dos tonos dentro del libro: empiezan con una tonalidad muy clara, en el caso de los



Fig. 36



Fig. 37

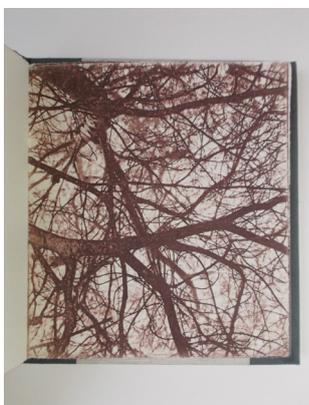


Fig. 38

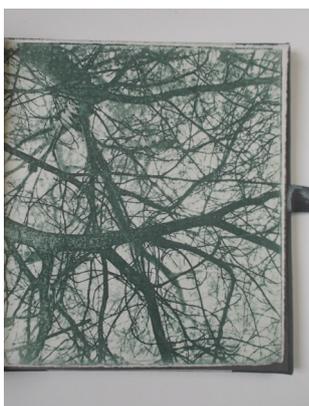


Fig. 39

terrosos un naranja un poco apagado (Figura 36), en los aguamarina un tono verdoso muy vivo (Figura 37); que conforme pasas las páginas toman matices más oscuros, donde el sentimiento de pesadumbre pasa a ser prácticamente un marrón oscuro y rojizo (Figura 38), y el de entusiasmo un aguamarina muy oscuro (Figura 39).

Este degradado a oscuros se relaciona también con las imágenes: empezamos con la vista en el suelo, sin barrera ni elementos que se interpongan a la vista, vamos caminando y poco a poco nos hemos alejado del camino, cada vez hay más árboles. Levantamos la mirada, va faltando luz. Levantamos un poco más la mirada y nos damos cuenta de que estamos perdidos en un tupido laberinto de ramas, que nos encierran / envuelven.

A pesar de tener claro con qué gama tonal se iba a trabajar, hallar el color exacto resultaba muy complicado algunos días, ya que el referente para sacarlo eran las copias anteriores y lo que hubiera sobrado de tinta el día anterior, contra más hubiera sobrado mejor ya que teníamos más oportunidades de hacer mezclas sin perder el referente original.

Incluso cuando pensabas que por fin tenías el color podía ser un poco más claro u oscuro de lo que parecía, y variar aunque fuera por poco esos matices podían suponer realizar dos o tres estampaciones más (Figura 40).

Por último destacar que el color del título en ambas tapas no se ha querido que forme parte de este degradado, solo refleja qué parte del libro nos disponemos a leer. Se estampó mediante la técnica de la serigrafía.



Fig. 40: Pruebas de color.

### 3.2.8 ELECCIÓN DE LA TIPOGRAFÍA

La selección empezó en la maqueta digital. Se probaron varias tipografías y se llegó a la conclusión de que se quería una con serifa y de carácter clásico, la más apropiada resultó la *American Typewrite* (Cuerpo 10).

Desde un principio -incluso antes de haber elegido el tema- se había decidido que los textos serían impresos con Minerva en el taller de tipografía de la facultad. En otro libro de artista ya se probó la experiencia de componer textos con esta técnica, y a pesar de no tratar esta técnica con un carácter experimental y seguir un canon más clásico de composición de texto y página; es un proceso que resulta muy gratificante de realizar y le da un carácter al acabado en el libro que se perdería completamente si los textos se imprimieran de manera digital.

Se compusieron un total de 9 ramas (Figura 41), impresas todas con tinta negra.



Fig. 41: Rama lista para ser impresa.



Fig. 42: Textos compuestos en la bandeja esperando a ser impresos.

Algunos de los problemas que nos encontramos en esta fase se debieron al periodo en el que fuimos a taller. Dicha aula se comparte con la asignatura Libro de artista: grabado y tipografía móvil, la cual lleva a que muchos alumnos utilicen estas instalaciones. Uno de los problemas que se genera es la falta de cuidado de algunos alumnos, lo que lleva a encontrarte ramas completamente desmontadas sin ningún cuidado, destrozando el texto compuesto, o que siendo bruscos den un golpe a tu bandeja y desmonten tu texto (fue el caso de la Figura 42, texto que una mañana apareció completamente caído y llevó un día de trabajo recomponer). Otro problema es que se mucha gente tiene que imprimir y se genera cola, ya que no es tan simple como poner tu rama en la Minerva y accionar la palanca; tienes que colocar la hoja de tal manera que cuadre donde esté el texto, y es una tarea que puede alargarse mucho si buscas una posición muy concreta. Una vez marcada la posición del papel es una tarea rápida.

El último problema sería el de la concentración. Trabajar una libro con cuadernillos implica que el texto que ves al lado de una imagen *no está* en esa página -como *a priori* podría parecer en el esquema que hemos visto anteriormente en el apartado PROCESO DE TRABAJO > ELECCIÓN DE IMÁGENES Y COMPOSICIÓN-. Hay que pensar que las páginas se superponen una detrás de las otras, y es con esa estructura en mente con la que hay que montar el libro; por ello es imprescindible el uso de una maqueta en todo el proceso de trabajo, para poder comparar en cada momento y ver que estamos siguiendo los pasos correctos. Incluso con la maqueta al lado es fácil cometer errores, así que es un proceso que puede generar cierta tensión en el artista-impresor.

### 3.2.9 ENCUADERNACIÓN

Fase última del proceso de creación del libro. El primer punto que veremos que habrá que solucionar es que el grosor del papel y las páginas acumuladas en el cuadernillo hacen que cada página sobresalga un poco a la anterior. Esto se tiene en cuenta desde el principio de la creación del libro, incluso si no lo supiéramos al hacer la maqueta veríamos como pasa (por eso es recomendable hacer la maqueta incluso con el mismo papel que vaya a realizarse el libro, para que no surjan fallos inesperados). En un principio la solución puede parecer simple: guillotina; en este caso se optó por método. Utilizando un papel de calidad, que se ha cortado a mano para que conserve sus barbas, no parece correcto dejar bordes rectos perfectos, el papel pierde parte de su carácter y con ello el libro. El método alternativo para igualar los bordes fue coger dos gatos para fijar las hojas, un serrucho y con mucho tiempo y delicadeza realizar cortes entrecruzados hasta igualar las páginas. Con ello se consigue imitar los bordes con barbas y el resultado es muy correcto a la vista (Figura X).

Este procedimiento se llevó a cabo en los 10 cuadernillos.

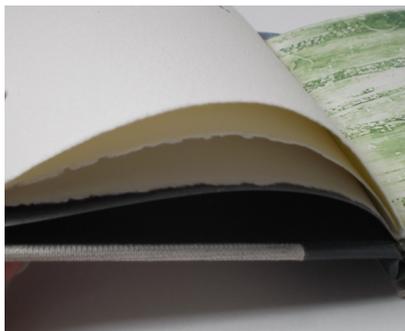


Fig. 43



***Nota: en el anexo de fotografía se encuentran las imágenes del proyecto finalizado.***

## 4. CONCLUSIONES

El camino ha sido largo, nos hemos topado con piedras y socavones, y hubo días que no teníamos ni puentes para cruzar los bravos ríos, pero hemos llegado al final.

En cuanto a los objetivos marcados al principio de esta memoria podemos decir que se han cumplido: hemos realizado un libro de artista con encuadernación dos a dos que puede estar a nuestro lado estando felices o tristes. Luego, la interpretación de las imágenes, creo que cumple su parte de mostrar las dos caras de una misma imagen, de cómo cambia, de qué nos hace sentir, qué nos transmite por su color y las palabras que las acompañan.

El carácter final conseguido transmite la sensación de diario o cuaderno de viaje, su tamaño ayuda a que sea manejable y que esté siempre a nuestro lado o escondido en algún rincón pequeño. El papel, de algodón, suave al tacto y la tipografía ayudan a completar su carácter íntimo.

En cuanto a las técnicas gráficas utilizadas, creo que han habido algunos fallos en las planchas, que serían subsanables con más práctica y conocimiento de la marca de plancha de fotopolímero utilizada. En cuanto a tipografía podemos congratularnos ya que no hay faltas de ortografía, aunque en algunas estampaciones hay un exceso de presión. La encuadernación tiene defectos - para mi es el paso más complicado - ya que una vez pegas las páginas y la tela ya no hay marcha atrás; y a pesar de haber hecho maquetas y tener el tiempo necesario para hacerlo sin presión, hay fallos. A pesar de ello, creo que el resultado final transmite la estética deseada y no entorpece la lectura.

Espero que quien tenga este libro en las manos pueda sentirse identificado -en cualquiera de las dos partes- que se vea reflejado, que se pierda en sus propias historias y olvide que ese libro lo ha realizado otra persona. Espero que después de haberlo tenido en sus manos mire más a menudo al cielo y se pierda entre la naturaleza.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

BADILLA CHAVES, SALOMÓN ISAAC. Hueco grabado menos tóxico mediante film de fotopolímero. En: El Artista. Bogotá D.C., Colombia, 2008, num. 5, ISSN: 1794-8614. [Consulta: 2014-04-26]. Disponible en: <file:///C:/Users/Inma/Downloads/Dialnet-HuecoGrabadoMenos-ToxicoMedianteFilmDeFotopolimero-3091514.pdf>

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Gallica. Bibliothèque numérique. [consulta: 2014-06-21]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32832149r/date.langES>>

EL GRABADO CALCOGRÁFICO. [consulta: 2014-04-17]. Disponible en: <<http://www.manualdegrabado.com/ES/fotograbado.html>>

EUROPENANA. [consulta: 2014-06-01]. Disponible en: <<http://www.europeana.eu/portal>>

FACULTAD DE BELLAS ARTES. *SIN PIES NI CABEZA. 10 AÑOS ENTRE LIBROS* [catálogo]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2005

GALERIE MICHELLE CHAMPETIER. [consulta: 2014-06-21]. Disponible en: <<http://www.mchampetier.com/bienvenida-galeria-estampas.html>>

GOLDEN, ALISA. *Making Handmade Books*. New York: Lark Crafts, 2011

JEREMY NORMAN & CO., INC [consulta: 2014-06-20]. Disponible en: <<http://www.historyofinformation.com/expanded.php?id=666>>

K. SMITH, ESTHER. *How to make books*. West Coast: Potter/TenSpeed/Harmony, 2007

LAPLANTZ, SHEREEN . *Cover to cover : creative techniques for making beautiful books, journals and albums*. New York: Lark Crafts, 1998

LIBROS DE ARTISTA HISTORIA. [consulta: 2015-05-13]. Disponible en: <<http://librosdeartista-historia.blogspot.com.es>>

MARTÍNEZ DE SOUSA, JOSÉ. *Pequeña historia del libro*. Asturias: Trea, 2010

OLLER NAVARRO, JOSÉ MANUEL. *La representación del Yo: creación de un libro de artista como materialización de una búsqueda personal*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014 [consulta: 2014-05-13]. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/35659>>

PROCESOS DE PREIMPRESIÓN. DISEÑO Y PRODUCCIÓN EDITORIAL. [consulta: 2014-06-20]. Disponible en: <<https://disenopreimpresionvaqana.wordpress.com>>

ROSELLÓ, KIUMA. *Monstruario, álbum infantil ilustrado* (Trabajo final de máster). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014 [consulta: 2014-04-13].

## 6. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1: Tipo móvil	9
Fig. 2: Marca de impresor de Peter Schöffer.	10
Fig. 3: La prueba de fuego aplicada a los libros heréticos. <i>El milagro del libro incombustible, tabla de Pedro Berruguete. (Museo del Prado, Madrid).</i>	10
Fig. 4: Marca de impresor de Manuzio.	11
Fig. 5: Antonio de Sancha, retrato por Luis Paret y Alcázar.	11
Fig. 6: Plano de una encuadernación de Jean Grolier (S. XVI)	12
Fig. 7: Plano de una encuadernación de mosaico atribuida a Padelouo (S. XVIII)	12
Fig. 8: Portada y contraportada de ZANG TUMB TUMB.	13
Fig. 9: Depero futurista	14
Fig. 10: Verve, vol. V nº 17 y 18	14
Fig. 11: Verve nº31 y 32.	14
Fig. 12: La caja Verde, Marcel Duchamp, 1934	15
Fig. 13 y 14: <i>Twenty-six Gasoline Stations</i> , Edward Ruscha.	16
Fig. 15: "THE LOVERS". <i>PORTRAITS OF TIME</i> .	18
Fig. 16: "THE GREAT WESTERN RED CEDAR". <i>PORTRAITS OF TIME</i> .	18
Fig. 17: <i>anaga tenerife, 2002</i>	19
Fig. 18: <i>fall river, massachusetts, 1999</i>	19
Fig. 19 y 20 <i>Haiku I / II. Gelatina de plata sobre papel okawara montado sobre papel Hahnemühle 350gr 78 x 54 cm</i>	20
Fig. 21: <i>FLEBILE   Artist Book   RE-LEAF PRINT 2014</i>	21
Fig. 22: "Il doppio", <i>Artist book   RE-LEAF PRINT lab   2014</i>	21
Fig. 23: <i>The time of trees</i> Published by Leonardo Arte, Milán 2009.	22
Fig. 24: <i>The time of trees</i> Published by Leonardo Arte, Milán 2009.	22
Fig. 25: <i>S. / T.</i>	23
Fig. 26: <i>Lichen's world · Biodiversity Story Yourshot · National Geographic</i>	23
Fig. 27: <i>S./T.</i>	23
Fig. 28: <i>Schöppingen</i>	24
Fig. 29: <i>Schöppingen II</i>	24
Fig. 30 y 31: Flores retenidas en el curso de su viaje por un palo, 1990.	25
Fig. 32: Conjunto de los libros	26
Fig. 33 y 34: <i>Páginas interiores</i>	27
Fig. 35	28

Fig. 36	32
<i>Fig. 37</i>	32
<i>Fig. 38</i>	32
<i>Fig. 39</i>	32
<i>Fig. 40: Pruebas de color.</i>	32
<i>Fig. 41: Rama lista para ser impresa.</i>	33
<i>Fig. 42: Textos compuestos en la bandeja esperando a ser impresos.</i>	33
<i>Fig. 43</i>	34