

TFG

POSIBILIDADES PLÁSTICAS DEL PAPEL PLEGADO Y DEL COSIDO EN LA ESTRUCTURA DEL LIBRO DE ARTISTA.

Presentado por Agnieszka Marcelak
Tutor: Alejandro Rodríguez León

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2016-2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Posibilidades plásticas del papel plegado y del cosido en la estructura del libro de artista es un proyecto artístico que aborda las cuestiones sobre la importancia de la estructura plástica y la relación entre la forma, el tamaño, las páginas y su modo de plegar, las imágenes, el texto en el libro de artista.

El trabajo consta de cuatro libros de artista, cada uno estructurado de forma distinta, las que incorporan el uso de la tipografía móvil y el grabado calcográfico.

PALABRAS CLAVE

Libro, estructura, libro de artista, papel, encuadernación

ABSTRACT

Artistic possibilities of folded and sewn paper in the structure of the artists' book is an artistic project that deals with the importance of formal structure and its relation between the form, the format, the pages and the way that they are folded, the images, the text in the artists' book.

The work consists of four artists' books, each one binded differently, where the letterpress printing and etching techniques have been used.

KEY WORDS

Book, structure, the artists' book, paper, bookbinding

A todos los que me han acompañado en este proyecto
y en especial a Alejandro Rodríguez León, mi tutor,
por su dedicación.

ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	2
ABSTRACT Y KEYWORDS	3
1. INTRODUCCIÓN	7
1.1. Objetivos y metodología	8
2. MARCO TEÓRICO	
2.1. El libro y su estructura a través de su historia	9
2.2. Soportes del libro	10
2.2.1. Origen del papel	10
2.2.2.1. La fibra del papel	11
2.3. Libro de artista- ¿Qué es un libro de artista?	11
2.3.1. Encuadernación como estructura física del libro	12
2.3.2. Las partes del libro (códice)	13
2.3.3. La tipografía como elemento visual	14
2.3.4. El libro como exploración verbal	14
2.3.5. El grabado o la imagen entendida como estructura del espacio bidimensional	15
3. MARCO REFERENCIAL	
3.1. Encuadernación	16
3.1.1. Keith A. Smith	16
3.1.2. Poncho Martínez	16
3.2. Tipografía	17
3.2.1. Stéphane Mallarmé	17
3.2.2. Joan Brossa	17
3.2.3. Bartolomé Ferrando Colom y David Pérez	17
3.3. Concepto	18
3.3.1. Ulises Carrión	19
3.3.1. Georges Perec	19
3.4. Grabado calcográfico	19
3.4.1. James McNeil Whistler	20
3.4.2. Javiera Pintocanales	20
4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	
4.1. Antecedentes personales	21
4.1.1. El lenguaje calcográfico como lenguaje artístico	21
4.1.1.1. <i>S/T</i>	22
4.1.1.2. <i>Ermita</i>	23
4.1.1.3. <i>S/T</i>	23
4.1.1.4. <i>Suspendidos</i>	24

4.1.2. Tipografía móvil	24
4.1.2.1 <i>Espacio</i>	24
4.1.3. Encuadernación	25
4.1.3.1. <i>Wieczorynka / Dobranocka</i>	26
4.1.3.2. <i>La intimidad del hilo rojo</i>	26
4.2. Producción Artística	28
4.2.1 El proceso de la elaboración de un libro de artista	28
4.2.1.1. <i>Words Unspoken</i>	28
4.2.1.2. <i>La memoria del libro</i>	30
4.2.1.3. <i>La memoria del libro (II)</i>	30
4.2.1.4. <i>V</i>	34
5. CONCLUSIONES	37
6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBRAFÍA	38
7. ÍNDICE DE IMÁGENES	40
8. ANEXOS	41

1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto nace de la gran afición por los libros, los libros de artista, la encuadernación, el grabado y la tipografía móvil.

La necesidad de reflexionar sobre la estructura de libro y de resaltar la importancia de ella misma han sido las motivaciones primordiales en este proyecto, ya que muchas veces la encuadernación está ignorada o considerada como algo menos importante a la hora de elaborar un libro de artista. Al poner atención en la estructura y los materiales utilizados, tomamos conciencia de su importancia.

Partiendo desde una reflexión personal y de referentes teóricos y artísticos estudiados durante la carrera del Grado en Bellas Artes, se presenta unos materiales teóricos y visuales como soporte del proceso de la creación de libro de artista.

La estructura que articula el desarrollo temático de este proyecto está dividida en tres apartados: marco teórico, marco referencial y producción artística. Para exponer cada uno de los aspectos de este trabajo, hemos recopilado material bibliográfico acerca del libro, libro de artista y de la encuadernación. Algunos referentes bibliográficos existen solamente en lengua extranjera y no se encuentran disponibles en el idioma español.

En el marco teórico se ha abordado una breve historia del libro y la problemática de definición del libro de artista, desde el punto de vista de autores como José Martínez de Sousa, Svend Dahl, Giorgio Maffei y Johanna Drucker.

En el marco referencial han sido analizados los libros de artista de aquellos artistas que han tenido influencia sobre este proyecto, concretamente: Keith A. Smith, Stéphane Mallarmé, Ulises Carrión, Poncho Martínez y Javiera Pintocanales. Con respecto a las fuentes conceptuales, se escogen los artistas como Georges Perec, Italo Calvino, James McNeill Whistler.

En el apartado de la producción artística se muestran los trabajos propios, las características del proceso de la elaboración de un libro de artista, sus aspectos técnicos y poéticos, así como los trabajos previos que son fundamentales para comprender la trayectoria de este proyecto, registrados mediante material fotográfico.

En los anexos que forman parte de este trabajo, están contenidos pruebas de estado de las estampas, las maquetas de los libros y registros de obras personales.

1.1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

OBJETIVOS

OBJETIVO PRINCIPAL:

- asimilar a través de la experiencia la construcción de variantes estructurales del libro de artista.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- recopilar la bibliografía vinculada al discurso artístico con el fin de desarrollar un marco teórico y referencial que apoye la obra.
- realizar un estudio histórico-técnico de la evolución del libro y su formato.
- indagar acerca del libro de artista, en su forma y su lenguaje.
- profundizar y analizar las diferentes estructuras de encuadernación.
- distinguir las partes de la arquitectura del libro y reconocer sus funciones.
- señalar la importancia de los materiales en el proceso creativo del lenguaje gráfico y la encuadernación.

METODOLOGÍA

La metodología del presente trabajo proseguida para alcanzar los objetivos planteados, se conforma a partir de tres puntos fundamentales:

- una revisión de antecedentes.
- una búsqueda, estudio y análisis de los referentes teóricos y artísticos.
- una reflexión a partir de nuestra propia experiencia de aprendizaje y desarrollo creativo a través de la realización de varios libros de artista.

2. MARCO TEÓRICO

“Un libro (...) es un espacio donde el lector ha de entrar, dar vueltas, quizás perderse, pero encontrando en cierto momento una salida, o tal vez varias salidas, la posibilidad de dar con un camino que lo saque fuera”¹

2.1. EL LIBRO Y SU ESTRUCTURA A TRAVÉS DE SU HISTORIA

Desde el momento que surgió el interés de transmitir los conocimientos, el ser humano ha utilizado algún tipo de soporte para plasmar sus ideas. La historia de libro se extiende sobre un periodo de más que 4000 años. La palabra libro procede de la palabra *liber*², que significa la corteza de árbol y que fue utilizada como uno de los soportes para escribir.

La primera forma de libro conocida son las tablillas de arcilla o madera. Era “un soporte más o menos permanente, multiplicable, que en una o varias partes iguales (“hojas”) contiene el texto de un documento, una obra o una parte de ella”.³

La siguiente forma de libro pertenece a rollo, normalmente compuesto por el papiro o pergamino. Los libros en rollo tenían el inconveniente de ser difíciles de guardar e incómodos de desplegar cuando se deseaba examinar una sección de texto, ya que ese se escribía en columnas, no a lo largo del rollo.

Con el tiempo el rollo fue substituido por el códice, que proviene de palabra *“caudex, de donde, por contracción, codex, y de este, códice”*⁴ que significa el tronco. Con la desaparición del rollo y la llegada se dan las primeras encuadernaciones. El códice, formado por varias hojas plegadas, ordenada así en cuadernillos es la forma de libro que conocemos actualmente. Las hojas estaban protegidas por unas tapas de madera. Los códices se caracterizaban por su facilidad para transportar y guardar. Además, que brindaba un mayor espacio para escribir.

La última forma de libro impreso, la que conocemos hasta el día de hoy es la del libro impreso, conformado por tinta y papel.

¹ CALVINO, I. *Las ciudades invisibles*, p.12

² MARTÍNEZ DE SOUSA, J. *Pequeña historia del libro*, p. 14

³ *Ibíd.*, p. 23

⁴ *Ibíd.*, p. 14

2.2. SOPORTES DEL LIBRO

Cada material tiene un lenguaje singular que traduce el pensamiento del artista y emite distintas reacciones en el lector. Entre los soportes utilizados para realización de libro distinguimos los siguientes: arqueológicos (soportes duros o minerales), paleográficos (proteínicos y celulósicos) y sintéticos. Los tres materiales celulósicos históricos del libro son: el papiro, el amate y el papel.⁵

El papiro es una planta de la familia de las ciperáceas, que puede llegar a medir hasta 4 metros de altura. Crece en los estuarios del Nilo. Se elaboraba partiendo del tallo de la planta, que se cortaba en láminas, superpuestas perpendicularmente. Estas láminas se secaban al sol y se lijaban con piedra de pómez.⁶

El amate está compuesto por fibras enredadas de una planta de la familia ficus que crece en América Central. Las raíces se dejaban en remocho varios días para ablandecerlas. Se golpeaban con una piedra hasta obtener una superficie plana, obteniendo de esta manera una hoja.⁷

Nuestro trabajo se enfoca en el uso del papel, el último material considerado celulósico.

2.2.1. Origen del papel

La invención del papel va tradicionalmente unida al nombre de *Tsai Lun* y al año 105 d.C. Sin embargo, varias fuentes de información confirman que este soporte ya existía en el siglo I o II a.C.⁸ El origen de la elaboración de papel se sitúa en China alrededor del siglo II d.C. y estaba elaborado con una mezcla de cortezas de plantas y desechos de textil. Su proceso de fabricación pasó al Asia, la India y Egipto. Su admisión en Europa se debe a los árabes, que lo introducen a través de España, donde se sitúa su fabricación en Xátiva hacia siglo XI hasta extenderse su fabricación por toda Europa. El verdadero desarrollo de producción de papel surge en torno a medianos del siglo XV, con la invención de la imprenta por Johann Gutenberg hacia 1440.⁹

El papel es un soporte resistente y duradero. Los que se utilizan para el libro de artista deben reunir las características de resistencia y flexibilidad a la hora de manejarlos. La elección de los materiales y del papel comporta cierta identificación emocional vinculada al momento de realizar el libro. La relación de un determinado lenguaje gráfico, sea calcográfico, litográfico o tipográfico adquiere una importancia vital, ya que el carácter superficial o estructural del soporte condiciona el resultado final. La calidad textural del papel, su gramaje,

⁵ VIÑAS, V, VIÑAS, R. *Las técnicas tradicionales de restauración: un estudio del RAMP*, p.16

⁶ BARBIER, F. *Historia del libro*, p. 23

⁷ VIÑAS, V, VIÑAS, R, Op. Cit., p.18

⁸ DAHL, S. *Historia del libro*, p. 41

⁹ DÍAZ PADILLA, R. *El dibujo del natural en la época de la postacademia*, p. 280

su composición y sus características, afectará significativamente a los procesos de la estampación y la encuadernación. La superficie del material ejerce una influencia en la sensibilidad que obliga, dirige, orienta o permite una concepción determinada.

2.2.2.1. La fibra del papel

Otro factor importante a tener en cuenta en la dirección de la fibra del papel. Para que el libro se abra con facilidad y las hojas se mantengan planas, sin curvarse y sin sufrir es imprescindible que la dirección de la fibra sea paralela al lomo del libro. Lo mismo debe pasar con los materiales que se utilicen en el libro (guardas, tela de encuadernación, papeles de cubiertas, cartones, etc.)

En el papel fabricado de manera industrial, el agua que flota por encima de la superficie del papel determina la dirección de las fibras. Sin embargo, en el papel hecho a mano, las fibras se distribuyen debido a diferentes factores. Pero siempre tomarán una orientación vertical u horizontal. El proceso de fabricación de papel a mano consiste en sumersión del molde compuesto por dos marcos: uno con la rejilla metálica y otro simple puesto encima. Los dos bastidores se introducen a la tina que contiene el agua y la pulpa de papel, se agita el molde distribuyendo la pasta de manera uniforme. Al mismo tiempo que escurre el agua a través de la tela metálica, se retira el marco y se da vuelta a la hoja de papel.¹⁰

2.3 LIBRO DE ARTISTA - ¿QUÉ ES UN LIBRO DE ARTISTA?

El libro de artista es una “esencial y analítica entidad en la cual las características visuales, la particular composición tipográfica, los propios espacios en blanco y hasta el formato son inseparables del contenido.”¹¹

Muchas bibliografías revisadas para este proyecto atribuyen la definición y el nacimiento del libro de artista a Ed Ruscha, por su obra *Twenty-Six gasoline stations*. Sin embargo, ya en el siglo XIX existen precedentes de éste en los trabajos de los futuristas rusos, surrealistas y la vanguardia americana¹². En el 1897 la revista *Cosmopolis* publicó un ensayo *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* del poeta Stéphane Mallarmé¹³, que se convierte en el referente fundamental de nuestro trabajo. Según el poeta, el libro tiene la capacidad de utilizar su forma e instaurar las relaciones entre sus elementos, donde el texto se integra con el soporte con el movimiento y su disposición¹⁴.

¹⁰ LEÓN, R. *Papel hecho en casa*, p. 7

¹¹ MAFFEI, G. *¿Qué es un libro de artista?*, p. 13

¹² DRUCKER, J., *The century of artists' books*, p. 12

¹³ MAFFEI, G., Op. Cit. p. 13

¹⁴ DRUCKER, J., Op. Cit. p. 35-36

Si situamos nuestra mirada desde el interior del libro, desde su propia esencia plástica y formal, podemos abordar nuestro objeto de estudio desde tres perspectivas:

- a) Encuadernación como estructura física del libro
- b) Tipografía entendida como elemento visual. El libro como exploración verbal.
- c) Grabado o imagen como estructura del espacio bidimensional.

2.3.1. Encuadernación como estructura física del libro.

Consideramos a la encuadernación como el fundamento del objeto libro, en cuanto que se entremezclan en él tres factores significativos. En primer lugar, el espacio bidimensional. En segundo, el espacio tridimensional y finalmente el tiempo. La encuadernación, por lo tanto, se encarga de vincular, de unificar estos tres conceptos. Desde este punto de vista, la idea de considerar esta disciplina como un simple acabado final del libro es sesgada o incompleta, ya que justamente su presencia es manifiesta en todos los pasos durante la confección de la obra como libro.

La encuadernación ha sido considerada siempre como un elemento protector y en último de los casos como un proceso decorativo ulterior del libro. Depende del artista plástico cambiar esta percepción que divorcia el contenido del continente¹⁵.

Históricamente consideramos la última forma material del libro. Es decir, el códice y sus variaciones, como la estructura más utilizada en la historia de la humanidad ¿A qué se debe su preponderancia sobre otro tipo de disposición? A partir del plegado del soporte, del plano modificado y su ordenación en diferentes espacios subsecuentes, encontramos la clave de su funcionalidad y a la vez de su estética. “El plegado es, con respecto a la gran hoja impresa, un indicio, casi religioso”¹⁶

Es entonces cuando se toma conciencia de que no se habla solamente de un procedimiento técnico cuya utilidad es sencillamente la unir unos pliegos entre sí. La importancia de este lenguaje plástico radica en su funcionalidad. Al mismo tiempo, nos ayuda en penetrar en el verdadero sentido del objeto que queremos configurar. La asimilación de los recursos que nos brinda el sentido y la estructura formal del pliego, de la página, de la secuencia, nos dará como resultado una consecución fluida de nuestra expresión a través libro.

Hemos hablado del soporte por excelencia en la obra secuencial que denominamos libro. Ahora tenemos que referirnos a la manera en que vinculamos los diferentes elementos para darle un sentido secuencial unificado a nuestro objeto de análisis. De hecho, este procedimiento da nombre a la

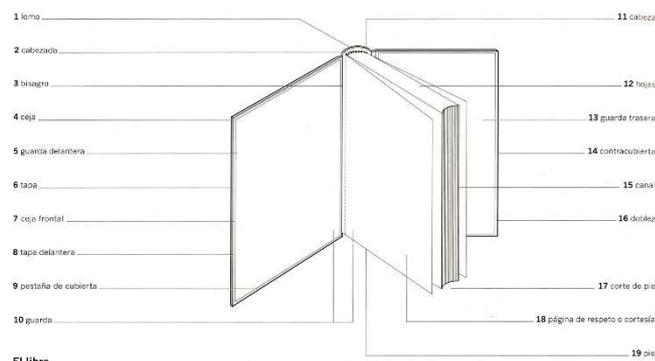
¹⁵ RODRÍGUEZ LEÓN, A. *La importancia de la imagen xilográfica y su fundamento visual en el libro de artista contemporáneo. Una aportación personal*. Tesis doctoral inédita, UPV, 2003. p.87

¹⁶ MALLARMÉ, S. *Fragments sobre el libro*, p. 95

disciplina de estructurar este sagrado objeto en otras lenguas. En alemán *Buchbinding*; en inglés *bookbinding*; en italiano *Rilegare*. Todos ellos se refieren al verbo unir. En castellano el vocablo utilizado es encuadernar, porque refiere al hecho mismo de ordenar a partir de las partes. La sujeción de estos fascículos entre sí se lleva a cabo por medio de una costura que recorre de cabeza a pie todo el lomo de cada pliego. Este método de unión es tan efectivo que se han encontrado ejemplares encuadernados en el siglo XIII en perfecto estado de conservación. Los hilos utilizados son de algodón o lino, éstos últimos son los más resistentes a los factores externos.

2.3.2. Las partes del libro (códice)

El proceso de la elaboración de un libro de artista requiere la atención a todo: la estructura, el formato, los materiales utilizados y la mente flexible para responder a aquello que se encuentra durante el procedimiento. Como en el modelo convencional de la creación de un libro, cada nuestro proyecto empieza por la idea que participa con el pensamiento analítico, que pretende encontrar una estructura dentro del contenido. Para entender el libro como conjunto, es necesario descomponer el contenido en muchas partes pequeñas y familiarizarse con ellas. Esto ayuda a priorizar y ordenar los elementos para conferir estructura, secuencia y jerarquía al contenido. Andrew Haslam¹⁷ nos facilita el siguiente esquema:



El libro

- | | | |
|--|---|--|
| <p>1 lomo sección de la cubierta que cubre la tripa.</p> <p>2 cabezada estrecha banda de tela sujeta a los cuadernillos; suele ser de color y complementa el cosido de la cubierta.</p> <p>3 bisagra hendidura a lo largo de la guarda.</p> <p>4 ceja pequeña pestaña protectora en la parte superior y en la inferior del libro creada con la tapa y la cubierta, y que es más grande que las hojas del libro.</p> <p>5 guarda delantera guardas pegadas en la parte interior de la tapa o cubierta.</p> <p>6 tapa papel grueso o cartón que protege la tripa; lleva impreso el nombre del autor y el título del libro.</p> <p>7 ceja frontal pequeña pestaña protectora en el canto del libro creado con la tapa y el lomo.</p> | <p>8 tapa delantera.</p> <p>9 pestaña de cubierta protección en la parte inferior del libro.</p> <p>10 guarda hojas de papel grueso utilizadas para cubrir la parte interior de la tapa y como apoyo para la bisagra. La hoja exterior está pegada a la tapa; la hoja móvil es una página de respeto o cortesía.</p> <p>11 cabeza parte superior del libro.</p> <p>12 hojas láminas individuales de papel o vitela, o de otros caros.</p> <p>13 guarda trasera guardas pegadas en la parte interior de la contratapa.</p> | <p>14 contracubierta tapa posterior.</p> <p>15 canal parte delantera del libro.</p> <p>16 dobléz borde de papel o tela cosido desde el exterior hacia el interior de las tapas.</p> <p>17 corte de pie parte inferior del libro.</p> <p>18 hoja de respeto o cortesía página no encolada de las guardas.</p> <p>19 pie parte inferior del libro.</p> <p>pliego (no ilustrado aquí) hoja de papel plegada y cosida en secuencia para formar el bloque del libro.</p> |
|--|---|--|

Andrew Haslam,
Partes de un libro

¹⁷ HASLAM, A. *Creación, diseño y producción de libros*, p. 20

2.3.3. La tipografía como elemento visual

La tipografía entendida como elemento visual significa que asumimos la letra, el tipo móvil como un elemento plástico más dentro de la página. En este sentido, prevalece su distribución formal dentro del espacio gráfico en el plano bidimensional y a su vez, genera la secuencia de la paginación. El texto construido de esta manera, no se ciñe al significado literal de la palabra, sino que crea o compone una imagen independiente que no ilustra.

The difference between 'illustrated books' and 'artists' books' is what makes them modern: the artist augments the text with images that do not necessarily define passages in the text. In this way, the reader-viewer may form personal responses to the images as well as to the text, thus broadening the experience of the book.... The intention of the illustrator is to clarify the text, while the intention of the artist is to create images that extend and/or enhance the text.¹⁸

El uso de espacio, la visión de la página y la lectura más composición tipográfica muestran el libro como secuencia visual y gráfica.¹⁹

2.3.4. El libro como exploración verbal

El texto en el libro de artista es maleable. No existe ninguna jerarquía o reglas de componer. Los artistas manipulan y construyen su propio territorio independiente, teniendo a la vez los aspectos sonoros del lenguaje: el ritmo, la textura, el tiempo y los aspectos visuales.²⁰

Entre los recursos más utilizados son: la tipografía móvil, caligrafía escrita a mano, cuños y sellos, máquina de escribir o tipografía digital. Los cuerpos de letra juegan y se dispersan por la página blanca, la que se convierte en el espacio compositivo táctil, lleno de posibilidades. Aparecen palíndromos, anagramas, heterógamas, textos ilegibles, superpuestos o casi invisibles.

El verso que de varios vocablos rehace una palabra total, nueva, extraña a la lengua y como mágica, acaba este aislamiento de la palabra: negando, con un trazo soberano, el azar que permanece en los términos pese al artificio de su nuevo temple alterando entre el sonido y la sonoridad, y os produce esa sorpresa de no haber oído

¹⁸ Disponible en < <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/439>> [Consulta 17/07/2017]

Desarrollo: "La diferencia entre" libros ilustrados "y" libros de artistas "es lo que los hace modernos: el artista aumenta el texto con imágenes que no definen necesariamente pasajes en el texto. De esta manera, el lector-espectador puede formar respuestas personales tanto a las imágenes como al texto, ampliando así la experiencia del libro ... La intención del ilustrador es aclarar el texto, mientras que la intención del artista es Crear imágenes que ampliar y / o mejorar el texto. "

¹⁹ HELLION, M. *Libros de artista*, p. 23

²⁰ DRUCKER, J. *Op.Cit.* p. 227

nunca tal fragmento ordinario de elocución, al mismo tiempo que la reminiscencia del objeto nombrado baña en una nueva atmósfera.²¹

El uso de diferente tipo y tamaño de la letra y la variación del color y el tono de la tinta permite ampliar nuestra percepción y llegar a diferentes lecturas. Cuando hablamos de texto visual nos referimos a que contiene elementos cuya función es como la de una imagen: dirección, movimiento, ritmo, contraste, relación, tamaño o intensidad son las pautas de lectura. El contenido semántico en todo caso, es por lo general subordinado a la forma plástica.

2.3.4. El grabado o la imagen entendida como estructura del espacio bidimensional

Al igual que en la tipografía el grabado es determinado por el blanco del papel. La imagen se integra en la página gracias a los vacíos, a los espacios en blanco que equivalen a los mismos signos que en la tipografía. Dentro de esta percepción, encontramos que la matriz dónde se genera el dibujo cumple con unas condiciones muy específicas como son el formato y los límites de la plancha. Cuando hablamos de imagen bidimensional asumimos que se trabaja sobre dos orientaciones: la vertical y la horizontal. En este sentido, se debe de asumir que los límites o bordes del soporte no son espacios inertes o muertos. Por el contrario, juegan un papel determinante en la ubicación veraz de la imagen gráfica sobre el papel. En el espacio ilusorio. Por el contrario, se piensa en planos de profundidad, en atmósfera, en perspectiva cónica. Esta situación determina que se asuma la composición por partes separadas; figura por un lado y contexto o fondo por el otro. El lenguaje del grabado favorece la integración de los elementos gráficos en la página. No se busca la mimesis de referentes conocidos, sino el juego y la interacción del trazo para crear espacios negros y espacios blancos, al igual que en la tipografía. Las formas de esta manera fluyen a través de todo el espacio, los trazos unen en lugar de crear límites o fronteras.

La ubicación de la imagen dentro de la página crea también el ritmo de la secuencia en la lectura, pero no en el sentido narrativo o descriptivo, sino en función de la tensión que crean los espacios vacíos y llenos. Por eso es tan importante cuando se trabajan con imágenes en el libro que en todos los casos se deje hablar al soporte. En este caso al papel deja de ser un material neutro o inerte para dar verosimilitud y estructura a la imagen dentro del libro.

Otra de las características intrínsecas del lenguaje gráfico es sin lugar a dudas su capacidad de seriación. Es justamente esta condición del grabado y la tipografía lo que otorga también al libro su condición de poderse reproducir en tiradas limitadas. Bajo esta premisa y desde nuestro punto de vista, la edición del libro de artista en sus variantes mecánicas o manuales debe de estar siempre a cargo del propio creador.

²¹ MALLARMÉ, S. Op. Cit. p. 110

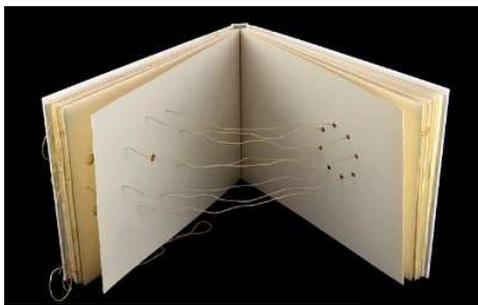
3. MARCO REFERENCIAL

3.1. ENCUADERNACIÓN

3.1.1 Keith A. Smith (*Tipton, Indiana, EE.UU, 1938*)

En su dilatada carrera como encuadernador y artista del libro, Smith ha realizado más de doscientas obras con estructura de volumen. Es uno de los teóricos más importantes en este campo, ya que afirma que la encuadernación es parte de una experiencia artística y un elemento indisoluble del contenido, donde cada elemento del libro, la página, la forma de plegar, abrir y pasar las páginas, el hilo utilizado para la costura y la técnica que lo presenta como un conjunto tiene un rol vital en lo que transmite.

El libro No. 91 (A string book) está construido por papel e hilo, sin imágenes o textos. Las cuerdas están ajustadas a la apertura del libro y las perforaciones juegan con las sombras. El movimiento de pasar las páginas crea el sutil sonido “shussing”.²² El sonido y las sombras no forman parte física del libro, pero nacen durante el acto de pasar las páginas que se convierte en una experiencia.²³



Keith A. Smith

Book 91, 1982

3.1.2. Poncho Martínez (*Ciudad de México, 1964*)

Artista nacido en México y residente en Barcelona desde 2001. Miembro fundador de encuadernaciones El basilisco (Valencia, 1998). En la actualidad colabora con artistas de distintas tendencias en la realización de proyectos en formato libro, imparte a la vez talleres de encuadernación en Barcelona, Valencia, Cuenca y Zúrich. Su obra se caracteriza por el perfeccionismo en la construcción de sus trabajos, la empatía con los materiales y su pasión por los libros.

Prolegómenos al libro de Enrique Krauze, Por una democracia sin adjetivos, es un libro de dimensiones: 29.5 X 21.3 X 1.8 cm, encuadernación de tapa dura. Contiene pliegos desplegados en 2, 3, 4 hacia fuera. El artista utiliza hilo de color verde, blanco y rojo para remarcar las líneas, bordes y hace referencia a una simbología y a una vulnerabilidad de los márgenes y de las fronteras.

²² DRUCKER, J. Op. Cit.p. 107

²³ SMITH, A.K. *200 books*, p. 149



Poncho Martínez

Prolegómenos al libro de Enrique Krauze, Por una democracia sin adjetivos, 2016

3.2. TIPOGRAFÍA

3.2.1. Stéphane Mallarmé. - (París, Francia, 1842-Valvins, 1898).

Poeta que insistía en la importancia del significado del formato frente a la unidad artificiosa basada en las relaciones entre el lenguaje, la forma, ideas y existencia. Para él el texto es parte integral de su disposición, movimiento, sinfonía que se expande por el espacio. Con su obra *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* confirma que la letra es un elemento del libro, que tiene que expandirse y encontrar la movilidad. A través de la estructura poética Mallarmé toca los temas de abstracción, movilidad y complejo de los pensamientos.



Stéphane Mallarmé

Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard, 1897

3.2.2. Joan Brossa (Barcelona, 1919- 1998)

Poeta de vanguardia catalán del siglo XX. Las obras de este artista están llenas de referencias a la visualidad. A través de la escritura y la imagen, crea composiciones llenas de una dosis de humor y metáfora. Su obra *Elegia al Che* muestra su poética y su concepción de poesía como un juego.

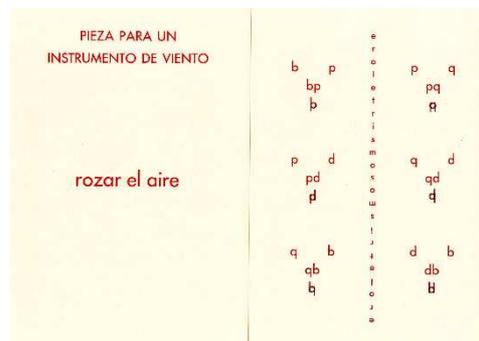


Joan Brossa

Elegia al Che, 1967

3.2.3. Bartolomé Ferrando Colom (Valencia, 1951) / David Pérez

Coordinadores de la revista *Texto Poético*, una poesía experimental, que muestra un lenguaje interactivo y requiere la participación del lector. "...sus cuerpos de letra juegan simultáneamente a la dispersión y a la condensación, en un espacio que dispone de su propia lógica."²⁴



Bartolomé Ferrando Colom / David Pérez

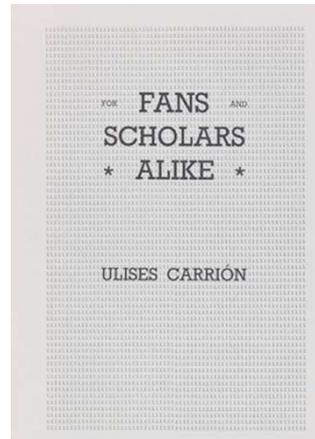
Texto poético, 1972

3.3. CONCEPTO

3.3.1. Ulises Carrión (San Andrés Tuxtla, México, 1941- Amsterdam, Países Bajos, 1989)

Poeta, escritor y artista mexicano. Su trabajo se caracteriza por la pasión por el lenguaje, las estructuras, los sonidos y el significado. Las páginas de su libro de *For Fan and Scholars Alike*, están compuestas solo por la letra "i", los títulos por las entre paréntesis escritas en negrita y seminegra. El diseño de las páginas cambia de dos columnas a una o de una a triple. Carrión trabaja con el formato de libro como un conjunto, no compone las páginas por separado, sino cada página forma parte de un todo.

²⁴. Disponible en: < <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3850/3985> >
[Consulta: 26/07/2017]

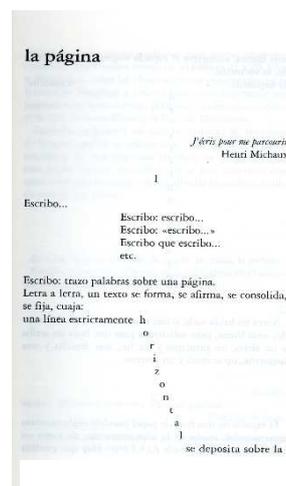


Ulises Carrión

For fans and scholars alike, 1987

3.3.2. Georges Perec (*París, Francia, 1936-Ivry-sur-Seine, 1982*)

Escritor, poeta y narrador francés, colaborador de numerosas revistas literarias. Amante de crucigramas (creador de los crucigramas semanales de la revista *Le Point*, de París), los acrósticos y las fugas vocales. Lo que nos interesa de este artista es su mirada a las cosas triviales y a las personas a las que convierte en un juego de palabras inesperado. Sus libros nos aportan con palíndromos, anagramas, lipogramas, homofonías, crucigramas, juegos de repetición, caligramas, palabras cruzadas, los acrósticos y los juegos de la imaginación. El lenguaje se apropia como elemento de experimentación formal, jugando con la gramática y sus reglas, explorando verosimilitud de lo que ofrecen las palabras.



Georges Perec

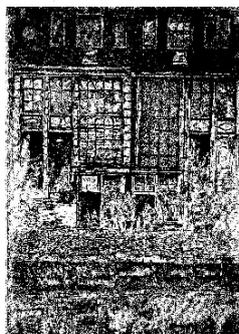
Especies de espacios, 1974

3.4. GRABADO

3.4.1. James McNeil Whistler

Pintor, grabador, ha creado casi 500 grabados realizados al aguafuerte. Cada una de sus obras se caracteriza por la riqueza y el valor de cada línea y el

grafismo. La mayoría de los temas de sus grabados fueron los puentes, las puertas, los arcos y la vida cotidiana.



James McNeill Whistler
The Embroidered Curtain, 1889

3.4.2. *Javiera Pintocanales*

Diseñadora editorial y artista gráfica chilena. Trabaja en torno al libro de artista y el grabado. Como dice la comisaria de su exposición *Especies de libros*, Mónica Olivia Lozano, “Sus libros son en sí mismo figuras poéticas, contenedores de un mundo personal, orgánico, rico en topografías que sirven para trazar un mapa hecho de metáforas y formas en los límites entre la materia y la representación. En ellos confluyen distintos niveles de expresión, tiempos de lectura, procesos y texturas, como un punto de encuentro en una frontera difusa. Javiera quiere contener esos mundos orgánicos que pueblan sus libros y que los trascienden, por eso los encierra en una caja, los ata dentro de un “furoshiki” o los captura con anzuelo, y al contenerlos convierte al libro en recipiente del mundo.”²⁵



Javiera Pintocanales
Mapa de bolsillo de una ballena, 2010

²⁵ Disponible en < <http://pendientedemigracion.ucm.es/BUCM/bba/doc20888.pdf>>
[Consulta: 26/07/2017]

4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Como hemos descrito arriba, pensamos que el libro no se encuentra limitado o circunscrito a una rama o campo específico del arte. Es por ello que este proyecto recoge un abanico que por sí solo consideramos divergente. Por consecuencia, es necesario dividir el análisis de nuestros antecedentes en tres bloques: grabado calcográfico, tipografía móvil y encuadernación.

4.1. ANTECEDENTES

4.1.1. *El lenguaje calcográfico como lenguaje artístico*

Nuestra experiencia con el libro y grabado calcográfico ha empezado en el verano de 2014 en el taller de grabado *La seiscuatro*, cuando hicimos el Taller breve libro paisaje impartido por la artista Javiera Pintocanales. Fue allí donde por primera vez tomamos la conciencia de que el papel tiene sus propias características, habla por sí mismo y ofrece muchas posibilidades a la hora de crear un libro de artista. Allí también, por primera vez, hemos tomado el contacto con el proceso del grabado calcográfico y la estampación.

Hemos continuado nuestra práctica en la asignatura de Grabado Calcográfico en el tercer curso de la carrera, donde hemos aprendido las técnicas directas e indirectas de grabado sobre planchas de zinc. Cada proceso requiere una capacidad de tomar decisiones, destacar algunos aspectos e ignorar otros. El grabado calcográfico se convierte para nosotros en el registro de mapa sensible del proceso, un dialogo entre el pensamiento, los trazos y el aspecto físico del soporte. A través de las experiencias con los materiales y procedimientos nos hemos acrecentado a los recursos que nos dan respuestas a los problemas del hacer y que también amplían la creación de las imágenes. La mano que dirige las herramientas para grabar se convierte en una extensión de nosotros mismos, de nuestras percepciones interiorizadas, trazando las líneas, girando la plancha, pausando y retomando el dibujo sobre ella que va demandando las exigencias propias, donde la voluntad de búsqueda y la imaginación establecen sus reglas. El tiempo que se requiere para realización de cada plancha sirve para tomar decisiones sobre los siguientes pasos. Las técnicas indirectas, las que hemos utilizado para realizar este proyecto, nos han dado la oportunidad de consentir que el ácido y el tiempo de las mordidas modifican nuestro dibujo sin nuestro control de tal manera que esta calidad nos conmueve e inspira a seguir el proceso de grabar. Justamente esta característica de grabado es lo que más nos atrae en este procedimiento y es lo que la diferencia de dibujo sobre papel.

4.1.1.1. *S/T* (2015)

Técnica: Aguatinta al azúcar

Matriz: plancha de zinc de 21 x 25 cm

Estampa sobre papel *Hahnemühle* de 230 gramos de 39 x 37 cm

Edición: 8 ejemplares firmados y numerados



Agnieszka Marcelak

S/T, 2015

4.1.1.2. *Ermita* (2016)

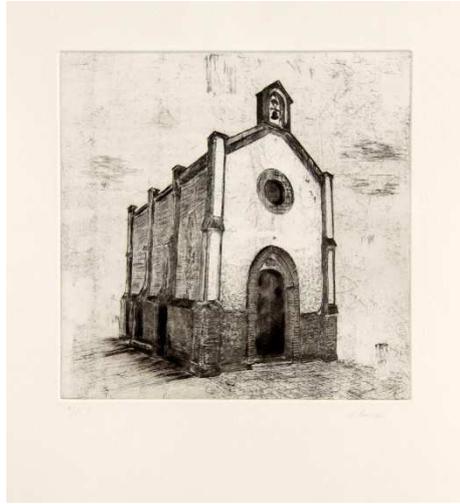
Técnica: Aguafuerte y punta seca

Matriz: plancha de cobre de 25 x 25 cm

Estampa sobre papel *Hahnemühle* de 300 gramos de 40 x 35 cm

Edición: 25 ejemplares firmados y numerados

La estampa *Ermita* es un encargo personal que consta en la realización de una tirada de 25 estampas para Colegio Ave María de Peña-Roja en Valencia. Este trabajo es uno de los primeros acercamientos al mundo laboral y trabajo por encargo. Requiere un estudio previo: preparación del presupuesto, apoyo del material fotográfico y varias reuniones con el director del colegio. Trabajar bajo presión nos obligó desarrollar nuestras cualidades como grabadora e impresora. Para realizar este trabajo nos vimos obligados a revisar los artistas que utilizaron la técnica de aguafuerte sobre plancha de cobre y aplicar distintos caracteres de las líneas, grafismos dinámicos, jugando con los tiempos de las mordidas.



Agnieszka Marcelak
Ermita, 2016

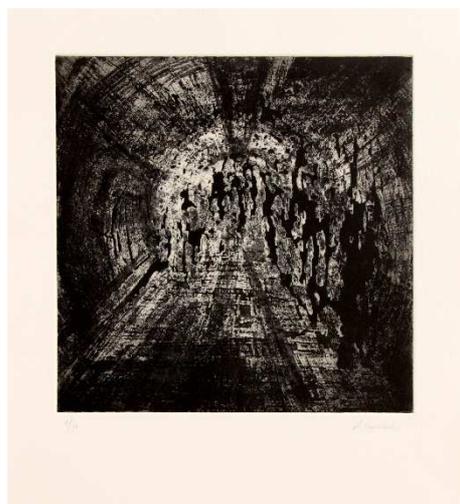
4.1.1.3. *S/T* (2016)

Técnica: Aguatinta al azúcar

Matriz: plancha de zinc de 25 x 25 cm

Estampa sobre papel *Hahnemühle* de 300 gramos de 40 x 35 cm

Edición: 10 ejemplares firmados y numerados



Agnieszka Marcelak
S/T, 2016

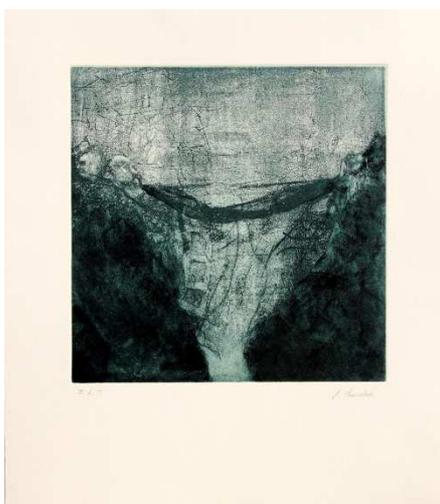
4.1.1.4. *Suspendidos* (2016)

Técnica: Barniz blando, buril, rascador, bruñidor y graneador

Matriz: plancha de zinc de 25 x 25 cm

Estampa sobre papel *Hahnemühle* de 300 gramos de 40 x 35 cm

Edición: 10 ejemplares firmados y numerados



Agnieszka Marcelak
Suspendidos, 2016

Las obras *S/T* y *Suspendidos* son los primeros grabados realizados a la aguatinta al azúcar, inspirados por el libro de Ítalo Calvino *Las ciudades invisibles*. Aunque al principio no era nuestro objetivo, estos trabajos han iniciado una serie de ocho grabados, utilizados posteriormente para los libros de artista *La memoria del libro* y *La memoria del Libro (II)*.

El grabado calcográfico y su laborioso proceso de ejecución nos permite obtener diferentes matices del trazo: suaves, rotundos, nerviosos, espontáneos, gruesos y delicados, los que nos suele ser fácil en el dibujo sobre papel.

4.1.2. *Tipografía móvil*

4.1.2.1. *Espacio* (2015)

Este trabajo forma parte del libro colectivo *Con mucho carácter* realizado durante el Curso de iniciación al arte tipográfico con tipos móviles. Se presenta en forma de dos páginas que contienen la palabra *espacio*, correspondiente al vocabulario tipográfico. La primera página presenta el aumento conformado por los sinónimos de la palabra *espacio*, creado una angustia provocada por la carencia de espacio, mientras la página siguiente conformada por solo única palabra *espacio* repetida tres veces cambiando el tamaño de tipo. Los espacios

blancos que rodean las tres palabras sirven para crear el ritmo en la lectura. Variándolos damos la oportunidad de crear tiempos diferentes.



Agnieszka Marcelak
Espacio, 2015

4.1.3. Encuadernación

4.1.3.1. *Wieczorynka/ Dobranocka* (2016)

Técnica: Tipos móviles

Dimensiones: 65 x 65 x 3 cm (libro cerrado) / 176 x 616 x 0.3 cm (libro desplegado)

Páginas: 17 páginas

Encuadernación desplegable y encolada sobre tarlatana con tapas forradas de tela

Edición: ejemplar único



Agnieszka Marcelak
Wieczorynka / Dobranocka, 2016

El libro *Wieczorynka/ Dobranocka* es un libro tipográfico que surge en el contexto de la asignatura Proyecto Escenográfico. El objetivo era diseñar una escenografía utilizando el libro de formato grande como soporte. El libro contiene textos compuestos con los tipos móviles de madera e impresos en una prensa plana-cilíndrica Heidelberg. Por ser un formato grande, nos encontramos con algunos inconvenientes: el peso y el grosor de papel no permiten que la estructura se aguante sola, como suele ocurrir en la maqueta pequeña.

4.1.3.2. *La intimidad del hilo rojo* (2015)

Libro colectivo: Esmeralda Tobón/ Agnieszka Marcelak

Técnica: Tipos móviles y gofrado

Dimensiones: 21 x 21 x 1.5 cm (libro cerrado) / 21 x 200 x 0.3 cm (libro desplegado)

Páginas: 8 páginas

Encuadernación en acordeón con tapas sueltas de cartón forradas de tela

Edición: 4 ejemplares firmados y numerados



Agnieszka Marcelak / Esmeralda Tobón
La intimidad del hilo rojo, 2015

La intimidad del hilo rojo es una reflexión sobre un encuentro de dos personas: una del origen de México y otra de Polonia, que se conocen en otro lugar. El color rojo de la tela de encuadernar y de la tinta conjuga con el título de la obra. Las palabras impresas: experiencia, frontera y tiempo se refieren al lugar de encuentro y la proximidad. La frontera es un espacio misterioso, donde hay mucha tensión. El libro encuadernado en acordeón ofrece una continuidad de la lectura y permite el movimiento entre las páginas, las se pueden pasar una por una o las que se pueden extender. El espacio entre el

gofrado y el texto está detenidamente calculado para crear la continuidad de la narrativa del encuentro de estas dos personas.

La asignatura de Libro de artista, grabado y tipografía móvil y la participación en los talleres de encuadernación impartidos por los profesores Carolina Larrea y Poncho Martínez nos ha llevado a profundizar nuestro conocimiento sobre el papel y la encuadernación y aprender de manera directa sobre diversos materiales y pasos imprescindibles a seguir para elaborar y comprender la noción de libro de artista, su función, su lenguaje.

Los prototipos nos sirven para visualizar el proyecto. Tal como afirma Keith A. Smith, “the best approach to gain a sense of the book is to become acquainted with the book as a physical object. Pick up a book, hold it. Feel it. Look at it, then examine it, not routinely or mechanically by habit but make a conscious effort to see at every step in the process, every movement of the eyes or hands.”²⁶



Agnieszka Marcelak
Prototipos, 2015

²⁶ SMITH, K.A., *Structure of the visual book*, p.7

Desarrollo: El mejor acercamiento para obtener un sentido del libro es familiarizarse con el libro como un objeto físico. Coge un libro, sosténgalo. Siéntelo. Míralo, luego examínalo, no rutinariamente o mecánicamente como si fuera un hábito, sino haga un esfuerzo consciente para ver en cada paso del proceso, cada movimiento de los ojos o las manos.

4.2. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

4.2.1. El proceso de la elaboración de un libro de artista

Puesto que el presente trabajo se enfoca en el análisis de las posibilidades plásticas del papel y la importancia de la estructura de libro de artista, a continuación, detallamos los cuatro libros de artista de producción propia. Dicho análisis se pudo realizar haciendo diferentes tipos de encuadernación, participando en los talleres específicos de encuadernación y creando los prototipos de libros y obra propia. Cada proyecto empezamos por los siguientes pasos, que consideramos fundamentales en la realización de un libro de artista:

- ① IDEACIÓN
- ② ELECCIÓN DEL PAPEL
- ③ PROTÓTIPO
- ④ COMPOSICIÓN / COMPAGINACIÓN
- ⑤ INTERPRETACIÓN TIPOGRÁFICA
- ⑥ PREPARACIÓN DEL PAPEL
- ⑦ PREPARACIÓN DE LAS PLANCHAS
- ⑧ PRUEBAS DE ESTADO
- ⑨ EDICIÓN
- ⑩ COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA
- ⑪ PRUEBAS DE ESTADO
- ⑫ IMPRESIÓN
- ⑬ ENCUADERNACIÓN

4.2.1.1 *Words Unspoken* (2015)

Técnica: Grabado calcográfico /tipos móviles

Dimensiones: 26 x 18 x 2 cm (libro cerrado) / 343 x 18 x 0.3 cm (libro desplegado)

Páginas: 14 páginas formadas por 4 tiras de 3 hojas y 1 tiras de 2 hojas

Libro envuelto en una pieza de tela cuadrícula Encuadernación en acordeón con tapas duras sueltas forradas de tela.

Edición: 3



Agnieszka Marcelak

Words Unspoken, 2015

El libro de artista *Words Unspoken* (2015) surge de la asignatura Libro de artista, grabado y tipografía móvil. Se trata de la relación de nuestros viajes con las huellas que dejan los sitios y las personas que hemos conocido en las diferentes partes del mundo. Viajar nos permite ver cosas desde distintos puntos de vista, conocer diferentes personas y culturas, observar, mirar, escuchar, tocar, oler y contemplar. Las vistas, los paisajes y las ciudades nos sorprenden continuamente, a veces nos dejan, literalmente, sin palabras, para que luego se conviertan en experiencias y recuerdos inolvidables que se reflejan en nuestro interior, dejando sus huellas en la manera de cómo somos y como pensamos. Este mismo concepto de la experiencia de viajar se intenta plasmar en el libro de artista.

El texto completo escrito en el libro contiene las siguientes palabras: *Words Unspoken, but felt, touched & seen...* que tienen el siguiente significado: Palabras no pronunciadas, pero sentidas, tocadas y vistas. Las palabras del texto se refieren a estas experiencias y sentimientos que tenemos cuando estamos viajando.

La intención de este trabajo se centra en la creación un libro de artista que respira y que invita a una lectura visual, táctil, sonora y olfativa. Para obtener esta lectura, se utiliza la estampación en seco sin tinta que invita a tocar físicamente el libro, la repetición de las palabras y letras para dar el sonido al texto, variación del tamaño de la tipografía para variar la percepción. El libro y

contiene tres estampas de grabado calcográfico impresas a sangre y el texto compuesto con los tipos móviles de plomo, madera y de plástico de diferentes cuerpos e impreso en color negro en una prensa Minerva sobre papel *Guarro Super Alfa* de 250 gramos.

El libro está envuelto en una pieza de tela cuadrangular de tamaño 40x40cm, denominada "*furoshiki*"²⁷ y utilizada tradicionalmente en Japón para envolver y transportar todo tipo de objetos independientemente de su forma y tamaño.

El libro se presenta en el formato de acordeón, construido por cuatro secciones de tres hojas y una tira de dos hojas pegadas entre sí formando una pieza larga, que luego se despliega en forma de concertina al tamaño proyectado. A continuación, se añade las tapas sueltas, por delante y detrás.

El origen de esta encuadernación viene de China aproximadamente de periodo Heian (794-1185).²⁸ El libro encuadernado de esta forma invita a estar expuesta. Su estructura se caracteriza por el despliegue creativo, ya que puede abrirse entero formando una tira larga o por partes, pasando las páginas como se suele hacer en el códice. Si el libro está extendido totalmente, se refiere a la lectura de todo el conjunto y el movimiento de pasar las páginas no es necesario.

Si el libro se abre y se expone parcialmente, deja al descubierto una tira larga, pero no todas las páginas visibles. El libro atrae la atención del lector invitándole a descubrir su itinerario. Este itinerario puede ser creando no solo por las imágenes o texto parcialmente descubiertos, sino por la manera de exponerlos. La estructura del libro así concebida, permite que el volumen sea expuesto en la forma circular, conectando la primera y la última página entre sí. Por consiguiente, este tipo de encuadernación no requiere el uso de hilo y costura para su estructuración.

4.2.1.2 *La memoria del libro* (2017)

Técnica: Grabado calcográfico /tipos móviles

Dimensiones: 36 x 34 x 2.5 cm (libro cerrado) / 36 x 70 cm (libro abierto)

Páginas: 24 páginas

Encuadernación de bolsa con tapas duras forradas de tela.

Edición: 5

²⁷ NAKAYAMA-GERAERTS, K. *Furoshiki. The art of wrapping with fabric*, p. 6

²⁸ IKEGAMI, K. *La encuadernación japonesa. Instrucciones de un maestro artesano*, p.27



Agnieszka Marcelak

La memoria del libro, 2017

El libro nace de una fascinación por el libro de Italo Calvino *Las ciudades invisibles*. Se trata de la interpretación de las siguientes ciudades: Tamara, Zobeida, Cloe, Ersilia, Octavia, Trude, Eutropia y Adelmia utilizando la técnica de grabado calcográfico y la impresión tipográfica.

El libro se construye a partir de la encuadernación de bolsa. Un tipo de estructura que permite la impresión tanto calcográfica como tipográfica. Su principal virtud es que no infiere el relieve de la plancha en la otra página.

Su origen se remonta a China y fue muy popular en el siglo XIV. Tal como dice Ikegami: "La encuadernación de bolsa se hace con hojas escritas o impresas por una sola cara, dobladas por la mitad con la cara del texto hacia fuera y montadas juntas. Se añaden cubiertas por delante y por detrás, y el libro se cose a largo del lomo (...), de manera que cada página de doble hoja forma un sobre o una bolsa."²⁹

Esta encuadernación está íntimamente unida a la obra. El libro se compone por ocho estampas de grabado calcográfico y páginas de textos con tipografía móvil. El orden: imagen/ texto/ imagen se elige para que el texto no condicione la lectura de la imagen. Lo que nos transmiten las imágenes, no se puede explicar con palabras. No se debe de dar toda la información al lector. De lo contrario, se diluye la necesidad y la avidez por el descubrimiento. Por este mismo motivo los nombres de las ciudades no se revelan, sino simplemente se insinúan.

Consideramos que la lectura de la obra de Calvino, ha modificado nuestra percepción global. Ya que a partir de esta experiencia ha transformado no solamente la gestación de las imágenes, sino también la secuencia de las

²⁹ IKEGAMI, K. Op. Cit. p. 28

palabras, su disposición en el texto y la manera de contemplar lo que nos rodea.

El orden de la estampación se toma como un método crucial en este trabajo. El primer paso consiste en estampar las matrices de grabado, ya que este procedimiento requiere que el papel pase por el tórculo. Después se dobla la hoja y se imprime el texto compuesto manualmente con los tipos móviles utilizando prensa tipográfica, Minerva. En nuestro caso, descartamos el uso de prensa plana-cilíndrica, ya que el grosor de nuestro papel es de 300 gramos y esta prensa permite el uso de papel de menos gramaje.

Una vez finalizado el proceso de estampación, empieza el significativo desarrollo de la encuadernación.

Ya desde la elección del papel, se está pensando y actuando en términos de encuadernación. La asimilación de este soporte como una estructura, no solamente de la imagen y del texto, sino además del libro es su conjunto, nos aporta una visión global del trabajo final. Esto significa, que un aspecto tan importante y que pudiera pasar desapercibido a los ojos de neófito, como sería la elección del papel, cobra una relevancia significativa en los pasos consiguientes de construcción. En este sentido, si la elección y la disposición de los materiales no es la adecuada, el error se multiplicará en todo el proceso, afectando a su verosimilitud como obra plástica. La dirección de las fibras del papel, por ejemplo, si no están orientadas en la posición adecuada, afectará a la funcionalidad del objeto, como pudiera ser su correcta apertura o cerrado. Por esta razón es muy importante no restar importancia al más mínimo detalle durante el proceso de construcción.

El cosido de los pliegos es una operación que constituye de una manera decisiva. Para ello hemos de disponer de cinta, hilo, aguja y paciencia. Ante todo, es necesario cerciorarse de que todos los pliegues están en orden y medir las distancias a que deben colocarse y las que han de haber entre ellas. Apoyándonos en lápiz y el punzón fino marcamos las secciones. En nuestro caso, el libro está cosido por tres cintas. A cada una responden dos secciones, teniendo también en cuenta las distancias de la cabeza de 2 cm y del pie de 1.5 centímetros.

Este tipo de cosido no es visible por la parte exterior del libro y permite trabajar con la longitud de hilo idóneo y añadirlo en el caso de su insuficiencia. Para que el hilo sea más rígido y no se enreda durante el proceso de la costura es conveniente encerrarlo antes de proceder. El cosido se comienza por la parte exterior, pasando la aguja por la primera sección. Después se pasa desde dentro hacia fuera por la segunda señal y se sigue así con los demás agujeros, de modo que el hilo envuelve siempre en el lomo del pliego las cintas. Al llegar a la última perforación, la aguja ha de salir del interior al exterior. El paso siguiente consiste en tomar el segundo pliego, repitiendo la costura en la misma manera hasta llegar al punto donde se la inició, anudando con el cabo suelto del primer pliego. A continuación, se repite el paso con la tercera bolsa, pero al llegar al final, se pasa aguja e hilo por debajo del punto que une el

primero y segundo pliego haciendo la cadeneta. El proceso se continúa al mismo modo hasta terminar de coser todos los pliegos, asegurándonos siempre de estirar el hilo en la dirección paralela al lomo, evitando de esta manera de que los agujeros o el hilo no se rompen, para finalmente terminar con el punto de cadeneta. Una vez tenemos el libro cosido, ajustamos la longitud de las cintas, dejando 2 o 3 centímetros a cada lado del libro. Seguidamente, se coloca el libro entre los tableros de tal manera que el lomo se queda fuera y se encola el lomo.

El proceso final consiste en la preparación de las tapas de cartón forradas de tela de encuadernar. Se cortan tres cartones, uno para el lomo y dos para las tapas, de grosor apropiado a la anchura del lomo y a las medidas del libro. Debe medirse la superficie total del libro y cortar dos trozos de cartón dejando 4 milímetros más en tres lados para la caja. El lomo debe tener la misma altura que los dos cartones cortados para las tapas.

Una vez teniendo el cartón cortado se procede a cortar la tela. Es importante que la dirección de la fibra del cartón y de la tela van paralelos al lomo.

Se procede a cortar una tira de tela, cuya anchura sea del tamaño de los dos cartones, del lomo y 1.2 centímetros dejados para los cajos, más unos 2 centímetros por lado.

Se procede aplicando la cola, diluida con el agua, a las tapas y el lomo, colocándolos sobre la tela a partir de la señal trazado previamente con el lápiz. Se pasa rápidamente la plegadera para que la adhesión sea lo más perfecta posible. Se cortan los ángulos de la tela, dejando la distancia del grosor del cartón entre la punta del cartón y la tela. Apoyándonos con la uña del pulgar, se encolan las esquinas y el resto de la tela.

Los trozos de cinta que sobraron del cocido se pegan a las tapas a través de una cartivana, que se cubren posteriormente con el papel elegido para las guardas.

4.2.1.2 *La memoria del libro (II)* (2017)

Técnica: Grabado calcográfico /tipos móviles

Dimensiones: 24.5 x24.5 x 1.5 cm (libro cerrado) / 74 x 71 cm (libro abierto)

Páginas: 13 páginas

Encuadernación desplegable encolada sobre tarlatana con tapas forradas de tela

Edición: 3



Agnieszka Marcelak
La memoria del libro (II), 2017

Al tratar de desarrollar el contenido de este proyecto, se decide utilizar las mismas matrices de grabado que en el trabajo anterior y elaborar otro libro, pero cambiando su estructura.

La memoria del libro (II) se presenta en una forma desplegable, donde se requiere una colaboración del lector. La lectura está condicionada por el texto y la manipulación con las manos. Cada texto relaciona y descubre una imagen hasta llegar al despliegue total del libro. Esta operación es un movimiento físico, su velocidad se sugiera por sí misma, revelando el orden de la visualización del libro y situándolo en el tiempo.

4.2.1.4 V (2017)

Técnica: Tipos móviles

Dimensiones: 19.5 x 15.5 x 0.7 cm (libro cerrado) / 40 x 61 cm (libro desplegado)

Encuadernación desplegable cosido por el medio con tapas blandas incorporadas

Edición: 5



Agnieszka Marcelak
V, 2017

“A book exist in time. Therefore, time, movement, rhythm and pacing are a part of the presentation. They must be built in, not left to chance”.³⁰

El siguiente libro titulado V se presenta como un libro tipográfico y pretende ser una experiencia visual. Como la fuente de inspiración se escoge Georges Perec, quien apropia el lenguaje como experimento formal, juega con la gramática y sus reglas y explora verosimilitud de lo que ofrecen las palabras.

Se trata de un libro estimulante, debido a que el texto se percibe componiéndolo letra por letra o uniendo los fragmentos de las palabras y manipulando las páginas: abriéndolas, cerrándolas, volviendo a las páginas anteriores o pasando a las siguientes.

Este libro requiere una participación activa, invita a entablar un diálogo en el que para ser cómplices se requiere una determinada aptitud que se supone en pronunciar las letras en voz alta, formar las palabras, imaginarlas y repartirlas en el espacio hasta llegar a una experiencia. Los textos compuestos

³⁰ SMITH, A.K.Op. Cit. p.22

Desarrollo: Un libro existe en tiempo. Por lo tanto, el tiempo, el movimiento, el ritmo y el paso son la parte de la presentación. Tienen que ser incorporados, no dejados casualmente.

con los tipos móviles dan lugar a composiciones varias. Las letras se perciben torcidas, aplastadas, giradas, escritas al revés. Las palabras en sí mismas crean el ritmo, la tensión, el espacio.

La obra se compone por dos piezas de papel cosido por el medio y plegado en tres partes. La tapa forma parte del libro y está incorporada por el medio de la costura de la puntada larga de tres agujeros, marcados previamente con una aguja o un punzón, manteniendo las mismas distancias entre uno y otro. Es muy importante que el punzón no sea más grande que la aguja que se va a utilizar. Esta costura no permite recortar la cabeza o el pie de libro, ya que el hilo continúa por fuera de la portada.

A continuación, describimos los pasos de la costura de puntada larga:

1. Entramos con la aguja desde el interior por el segundo orificio, dejando un cabo suelto por dentro.
2. Pasamos la aguja por la tercera perforación.
3. Saliendo desde interior, pasamos por la cabeza del libro y entramos del nuevo por el tercer agujero.
4. Desde el interior, salimos por la segunda abertura e introducimos la aguja al primero orificio.
5. Pasamos el hilo por el pie del libro y entramos desde exterior por la primera perforación, llegando de esta manera al hilo suelto.
6. Para terminar, tensamos el hilo y hacemos un nudo, asegurarnos que este está en el centro de lomo interior.³¹

Esta estructura se utiliza para el uso de velocidad, ya que la lectura depende de la velocidad de voltear las páginas. En el acto de pasar las páginas se activan procesos de memorización por los cuales se codifica y almacena un conjunto de datos gráficos que desarrollan las capacidades de retener, recordar o evocar. Esta acción de mover las páginas estimula la imaginación creando una imagen en la mente del lector, que solo existe en ese momento. La interpretación supone la traducción personal de estos datos percibidos, precipitando procesos de razonamiento, deduciendo o argumentando el significado de los mismos.

Otra característica importante a destacar es la composición del colofón, que, aunque está compuesto por el texto lineal continua el juego visual y crea el aire entre las palabras y el espacio en blanco.

³¹ SMITH, K.A. *Non-adhesive binding. Books without paste or glue*, p.141

5. CONCLUSIONES

Tras haber realizado este proyecto, hemos observado que el campo del libro de artista es mucho más amplio y pide más desarrollo de lo que imaginábamos. Sin embargo, hemos intentado seleccionar y cubrir los aspectos más importantes y argumentarlos de una manera clara y precisa.

La beca de colaboración con el gabinete de obra gráfica y libros de artista obtenida este año, nos hizo ampliar nuestra percepción sobre los libros de artista y el trabajo en los talleres. La experiencia de estar rodeada por los libros, el hecho de poderlos tocar, de manipularlos, leerlos y percibirlos como una experiencia, nos ha conducido a concretar los fundamentos de este trabajo.

También hemos comprobado que gracias a infinitas conversaciones con los profesores, artistas y amigos que supieron apreciar, comentar y aportar sus observaciones sobre nuestro trabajo, cambió nuestra valoración del desarrollo de la obra y propició una actitud flexible por nuestra parte. Para que, de esta manera, pudiéramos concebir el proyecto desde otra perspectiva.

Finalmente, nos gustaría destacar que gracias a este trabajo nuestra pasión por los libros, libros de artista, grabado, tipografía y la encuadernación ha aumentado de forma inesperada. Nos ha permitido captar los aspectos fundamentales y convergentes relacionados con el libro de artista, su estructura y la importancia de todos los elementos que entran en el proceso de la elaboración de un libro de artista. Como bien dice I.M. Benítez “El libro de artista decanta la obra de su consumo y la recupera como juego, actividad, producción, práctica. Exige de nosotros una colaboración activa, no entender el libro significa no poder producir el texto, jugarlo, abrirlo y poner en marcha. Ello deriva en un acercamiento final: el del placer, no placer que no agota en el consumo, sino que circula en la práctica misma la contemplación y lectura equivalen indistintamente.”³²

³² BENÍTEZ DUEÑAS, I.M. *Libros de artista.*, p. 307

6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Barbier, Frédéric, *Historia del libro*, Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid: Unidad Editorial, 1999.

Dahl, Svend, *Historia del libro*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

Díaz Padilla, Ramón, *El dibujo del natural en la época de la postacademia*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

Drucker, Johanna, *The century of artists' books*. New York City: Granary Books, 1995

Esteve Botey, Francisco, *El grabado en la ilustración del libro*. Aranjuez: Ediciones Doce Calles, 1996.

Haslam, Andrew, *Creación, diseño y producción de libros*. Barcelona: Blume, 2007

Ikegami, Kōjirō, *La encuadernación japonesa. Instrucciones de un maestro artesano*. Madrid: CLAN Editorial, 2014.

Lochman, Katherine A., *The etchings of James McNeill Whistler*. Hampshire: 1984.

Mallarmé, Stéphane, *Fragmentos sobre el libro*. Murcia: Arquitectura Murcia, 2002.

Martínez de Sousa, José, *Manual de edición y autoedición*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1994.

Martínez de Sousa, José, *Pequeña historia del libro*. Barcelona: Editorial Labor, 1987.

Nakayama- Geraerts, Kumiko, *Furoshiki. The art of wrapping with fabric*. London: New Holland Publishers, 2011.

Perec, Georges, *Especies de espacios*. Mataró- Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 2006.

Perec, Georges, *Pensar/ Clasificar*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1986.

Shaw, Tate, *Blurred library. Essays on Artists' Books*. Victoria: Cuneiform Press, 2016.

Smith, A. Keith, *Non-adhesive binding. Books without paste or glue*. New York: Keith Smith Books, 1999.

Smith, A. Keith, *Structure of the visual book*. New York: Keith Smith Books, 1984.

Smith, A. Keith. *200 books, An Annotated Bibliography*. New York: Keith Smith Books, 2000.

Vives Piqué, Rosa, *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*. Barcelona: Icaria Editorial: 1994.

Viñas, Vicente y Viñas, Ruth, *Las técnicas tradicionales de restauración: un estudio del RAMP*. Programa General de información y UNISIST-Paris, Unesco. Paris: 1988.

CATÁLOGOS

Carrión, Ulises; Hellion, Martha. *Libros de artista*. Madrid: Turner, 2003.

Maffei, Giorgio; Maderuelo, Javier, *¿Qué es un libro de artista?* Heras (Cantabria): Ediciones la Bahía, 2014.

VVAA. *Sobre libros*. Valencia: Sendemà Editorial, 2009.

TESIS, TESINAS DE MÁSTER, TRABAJOS FIN DE GRADO, ETC

Larrea Jorquera, María Carolina. *El papel en el Geidō. Enseñanza, praxis y creación desde la mirada de Oriente*. [Tesis Doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015.

Rodríguez León, Alejandro. *La importancia de la imagen xilográfica y su fundamento visual en el libro de artista contemporáneo. Una aportación personal*. [Tesis Doctoral inédita]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2003.

PÁGINAS WEB

Artists' Books Online [Consulta 16/07/2016].

Disponible en: <<http://www.artistsbooksonline.org/works/fans.xml>>

MOMA [Consulta 16/07/2016].

Disponible en: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/439>>

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1. ANDREW HASLAM, Partes de un libro, p. 13.
- Fig. 2. KEITH A. SMITH, Book 91, 1982, p. 16.
- Fig. 3. PONCHO MARTÍNEZ, *Prolegómenos al libro de Enrique Krauze, Por una democracia sin adjetivos*, 2016, p. 17.
- Fig. 4. Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897, p. 17.
- Fig. 5. JOAN BROSSA, *Elegia al Che*, 1967, p. 18.
- Fig. 6. BARTOLOMÉ FERRANDO COLOM / DAVID PÉREZ, Texto poético 1972, p. 16.
- Fig. 7. ULISES CARRIÓN, *For fans and scholar alike*, 1987, p. 19.
- Fig. 8. GEORGES PEREC, *Especies de espacios*, 1974 p. 19.
- Fig. 9. JAMES McNEILL WHISTLER, *The Embroidered Curtain*, 1889, p. 20.
- Fig. 10. JAVIERA PINTOCANALES, *Mapa de bolsillo de una ballena*, 2010, p. 20.
- Fig. 11. AGNIESZKA MARCELAK, *S/T*, 2015, p. 22.
- Fig. 12. AGNIESZKA MARCELAK, *Ermita*, 2016, p. 23.
- Fig. 13. AGNIESZKA MARCELAK, *S/T*, 2016, p. 23.
- Fig. 14. AGNIESZKA MARCELAK, *Suspendidos*, 2016, p. 24.
- Fig. 15. AGNIESZKA MARCELAK, *Espacio*, 2015, p. 25.
- Fig. 16. AGNIESZKA MARCELAK, *Wieczorynka / Dobranocka*, 2016, p. 25.
- Fig. 17, 18. AGNIESZKA MARCELAK, *La intimidad del hilo rojo*, 2015, p. 26.
- Fig. 19. AGNIESZKA MARCELAK, *Prototipos*, 2015, 27.
- Fig. 20. AGNIESZKA MARCELAK, *Words Unspoken*, 2015, p. 29.
- Fig. 21. AGNIESZKA MARCELAK, *La memoria del libro*, 2017, p. 31.
- Fig. 22. AGNIESZKA MARCELAK, *La memoria del libro (II)*, 2017, p. 34.
- Fig. 23. AGNIESZKA MARCELAK, *V*, 2017, p. 35.

8. ANEXOS

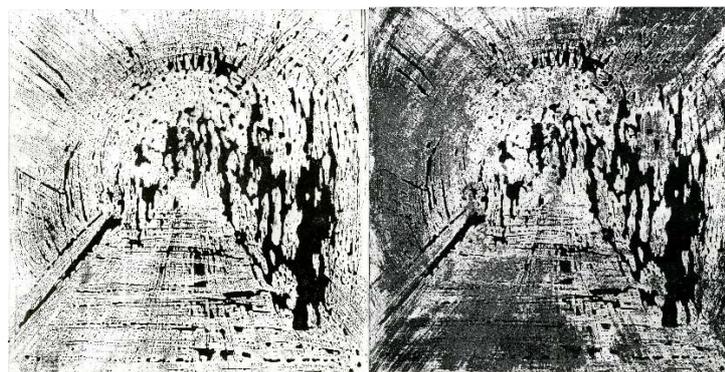
Documentación completa de la Producción Artística:

4.1. Antecedentes personales

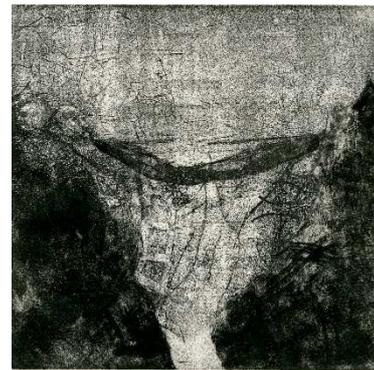
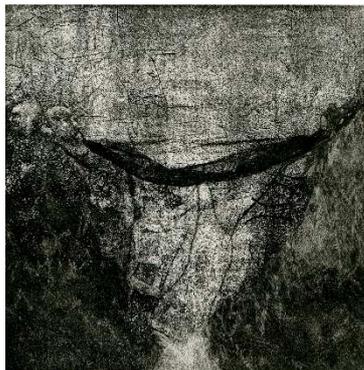
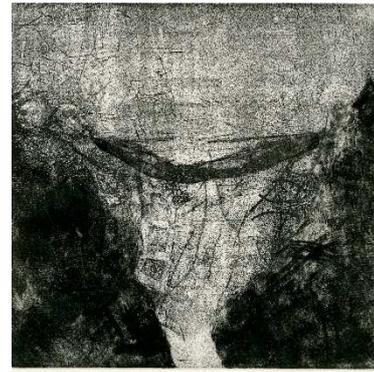
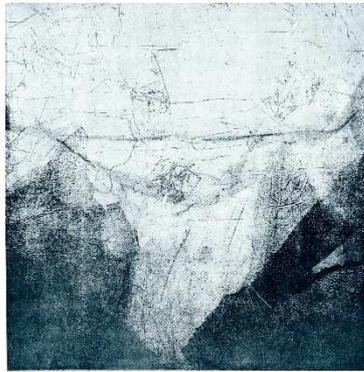
4.1.1.2. Ermita



4.1.1.3. S/T (pruebas de estado)



4.1.1.4. *Suspendidos* (pruebas de estado)



4.1.3. Encuadernación

4.1.3.1. *Wieczorynka / Dobranocka*



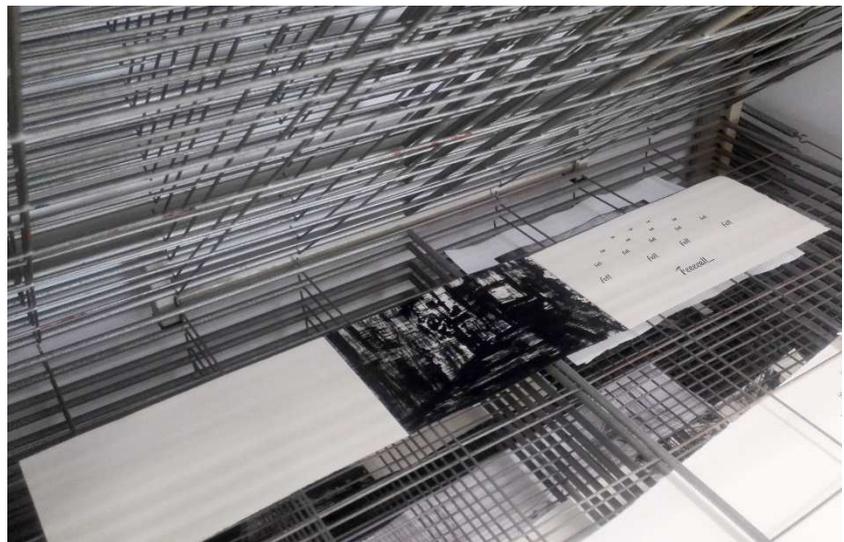


4.1.3.2. *La intimidad del hilo rojo* (proceso)

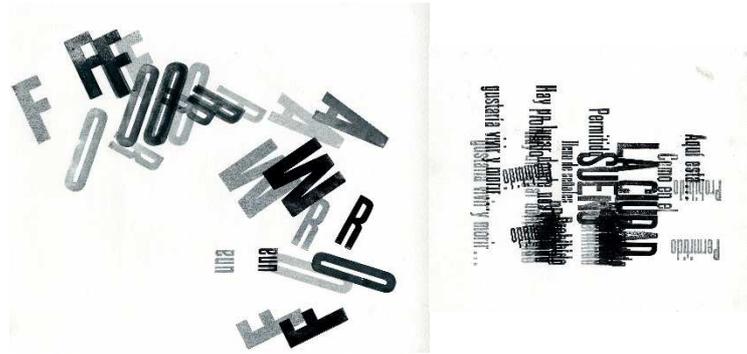


4.2. Producción Artística

4.2.1.1. *Words Unspoken* (proceso)



4.2.1.2. *La memoria del libro* (proceso)



4.2.1.3. *La memoria del libro* (prototipo)



4.2.1.3. La memoria del libro (II) (pruebas)



4.2.1.3. La memoria del libro (II) (prototipo)



4.2.1.4. V



