UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Ocho libros para no leer.
Proyecto de colección de libros de artista.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Escartín Díez, Laura

Tutor/a: Alcaraz Mira, Antonio

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

TFG

OCHO LIBROS PARA NO LEER.
PROYECTO DE COLECCIÓN DE LIBROS DE ARTISTA

Presentado por Laura Escartín Díez
Tutor: Antonio Alcaraz Mira

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2021-2022

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITECNICA DE VALENCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El trabajo que se presenta es un proyecto de libro de artista que viene motivado directamente por una fascinación hacia esta disciplina y hacia las posibilidades conceptuales y plásticas del formato. Está constituido, como su propio nombre indica, por ocho libros de artista distintos que forman una colección. Tratan temas diversos: la nada, el todo, las emociones, la ropa, el reciclaje, la poesía, la contradicción, la posibilidad; todos se construyen como una manera de reducir un concepto muy amplio a algo mucho más simple y visual. Cada uno de estos libros está abordado desde una perspectiva diferente, tanto en lo plástico como en lo conceptual, aunque mantienen el sentido de colección con un hilo conductor: la reflexión personal, la exploración y la experimentación sobre el propio formato. También parte del arte encontrado como base material: a través del uso de objetos y materiales ya existentes se realiza una exploración de las cualidades plásticas y emocionales de los mismos. En el marco teórico se investiga la historia del libro en general y el libro como soporte artístico en particular, así como la historia y motivaciones del movimiento *Do It Yourself* y su relevancia en la actualidad.

PALABRAS CLAVE

Libro de artista, encuadernación, arte conceptual, arte encontrado, *DIY*

ABSTRACT

The work being presented is a book arts Project that comes directly motivated by a passion for this discipline and the conceptual and plastic possibilities of the format. It is constituted, as its name suggests, by eight distinct artist's books that form a collection. They regard diverse themes: nothing, everything, emotions, clothing, recycling, poetry, contradiction, possibility; all of them are constructed as a way to reduce a large concept into something a lot simpler and more visual. Each of these books is approached from a different perspective, both in its plastic and conceptual form, although they keep this collection sense with a conductive thread: personal reflection, exploration and experimentation on the format itself. It also comes from found art as a material base: through the use of existent objects and materials an exploration is made of their own visual and emotional qualities. On the theoretical framework an investigation is conducted on the history of the book in general and the book as an artistic matrix, as well as the history and motivations of the Do-It-Yourself movement and its current relevance.

KEYWORDS

Book arts, bookbinding, conceptual art, found art, DIY

AGRADECIMIENTOS

A EimearJean, por encender la chispa.

A Antonio, por la paciencia.

A mis amigos, por la ayuda y por estar ahí.

A Catu, Max y Boniato, por la compañía.

Al aire acondicionado y al hummus con pimiento.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 6

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA 7

2.1. OBJETIVOS 7

2.2. METODOLOGÍA 7

3. MARCO TEÓRICO 8

3.1. HISTORIA DEL LIBRO (DE ARTISTA) 8

3.2. LA CULTURA *DIY* 12

4. REFERENTES 14

4.1. DADA 14

4.1.1. Tristan Tzara 14

4.1.2. Hugo Ball 15

4.2. NICOLE MCLAUGHLIN 15

4.3. ADELE OUTTERIDGE 15

4.4. ELLIOT ULM 16

5. OCHO LIBROS PARA NO LEER 16

5.1. MATERIALES: HERENCIA, ACUMULACIÓN Y RECUERDO 16

5.2. PROFUNDIZANDO EN LA OBRA 19

5.2.1. The Book of Nothing y The Book of Everything 19

5.2.2. The Book of Emotions 21

5.2.3. The Book of Clothing 26

5.2.4. The Book of Recycling 29

5.2.5. The Book of Poetry 33

5.2.6. The Anti-Book 41

5.2.7. The Book of Possibility 42

6. CONCLUSIONES 43

7. REFERENCIAS 44

8. ÍNDICE DE FIGURAS 48

9. ANEXOS 50

1. INTRODUCCIÓN

Ocho libros para no leer es un proyecto que comienza a gestarse en 2020, como trabajo final de la asignatura *Book Arts* que cursé mientras estaba de erasmus, aunque por las dificultades que supuso la pandemia no pude llevarlo a cabo hasta el año siguiente. Se enmarca dentro del ámbito del libro de artista, valiéndose también de áreas como son el diseño gráfico, el collage, la fotografía o el arte textil: al final, es esta posibilidad de combinar técnicas de todo tipo lo que más me atrae de la disciplina.

Lo que motiva esta obra es la exploración sobre el propio formato, la búsqueda de un juego conceptual que me permita divagar sobre el propio soporte. Qué puedo hacer con un libro de artista, hasta dónde puedo llevarlo, qué es un libro y qué no. Es por esto que los temas de los libros son tan generales, porque surgieron como una excusa para trabajar el libro de distintas formas. Fue más tarde, al ir desarrollando la idea, cuando empecé a dar forma a cada concepto, seleccionar contenidos más concretos y darles más importancia respecto a lo plástico.

En esta memoria, se encontrarán primero los objetivos a los que responde este proyecto y la metodología seguida para lograrlos. Les sigue el marco teórico, en el que se profundiza en la historia del libro como soporte con más de 6000 años de antigüedad y del libro como disciplina artística y su evolución hasta ser lo que entendemos hoy, así como en la historia del movimiento *Do It Yourself*, nacido en la cultura punk de los años 70 como una forma de lucha contra el sistema capitalista y que sigue persistiendo en la actualidad, aunque quizá sin el contexto que requiere para poder ser una herramienta de cambio.

Tras esto, hablaremos brevemente de los referentes que han influenciado la obra, tanto conceptuales como formales, entre los que encontramos el dadaísmo (haciendo hincapié en los manifiestos de Tristan Tzara y Hugo Ball), dos diseñadores (Nicole McLaughlin, moda, y Elliot Ulm, gráfico) y una artista centrada en el libro (Adele Outteridge).

Por último, se hace un desarrollo más detallado de la obra. En primer lugar, se analiza el arte encontrado y el uso de materiales existentes en parte de la obra, tanto materiales de desecho como otros útiles, pero no necesariamente artísticos. Se hace una reflexión del valor y las cualidades físicas y emocionales de los mismos, y se estudian las posesiones como parte de la identidad de una persona. A continuación, pasamos a profundizar individualmente en cada uno de los libros que componen la colección, concretando primero el marco conceptual y narrando después el proceso de creación.

Para cerrar, se presentan las conclusiones alcanzadas a través de este estudio y, como es correspondiente, se exponen las fuentes consultadas en la

bibliografía y un índice de imágenes, además de los anexos donde se amplía la obra.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

Realizar una serie de libros de artista que, pese a ser diferentes en temática y formato, mantengan una misma línea conceptual y de diseño que los cohesione y los una como colección.

Explorar diferentes formatos y técnicas del libro de artista, seleccionando la más adecuada para cada una de las obras.

Abordar el proyecto desde una perspectiva interdisciplinar, aunando las materias que más me han atraído a lo largo de la carrera en un mismo proyecto: libro de artista, diseño gráfico y diseño textil

Dar uso a objetos y materiales que ya tengo, hacerles un hueco en mi obra.

Coger conceptos amplios y reducirlos a algo más simple, elegir lo que me interesa de cada tema, cómo lo entiendo, para plasmarlo en un solo libro.

Identificar lo que me mueve a crear, lo que me lleva a desarrollar mi obra como lo hago, y profundizar en el trasfondo histórico de esta: quién y cómo lo hizo antes que yo.

2.2. METODOLOGÍA

Este proyecto comienza, como todo, con una idea: en este caso, *The Book Of Nothing*. Nace el pensamiento de un libro vacío, que represente la nada, y naturalmente, después de él, debe haber un libro que represente el todo. A partir de ahí continúo con una lluvia de ideas para encontrar diferentes temas, todos ellos muy amplios, que podría reducir y plasmar en un libro de artista: la ropa, la comida, la basura, la poesía, las emociones, la naturaleza… Termino con una lista de 11 posibles libros, de los cuales no todos llegarían a verse materializados.

Tras la idea, llega la reflexión. ¿Qué es lo que quiero contar? ¿Qué puedo sacar de cada uno de estos temas? Diseccionо cada uno de ellos, buscando cuál es la parte que me interesa, cómo los entiendo, desde qué ángulo lo quiero trabajar.

Y después del qué, viene el cómo. ¿Cómo mantengo el sentido de colección, cuál va a ser el punto de unión entre ellos? Me decido por un mismo formato para todos y un mismo estilo para las portadas. ¿Cómo los llevo a cabo individualmente? Busco diferentes tipos de encuadernación y selecciono el que considero adecuado para cada uno; empiezo a pensar y reunir materiales; comienzo a bocetar lo que creo necesario. En esta fase empiezo a descartar algunos por la dificultad técnica, como *The Book Of Food*, que fue una idea divertida (un sándwich cosido a modo de libro) pero casi imposible de cuadrar dentro de la colección con los medios que tenía disponibles (¿dónde consigo pan

tamaño A5? ¿Cómo imprimo la portada en pan? ¿Qué hago para que no se pudra la comida?).

Una vez tengo todo definido, paso a la acción: diseñar, cortar, coser, pegar, romper, pintar. Cometo muchos errores, algunos con solución (descoser y volver a coser, imprimir de nuevo, tirar y empezar de cero) y otros sin. Así, en esta fase se pierden otros libros como *The Book Of Nature*, un libro hecho a partir de flores y plantas prensadas que llevaba tiempo coleccionando y que por fallos en el uso de la resina epoxy en la que las estaba encapsulando quedaron irrecuperables.

A la par que desarrollo la obra, voy conceptualizándolo todo más detalladamente y escribiendo la memoria. Recopilo información de autores a través tanto de búsqueda online como de recomendaciones, encontrando gran cantidad de materiales sobre los que fundamentar el trabajo teórico y conceptual. Enmarco el proyecto en su contexto a través de referentes teóricos y prácticos, libros, revistas, webs y vídeos, que se suman a mis propias ideas para dar lugar a lo que ha sido este trabajo.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. HISTORIA DEL LIBRO (DE ARTISTA)

La primera forma histórica del libro nace hace más de 6000 años en la antigua Mesopotamia, con la tabla de arcilla sumeria (Martínez de Sousa, 2010); y responde a la necesidad de la civilización de entonces de poder comunicarse de forma duradera, hacer copias de la información y transportarlas.

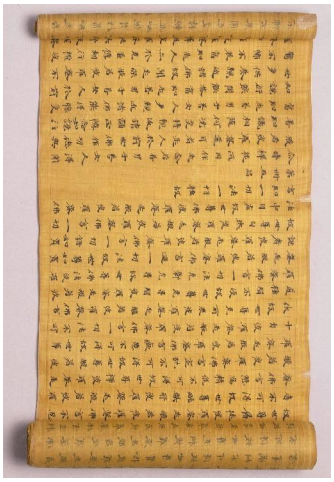


Figura 1. Lista de victorias de Rimush, rey de Acadia, ante Abalgamash, rey de Marhasi, y las ciudades elamitas. Tabla de arcilla, copia de una inscripción monumental, c. 2270 a. C.

Estas tabletas (Fig.1), que podían ser modeladas en diferentes formas y tamaños, se grababan estando húmedas utilizando cañas u objetos similares en forma de cuña siguiendo el sistema de escritura cuneiforme, uno de los más longevos en la historia de la humanidad. Es en estas tablas donde se recogen el primer relato literario escrito (La Epopeya de Gilgamesh, 2500-2000 a.C) y la forma más antigua de notación musical (el Himno a Nikkal, 1400-1200 a.C.). (Barrios, 2020)

La segunda forma que toma el libro es el rollo de papiro (que más tarde se harían también de seda (Fig.2) y pergamino), nacido en el antiguo Egipto hace aproximadamente 4500 años. Esta ha sido, hasta ahora, la forma de libro más utilizada a lo largo del tiempo, ya que siguió utilizándose hasta el siglo XI. El rollo era formado a partir de hojas de papiro (un junco silvestre abundante en la zona) unidas por los extremos con cola casera y sujetas (la primera y última) a rodillos de madera, hueso o marfil. (Escolar Sobrino, 2000)

Presentaba incalculables ventajas frente a la tabla de arcilla: ligereza, facilidad de uso y almacenamiento, más espacio, posibilidad de utilizar colores,





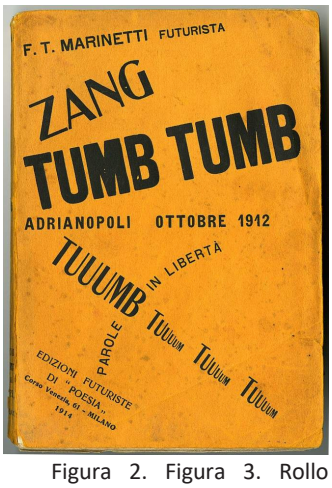


Figura 2. Figura 3. Rollo manuscrito en seda. Siglo V a. C. sutra de 'La gran virtud de la Sabiduría'.

Figura 3. Portada de Songs of Innocence and of Experience. William Blake, 1794.

Figura 4. Portada de Zang Tumb Tuuum. Filippo Marinetti, 1914.

etc.; pero también tenía algunas desventajas: tan solo podía escribirse por una cara, era muy afectado por la humedad y no permitía rascarlo para reescribirlo.

La tercera gran forma del libro, y predecesor directo del libro tal y como lo conocemos, fue el códice. Empieza a elaborarse hacia el siglo I, y se compone cuadernillos de pergamino cosidos entre sí con aguja y cordel cubiertos de una tapa blanda de pergamino, tapas de madera cubiertas de piel, o marfil labrado y metales como el oro y la plata, según el coste y destinatario de la obra. Apenas hay diferencia entre la estructura fundamental de estos y los libros actuales, aunque sí las hay en lo accesorio. (Barrios, 2020)

Con la popularización del papel en el mundo occidental, en el siglo XV (aunque en China se utilizaba desde el año 105 a.C.) (Levarie, 1968), los libros comenzaron a abaratarse; y la invención de la imprenta (Johann Gutenberg) a mediados de siglo permitió hacer muchas copias de una obra de forma fácil, lo que también redujo sus costes, haciéndolos así accesibles a todo el mundo y no solo la gente rica.

Sin embargo, no fue hasta mucho más tarde cuando se comenzó a entender el libro también como un soporte artístico, como una obra de arte en sí misma. El antecesor del libro de artista como es entendido ahora sería William Blake (Fig.3), un poeta, pintor y grabador británico que desarrolló su obra a finales del S XVIII e inicios del XIX. Blake comenzó a producir libros que integraban su trabajo visual y escrito como dos medios relacionados, inseparables y necesarios para poder apreciarse. Lo más notable es que ya entonces expresaba los sentimientos que los artistas del libro compartirían en los años 60. Blake buscaba la forma de ser su propio editor, de producir libros ilustrados bajo su propio control sin depender de imprentas ni editoriales comerciales. (Gonzalez Palacios, 2019) Esta independencia sería más tarde una de las claves en la creación de un libro de artista, y también es curiosamente la base del movimiento *Do It Yourself*, del que hablaremos más adelante.

Y por fin, a finales del siglo XIX, llegaron las vanguardias a revolucionar el mundo del arte y el concepto del libro, convirtiéndose este en un vehículo único para la visión artística experimental. Este cambio comienza a producirse en los movimientos rusos de vanguardia, debido en parte al enfoque interdisciplinar de muchos de los artistas que los componían: los futuristas rusos empiezan a crear libros utilizando materiales baratos y fáciles de conseguir, mezclando movimientos visuales y literarios para producir una nueva estética, un nuevo libro que es una expresión artística independiente, que trasciende obstáculos de integración entre imagen y texto, experimentación formal e innovación artística.

A su vez, gracias a movimientos como el futurismo italiano (Fig.4) y la Bauhaus alemana, la tipografía deja de servir tan solo para deletrear un mensaje y se empieza a utilizar para transmitir las ideas de forma visual. . (Drucker, 1995)

El dadaísmo, el constructivismo, el conceptualismo, Fluxus e infinidad de otros movimientos y artistas del siglo XX beben de estas innovaciones en el

campo y continúan el legado, convirtiendo finalmente el libro (de artista) en un género artístico en sí mismo.

La teórica del libro de artista Anne Moeglin-Delcroix señala el año 1962 como punto de partida del libro de artista contemporáneo, puesto que en ese año se publicaron o se estaban desarrollando algunas obras fundamentales para este cambio de paradigma. (Moeglin-Delcroix, 2006)

En 1962, Edward Ruscha estaba trabajando en *Twentysix Gasoline Stations* (Fig.5), el que es considerado por muchos el primer libro de artista. Esta obra refleja el nuevo concepto de libro: un libro pensado y producido enteramente por un artista, consistente de una serie de fotografías impresas sobre papel barato y en una tirada abierta, cuya forma de distribución no es un museo sino librerías y el correo, a un precio asequible para el público. (González, 2014)

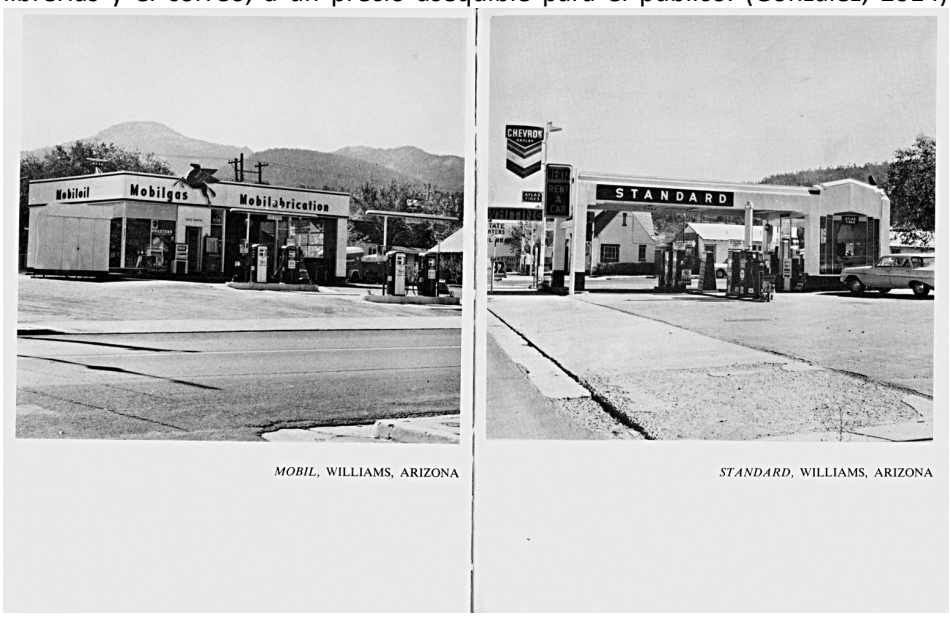


Figura 5. Pliego de Twentysix Gasoline Stations. Edward Ruscha, 1963.

Figura 6. Daily Mirror. Dieter Roth, 1961.



A su vez, en esas mismas fechas Dieter Roth (que llevaba trabajando el formato libro desde 1954) publica *Daily Mirror* (Fig.6), un minúsculo libro que utiliza el lenguaje de los medios de masas para criticarlo. Reorganizando y encuadernando recortes de periódicos, el autor les aporta un significado artístico con un libro que, por su tamaño no puede leerse de forma tradicional; los fragmentos de imágenes, artículos y anuncios se convierten en simple ruido visual. En el artículo *Dieter Roth y el origen del libro de artista contemporáneo* (2014), Salvador Haro González expone que

> *Roth fue el primer artista en hacer de los libros el principal centro de atención de su obra y en comprometerse con el libro como*

> *una obra de arte, no como una publicación o un vehículo para la expresión visual o literaria, sino como una forma en sí misma.* (p. 6)

También en ese año se publica *Topographie anecdotée du Hasard* (1961) (Fig.7), obra de Daniel Spoerri (aunque participan más artistas, entre ellos Dieter Roth) en la que describe con detalle los objetos colocados en el escritorio de su habitación de hotel y sus historias. Las descripciones van acompañadas de un mapa desplegable en el que se dibujan las siluetas de cada objeto y su posición en la mesa.

Por último, debemos mencionar el libro de Ben Vautier *Moi, Ben je signe* (1962-1963) (Fig.8), una colección de folletos y objetos recogidos dentro de una caja.

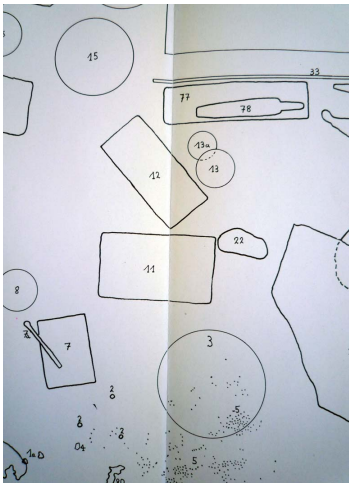


Figura 7. Fragmento del mapa en Topographie Anecdotée du Hasard. Daniel Spoerri, 1961.



Figura 8. Moi, Ben je signe. Ben Vautier, 1962-1963.

A través de estos emblemáticos ejemplos podemos ver cómo el nuevo libro deja de estar limitado a la forma o el contenido del libro estándar; puede utilizar los formatos del libro tradicional para sus fines, así como desafiarlos. El libro de artista ha pasado a ser un objeto de naturaleza versátil, cambiante y casi indefinible que le permite seguir vivo en cualquier periodo de tiempo.

En *El arte nuevo de hacer libros*, Ulises Carrión, artista y escritor mexicano gran exponente del arte conceptual y el libro de artista, describe este nuevo libro y nuevo arte, contraponiéndolos a los viejos. Defiende un libro del que el texto puede ser un elemento más, pero deja de ser esencial; un libro que tiene estructura, forma y color; que no tiene por qué leerse página por página, ni

entero, para ser comprendido; un libro que no se escribe, sino que se hace. (Carrión, 2012)

3.2. LA CULTURA *DIY*

En los últimos años, el *Do It Yourself* (Hazlo tú mismo) se ha extendido como la pólvora y las redes se han llenado de manualidades, arreglos y *life hacks.* Aunque esta cultura de lo hecho a mano pueda parecer en ocasiones superficial, propia de la época de *YouTube* y *Pinterest* y sin más función que la de ofrecer una nueva de forma de entretenimiento basada en los trabajos manuales, el DIY nace como una filosofía que busca alejarse de la producción en serie y el consumo de masas.

Do It Yourself es la idea de que puedes hacer por ti mismo cosas normalmente reservadas a la producción capitalista. Cualquier cosa, desde la música y el arte hasta la educación y la política, puede ser creada desde la autogestión y una perspectiva intencionalmente anticapitalista. Cuando se produce un artículo DIY no se hace por su valor de intercambio, sino por su valor de uso, creando así un valor fuera del capital; y pese a que no puede ser una actividad no-capitalista, sí que es un paso hacia otro modo de organización.

Ahora bien, ¿de dónde viene? En los años 70, gran parte del mundo se encontraba sumergido en una crisis económica que terminó debilitando la rebelión social abierta, pero dio lugar a nuevas formas de resistencia.

La juventud británica de finales de la década comenzó a sentirse desencantada con un estado que no ponía solución a sus problemas y con una escena cultural que no les representaba, ya que la industria no se atrevía a arriesgar y contrataba solo a artistas ya establecidos, limitando así la innovación en sectores como la música y el arte.

En este contexto nace un nuevo fenómeno social de carácter nihilista: el punk. Este movimiento contracultural fue denunciado de forma unánime por clérigos, padres, políticos y medios de comunicación por su "degeneración de la juventud" y su potencial de convulsionar el clima político y cultural de Gran Bretaña. Era, pues, una amenaza al sistema que debía ser destruida a toda costa.

El movimiento punk, más allá de la música, seguía una filosofía que puede ser resumida en tres pilares: rechazo a los dogmas y lo establecido, desprecio a las modas y la sociedad de masas, y, por último: hazlo tú mismo. Bajo esta corriente ideológica, los punks comenzaron a crear sus propias redes culturales, abandonando las instituciones capitalistas. Estas redes internacionales les permitían crear grupos musicales, organizar giras y conciertos y sacar música sin apenas influencia de la industria; y, aunque el uso de dinero era inevitable y desligarse por completo del capitalismo era (y es) imposible, los procesos y relaciones que servían como base para esto eran contrarias al sistema: como comentaba el doctor en ciencias políticas Robert Ovetz (1993) "los aspectos capitalistas estaban subordinados a las intenciones y deseos de aquellos que estaban envueltos en el proceso" (p.19) y no al revés.

Hoy en día, el *Do It Yourself* se ha popularizado tanto que, como todo, ha sido en parte absorbido por el capitalismo. Con una simple búsqueda en Google podemos encontrar miles de "kits DIY" vendidos por grandes corporaciones como es Amazon, pero etiquetar de *Do It Yourself* un pack comprado con todos los materiales hechos a medida para que tan solo tengas que ensamblarlos es como calentar una pizza congelada y decir que has cocinado. En cualquier red social nos tropezaremos con cientos de cuentas que se lucran a base de subir tutoriales DIY, en muchas ocasiones copiados de otras, absurdos o incluso peligrosos. Esto es inevitable, pero de ninguna manera significa que el DIY haya perdido su propósito, igual que no lo diríamos del feminismo cuando vemos una camiseta "feminista" en Zara.

Precisamente en una sociedad como la actual el *Do It Yourself*, sin despojarlo de su trasfondo anticapitalista, es más necesario que nunca. Ante la facilidad para comprar cualquier cosa producida en masa; la posibilidad de crear o arreglar algo por nosotros mismos no solo nos sirve para pasar un buen rato mientras lo hacemos, sino también para aprender los procesos de las cosas, desarrollar nuestra creatividad, obtener objetos únicos y con alma, crear un vínculo con estos y, sobre todo, hacerlo sin contribuir a un mercado podrido ni llenar los bolsillos de un multimillonario.

Existe una inmensa cantidad de creadores independientes que comparten sus conocimientos de forma gratuita, subiendo tutoriales o guías para hacer todo tipo de proyectos por tu cuenta: desde expertos en determinadas materias a personas que simplemente quieren difundir sus hobbies. A través de las redes sociales, se crean también comunidades de personas con intereses comunes, que se ayudan y enseñan mutuamente sin esperar nada a cambio, y que permiten a cualquier persona en cualquier parte del mundo acercarse a temas o técnicas que de otra forma quizás no podrían.

Íntimamente relacionado con el DIY está el *upcycling*, reciclaje creativo o suprarreciclaje, es decir, el aprovechamiento de materiales o productos de desecho para crear otros nuevos de mayor valor o simplemente distintos. A diferencia del reciclaje, donde el material se destruye para convertirlo en una materia prima, el suprarreciclaje tan solo lo modifica para darle una nueva vida, reduciendo así el gasto de energía e impacto medioambiental. (Lusiardi, 2021)

El *upcycling* ya se ha hecho un hueco en lo *mainstream*. Por una parte, en distintas industrias, surgiendo iniciativas como *Redress*: una organización sin ánimo de lucro que busca prevenir y transformar los residuos textiles (no olvidemos que la industria de la moda es uno de los mayores contaminadores del planeta), y promueve una economía circular con el suprarreciclaje como centro de su trabajo. Por otra parte, también ha llegado a la vida de muchas personas corrientes, y ha sido precisamente a raíz de esos videotutoriales y proyectos DIY que en pocos minutos nos enseñan a convertir cosas ya obsoletas que tenemos por casa en otras que tengan una función, incluso si esta es puramente estética.

Lo que comenzó como una respuesta al descontento de una época complicada ha terminado propiciando un acercamiento al mundo del arte a gente que no tendría acceso a él. Toda esta cultura de lo hecho por uno mismo ha contribuido sin lugar a duda a una democratización del arte y ha facilitado a infinidad de personas los medios necesarios para expresar y difundir sus ideas desde una perspectiva artística.

4. REFERENTES

4.1. DADA

Durante la primera mitad del siglo XX, paralelamente a otros movimientos de vanguardia, nace en Suiza el dadaísmo: un movimiento que buscaba romper con cualquier convención artística y literaria previa. En plena Primera Guerra Mundial, los artistas del Dada reaccionan ante la violencia de la guerra y el nacionalismo rechazando la lógica, la razón y la estética de la sociedad capitalista; optan por el absurdo, por el nihilismo, la provocación y la destrucción, por un anti-arte anárquico que no solo se desliga de todo lo que el arte tradicional representaba, sino que intenta activamente hacer todo lo contrario. El movimiento terminó apagándose por discordancias entre los artistas y dando lugar a otros como el surrealismo. (Trachtman, 2006)

Igual que esta corriente revolucionó el mundo del arte en su momento, también influyó radicalmente en mi forma de entenderlo cuando lo descubrí, no solo por la obra plástica sino más bien por los manifiestos que se escribieron y publicaron a lo largo de los años.

4.1.1. Tristan Tzara

Tristan Tzara, nacido en Rumanía en 1896, fue un poeta y escritor también conocido por ser uno de los fundadores y máximos representantes del dadaísmo. En 1918 escribió el que es considerado el primer manifiesto dadaísta, que es realmente un anti-manifiesto; una serie de ideas aparentemente inconexas e incluso absurdas, una oda al nihilismo y la contradicción: un perfecto resumen del movimiento que, aunque en ocasiones parece carecer de sentido literal, en ningún momento pierde emoción ni sentido poético. De este *Manifiesto Dada* (1918), aunque me encantaría poder ponerlo entero destaco lo siguiente:

> *Escribo un manifiesto y no quiero nada, aun así digo ciertas cosas, y en principio estoy en contra de los manifiestos, así como en contra de los principios […] Escribo este manifiesto para mostrar que la gente puede llevar a cabo acciones contrarias a la vez tomando una bocanada de aire fresco; estoy en contra de la acción; a favor de la continua contradicción, y de la afirmación también, no estoy ni a favor ni en contra y no lo explico porque odio el sentido común*.

4.1.2. Hugo Ball

Hugo Ball (Alemania, 1886), fue un autor y poeta que fundó en el cabaret Voltaire el movimiento dadaísta y es considerado una de sus figuras principales, aunque tardó poco (unos dos años) en desentenderse de él. En su *Manifiesto inaugural de la primera velada Dada* (1916), escribe

> *No quiero palabras que otra gente ha inventado. Todas las palabras son invento de otras personas. Quiero mis propias cosas, mi propio ritmo, y vocales y consonantes también, que coincidan con el ritmo y todas mías. […] Dejo que las vocales simplemente sucedan, como un gato maúlla […].*

4.2. NICOLE MCLAUGHLIN

Nicole McLaughlin es un icono del *upcycling*. Esta diseñadora neoyorquina, más enfocada a la moda y el "arte vestible" que a las artes plásticas como tal, toma objetos ya existentes y los transforma en prendas de ropa (Fig.9). A través de este suprarreciclaje, y utilizando los materiales de forma inesperada, McLaughlin logra destacar la importancia de la sostenibilidad, un elemento clave para entender su éxito cambiando la percepción que tenemos sobre los residuos (McLaughlin, s.f.). Ha sido una gran inspiración para mí, puesto que fue la que me introdujo al concepto del *upcycling* aplicado a la obra artística.

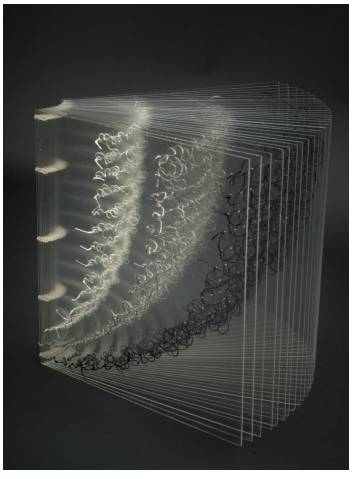
Figura 9. Pantalones de bolsas Haribo. Nicole McLaughlin, 2020.



Aunque también podemos considerarlo arte encontrado -ya que es, en esencia, lo que hace-, la manera de abordarlo, con un claro mensaje medioambiental como pilar central de su práctica, hace que me parezca más apropiado hablar de reciclaje y suprarreciclaje.

4.3. ADELE OUTTERIDGE

Figura 10. Vessels. Adele Outteridge, 2004.



Adele Outteridge es una artista contemporánea australiana que trabaja sobre todo el libro de artista, además de grabado, escultura y dibujo. Trabaja libros objeto, escultóricos, con una gran variedad de materiales, prácticamente podríamos decir que con todo lo que pueda coserse, pegarse o manipularse, entre ellos muchos materiales reciclados. Outteridge cuenta en una entrevista para la librería estatal de Queensland que su pasión por trabajar con papel, por la costura y por los libros se aúnan en la disciplina del libro de artista. En esta entrevista, en la que referencia un libro sin título creado a partir de sobres, habla también de su amor por el arte encontrado, de cómo todo material "tiene su historia, ha sido de valor, se ha utilizado para el que sea que fuera el propósito para el que estaba destinado, y después debe ser desechado". Comenta que esta obra podría ser una declaración sobre lo que guardamos y lo que descartamos, y que el arte reciclado es un proyecto continuo ya que nunca va a dejar de tirar cosas. (statelibraryqld, 2009)

Además de materiales reciclados, también trabaja mucho con soportes transparentes como acetato y láminas acrílicas (Fig.10), de los que explica que "La belleza… es que todas las páginas son visibles y todo el libro se puede leer



Figura 11. Póster de Elliot Ulm, 2021.

de una vez, incluso cuando está cerrado. La imagen o texto parece estar suspendida en el espacio." (Google Arts & Culture, s.f.)

4.4. ELLIOT ULM

Elliot Ulm es un "diseñador gráfico autodidacta y *tío guay* autoproclamado." (Ulm, s.f.). Establecido en Sydney, su obra utiliza un humor especial y una estética brillante para llegar a su público. Habla desde un tono irónico sobre la experiencia creativa y el mundo del diseño, plasmando en carteles cosas como "Si queda bien, entonces es bueno. Esto es *Design Thinking*."

Se ríe de sí mismo, se ríe de las convenciones, se ríe del elitismo, y hace que quede precioso. Diseña para los artistas y diseñadores que están hartos de pedanterías, narcisismos y "efecto *wow*" y reivindica el hacer cosas simplemente porque quedan bonitas. Podríamos decir que su obra se trata de una versión *memificada* de "el arte por el arte", o bien una versión artística del *meme*.

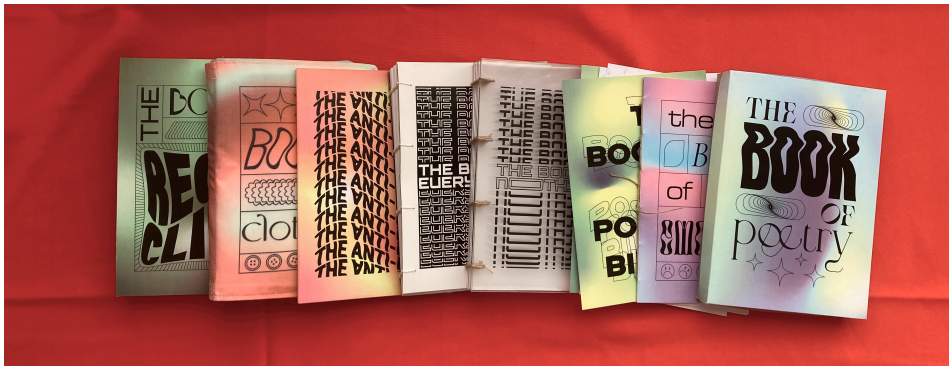


Figura 12. Ocho libros para no leer, colección completa. Laura Escartín, 2022.

5. OCHO LIBROS PARA NO LEER

5.1. MATERIALES: HERENCIA, ACUMULACIÓN Y RECUERDO

El TATE, nombre con el que se conoce a la Galería Nacional de arte británico y arte moderno en Inglaterra, define en su glosario de términos artísticos el objeto encontrado como "un objeto o fragmento de uno, natural o creado por el hombre, que es encontrado (o a veces comprado) por un artista y guardado por un interés intrínseco que el artista ve en ello" *(Tate Online, s.f.)*. Por otro lado, el sitio web del que probablemente sea el más importante museo de arte moderno en el mundo, el MoMA, lo define como "un objeto -a menudo utilitario, manufacturado, o natural- que no estaba originalmente designado para un propósito artístico, pero se reconvierte en un contexto artístico" *(MoMA, s.f.)*. Estos objetos se manipulan en mayor o menor medida (cuando no se manipulan, hablamos de *ready-made*) y se descontextualizan de su función



Figura 13. Rueda de bicicleta. Marcel Duchamp, versión de 1951.

original, se les despoja de su significado anterior para presentarlos como obra artística.

El origen del uso de objetos encontrados en el arte (a veces llamado *arte encontrado*) se suele vincular a Marcel Duchamp, quien acuñó el término *readymade* a partir de su escultura *Rueda de bicicleta* en 1913 (Fig.13); sin embargo, artistas anteriores ya habían utilizado objetos ya existentes en su obra, como Picasso en *Naturaleza muerta con silla de rejilla* o Degas con su *Pequeña bailarina de catorce años*, escultura que viste un atuendo real de bailarina.

En el contexto del arte moderno, el arte encontrado se entendía como un material utilizado de forma que dirigiera la atención a sus cualidades y estética inherentes. Fue rápidamente adoptado por movimientos de vanguardia como el dadaísmo, surrealismo o el expresionismo abstracto. *(Wallace, 2014)*

A un nivel más personal, considero que el arte encontrado tiene una cualidad emocional, casi romántica. Soy una persona a la que le gusta guardarlo todo, me cuesta desprenderme de los objetos que tengo, por viejos, feos, rotos o inútiles que puedan ser. Y es que un objeto, sea cual sea, no tiene más ni menos valor que el que le concedemos, y tenemos la libertad de darle el que queramos (o sintamos).

Nuestras posesiones son parte de nosotros, de nuestra identidad, de nuestro sentido del yo. Siempre lo han sido. Esta relación entre personas y posesiones queda de manifiesto en la práctica de enterrar a los muertos con ellas, práctica que data de al menos 60,000 años atrás. Podemos diferenciar el estrato social de una persona que vivió hace miles de años analizando los objetos con los que descansa en la tumba. Podemos tomar como ejemplo la cultura maya, estudiada por los arqueólogos William L. Rathje y Randall H. McGuire: en el periodo clásico tardío, encontramos tumbas y mausoleos muy famosos por sus cantidades de jade, conchas marinas o figuras policromadas entre otros bienes, como son Altun Ha (Fig.14), Tikal y el Altar de Sacrificios; sin embargo, la gran mayoría de personas eran enterradas con cosas como vasijas (Fig.15) o cuentas. En el postclasicismo tardío, estas diferencias entre entierros de la élite y de gente común son mucho menos acusadas, por lo que Rathje y

McGuire infieren que las desigualdades sociales en ese periodo eran mucho menos acusadas. *(Rathje & McGuire, 1982)*



Figura 14. Cabeza de jade representación del dios Kinich Ahau, encontrada en Altun Ha



Figura 15. Vasija encontrada en la tumba del embajador maya Apoch'Waal, en El Palmar

El hecho de que arqueólogos y antropólogos utilicen las posesiones para saber sobre sus poseedores prueba esta tendencia a ver las posesiones como símbolos de la identidad. *(Belk, 1988)* De la misma forma, cuando la policía estudia un caso en el que no conocen la identidad del fallecido, crean una identidad en base a los objetos encontrados en su vivienda. Cosas como ropa, álbumes de fotos o medicamentos se convierten en símbolos de la persona y funcionan como un medio de comunicación incluso después de que esta haya muerto. *(Pogrebin, Poole, & Regoli, 1986)*

Entonces, ¿por qué acumulamos cosas? Precisamente porque las vemos como parte de nuestra identidad, la pérdida de estas posesiones (especialmente si es de forma no intencionada) puede entenderse como una pérdida de uno mismo. En una crónica de un periódico estadounidense, una estudiante universitaria relata sus sentimientos frente al robo de su bicicleta, diciendo:

> *Duele pensar que otra persona está vendiendo algo que para mí es más valioso que el dinero... Todo el que tiene una bici tiene su propia historia que hace de su bici más que una máquina para ellos. Y tú lo has arrancado. Has robado una parte de mi vida. No has robado simplemente un trozo de metal que vender... Te has ido con mis recuerdos. (Donner, 1985)*

Inevitablemente, cualquier objeto que hayamos tenido o utilizado va a tener su propia historia: de dónde ha salido, para qué ha servido, con quién estábamos cuando lo conseguimos, quién nos lo dio… Tu bici no es solo tu bici, es el vehículo que te ayuda a desplazarte por el mundo; quizá te haya acompañado a tu primera cita, o a tu primera fiesta, o a tu primer día de trabajo. Quizá fuiste en bici el día que te graduaste, quizá esa bici te la regaló alguien a quien ya no ves, o quizá te caíste un día de camino a casa. A través de infinidad de anécdotas que nadie más que tú conoce, has terminado desarrollando un cierto apego por un objeto que para los demás es tan solo eso: un objeto. Y lo mismo ocurre con

otro tipo de objetos que no tienen un valor material como el que tiene una bici: billetes de avión, arena de una playa, recibos, etiquetas, cajas, cartas… Todo es recuerdo, todo es *souvenir* de cada momento.

5.2. PROFUNDIZANDO EN LA OBRA

5.2.1. The Book of Nothing y The Book of Everything

5.2.1.1. Concepto

El *Libro de Nada* (Fig.16) fue el que comenzó este proyecto. Quise hacer un libro sobre el vacío, sobre la ausencia, sobre el silencio, un libro que contuviera *nada*. Decidí representar esta nada con un material transparente, que permitiera mirar a través de él (Fig.17).

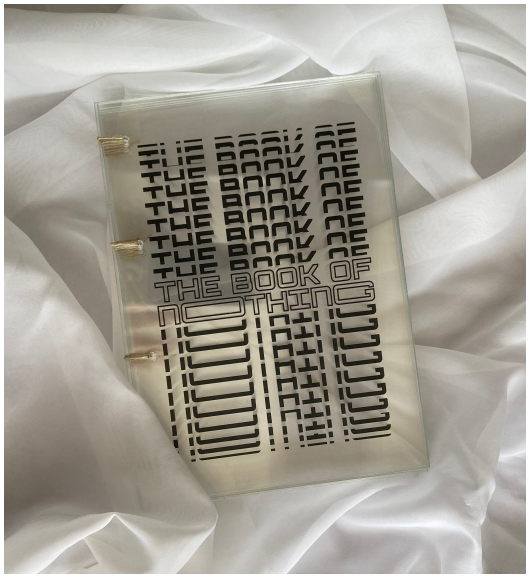


Figura 16. The Book of Nothing, vista frontal. Laura Escartín, 2021.

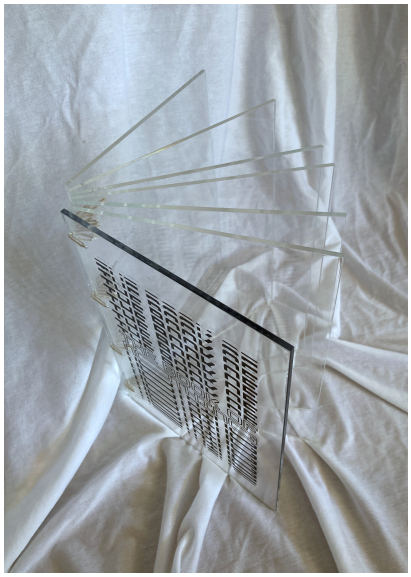
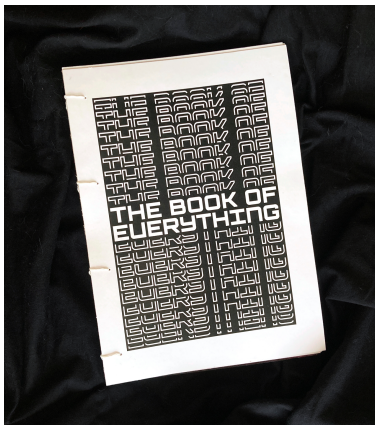


Figura 17. The Book of Nothing, vista del libro abierto. Laura Escartín, 2021.

Y a partir de esto, pensé en hacer un libro opuesto: el *Libro de Todo* (Fig.18). ¿Cómo podía encarnar *todo* en un libro? Entendí todo como lo que puede decirse, comunicarse. Así pues, este libro es, en realidad, un libro sobre dos de los sistemas que nosotros, la humanidad, hemos creado para poder comunicarnos entre nosotros: lenguaje e imagen. Un libro que contiene cada posible palabra, frase o imagen; pero reducida a sus partes básicas: letras (Fig.19), signos de puntuación, números (Fig.20) y los colores primarios (CMYK)(Fig.21). Con estos elementos y nada más, contextualizados y organizados en un orden determinado, podemos expresar cualquier idea o pensamiento, conseguir cualquier color, pintar cualquier imagen, crear palabras



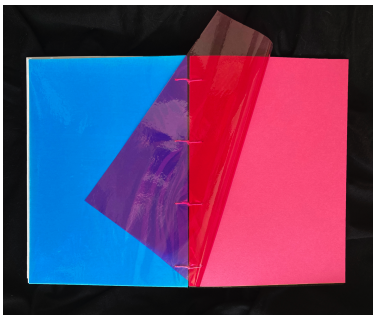


Figura 20. The Book of Everything, vista frontal. Laura Escartín, 2021.

Figura 21. The Book of Everything. Pliego con colores cian y magenta e interacción entre ellos. Laura Escartín, 2021.

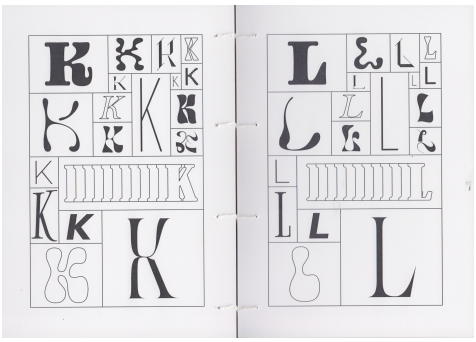


Figura 18. The Book of Everything, pliego con letras K y L. Laura Escartín, 2021.

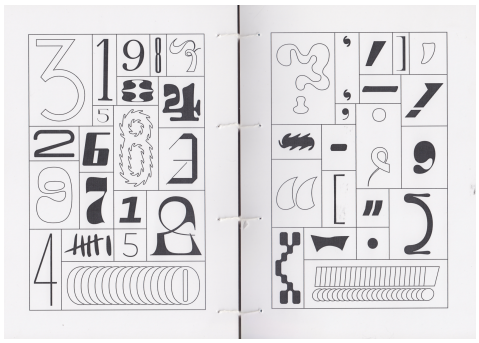


Figura 19. The Book of Everything, pliego con números y signos de puntuación. Laura Escartín, 2021.

nunca escuchadas y explicar cualquier concepto, sea este antiguo o completamente nuevo.

5.2.1.2. Producción

Estos dos libros hermanos (Fig.22) utilizan el mismo tipo de cosido, una variante del método copta que permite encuadernar páginas sueltas y también que el libro se abra por completo.

Para *El Libro de Nada* utilicé metacrilato transparente de 3 mm de grosor, al que le hice agujeros con un taladro tipo Dremel. En principio este libro iba a ser realizado en acetato, pero lo descarté porque al apilar varios perdía esa cualidad transparente que era la que me interesaba. Tras eso, planteé hacerlo con planchas de vidrio, pero me alejé de esa idea por el precio, peso y dificultad para trabajar el material de forma segura. La portada está impresa en un adhesivo transparente que coloqué antes de coserlo con hilo de lino.

Para *El Libro de Todo*, en primer lugar, diseñé cada página utilizando Illustrator y las imprimí junto con las cubiertas en papel de alto gramaje. Pegué las portadas sobre cartón gris, y compré cartulinas y papel celofán en color cian,

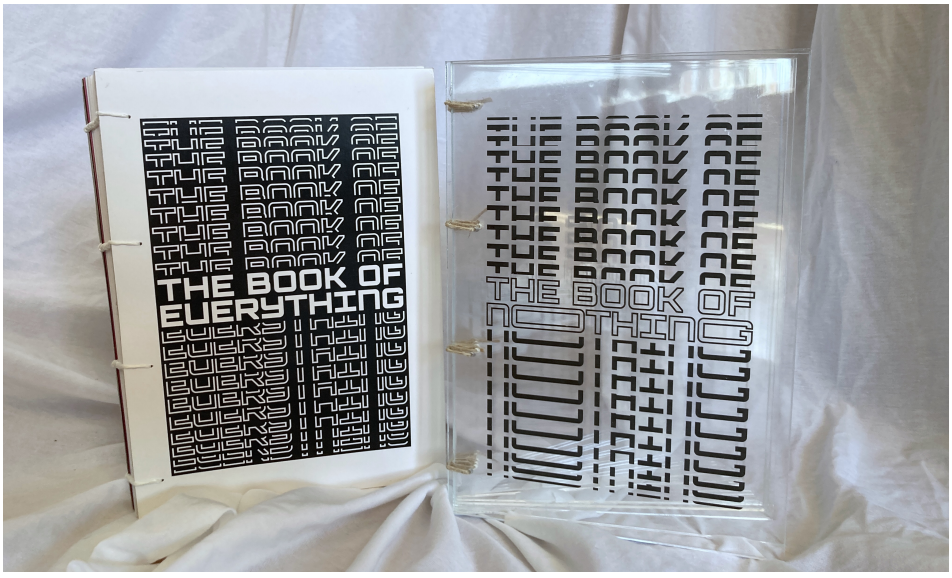


Figura 22. The Book of Everything y The Book of Nothing. Laura Escartín, 2021.

magenta, amarillo y negro. Quise utilizar el papel celofán y no solo las cartulinas para que puedan ponerse una página sobre otra y así crear mezclas de colores. Hice agujeros en todas las páginas siguiendo la misma plantilla que para el metacrilato y lo cosí con hilo blanco.

5.2.2. The Book of Emotions

5.2.2.1. Concepto

¿Qué es una emoción? De acuerdo con Paul Ekman, psicólogo pionero en el estudio de las emociones y expresiones faciales y en cuya teoría se basa este libro

> Las emociones son un proceso, un tipo particular de evaluación automática influenciada por nuestro pasado personal y evolutivo, en el que sentimos que algo importante para nuestro bienestar está sucediendo, y un conjunto de cambios psicológicos y comportamientos emocionales empiezan a lidiar con la situación. (Ekman, s.f.)

Las emociones son sentidas por una duración limitada, variable, pero que no suele ser más de una hora. Si se extienden más en el tiempo sin interrupción, estaríamos hablando de estados anímicos o trastornos.

A finales de los años 50, Ekman comenzó a investigar los movimientos de brazos y manos en relación con el estado anímico de sus pacientes, pero no fue hasta 1965 cuando dos golpes de suerte le hicieron cambiar el foco de su estudio a las expresiones faciales de las emociones. En primer lugar, le concedieron una beca que ni siquiera había pedido para el estudio de los comportamientos no verbales. Coincidió con el hombre que lo financiaba, que estaba casado con una mujer tailandesa e impresionado con las diferencias entre la comunicación no verbal de ambos: es por esto por lo que quería que Ekman lo investigara, para poder trazar una línea entre lo universal y lo cultural. La segunda casualidad fue que conoció a Silvan Tomkins, otro psicólogo y teórico de la personalidad que acababa de escribir dos libros sobre las emociones en los que mantenía que las expresiones faciales eran innatas y universales a la especie humana, pero sin pruebas que lo demostraran.

Se dio cuenta entonces de que existía aún un debate en la comunidad científica sobre este tema, entre los que defendían la universalidad de las expresiones de las emociones y los que consideraban que estas, como el lenguaje, eran algo específico a cada cultura; y de que él, a sus 30 años, tenía la oportunidad (y el dinero) para zanjarlo.

Comenzó su investigación pensando que Tomkins se equivocaba, que no existían esas expresiones universales, pero el tiempo le acabó llevando la contraria. Al inicio de su estudio, trabajó con personas de diferentes culturas: Chile, Argentina, Brasil, Japón y Estados Unidos; a las que mostraba fotografías que representaban diferentes emociones y pedía que juzgaran cuáles eran. Para su sorpresa, la gran mayoría coincidía, pero no era suficiente: cualquiera de

estas personas podría haber aprendido el significado de las expresiones occidentales a través del cine o televisión. Ekman continuó la búsqueda, esta vez con una tribu de Papúa Nueva Guinea que vivía aislada: sin televisión ni revistas, y sin apenas forasteros, y le llevó al mismo resultado: cualquier persona, independientemente de su cultura, podía identificar en los gestos faciales de otra seis emociones, las que definiría como las seis emociones básicas o el *Big Six*. (Ekman, 2003)

En primer lugar, la emoción más deseable por la mayoría: la alegría (Fig.23). Ekman, en realidad, habla de disfrute (aunque ambas palabras son intercambiables), ya que se ha extendido el uso de alegría en referencia al bienestar general de la vida de alguien. Cuando hablamos de alegría como emoción, nos referimos a una serie de estados placenteros que van desde la paz hasta el éxtasis, pasando por el placer sensorial, el alivio y el orgullo. Si bien lo que provoca que sintamos cada emoción varía culturalmente y según el aprendizaje y experiencias de cada persona, sí que existen algunos detonantes comunes: en el caso de la alegría, suele aparecer cuando hay una conexión o un placer sensorial. Cuando sentimos alegría, nuestros ojos se estrechan, formando arrugas a su alrededor; nuestros labios se estiran hacia atrás y muestran los dientes en una sonrisa; y nuestras mejillas se levantan.



Figura 23. The Book of Emotions, i: alegría. Laura Escartín, 2021.

Por otra parte, encontramos la tristeza (Fig.24), que describe todos los estados que existen entre la decepción y la desesperación o angustia. Se suele categorizar como una emoción negativa, pero sin embargo cumple un papel importante avisando de la necesidad de ayuda o consuelo. La tristeza aparece en cualquier persona del mundo cuando pierde a alguien o algo importante (entendiendo la pérdida en un sentido amplio). La tristeza hace que nuestros

párpados caigan y nuestra mirada se baje; que los inicios de las cejas se junten y levanten; y que las comisuras de nuestra boca caigan hacia abajo.



Figura 24. The Book of Emotions, ii: tristeza. Laura Escartín, 2021.

En tercer lugar, la ira (Fig.25): la emoción más peligrosa cuando se lleva al extremo por su potencial conexión con la violencia. Sentimos ira cuando algo nos bloquea de lograr un objetivo o se nos trata injustamente, y muchas veces también cuando otra persona la siente, ya que es difícil no reciprocarla. La ira recoge todas las sensaciones desde la molestia a la furia, y cuando la sentimos



Figura 25. The Book of Emotions, iii: ira. Laura Escartín, 2021.

nuestras cejas se juntan y bajan, nuestros labios se fruncen y los ojos se abren, manteniendo la mirada firmemente.

A continuación, tenemos el miedo (Fig.26), que, aunque también suela tacharse como emoción negativa, nos sirve para mantenernos a salvo. El miedo salta ante la amenaza de un daño físico, emocional o psicológico, ya sea real o imaginado, y describe sensaciones como el temor, la ansiedad y el terror. Los estados de pueden distinguirse según tres factores: intensidad del daño que nos amenaza, inminencia de éste y posibilidad de lidiar con la amenaza. A menor posibilidad de lidiar con ella, más intenso es el miedo. Nuestra cara lo expresa subiendo y juntando las cejas, levantando los párpados superiores al máximo y tensando los inferiores, abriendo la mandíbula y estirando los labios en horizontal.



Figura 26. The Book of Emotions, iv: miedo. Laura Escartín, 2021.

Tras el miedo, el asco (Fig.27); que se refiere a los estados que van del simple no gustar al aborrecimiento. El asco nace como una respuesta aversiva hacia algo que percibimos como ofensivo, ya sea algo sensorial, las acciones o apariencias de una persona o incluso una idea. El asco provoca que nuestros labios se entreabran, acercándose el superior a la nariz, que las cejas bajen y la nariz se arrugue.

Por último encontramos la sorpresa (Fig.28), la emoción más breve de todas, que sirve para focalizar nuestra atención y así poder determinar qué está pasando. Algunos estudiosos de las emociones no la consideran una emoción, ya que sostienen que no es ni agradable ni desagradable y una emoción debe

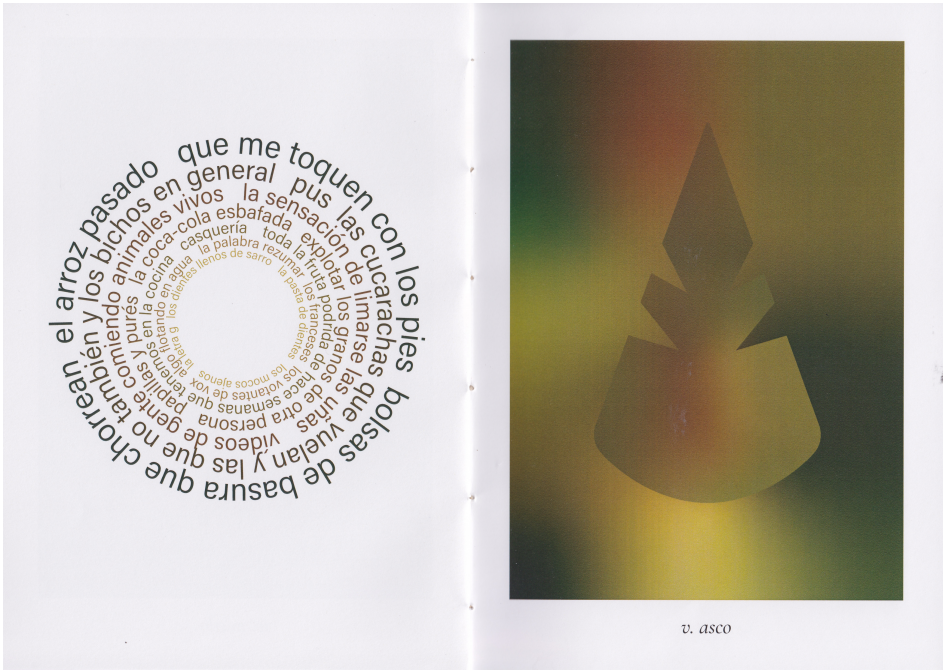
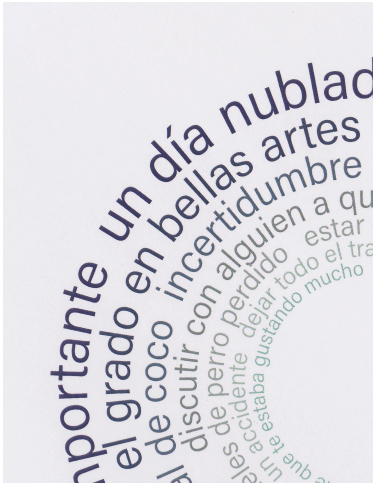


Figura 27. The Book of Emotions, v: asco. Laura Escartín, 2021..

ser una de las dos; pero Ekman (entre otros) discrepa de este planteamiento, defendiendo que, en el corto periodo en el que la sientes, antes de identificar qué sucede y pasar a otra emoción (o a ninguna), la sorpresa sí que puede sentirse *bien* o *mal*. Se activa al ocurrir algo repentino e inesperado, como puede ser un ruido fuerte. Cuando nos sorprendemos, nuestras expresiones faciales son bastante parecidas a las que nos provoca el miedo, pero lo suficientemente diferentes como para distinguirlos: nuestras cejas se levantan sin juntarse, los párpados superiores también suben, dejando los inferiores relajados y nuestra mandíbula cae.



Figura 28. The Book of Emotions, vi: sorpresa. Laura Escartín, 2021.



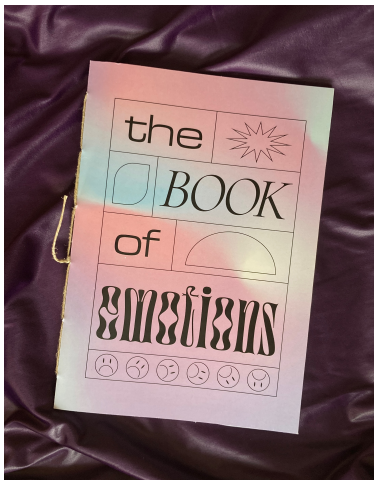


Figura 29. The Book of Emotions, detalle: me pone triste. Laura Escartín, 2021.

Figura 30. The Book of Emotions, vista frontal. Laura Escartín, 2021.

En sus estudios posteriores, Ekman encontró también evidencia de una séptima emoción universal, el desprecio, pero decidí no incluirla en este libro y centrarme tan solo en las seis primeras. (Ekman, s.f.)

Así pues, Ekman logró el objetivo de su investigación: separar lo cultural, lo aprendido, lo individual; de lo universal. Sin embargo, aunque esté inspirada en su teoría, en esta obra busqué lo contrario: conectar lo común a mi propia experiencia, asociar cada emoción a mis recuerdos y vivencias (Fig.29): encontrar el vínculo que une lo particular de la existencia a la universalidad del sentir.

5.2.2.2. Producción

Este fanzine fue realizado enteramente de forma digital, haciendo uso de Illustrator e InDesign. En cada pliego encontramos una de las seis emociones: a la derecha, una ilustración en la que plasmo una representación simplificada de las expresiones faciales universales de las que hablaba Ekman (para alegría, tristeza y sorpresa, la boca; para ira y miedo, las cejas; para asco, la nariz); a la izquierda, en círculos concéntricos, describo personas, cosas o situaciones que me han hecho o me podrían hacer sentir de esa forma. Los colores utilizados son también los que me evocan estas emociones.

Está impreso en papel A4, doblado y encuadernado con un cosido simple de seis agujeros en hilo de lino (Fig.30).

5.2.3. The Book of Clothing

5.2.3.1. Concepto

El libro de la ropa es una deconstrucción de la ropa que usamos a diario (Fig.31). Se dice que hay tres razones principales por las que nos vestimos: protección, modestia y ornamentación. La primera, más utilitaria y relacionada con los efectos físicos del mundo en nuestros cuerpos, como el sol o la lluvia; las otras dos, puramente sociales. Es por la última de estas razones, la más importante hoy en día, que existe la moda como tal: si tan solo nos vistiéramos por protección y modestia, nunca se habría llegado a desarrollar.

Nuestra ropa habla de nosotros, queramos o no. Puede indicar pertenencia a un grupo o subcultura, como un uniforme, pero también la utilizamos en ocasiones para destacar, para mostrar nuestra individualidad y gusto diferenciándonos de los demás. (Cliffe, 2006) Desde la persona obsesionada con la moda hasta la que reniega de ella, todos nos comunicamos a través de nuestra vestimenta. Según la novelista Alison Lurie “Podemos mentir en el idioma del vestir, o podemos decir la verdad. Pero a no ser que estemos desnudos y calvos, es imposible quedarse callado.” (Lurie, 2000)

Es imposible quedarse callado: aquel que se viste todos los días con “lo primero que encuentra”, sin preocuparse por la estética (y muchas veces desde una posición de supuesta superioridad moral ante los que sí se preocupan porque “a él no le importan esas cosas”) tampoco puede callarse. Su ropa está diciendo a gritos que no le interesa la moda, que prioriza la comodidad a la



Figura 31. The Book of Clothing, pliego con alfileres e imperdibles. Laura Escartín, 2022.

belleza: El que mezcla rosa con rojo, plateado con dorado, o cualquier otra combinación "prohibida" está expresando que no cree en determinadas normas y códigos de vestimenta. La ropa es parte de nuestra identidad, y es a través de ella que decidimos cómo nos mostramos al mundo.

Sin embargo, el análisis académico de la ropa es algo relativamente reciente. A pesar de ser una de las actividades principales en la que todas las sociedades participan, antes del Siglo XVIII solo había sido estudiada por algunos arqueólogos y gente que buscaba crear disfraces históricamente realistas para el teatro. Probablemente existan varias razones por las que este tipo de estudios no se habían considerado importantes hasta entonces. En primer lugar, la ropa es temporal, se lleva por un tiempo y se termina deshaciendo, quedando pruebas de ella solo en el arte plástico. Por otra parte, está relacionada con la apariencia exterior, por lo que se considera superficial. Otra razón importante es que la vestimenta, y especialmente la moda, han sido consideradas frívolas por ser parte del mundo femenino, así como representación de la cultura burguesa y consumista. (Cliffe, 2006)

Es cierto que la moda tiene fama de ser cosa "de mujeres", y por eso muchas veces se menosprecia. La vestimenta, la cocina, los cuidados: tres disciplinas fundamentales para la vida, pero que a lo largo de la historia se han visto devaluadas por ser parte del trabajo doméstico, de los "deberes" como mujer. Lo mismo ocurre con ciertas profesiones feminizadas como la enfermería o limpieza; o, volviendo al mundo del arte, el arte textil.

El arte textil es una de las formas más antiguas de arte, aunque por la naturaleza delicada del tejido no se conservan muchos ejemplos de la antigüedad. Una de las primeras obras que se sigue conservando es el Tapiz de Bayeux (Fig.31), un lienzo bordado que data del siglo XI y en el que vemos cómo las telas no son usadas para vestimenta ni protección, sino para contar una historia, para conmemorar un evento de forma que todos lo pudieran entender. (Thurmanovich Gallery, 2018) Pero pese a los siglos de historia de este medio, actualmente las artistas que centran su práctica en fibras y textiles (en su mayoría mujeres) siguen viendo su obra menospreciada, separada del "arte de verdad" por una barrera que la clasifica como artesanía, manualidades o simplemente un *hobbie*. (Nelson, LaBat, & Williams, 2005) Aunque hemos aceptado sin rechistar la inclusión de otras formas de arte como el collage, el ready-made o el medialab dentro de las bellas artes, el arte de la fibra todavía se nos escapa. Un ejemplo claro (y triste), sin irnos muy lejos: ninguna de las universidades públicas españolas que ofertan el grado en bellas artes incluye el arte textil en su plan de estudios.

Figura 32. Representación del cometa Halley en la escena XXXII del Tapiz de Bayeux (S. XI)



Este libro es un homenaje. Por una parte, homenaje al medio y a todas las artistas que luchan por elevar la concepción de él. Por otra, también es un homenaje al propio tejido, a la propia ropa. Y, por último, también es un homenaje al recuerdo. La gran mayoría de telas y materiales utilizados fueron, una vez más, cosas que ya tenía: heredados de mi abuela (casi todo mi material de costura lo es); trozos recortados de mi propia ropa, que he guardado después

de modificarla; retales viejos y restos de proyectos que he ido empezando desde que aprendí a coser.

Este libro habla del tejido como medio para contar historias y del tejido como historia.

5.2.3.2. Producción

Este libro está realizado enteramente con textiles y elementos que encontramos en nuestra ropa o relacionados con esta: cremalleras (Fig.33) (Fig.34), hilos (Fig.35), tintes y estampados de distintos tipos (sublimación, transferencia, *tie dye (Fig.36)*, linograbado), encajes, alfileres e imperdibles, botones y ojales.



Figura 33. The Book of Clothing, pliego con cremallera cerrada. Laura Escartín, 2022.



Figura 34. The Book of Clothing, pliego con cremallera abierta. Laura Escartín, 2022.



Figura 35. The Book of Clothing, pliego. Laura Escartín, 2022.



Figura 36. The Book of Clothing, pliego. Laura Escartín, 2022.

En primer lugar, seleccioné las telas que formarían las páginas, hice un patrón añadiéndole un centímetro por cada lado a un folio A4 para poder coserlo y las corté. Decidí el orden de las páginas y elegí los materiales que pondría en cada una, teniendo en cuenta que uno de cada dos pliegos tendría dos telas distintas por lo que estos materiales debían servir como elementos de unión entre las páginas.

Para no tener problemas con costuras que afearan el diseño, coloqué los elementos en cada tela y los cosí antes de unir las dos caras de la página. Cosí



Figura 37. The Book of Clothing, vista frontal. Laura Escartín, 2022.

ambas caras enfrentadas, dejando un hueco para poder darles la vuelta, saqué con cuidado las esquinas y rematé las costuras con un cosido al borde.

Posteriormente, cosí los elementos que tenían que atravesar ambas caras de la página (ojales y cremallera), doblé y planché cada página para que mantuviera la forma y tener una línea de guía para la costura y cosí cada "hoja" a otra tela más grande, que serviría como parte interior de la portada. Imprimí en tela los gráficos de la portada mediante un proceso de sublimación (Fig.37) y la cosí al resto del libro siguiendo el mismo método que con las páginas, pero añadiendo una entretela para reforzar y dar más consistencia al tejido.

Para terminar, recorté un rectángulo de plástico de la portada de un cuaderno viejo y lo introduje entre las telas de la portada, en el lomo del libro, para darle algo de solidez. Lo rematé con una costura a cada lado de este para fijarlo.

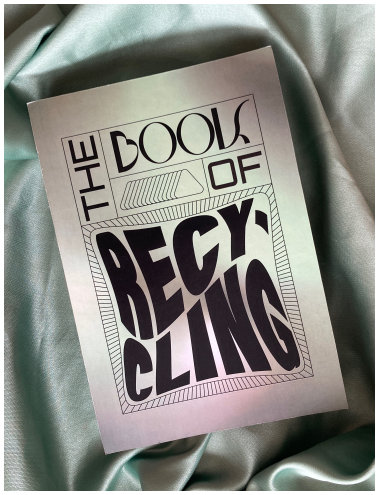
5.2.4. The Book of Recycling

5.2.4.1. Concepto

Este libro (Fig.38), que realmente se acerca más más al concepto de suprarreciclaje que al de reciclaje, busca plantear dos reflexiones: la primera, el impacto medioambiental de las prácticas artísticas tradicionales y nuestra responsabilidad como artistas; la segunda, el entender lo que consideramos basura y lo que consideramos digno de guardar como un reflejo de lo que somos.

En cuanto a la ecología en el arte, comenzaré citando el inicio de un artículo del blog *Sustainability Matters*: "¿Alguna vez has visto algún tipo de arte y pensado 'joder, está guay, pero ¿no es esto un gran malgasto de recursos?'?" (Amund, 2019) A mí, como al autor, me ha ocurrido más de una vez. Hay varios factores que debemos tener en cuenta a la hora de hablar del impacto medioambiental del arte, principalmente los materiales utilizados y el modo en el que la obra se va a dar a conocer.

Figura 38. The Book of Recycling, vista frontal. Laura Escartín, 2021.



Cuando nos empezamos a introducir en el mundo del arte, ya sea a través de la institución universitaria o de forma autodidacta, no solemos pensar en términos de sostenibilidad. Hacemos uso de los materiales que conocemos, normalmente "baratos" y a los que tenemos fácil acceso; pero estos suelen ser suelen causar problemas no solo en el medio ambiente sino también para nuestra propia salud. En la web de *UVA Health* encontramos una lista exhaustiva de artículos de arte que contienen ingredientes tóxicos, que, aunque está enfocada al daño que puedan hacer a la persona que los utiliza, también nos permite inferir cuáles son veneno para el planeta. Entre ellos encontramos gran cantidad de barnices, pinturas y pegamentos que contienen disolventes o los requieren para ser usados, pigmentos fabricados con metales pesados, o, por ejemplo, los químicos utilizados en la fotografía analógica. (Marshall, 2017) En general, materiales que requieren ser desechados de una forma específica para no dañar nuestro entorno. También cabe mencionar que las resinas y pinturas acrílicas son plástico -el mismo plástico que como sociedad repudiamos y tratamos de dejar de utilizar en otros ámbitos de nuestra vida-.

A la hora de mostrar la obra al mundo, también podemos estar contribuyendo a dejar una mayor huella de carbono: ¿vamos a exponer la obra físicamente? De ser así, ¿cómo vamos a hacerlo? ¿De forma local, en el lugar donde vivimos, o va a estar desplazándose entre países con el gasto que eso conlleva? Por no hablar de la última estafa de la industria del arte: el cripto-arte, los infames NFTs, una broma pesada a gran escala que se ha popularizado en los últimos meses. Los NFTs o '*non fungible tokens*' son archivos digitales que se venden utilizando criptomonedas y cuyo nuevo propietario recibe un certificado de propiedad de la obra. A primera vista puede parecer inofensivo, incluso me atrevería a llamarlo ridículo, ya que el archivo que recibes, la obra, es una obra que ya existe en internet y a la que cualquier persona puede acceder sin comprarla; quizá sea que el comprador, el coleccionista de NFTs (como en ocasiones ocurre con el coleccionista de arte físico (García Vega, 2015)), no está tan interesado en el arte como en la especulación. La triste realidad detrás de los NFTs es que, por la manera en que opera la tecnología blockchain con la que funcionan las criptomonedas, requieren una cantidad ingente de energía para existir. El artista digital Memo Akten analizó 18000 NFTs para poder estudiar el impacto medioambiental de estos, y concluyó que el NFT medio tenía una huella de carbono equivalente a la electricidad usada en un mes por una persona en la UE. (Calma, 2021)

Con todo esto no estoy queriendo decir que solo sea ético hacer arte respetuoso con el medioambiente; como todos, yo también he utilizado y utilizo materiales contaminantes, y he llegado a cometer auténticos atentados contra la naturaleza. Pero en una época de crisis climática, como mínimo un artista debe plantearse a qué quiere o no contribuir con su práctica.

Ahora hablemos de la basura y nuestra relación con esta. En mi piso de estudiantes solemos bromear diciendo que, si alguna vez cometiéramos un crimen, la policía tan solo tendría que echar un vistazo a nuestra casa para saber con exactitud todo lo que hemos hecho en las últimas tres semanas; bolsas de comida a domicilio, latas y botellas vacías, ceniceros hasta arriba de colillas, platos sucios con los restos de todo lo que hayamos comido, los materiales usados en cualquiera que sea la obra que estemos desarrollando en ese momento. Nada es tan personal como la basura que generamos, ya que esta es el puro rastro que queda tras todo lo que hacemos, la huella que deja nuestro modo de vida.

Pero sin embargo no son solo estas sobras lo que permite definirnos, sino también lo que *no* consideramos basura. En nuestro caso, guardamos desde hace meses una caja de cartón con la cara del cocinero Karlos Arguiñano y un envase vacío del gazpacho de Belén Esteban, que tenemos colocados en una estantería a modo de altar: dos objetos extremadamente banales, pero a los que hemos otorgado un valor sentimental, convirtiéndolos casi en iconos religiosos, en símbolos de lo que es nuestro hogar. Aunque pueda parecer absurdo, seguramente me dolería más perder la caja de Arguiñano que la olla que embalaba, puesto que ahora la asocio con mis compañeros, con las experiencias

vividas en este piso, con la razón por la que tuvimos que comprar esa olla y con las bromas que ha protagonizado desde que la tenemos.

En este libro podemos encontrar tanto basura como *souvenirs* de mi vida: el primer carrete fotográfico que utilicé, que estaba completamente estropeado (Fig.39); envases de comida, alcohol (Fig.40), medicamentos (Fig.41), tabaco, tintes (Fig.42); una baraja de cartas que me llevé de casa de mi abuelo después de que muriera; mascarillas usadas, probablemente mucho más tiempo del recomendado; papel de lija ya desgastado (Fig.43); la caja de una Medida de la Virgen del Pilar, recuerdo de una boda (Fig.44); los restos del mando de televisión roto en una fiesta; mi carnet de familia numerosa caducado (Fig.45); folletos publicitarios; la etiqueta de una cerveza que me dio alguien hace mucho –ya no recuerdo quién, pero la sigo guardando. Un montón de basura, sí, pero que, por un motivo u otro, no he querido o podido tirar: *El Libro del Reciclaje* es un vertedero de recuerdos.









Figura 39. The Book of Recycling, pliego. Laura Escartín, 2021.
Figura 40. The Book of Recycling, detalle de página. Laura Escartín, 2021.
Figura 41. The Book of Recycling, detalle de página. Laura Escartín, 2021.
Figura 42. The Book of Recycling, detalle de página. Laura Escartín, 2021.





Figura 43. The Book of Recycling, pliego. Laura Escartín, 2021.
Figura 44. The Book of Recycling, detalle de página. Laura Escartín, 2021.
Figura 45. The Book of Recycling, detalle de página. Laura Escartín, 2021.

A nivel plástico, este libro está inspirado por el *scrapbooking*, una disciplina muy extendida en las comunidades DIY de internet que se traduce como "hacer un libro o un álbum con recortes y restos de pequeñas cosas" (Anita y su mundo, 2017). Es un método a través del cual se plasman nuestros recuerdos y que nos ayuda a preservarlos de una forma física y artística.

Los *scrapbookers* suelen comprar materiales específicos para esto en tiendas especializadas, principalmente papeles decorativos y otros adornos, y

combinarlos en sus álbumes con fotografías, pero ¿por qué comprar papeles especiales estando completamente rodeados de objetos que, pese a que consideremos basura, tienen también colores y texturas y pueden cumplir exactamente la misma función? Lo que he tratado de conseguir con esta obra ha sido crear algo estéticamente atractivo utilizando principalmente materiales de desecho.

5.2.4.2. Producción

Para poder realizar este libro, primero tuve que reunir el material. El papel con el que está creado el propio libro fue herencia de mi abuela: carpetas y carpetas llenas de papeles Guarro, algo amarillentos, pero en perfecto estado. Estos papeles tenían un tamaño mayor que un A4, por lo que los corté y utilicé las partes restantes para las solapas que unen las páginas. El cartón de las portadas era el que me sobró tras hacer las portadas del *Libro de Todo* y la caja del *Libro de la Poesía*. Decidí emplear el método de encuadernación australiana, muy utilizado en el *scrapbooking*, que no requiere coser ni pegar y permite que el libro se abra por completo, plano, en cada pliego, para así poder apreciar el collage en su totalidad. Además, considero que este tipo de encuadernación le da un toque más casero, menos pulido, que era lo que buscaba en este libro.

Todos los elementos que forman los collages son basura u objetos recogidos de mi casa en una sola mañana, que limpié a conciencia y fui recortando o rompiendo y pegando sobre las páginas utilizando cinta de doble cara (junto con el papel impreso de las portadas, lo único comprado específicamente para este libro).

5.2.5. The Book of Poetry

5.2.5.1. Concepto

La poesía es, por definición, una manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa (Real Academia Española, s.f., definición 1).

La relación entre lenguaje verbal y visual es un tema recurrente en mi obra. Concibo estos dos como idiomas diferentes, pero idiomas al fin y al cabo: dos caras de la misma moneda, dos maneras de comunicar que no tienen por qué ser intercambiables. Un dibujo de una roca no puede contener todas las definiciones y connotaciones asociadas a la palabra *roca*; una frase (párrafo, libro) no explica todo lo que se ve o transmite en un dibujo. Una descripción, por clara o completa que sea, jamás va a poder sustituir a la imagen que describe.

Es por esto por lo que en ocasiones me incomoda que me pidan “explicar” una obra visual, tener que darle un “significado”, cuando en realidad lo que buscamos no es un significado sino una traducción que muchas veces, simplemente, no existe. El arte no necesita significado de la misma forma que

un árbol no lo necesita: el arte no *significa*, sino *es*, y simplemente siendo expresa.[1]

Por la misma razón estos poemas no tienen título, ya que considero que dárselo significa también reducirlos y subordinarlos a una traducción; y también me niego a ponerle la coletilla "visual" a este poemario, ya que considero que es intentar distinguirlo de la poesía escrita, rebajarlo a una categoría menor, cuando tan solo es poesía, en otro idioma, pero poesía a secas. Escribía Leonardo da Vinci en su libro *Aforismos* (1508) que

> *La pintura es una poesía que se ve sin oírla; y la poesía es una pintura que se oye y no se ve; son, pues, estas dos poesías o, si lo prefieres, dos pinturas, que utilizan dos sentidos diferentes para llegar a nuestra inteligencia.* (p. 36)

Y es que el arte visual se comporta igual que la poesía, se valen de los mismos mecanismos para expresar lo que se quiere y embellecerlo. Podemos encontrar la rima en una pintura a través de formas, colores y tamaños: de la misma forma que podemos analizar un poema, podemos hacerlo con una imagen. Tomemos como ejemplo este fragmento de *Oda VIII – Noche Serena*, de Fray Luis de León

Aquí vive el contento,
aquí reina la paz; aquí, asentado
en rico y alto asiento,
está el Amor sagrado,
de glorias y deleites rodeado.

Sabemos que trata de una lira, ya que al examinar sus rimas y sílabas descubrimos que sigue una configuración 7a-11B-7a-7b-11B. Pero ¿cómo lo aplicamos a lo visual? Si nos centramos en colores, formas y tamaños es fácil establecer una relación. Estudiemos la *Composición II en Rojo, Azul y Amarillo* de Piet Mondrian (1930) (Fig.46): podríamos, por ejemplo, considerar que el tamaño de cada rectángulo es equivalente a la métrica de cada verso; y que cada color equivale a una rima. Obtendríamos, pues, leyéndolo de izquierda a derecha y de arriba a abajo, algo parecido a un 4a-16B-5a-3c-8a-1a-1b.

Figura 47. Composición II en Rojo, Azul y Amarillo. Piet Mondrian, 1930.

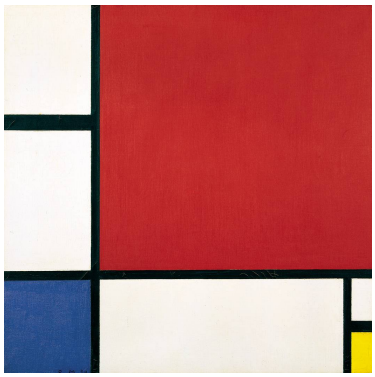


Figura 46. Nuestra imagen actual. David Alfaro Siqueiros, 1947.



También se hace uso en el arte visual de figuras literarias: paralelismo, alegoría, metáfora, metonimia, ironía, hipérbole, hipérbaton, antítesis… El pintor alemán Georg Baselitz, por ejemplo, centra su obra plástica en el uso del hipérbaton, la permutación del orden natural; pintando retratos, paisajes y otros motivos boca abajo. En *Nuestra imagen actual*, pintura mural de David Alfaro Siqueiros (1947) (Fig.47), el artista deja el rostro del personaje sin pintar: utiliza la elipsis de la identidad como un mecanismo para universalizar al protagonista y aumentar la ambigüedad de la obra, dejando más espacio para la interpretación de cada espectador. (Carrere & Saborit, 2000)

[1] Este fragmento sobre lenguajes y significados está sacado y ampliado del manifiesto que realicé en 2020 (ver Anexo II), donde declaro los principios que rigen mi vida y obra. Por entonces no conocía *Retórica de la pintura,* y al leerlo para este trabajo me sorprendió gratamente descubrir que mencionaban exactamente lo mismo.

Concluimos entonces que el arte poético y el visual están estrechamente relacionados y comparten mucho más de lo que a primera vista podríamos pensar; son casi paralelos.

5.2.5.2. Producción

Este libro combina técnicas tradicionales y digitales. Los poemas realizados de forma tradicional fueron después fotografiados o escaneados y editados.

La primera página (Fig.48) es un texto de Julio Llamazares, *El Río Del Olvido* (en la parte superior todavía puede distinguirse la primera frase), al que le añadí la palabra “negro” antes de imprimirlo, para luego tachar con un rotulador negro todo lo demás y dejar visible tan solo la palabra negro.

Para las páginas segunda (Fig.49), novena (Fig.50) y decimoquinta (Fig.51) utilicé sellos de letras.

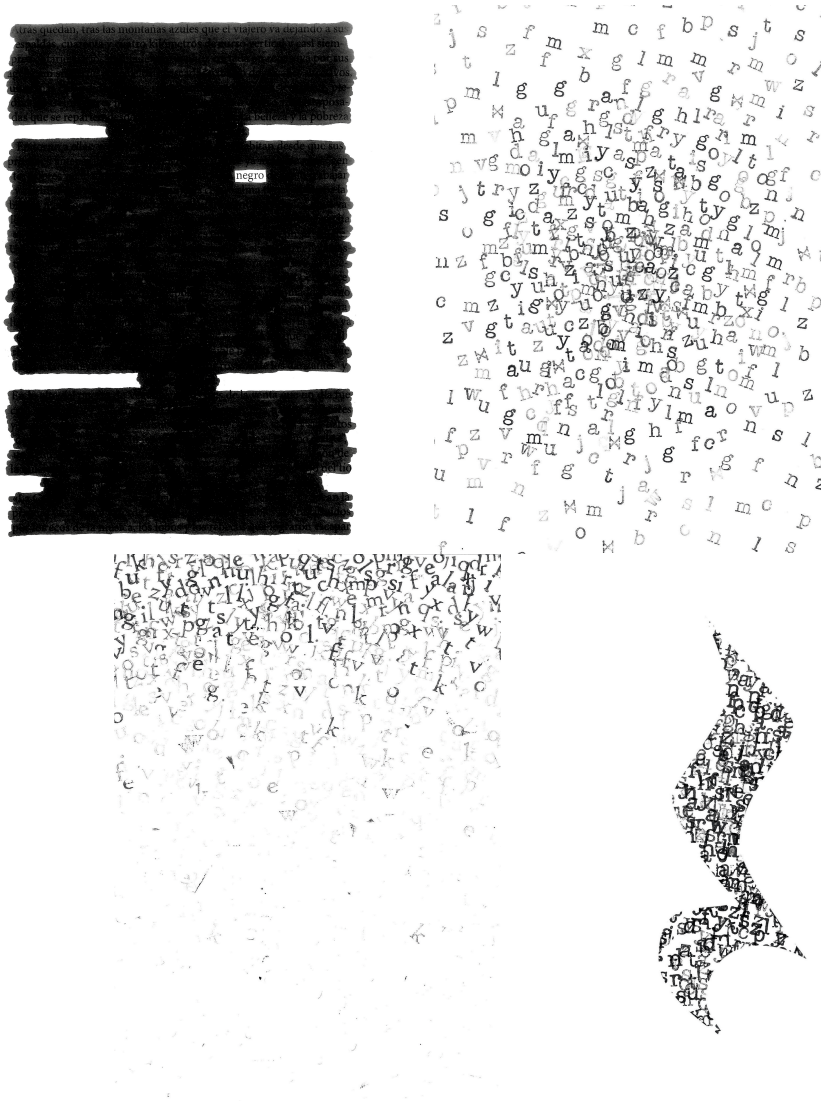
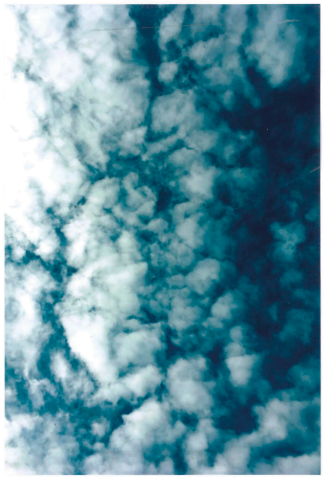


Figura 48. The Book of Poetry, poema primero. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 49.The Book of Poetry, poema segundo. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 50.The Book of Poetry, poema noveno. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 51. The Book of Poetry, poema decimoquinto. Laura Escartín, 2020-2021.

Las páginas con fotografías (tercera (Fig.52), octava (Fig.53), duodécima (Fig.54) y decimoctava (Fig.55)), muestran imágenes que tomé en distintos lugares (Valencia, Galway y Suecia) y que tienen un significado especial para mí, no solo por su valor estético sino también por el momento y sitio en el que fueron tomadas. Las edité en Photoshop para darles un aspecto más analógico, las imprimí y las pegué con celo sobre un papel para posteriormente escanearlas.





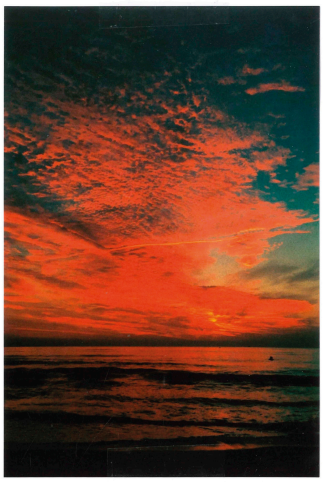




Figura 52. The Book of Poetry, poema tercero. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 53. The Book of Poetry, poema octavo. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 54. The Book of Poetry, poema duodécimo. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 55. The Book of Poetry, poema decimoctavo. Laura Escartín, 2020-2021.

La cuarta página (Fig.56) es un hilo pintado de negro y colocado directamente sobre el escáner.

La quinta página (Fig.57) consta de una composición de flores prensadas que recogí durante mi segundo año de carrera, escaneé y monté en Photoshop.

La sexta página (Fig.58) es un poema tímido; un pequeño párrafo que escribí, pero nunca nadie podrá leer. Realizado con pluma y tinta china.

La séptima página (Fig.59) es una reproducción de la partitura original escrita a mano del Vals en La menor de Chopin (Op. Post.), obra que siempre me ha parecido de una sensibilidad y emoción asombrosas, y que me encantaba interpretar cuando tocaba el piano.



Figura 56. The Book of Poetry, poema cuarto. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 57. The Book of Poetry, poema quinto. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 58. The Book of Poetry, poema sexto. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 59. The Book of Poetry, poema séptimo. Laura Escartín, 2020-2021.

La décima página (Fig.60) es un poema desordenado, realizado con letras de periódicos y revistas.

La undécima página (Fig.61) fue pintada con tinta china.

Para la decimotercera página (Fig.62), rompí un papel y lo pegué sobre otro, pinté con gouache a modo de sangre, y le di forma al relieve del papel.

La decimocuarta página es un poema muy ordenado (Fig.63), realizado directamente en InDesign.









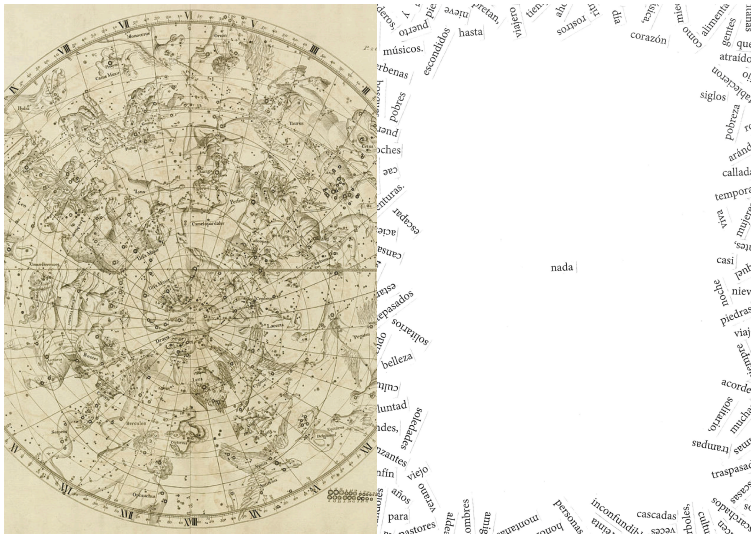
Figura 60. The Book of Poetry, poema décimo. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 61. The Book of Poetry, poema undécimo. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 62. The Book of Poetry, poema decimotercero. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 63. The Book of Poetry, poema decimocuarto. Laura Escartín, 2020-2021.

En la decimosexta página (Fig.64) encontramos uno de los mapas del *Atlas Coelestis* de John Flamsteed, el primer atlas basado en observaciones telescópicas, con las ilustraciones al estilo rococó de James Thornhill. (Wikipedia, 2021)

La decimoséptima página (Fig.65) está inspirada en la poesía magnética, concretamente es una segunda versión de un poema que realicé en 2018. Imprimí un texto, lo pegué sobre una cartulina gruesa y corté cada palabra. A continuación, las ordené y pegué sobre otro papel y las escaneé.

La última página (Fig.66) es un poema frustrado: toda una página escrita a rotulador, arrugada con desesperación y fotografiada.

Para contener los diecinueve poemas de este libro, realicé una caja (Fig.67-68-69) con tapa a medida. La base es de cartón gris, y la tapa está impresa en un papel de gramaje alto, siguiendo la línea de diseño del resto de cubiertas.





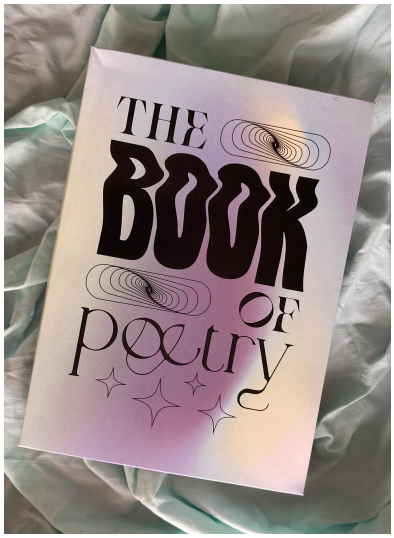


Figura 64. The Book of Poetry, poema decimosexto. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 65. The Book of Poetry, poema decimoséptimo. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 66. The Book of Poetry, poema decimonoveno. Laura Escartín, 2020-2021.
Figura 67. The Book of Poetry, vista frontal. Laura Escartín, 2021.





Figura 68. The Book of Poetry, caja abierta. Laura Escartín, 2021.
Figura 69. The Book of Poetry, varios poemas. Laura Escartín, 2021.

5.2.6. The Anti-Book

5.2.6.1. Concepto

¿Qué es un libro? Echemos un vistazo a algunas definiciones. La *International Encyclopedia of Information and Library Sciences* define libro como "Un objeto que es contenedor de información escrita, impresa o gráfica. […] Por extensión, la palabra también se refiere al material contenido en el objeto. […]". Si preferimos algo más patrio, el *Diccionario de uso del español María Moliner* nos presenta varias acepciones, de las cuales nos pueden interesar dos: "Conjunto de hojas escritas sujetas todas juntas por uno de sus lados" y "Se aplica a cosas de forma semejante a la de un libro, o se emplea para describir esa forma". (María Moliner, 2001, definiciones 1 y 9)

Si pensamos en la funcionalidad, podemos llegar a la conclusión de que un libro necesita, como mínimo, dos cosas: tener un contenido y servir como el vehículo que nos permite acceder a él.

El libro de artista, por el contrario, tiene una definición mucho más amplia: es cualquier obra de arte que utiliza el formato libro. Escribe Alejandro Martínez en sus *Diez tesis sobre el libro de artista*:

> *"Un libro de artista se parece más a una cosa que a un objeto. Los objetos tienen un uso definido. Sabemos, o creemos saber, para qué sirve un libro. En cambio, las cosas aparecen, como dice Bill Brown, cuando los objetos dejan de funcionar para aquello para lo que fueron hechos. Un urinario en una galería; un gancho de ropa como antena de televisión, o incluso una manzana que no podemos morder. Un libro de artista no tiene una función concreta. Aunque traiga un instructivo, aunque venga con un tablero de dirección, nos impulsa a inventar nuestra propia forma de hacer algo con él.*
>
> *Un libro de artista puede fabricarse con oro y plata, con diamantes o rubí, pero también puede armarse a partir de basura, de residuos, de objetos encontrados. Un libro de artista alienta una y otra vez la pregunta sobre su hechura.*
>
> *Sin embargo, un libro de artista no empieza ni termina en su propia materialidad; puede expandirse, devenir en otras formas, reensamblarse. Un libro de artista puede tener el tamaño de una caja de fósforo o llegar a ocupar un espacio muy amplio. No hay dimensionalidad fija, no hay patrones, no hay quien nos diga cómo hacerlo."* (Martínez, 2020)

Como suele suceder con el arte moderno, se abre ante nosotros un abanico infinito de posibilidades: libros intervenidos, escultóricos, conceptuales, abstractos; libros que nada tienen que ver con lo que entendemos normalmente como libro.

Este *Anti-Libro* busca despojarse de cualquier funcionalidad asociada al libro tradicional: como su propio nombre indica, trata de ser la antítesis de

estos. No tiene contenido[2], y aunque lo tuviera, la configuración del libro impide al lector o espectador llegar a su interior.



Figura 70. The Anti-Book, portada. Laura Escartín, 2021.

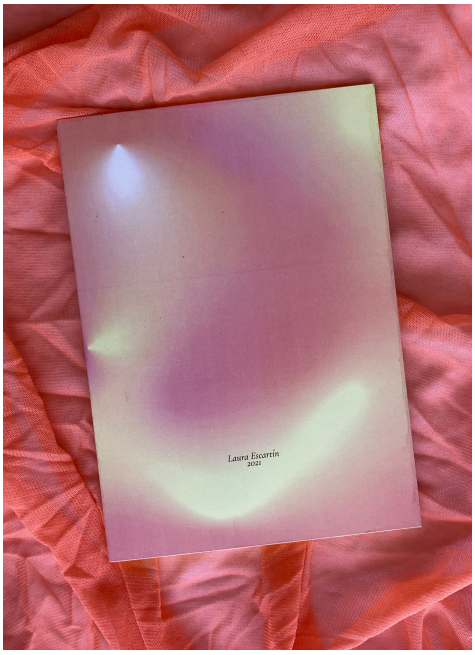


Figura 71. The Anti-Book, contraportada. Laura Escartín, 2021.

5.2.6.2. Producción

A nivel de producción, este libro no supuso una gran dificultad. Imprimí las portadas, diseñadas en Illustrator, y compré papel de color amarillo, que doblé cuidadosamente y encolé al lomo utilizando cola de encuadernación universal. Una vez secó, encolé también los otros tres cantos del libro, impidiendo así su apertura.

5.2.7. The Book of Possibility

5.2.7.1. Concepto

El Libro de las Posibilidades (Fig.72) es un libro sobre los propios libros, la artesanía, y las posibilidades del material; sobre lo que hay detrás de un libro, el antes. Está inspirado por la teoría metafísica de Aristóteles, concretamente el Libro IX, donde define los conceptos de ser en acto y en potencia. El filósofo griego nos introduce los dos estados de la sustancia, las dos maneras de ser: el acto es la actualidad, la sustancia tal y como se presenta en un momento determinado; y la potencia es la posibilidad de esta sustancia de cambiar y convertirse en algo distinto. Una semilla, por ejemplo, es semilla en acto, pero árbol en potencia; y de la misma forma esta obra, en acto, no es un libro, sino el conjunto de todos los materiales necesarios para hacerlo; pero sí que es un libro

[2] Considero importante aclarar la diferencia entre el *Anti-Libro* y el *Libro de Nada*: mientras que el primero no contiene nada, el segundo *contiene nada* de forma activa.

en potencia. Solamente requiere de una c*ausa eficiente*, es decir, algo exterior a la sustancia que sea agente del cambio de esta: el artista o artesano que doble el papel, lo corte, lo escriba, imprima o dibuje, lo cosa; que lo transforme en un libro.

No obstante, precisamente porque es un libro en potencia, y al ubicarlo en un contexto artístico, se convierte también en un libro en acto.

5.2.7.2. Producción

El pilar conceptual de este libro es que no tiene producción, ya que todavía no ha sido producido. Tan solo imprimí las portadas para mantener ese sentido de colección y junté los materiales.



Figura 72. The Book of Possibility. Laura Escartín, 2021.

6. CONCLUSIONES

A nivel práctico, este trabajo me ha permitido conocer y desarrollar una gran variedad de técnicas: de encuadernación, como el método copta, el pegado simple, o la encuadernación australiana; de costura, como distintos tipos de remates y sus usos, qué hilo es mejor utilizar para cada caso, o cómo coser un botón y ojal a máquina; de estampación, como el linograbado, la transferencia o la sublimación; además de poner en práctica muchos de los conocimientos adquiridos a lo largo del grado. Ha sido gracias al uso del libro de artista como medio que he podido explorar y utilizar toda esta diversidad de disciplinas.

El hecho de haber utilizado tantos objetos y materiales que guardaba de hace tiempo hace que este proyecto siempre vaya a tener un significado especial y un valor añadido para mí, ya que está hecho, en parte, con trocitos de mí.

Sin embargo, y para mi sorpresa, la parte que más he terminado disfrutando ha sido el desarrollo memoria. He podido profundizar en temas que me interesan, estudiar su historia, conocer la opinión de otras personas que saben mucho más que yo, y unir sus ideas a las mías. Una cosa que me resulta fascinante es encontrar que alguien más, quizá hace muchos años, ya ha pensado lo mismo que pienso yo ahora, o ha puesto en palabras algo que rondaba mi cabeza, pero no sabía cómo expresar. A lo largo de este trabajo he tenido muchos de estos momentos en los que surge una conexión automática entre mi mente y la de un completo desconocido, algo que siempre me hace sentir reafirmada en mis opiniones y, sobre todo, me ayuda a ver que nadie es único en este mundo, que no hay posible soledad entre millones de personas, que siempre va a haber alguien que me entienda.

Los temas tratados en este trabajo son diversos, y aparentemente inconexos, pero tienen un hilo conductor que no he sabido ver hasta casi el final del camino: yo. De una forma u otra, todos estos libros tratan de mí, de mis vivencias, mis recuerdos, de mi forma de ver el mundo, de mi sentido del humor, estético y artístico. El tema es una excusa para explorar distintas partes de mí.

Este trabajo no termina aquí, ya que muchos de los libros presentados pueden ser hechos y rehechos indefinidamente: siempre habrá más basura, más telas, más emociones, más poesía. También habrá siempre más conceptos que plasmar en nuevos libros, más ideas que investigar. Esta obra no es sino un punto de partida, una demostración (a todos, pero, sobre todo, a mí misma) de lo que puedo hacer con lo que tengo. Sienta un precedente para lo que podrá ser mi obra en un futuro.

7. REFERENCIAS

AAVV. (2010). *No translation required. Artists' Books in Germany / Georgia.* Savannah: Savannah College of Art and Design.

AAVV. (2002). *Sand in der Vaseline. Künstlerbücher II. 1980 – 2002.* Alemania: Verlag der Buchhandlung Walthe Köning.

AAVV. (2009). *Sobre libros. Reflexiones en torno al libro de artista.* Valencia: Sendemá Editorial.

AAVV. (2009). *Twentysix Gasoline Stations e altre libri d'artista. Una Collezione.* Messina: Museo Regionale di Messina.

AAVV. (2009). *Una mirada al libro. Objeto, imagen, texto.* Halle: Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle.

Alcaraz, A., Bonet, J. M. & Keller, C. (2008). *El llibre espai de creació. (El libro espacio de creación).* Valencia: Editorial UPV.

Amund. (13 de Enero de 2019). *The Art Industry and Its Environmental Impact*. Obtenido de Sustainability Matters: https://sustainabilitymattersdaily.com/the-art-industry-and-its-environmental-impact/

Anita y su mundo. (27 de 04 de 2017). *Scrapboking para principiantes: la Guía definitiva*. Obtenido de Anita y su mundo: https://anitaysumundo.com/scrapbooking-6-consejos-para-principiantes/#Que_es_scrapbooking

Arnold, C. (19 de Noviembre de 2016). *A Brief History of Zines*. Obtenido de Mental Floss: https://www.mentalfloss.com/article/88911/brief-history-zines

Barrios, L. (2020). *La rebelión del libro de artista. Idea + audacia.* Donostia.

Belk, R. W. (1988). Possessions and the Extended Self. *Journal of Consumer Research*, 139-168.

Calma, J. (15 de Marzo de 2021). *THE CLIMATE CONTROVERSY SWIRLING AROUND NFTS*. Obtenido de The Verge: https://www.theverge.com/2021/3/15/22328203/nft-cryptoart-ethereum-blockchain-climate-change

Carrere, A., & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Carrión, U. (2012). *El arte nuevo de hacer libros.* Mexico: Tumbona.

Cliffe, S. (2006). Clothing Speaks. *Bulletin of Jumonji College*, 1-11.

Da Vinci, L. (2000). *Aforismos.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

De León, F. L. (1572). *Oda VIII - Noche Serena.*

Donner, D. (1985). Bike thieves take more than just metal; they steal a big part of someone's life. *Daily Utah Chronicle*, pág. 94.

Drucker, J. (1995). *The century of artists' books.* New York: Granary Books.

Dworkin, C., Morris, S., & Thurston, N. (2012). *Do or DIY.* York: Information As Material.

Ekman, P. (2003). *Emotions Revealed.* Nueva York: TImes Books.

Ekman, P. (s.f.). *Universal emotions*. Obtenido de Paul Ekman Group: https://www.paulekman.com/universal-emotions/

Ekman, P. (s.f.). *Universal Emotions. Paul Ekman Group*. Obtenido de Paul Ekman Group: https://www.paulekman.com/universal-emotions/

Escolar Sobrino, H. (2000). *Manual de historia del libro.* Madrid: Gredos S.A.

García Vega, M. Á. (3 de Junio de 2015). *Cuando coleccionar rima con especular*. Obtenido de El país: Con Arte y Sonante: https://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2015/06/cuando-coleccionar-rima-con-especular.html

González, S. H. (2013). 1962 o El Origen del Libro de Artista. *Estampa11*, 64-75.

González, S. H. (2014). Dieter Roth y el nacimiento del libro de artista contemporáneo. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*.

Gonzalez Palacios, M. (8 de Enero de 2019). *Book Art Resources: Brief History of Artists' Books*. Obtenido de Yale University Library: https://guides.library.yale.edu/c.php?g=295819&p=1972527#Footnote%206

Google Arts & Culture. (s.f.). *This Is Not A Book: Australian Library of Art Artists' Books Collection*. Obtenido de Google Arts & Culture: https://artsandculture.google.com/story/3AXxgsfaTywtKA

Holtzman, B., Hughes, C., & Van Meter, K. (2007). Do It Yourself…and the Movement Beyond Capitalism. En S. Shukaitis, D. Graeber, & E. Biddle, *Constituent Imagination: Militant Investigations // Collective Theorization* (págs. 44-61). Oakland: AK Press.

Jeffers, A., & Moriarty, G. (2017). *Culture, Democracy and the Right to Make Art. The British Community Arts Movement.* London: Bloomsbury Methuen Drama.

Levarie, N. (1968). *The Art and History of Books.* New York: Da Capo.

Lippard, L. R. (1995). The Pink Glass Swan: Upward and Downward Mobility in the Art World. *The Pink Glass Swan: selected essays on feminist art*, 117-127.

Lurie, A. (2000). *The Language of Clothes.* New York: Henry Holt.

Lusiardi, F. (31 de Marzo de 2021). *Design: Recycling vs Upcycling. What's the difference?* Obtenido de Inexhibit: https://www.inexhibit.com/case-studies/design-recycling-vs-upcycling-whats-the-difference/

Maffei, G. & Picciau, M. (2006). *Il libro come opera d'Arte. (The book as a work of Art).* Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Marshall, A. S. (30 de Noviembre de 2017). *Harmless Hobby? Watch Out for Toxic Art Supplies*. Obtenido de UVA Health blog: https://blog.uvahealth.com/2017/11/30/toxic-art-supplies/

Martínez de Sousa, J. (2010). *Pequeña historia del libro.* Gijón: Trea.

Martínez, A. (2020). Diez tesis sobre el libro de artista. *Artishock*.

McLaughlin, N. (s.f.). *About. Nicole McLaughlin*. Obtenido de Nicole McLaughlin: https://www.nicolemclaughlin.net/about

Moeglin-Delcroix, A. (2006). *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005).* Marsella: Le mot et le reste.

MoMA. (s.f.). *Terms. MoMA*. Obtenido de MoMA: https://www.moma.org/collection/terms/found-object

Nelson, N. J., LaBat, K. L., & Williams, G. M. (2005). More than 'just a little hobby': Women and textile art in Ireland. *Women's Studies International Forum*, 328-342.

Ovetz, R. (19933). Noize Music: The Hypostatic Insurgency. *Common Sense*, 5-23.

Parker, R. (2010). *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine.* New York: I.B. Tauris & Co Ltd.

Pogrebin, M. R., Poole, E. D., & Regoli, R. M. (1986). Natural Deaths and Unknown Persons: The Process of Creating Identity. *The Social Science Journal*, 391-396.

Rathje, W. L., & McGuire, R. H. (1982). Rich Men... Poor Men. *American Behavioral Scientist*, 705-715.

statelibraryqld. (11 de Junio de 2009). Adele Outteridge - historia digital del libro de artista. Queensland, Queensland, Australia. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=XmjWPa6LsyA&ab_channel=statelibraryqld

Tate Online. (s.f.). *Art Terms. Tate Online*. Obtenido de Tate Online: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/found-object

Thurmanovich Gallery. (2018). *On The Cutting Edge: A History of Textile Art*. Obtenido de Thurmanovich Gallery: https://www.thurmanovich.com/gallery-collections-blog//on-the-cutting-edge-a-history-of-textile-art

Trachtman, P. (Mayo de 2006). *A Brief History of Dada*. Obtenido de Smithsonian Magazine: https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/dada-115169154/

Tzara, T. (1918). Manifeste Dada. *Dada 3*, 1-3.

Ulm, E. (s.f.). *Evermade: Elliot Ulm*. Obtenido de Evermade: https://evermade.com/collections/elliot-ulm

Wallace, I. (20 de Abril de 2014). *The History of the Found Object in Art. Artspace*. Obtenido de Artspace:

https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the-history-of-the-found-object-in-art-52224

Watts, H. & Soltek, S. (2002). *Tériade Éditeur Paris. Der Künstler als offenes Buch. (The artist as an open book).* Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek.

Wikipedia. (2021). *Atlas Coelestis, wikipedia*. Obtenido de Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Atlas_Coelestis

Wye, D. & Weitman, W. (2006). *Eye on Europe: prints, books & multiples. 1960 to now.* New York: The Museum of Modern Art.

8. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Lista de victorias de Rimush, rey de Acadia, ante Abalgamash, rey de Marhasi, y las ciudades elamitas. Tabla de arcilla, copia de una inscripción monumental, c. 2270 a. C. 8

Figura 2. Figura 3. Rollo manuscrito en seda. Siglo V a. C. sutra de 'La gran virtud de la Sabiduría'. 9

Figura 3. Portada de Songs of Innocence and of Experience. William Blake, 1794. 9

Figura 4. Portada de Zang Tumb Tuuum. Filippo Marinetti, 1914. 9

Figura 5. Pliego de Twentysix Gasoline Stations. Edward Ruscha, 1963. ... 10

Figura 6. Daily Mirror. Dieter Roth, 1961. 10

Figura 7. Fragmento del mapa en Topographie Anecdotée du Hasard. Daniel Spoerri, 1961. 11

Figura 8. Moi, Ben je signe. Ben Vautier, 1962-1963. 11

Figura 9. Pantalones de bolsas Haribo. Nicole McLaughlin, 2020. 15

Figura 10. Vessels. Adele Outteridge, 2004. 15

Figura 11. Póster de Elliot Ulm, 2021. 16

Figura 12. Ocho libros para no leer, colección completa. Laura Escartín, 2022. 16

Figura 13. Rueda de bicicleta. Marcel Duchamp, versión de 1951. 17

Figura 14. Cabeza de jade representación del dios Kinich Ahau, encontrada en Altun Ha 18

Figura 15. Vasija encontrada en la tumba del embajador maya Apoch'Waal, en El Palmar 18

Figura 16. The Book of Nothing, vista frontal. Laura Escartín, 2021. 19

Figura 17. The Book of Nothing, vista del libro abierto. Laura Escartín, 2021. 19

Figura 18. The Book of Everything, pliego con letras K y L. Laura Escartín, 2021. 20

Figura 19. The Book of Everything, pliego con números y signos de puntuación. Laura Escartín, 2021. 20
Figura 20. The Book of Everything, vista frontal. Laura Escartín, 2021. 20
Figura 21. The Book of Everything. Pliego con colores cian y magenta e interacción entre ellos. Laura Escartín, 2021. 20
Figura 22. The Book of Everything y The Book of Nothing. Laura Escartín, 2021. 20
Figura 23. The Book of Emotions, i: alegría. Laura Escartín, 2021. 22
Figura 24. The Book of Emotions, ii: tristeza. Laura Escartín, 2021. 23
Figura 25. The Book of Emotions, iii: ira. Laura Escartín, 2021. 23
Figura 26. The Book of Emotions, iv: miedo. Laura Escartín, 2021. 24
Figura 27. The Book of Emotions, v: asco. Laura Escartín, 2021.. 25
Figura 28. The Book of Emotions, vi: sorpresa. Laura Escartín, 2021. 25
Figura 29. The Book of Emotions, detalle: me pone triste. Laura Escartín, 2021. 26
Figura 30. The Book of Emotions, vista frontal. Laura Escartín, 2021. 26
Figura 31. The Book of Clothing, pliego con alfileres e imperdibles. Laura Escartín, 2022. 27
Figura 32. Representación del cometa Halley en la escena XXXII del Tapiz de Bayeux (S. XI) 27
Figura 33. The Book of Clothing, pliego con cremallera cerrada. Laura Escartín, 2022. 28
Figura 34. The Book of Clothing, pliego con cremallera abierta. Laura Escartín, 2022. 28
Figura 35. The Book of Clothing, pliego. Laura Escartín, 2022. 28
Figura 36. The Book of Clothing, pliego. Laura Escartín, 2022. 28
Figura 37. The Book of Clothing, vista frontal. Laura Escartín, 2022. 29
Figura 38. The Book of Recycling, vista frontal. Laura Escartín, 2021. 29
Figura 39. The Book of Recycling, pliego. Laura Escartín, 2021. 31
Figura 40. The Book of Recycling, detalle de página. Laura Escartín, 2021. 31
Figura 42. The Book of Recycling, detalle de página. Laura Escartín, 2021. 31
Figura 41. The Book of Recycling, detalle de página. Laura Escartín, 2021. 31
Figura 43. The Book of Recycling, pliego. Laura Escartín, 2021. 32
Figura 44. The Book of Recycling, detalle de página. Laura Escartín, 2021. 32
Figura 45. The Book of Recycling, detalle de página. Laura Escartín, 2021. 32
Figura 46. Nuestra imagen actual. David Alfaro Siqueiros, 1947. 34
Figura 47. Composición II en Rojo, Azul y Amarillo. Piet Mondrian, 1930. 34
Figura 48. The Book of Poetry, poema primero. Laura Escartín, 2020-2021. 35
Figura 49.The Book of Poetry, poema segundo. Laura Escartín, 2020-2021. 35
Figura 50.The Book of Poetry, poema noveno. Laura Escartín, 2020-2021. 35

Figura 51. The Book of Poetry, poema decimoquinto. Laura Escartín, 2020-2021. 35
Figura 52. The Book of Poetry, poema tercero. Laura Escartín, 2020-2021. 36
Figura 53. The Book of Poetry, poema octavo. Laura Escartín, 2020-2021.36
Figura 54. The Book of Poetry, poema duodécimo. Laura Escartín, 2020-2021. 36
Figura 55. The Book of Poetry, poema decimoctavo. Laura Escartín, 2020-2021. 36
Figura 56. The Book of Poetry, poema cuarto. Laura Escartín, 2020-2021. 37
Figura 57. The Book of Poetry, poema quinto. Laura Escartín, 2020-2021. 37
Figura 58. The Book of Poetry, poema sexto. Laura Escartín, 2020-2021.. 37
Figura 59. The Book of Poetry, poema séptimo. Laura Escartín, 2020-2021. 37
Figura 60. The Book of Poetry, poema décimo. Laura Escartín, 2020-2021. 38
Figura 61. The Book of Poetry, poema undécimo. Laura Escartín, 2020-2021. 38
Figura 62. The Book of Poetry, poema decimotercero. Laura Escartín, 2020-2021. 38
Figura 63. The Book of Poetry, poema decimocuarto. Laura Escartín, 2020-2021. 38
Figura 64. The Book of Poetry, poema decimosexto. Laura Escartín, 2020-2021. 39
Figura 65. The Book of Poetry, poema decimoséptimo. Laura Escartín, 2020-2021. 39
Figura 66. The Book of Poetry, poema decimonoveno. Laura Escartín, 2020-2021. 39
Figura 67. The Book of Poetry, vista frontal. Laura Escartín, 2021. 39
Figura 68. The Book of Poetry, caja abierta. Laura Escartín, 2021. 40
Figura 69. The Book of Poetry, varios poemas. Laura Escartín, 2021..... 40
Figura 70. The Anti-Book, portada. Laura Escartín, 2021. 42
Figura 71. The Anti-Book, contraportada. Laura Escartín, 2021..... 42
Figura 72. The Book of Possibility. Laura Escartín, 2021. 43

9. ANEXOS

Anexo I: vídeo donde se puede apreciar la obra en su totalidad, libro por libro.

Anexo II: *Manifiesto*, 2020. Una declaración de intenciones. Mencionado en página 34 de la memoria.