



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

PIEL TE TOCA TEXTO. El libro de artista como respuesta
a los procesos de creación.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Gomez , Marcela Verónica

Tutor/a: Alcaraz Mira, Antonio

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

RESUMEN

PIEL TE TOCA TEXTO. El libro de artista como respuesta a los procesos de creación, es un proyecto que tiene como propósito abordar la temática de la identidad a través del análisis, reflexión y relación de las obras realizadas interdisciplinariamente a lo largo de estos últimos años.

Un proyecto que busca, a través de los procesos creativos, un camino que en ambas direcciones retroalimente el desarrollo de la práctica artística y el crecimiento personal.

La propuesta es inquirir sobre nuevas maneras de contar y extender el concepto identidad secundando todo lo que he trabajado de manera interdisciplinar en las diferentes asignaturas cursadas, llevándolas al terreno del libro de artista y así narrar este recorrido.

El proyecto está compuesto por cuatro capítulos “Identidad y otredad”, “De la piel que se toca a la piel que se escribe”, “El libro de artista como proceso de creación” y por último “PIEL TE TOCA TEXTO”. Donde cada uno cuenta el compendio de reflexiones, las referencias conceptuales y formales que nos han ayudado a cimentar ideas. Colaboraciones, y la recopilación de obras en las que nos hemos apoyado para elaborar este proyecto final, el libro como experiencia narrativa y de procesos artísticos.

Palabras claves: **Identidad · Introspección · Contacto · Libro de artista**
Tipografías móviles · Instalación

ABSTRACT

SKIN TOUCHES YOU TEXT. The artist's book as a response to the creation processes, is a project whose purpose is to deal with the identity through analysis, reflection and relationship of the works carried out interdisciplinary over the last few years.

A project that seeks, through creative processes, a path that feeds back in both directions the development of artistic practice and personal growth.

The proposal is to inquire about new ways of telling and extending the concept of identity, supporting everything that I have worked on in an interdisciplinary way in the different subjects studied, taking them to the field of the artist's book and thus narrating this path.

The project is made up of four chapters "Identity and otherness", "From the skin that is touched to the skin that is written", "The artist's book as a creation process" and finally "SKIN TOUCHES YOU TEXT". Where each one tells the compendium of reflections, the conceptual and formal references that have helped us to cement ideas. Collaborations, and the compilation of works on which we have supported to prepare this final project, the book as a narrative experience and artistic process.

Keywords: Identity · Introspection · Contact · Artist's book · Letterpress Installation

RESUM

PELL ET TOCA TEXT. El llibre d'artista com a resposta als processos de creació, és un projecte que té com a propòsit abordar la temàtica de la identitat a través de l'anàlisi, reflexió i relació de les obres realitzades interdisciplinàriament al llarg d'aquests últims anys.

Un projecte que cerca, a través dels processos creatius, un camí que en totes dues direccions retroalimente el desenvolupament de la pràctica artística i el creixement personal.

La proposta és inquirir sobre noves maneres de comptar i estendre el concepte identitat secundant tot el que he treballat de manera interdisciplinària en les diferents assignatures cursades, portant-les al terreny del llibre d'artista i així narrar aquest recorregut.

El projecte està compost per quatre capítols "Identitat i otredad", "De la pell que es toca a la pell que s'escriu", "El llibre d'artista com a procés de creació" i finalment "PELL ET TOCA TEXT". On cadascun compta el compendi de reflexions, les referències conceptuals i formals que ens han ajudat a consolidar idees. Col·laboracions, i la recopilació d'obres en les quals ens hem recolzat per a elaborar aquest projecte final, el llibre com a experiència narrativa i de processos artístics.

Paraules claus: **Identitat · Introspecció · Contacte · Llibre d'artista**
Tipografies mòbils · Instal·lació

A "Susy y Yoryi"

A Dami, Luli y Dante, por acompañarme en esta aventura, y creer en lo que
hago. A Hermi, por haberme hecho sentir inmensamente feliz.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	9
2.1 OBJETIVOS GENERALES	9
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	9
2.3 METODOLOGÍA	9
3. IDENTIDAD Y OTREDAD	11
3.1 IDENTIDAD COMO NARRATIVISMO	12
3.2 CUANDO UNO NACE NO VIENE CON UN “YO”	13
3.3 OTREDAD	13
4. DE LA PIEL QUE SE TOCA A LA PIEL QUE SE ESCRIBE	14
4.1 DESDE “ANATOMÍAS” A “TU TEXTO MI CONTEXTO”	15
4.2 DE LA PIEL AL LIBRO	16
5. EL LIBRO DE ARTISTA COMO PROCESO DE CREACIÓN	16
5.1 PORQUE EL LIBRO, MARCO HISTÓRICO	17
5.2 LAS VANGUARDIAS, REFERENCIAS FORMALES	19
6. PIEL TE TOCA TEXTO	21
6.1 DE MADERA Y DE PLOMO	22
6.1.1 <i>La tipografía móvil</i>	22
6.1.2 <i>Herramientas y componentes tipográficos</i>	23
6.2 HACIENDO “PIEL TE TOCA TEXTO”	25
6.2.1 <i>Dieter Emil Sdun y Prensa Cicuta</i>	25
6.2.2 <i>Procesos y técnicas aplicadas para el desarrollo de la obra</i>	26
6.2.4 <i>Fotopolímeros</i>	33
6.2.3 <i>Edición de la obra</i>	36
7. CONCLUSIONES	38
8. FUENTES REFERENCIALES	40
9. ÍNDICE DE IMÁGENES	42

1. INTRODUCCIÓN

En este proyecto de fin de grado hemos analizado y reflexionado sobre las obras realizadas interdisciplinariamente a lo largo de estos últimos años con el objetivo de reinterpretarlas en un libro de artista. Conseguir esa nueva lectura a través de diferentes técnicas gráficas, las cuales nos han permitido experimentar procesos, intercambiar signos, ir encontrando nuevas maneras de contar y extender el concepto identidad, y en esta nueva deriva, narrar este recorrido.

El proyecto consta de cuatro capítulos que sintetizan, los puntos de apoyo conceptuales, el historial de obras realizadas, el libro como espacio y las referencias formales, los procesos y técnicas artísticas que hemos interrelacionado para reinterpretar la “piel” en el espacio “libro”.

El primero de ellos, “Identidad y otredad”, trata de indagar y poner en crisis sin querer respuestas finales, el “yo” y el “otro”, qué nos define y sin sentencias. Esa búsqueda identitaria que nos conecta, nos enfrenta. Entender ese “otro”, sabernos “otras” sin someter ni juzgar. Cuales factores interfieren y se anclan de manera social marcando paradigmas de actuación. Las creencias, los dogmatismos, la memoria, por mencionar algunos, que vamos acarreado y transmitiendo.

El siguiente, “De la piel que se toca a la piel que se escribe” es el historial del compendio de obras que nos trajo hasta aquí, escogimos como elemento la “piel” y cómo hemos encontrado puentes que han unido procesos a lo largo de la práctica en los talleres de las distintas asignaturas cursadas a lo largo de estos años. Materializando la piel bajo otro concepto, la mirada no retiniana, utilizar la información digital y llevarla de un signo a otro reconstruyendo el significado y redefiniendo la palabra contacto. Todo esto ha sido el disparador para la creación del libro de artista que presentamos.

Lo que nos lleva al tercer capítulo “El libro de artista como proceso de creación”, porque elegimos el libro, el concepto de edición. Su historia, las referencias formales que nos han inspirado, las vanguardias de principio del siglo XX y los artistas que secundaron el libro como lugar de experimentación. El libro de artista y el espacio que brinda para expresarnos, su arquitectura formal y como se interrelacionan sus partes.

Y por último “Piel te toca texto”, en este capítulo introducimos el trabajo por el que derivamos en el presente proyecto. Abordamos desde su contenido y continente las posibilidades gráficas y así ampliar el concepto identidad, descubriendo al papel como la piel que soporta. Por medio de la tipografía

móvil, el fotograbado, herramientas digitales, indagando en distintos materiales. Nos referiremos al trayecto que nos condujo hasta el libro, explicando las técnicas, la experiencia en el museo taller Emilio Sdun y todos los procedimientos utilizados para la concreción final. Desarrollar este libro nos ha enseñado a ubicarnos en distintos puntos del plano creativo y observar, debatir y argumentar las decisiones que hemos ido tomando a lo largo de su avance.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1 OBJETIVOS GENERALES

- Analizar las obras realizadas en estos años; transmitir los conceptos fundamentales y reinterpretarlas para volcar toda esta experiencia indagando en las posibilidades plásticas que nos brinda el ámbito de la gráfica.
- Explorar a través de diferentes técnicas creativas el desarrollo del libro de artista, discerniendo y argumentando las decisiones elegidas dentro de la temática trabajada.

2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Cuestionar y reconocer los puntos en común, el hilo conductor, del compendio de obras elaboradas, y encontrar la relación que nos permita llevar a otro plano de creación la experimentación plástica como respuesta a este nuevo análisis.
- Indagar en las técnicas gráficas de la tipografía móvil y el fotograbado para dar como respuesta una solución gráfica que represente todo lo contrastado dentro del trabajo conceptual que hemos realizado.
- Exponer la obra y narrar las conclusiones que a través de la experiencia creativa hemos vivenciado. Ese más allá de la concreción plástica que se retroalimenta en el proceso creativo y el crecimiento personal.

2.3 METODOLOGÍA

La metodología que empleamos para el desarrollo de este proyecto parte de interrelacionar los conceptos y técnicas aprendidas durante la carrera en las diferentes asignaturas cursadas.

La experimentación y semántica de los materiales, la producción e instalación de las obras resultantes dentro de la asignatura “taller interdisciplinar de materiales”. El abordaje de las distintas técnicas de estampación dentro del taller de grabado calcográfico, el concepto de reproducción, matrices, registros, ácidos mordientes, punta seca, tintas. Desde la asignatura “libro de artista” la exploración en los procesos que nos han cimentado los conceptos para resolver contenidos y continentes dentro del espacio “libro”. La experiencia dentro del laboratorio de recursos media a través de las asignaturas de “procesos gráficos” donde hemos experimentado el pasaje del lenguaje digital al analógico y viceversa. La práctica de la percepción a través de “dibujo y expresión” donde los sentidos, todos, se aúnan para potenciar el proceso.

Y por último y no menos importantes, las asignaturas con un corte teórico “crítica y teoría de los medios” y “texto de artista” que nos han munido de bibliografías y referentes de todo tipo, nos han enseñado a buscar e indagar, con otra perspectiva, los “qué y cómo” para abordar la práctica artística. Esta interrelación, intercambio, retroalimentación ha sido fundamental para poder llevar a cabo el presente proyecto. Considerando también otros aspectos e inquietudes de carácter más personal vivenciados a lo largo de todo este tiempo, es lo que dará forma a los cuatro capítulos detallados en la introducción.

3. IDENTIDAD Y OTREDAD

Sentados en el coche, esperábamos que el policía de turno saliera a las 7:00 am a repartir los únicos 50 números que darían paso a la oficina de extranjería. Eran las 3:00 am de un día gélido y los turnos ya estaban cogidos por orden de llegada, mientras nos poníamos de acuerdo quienes eran “los siguientes” y así facilitarle las tareas al oficial.

De todos los colores y en todos los idiomas, la necesidad abría camino al entendimiento. Claro estaba que las circunstancias que nos circundaban a cada una de las allí presentes eran completamente distintas, pero nos unía la necesidad de “papeles”.

La vivencia de situaciones como estas, nos ubicó en otro punto y cambió la perspectiva para percibir los nuevos escenarios en los que nos encontrábamos. Quizá este tipo de experiencias, ese día, sentadas en el aula pensando que íbamos a hacer, dio lugar al mapa conceptual (Fig. 1) que comenzó con la palabra identidad y se llenó de flechas.

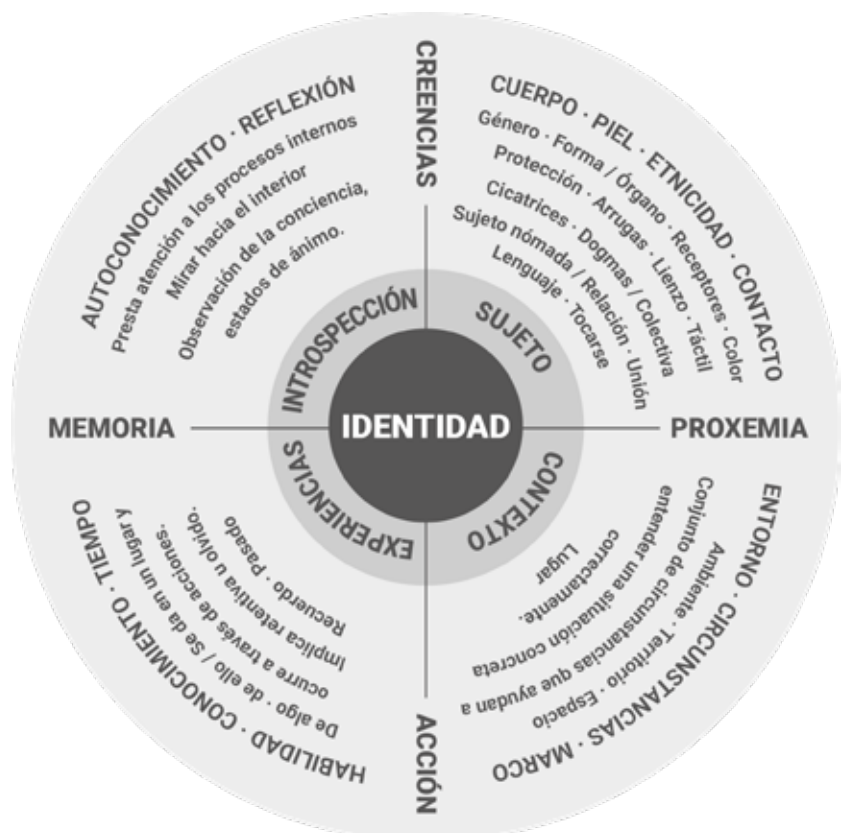


Fig. 1 Mapa conceptual. El mapa se inicia en el cuadrante superior derecho: IDENTIDAD · SUJETO · Cuerpo, piel, etnicidad, contacto · entre los conceptos de CREENCIAS y PROXEMIA.

El mundo distópico y líquido de Zygmunt Bauman nos situó espacialmente en el contexto social del poder, jerarquías, racismo, xenofobia, creencias,

migración. En una entrevista en radio Wereldomroep, Bauman dice que “No hay solución local para problemas globales”, encaja el comportamiento socioeconómico y los efectos colaterales, en el pasaje de un mundo sólido a un mundo líquido, pone en crisis el compromiso frente a la inmediatez, “En un entorno tan fluido hablar de compromiso a largo plazo no parece natural... Casarse en estos tiempos es como cruzar el océano sobre un papel secante” (Bauman, Z. 2009). Esta fluidez, parecería ser más rápida que nuestros pensamientos, nos quita criterios y capacidad de reacción.

Conforme avanzamos con la necesidad de ampliar el concepto, indagamos nuevos canales que nos explicaran la identidad, su búsqueda y cuestionamiento. Nos acercamos a la filosofía y encontramos una propuesta que nos vinculaba más a la identidad desde la introspección, la memoria y las experiencias.

3.1 IDENTIDAD COMO NARRATIVISMO

Desde hace un tiempo seguimos al profesor y divulgador de filosofía Darío Stajnszrajberg, quien en una de sus disertaciones junto al historiador Ezequiel Adamovsky (¿Por qué somos como somos?, ¿Qué es la identidad?) Afrontan el tema desde dos perspectivas aparentemente distintas, pero con puntos en común. Stajnszrajberg lo introduce desde la filosofía, y habla de un “narrativismo”. Mientras que Adamovsky, lo hace desde la historia, secunda esa narrativa y la completa con la imagen y el “otro”.

Stajnszrajberg pone en crisis a la ciencia y la metafísica, somos un cuerpo clasificable en varias taxonomías biológicas, pero esto sería preguntarnos ¿quienes somos? Y quizá la pregunta sería ¿Por qué estamos?

Indaga sin pretender respuestas universales para la identidad, se queda con la filosofía que busca “problemas” y afirma que “Quien mejor explica la IDENTIDAD es el ARTE”.

Entiende que la identidad puede ser explicada desde el relato y que es literaria. Hablamos, narramos nuestra historia, este relato saca a la identidad del lado de las verdades, la ubica en la emoción; enfatiza que “La identidad narrativa crece en la medida que los lenguajes se contaminan, por esto es fundamental el entrecruzamiento con otros lenguajes. Para que la identidad no se vuelva autoritaria, violenta y negadora de las diferencias”. (Stajnszrajberg, D. 2021)

Somos escritura que se reescribe todo el tiempo y necesita del encuentro con el otro. Nos cuestionamos el acercamiento que aun tenemos con textos dogmáticos que vuelven a la identidad encasillada en creencias y verdades universales para mantenernos fuera de peligro y en una zona cómoda.

3.2 CUANDO UNO NACE NO VIENE CON UN “YO”

Adamovsky comienza este discurso hablando de la entidad como una ilusión, algo al que aferrarse y justificar preguntas que probablemente mueran siendo preguntas.

Aborda la cuestión poniendo en crisis el *yo*. “Cuando uno nace no viene con un *yo*, este *yo* sé construye con la narrativa y a través de la imagen. Para Arthur Rimbaud¹ “El *yo* es un *otro*”. (Adamovsky, E. 2021)

Ese “otro” cada vez cobra más importancia, encontrándolo en el entrecruzamiento de lenguajes y como ayudante de la construcción del *yo*, y así dar lugar al nosotros.

Somos seres finitos, no podemos contar nuestro inicio ni nuestro final; sin embargo, es por medio de esta narrativa que participamos en historias de otros como también pertenecemos a las historias de otros y viceversa. Nos cuentan como nacimos, vemos morir, y le contamos a otros que nacen. En esta entidad colectiva pasamos del *yo* al nosotros, empezamos a buscarnos en imágenes, y mirarnos al espejo nos enfrenta en un encuentro con nuestro primer “otro”.

3.3 OTREDAD

¿Quién es el otro? ¿Qué rol tiene para con nosotros? Al otro lo tenemos que reconocer, no juzgar ni someter. Ese otro está dentro nuestro, es el permiso de pensar en nada, de cuestionarnos por cuestionar, es el que no acepta una identidad normada. Necesita ese lugar donde desconectar y colgar las cuestiones desde otro posible a lo que está reglado. Necesita permearse, beber de varias fuentes, sentir el vértigo que produce el no tener respuestas.

El término “otredad” como tal, lo hemos entendido en la aceptación de ese otro tal y como es, con sus carencias, porque parte de ellas; desde el otro que habita en nosotros, como aquellos otros que hacen de nuestra identidad una identidad colectiva. Respetar al otro es respetarnos en nuestra introspección, nos hace más humildes para contar y aceptar que para muchos interrogantes no hay respuestas y, aun así, hay que seguir cuestionándonos.

Identidad que se define contando historias, escribiéndolas para reescribirlas, entrelazándose con otros lenguajes, construyendo un “yo” a partir de un “otro”, primero el reflejo de nuestra propia imagen, luego en la aceptación del nosotros.

1 Arthur Rimbaud, poeta francés de mediados del siglo XIX. Uno de los máximos representantes del simbolismo, “Una temporada en el infierno” (1873) es uno de sus títulos más conocidos.

4. DE LA PIEL QUE SE TOCA A LA PIEL QUE SE ESCRIBE

En marzo de 2022 recopilamos para la exposición que emplazamos en la Casa de la Cultura José Peris Aragón (Alboraya) un conjunto de obras articuladas en cuatro series, que se construyeron a partir de un proceso continuo, basado en la experimentación con diferentes materiales, técnicas y soportes, cuyos resultados se van retroalimentando unos con otros. (Fig. 2 y 3)

Conceptos como materialidad y objeto, deconstruir y construir, digital y analógico, máquina y sujeto, registros y huellas, son fundamentales para el desarrollo de las obras de "Anatomías silenciosas".

La piel como objeto, cuerpo, textura. La piel como imagen, como soporte. Es sin duda nuestro primer lienzo, pliegues que profundizan el paisaje cutáneo, la cargamos de dogmatismos y quizá desnudarla es quitarlos, quizá, liberarla es desnudarla y tocarla es empatizar.



Fig. 2. ANATOMÍAS SILENCIOSAS. Casa de la Cultura José Peris Aragón (Alboraya). 2022

Sobre la piel escribimos incesante y repetidamente: sí he vivido. Cada arruga, cada marca, cada cicatriz, es el resumen de un momento, de una relación, del placer y del dolor que se centran primero y especialmente sobre la pura superficie de nosotros mismos, sobre nuestra piel. (Olivares, R. 2001, p.4)



Fig. 3. ANATOMÍAS SILENCIOSAS. Casa de la Cultura José Peris Aragón (Alboraya). 2022



Fig. 4. AII. 2019. Látex, tul y pañuelos de papel, 600x30cm.



Fig. 5. Huellas íntimas. 2022. Impresión en papel fotográfico, 50x50cm.



Fig. 6. Celeste cielo. 2022. Corte láser y gofrado en papel rosaesquina 50x70cm.

4.1 DESDE “ANATOMÍAS” A “TU TEXTO MI CONTEXTO”

Fue por aquel entonces, que nos dieron la lista de verbos de Richard Serra y el libro *Gramática del arte* de J. J. Beljon cuando elegimos el verbo *anudar* y la *piel*. Hacer un nudo es la forma más primigenia que tenemos de unir dos partes, de unir, y como unir, juntar, arrimar, tocar. “La piel causa impacto... Nos juzgamos por la piel, tanto que son muchos los que se enamoran de una piel determinada.” (Beljon, 1993, p.56)

Las piezas surgieron del proceso de probar entre látex de todos los tipos, y diversos materiales (tules, gasas, pañuelos de papel) para conseguir los que mejor registraran el parecido a la piel y que a su vez nos permitiera poder colorearla. Así surge el inicio de ANATOMÍAS SILENCIOSAS (Fig. 4), pieles que se retuercen, se atan, se llenan, se tiñen. Volúmenes de diferentes dimensiones que van materializando el conjunto de piezas.

A través de un escáner, una mirada que no parte de las retinas, pusimos nuestro cuerpo. Pasamos del cuerpo material al cuerpo real, ahora era nuestra piel la que se ponía en contacto con una superficie para ser observada. El ojo de la máquina nos descubrió en movimiento, vivas, la respiración hace ruidos de colores. Fuimos deconstruyendo en fragmentos un todo compuesto por ambigüedades corporales, un proceso de autoexploración. Ahora, el tacto se sujeta en el ojo de la máquina quien nos dará información virtual que volveremos a materializar a través de la impresión de las imágenes obtenidas. HUELLAS ÍNTIMAS (Fig. 5) es el reflejo de un mismo cuerpo de cromatismo y texturas variadas.

La lectura del libro “*Te mando este rojo cadmio...*”² De John Bergher y John Christie, nos había sobrecogido, la manera en la cual habían mantenido esa correspondencia fue algo inspirador para proponernos escribir. Indagamos sobre el movimiento del mail art, Ray Jhonson y nos introdujeron al grupo Fluxus; creímos que sería una buena iniciativa para continuar en el trabajo del “contacto” pero ya desde otra perspectiva, la idea de que la piel fuese el papel manuscrito. Le enviamos una carta a mamá para que nos contara sus días contándole los nuestros, y este gesto bastó para empezar con un trocito de acuarela de 4 x 7 cm de un turquesa brillante que nos envió junto a su carta contándonos su CELESTE CIELO (Fig. 6 y 7). Aguada que llega a nuestras manos y comienza una sucesión de transformaciones entre técnicas de corte láser, impresión 3D y gofrados. La tecnología le ganó el pulso al correo ordinario, por lo que las siguientes cartas tardaron en llegar.

2 Un Libro editado con las cartas que intercambiaron J. Berger y J. Christie donde se escriben sobre los colores y sus vidas, Caravaggio, la miel, la amistad.



Fig. 7. *Celeste cielo*. 2022. Gofrado en papel rosaesquina 50x70cm.



Fig. 8. *Tu texto y mi contexto*. 2022. Transferencia por sublimación.

Unos veinte años separan aquellos acontecimientos de nuestro hoy, conectarnos a través de correspondencia ordinaria nos recordó que las distancias son largas, que el uso horario cambia, y que todo cambia. Por medio de la técnica de sublimación, presión y alta temperatura, sedimentamos otros tiempos, la tinta penetra sobre las finas capas de los pañuelos de papel, como el tiempo lo hace sobre la piel. *TU TEXTO Y MI CONTEXTO* (Fig. 8) cierra la serie de obras que formaron parte de la exposición.

4.2 DE LA PIEL AL LIBRO

Estos son los antecedentes con los que nos proponemos trabajar para realizar el proyecto. Valernos de la conceptualización que les dio forma, ubicar el hilo conductor, analizar las técnicas y plantear la estrategia de trabajo para pasar de la “piel” al “libro”.

Piel que ha sido el soporte testigo de todos los procesos que hemos realizado hasta el momento. Es esta piel la que nos conecta entre los diferentes trabajos, piel como objeto, como soporte, como sustrato que recoge.

Ahora será sobre el papel, este será el soporte testigo de la tipografía y el fotograbado, los pliegues pertenecerán a una nueva estructura, anudaremos las partes que necesiten estar sujetas para encontrarse unas con otras, y de esta manera entrelazar los lenguajes y técnicas, será esta interrelación la que nos permita buscar en la versatilidad de los procesos el camino adecuado para expresarnos dentro de la gráfica y así concretar el libro. Para ello nos apoyaremos en nuevas referencias formales afines a la idea para discernir y argumentar esta nueva lectura.

5. EL LIBRO DE ARTISTA COMO PROCESO DE CREACIÓN

En este capítulo expondremos los “*porque*” elegimos el libro e introduciremos de forma sintética rasgos de su historia, nos adentraremos en el marco referencial donde situaremos a las vanguardias y algunos exponentes artísticos que nos han servido de guía en este proceso.

Entendemos que un libro es algo más que lectura, abrirlo, percibir sus materiales, los sonidos. Es un objeto que alberga algo más que textos. C. P. Climent, apoyado en unas palabras del poeta francés Paul Valery, define al libro de artista más por la complejidad de su proceso de creación que por su mero contenido, algo que ciertamente compartimos porque para llegar a su conformación los procesos marcan un ritmo y el cumplimiento de etapas.

“Implica un complejo proceso creativo... porque son muchos los posibles y difícil elegir la mejor opción entre ellos; y ese espacio de complejidad... entre el *designio* y el *lenguaje*, como apuntaría el poeta y ensayista francés, es lo más llamativo para el artista, donde ubica su esfuerzo y donde espera el milagro.” (Climent, C. 2009, p.20)

Hoy, mucho más familiarizados con el término *libro de artista*, “nos encontramos con un género de arte intermedia, con un fuerte componente experimental, que permite la hibridación de diferentes disciplinas.” (Guillen Ramón, j. M. 2009, p76). Hibridación que nos ha dejado entender al libro como un espacio donde diferentes procesos dan lugar al encuentro de distintas técnicas, gracias a las cuales hemos podido elaborar una obra que responde a la producción editorial. *Complejidad de procesos creativos*, que nos permitirá decidir la edición de los ejemplares de la obra.

5.1 PORQUE EL LIBRO, MARCO HISTÓRICO

En sus principios, por la capacidad que nos brindó de conocernos como seres, de legar, nos permitió documentar y transmitir generación tras generación la historia. “Depositarios de un inabarcable patrimonio inmaterial, los libros, no solo son vehículos de conocimientos, lo son también de valores... un auténtico tesoro” (Climent, C. 2009, p.11).

El libro a lo largo de los siglos fue transformándose a través de las diferentes tecnologías con las que ha sido intervenido sin perder su esencia, un espacio versátil donde poder expresarnos, “una unidad...al servicio de un discurso que pretende conservar y divulgar sobrepasando los límites del tiempo y del espacio, y es precisamente eso...lo que justifica la existencia del libro”(Climent, C. 2009, p.11).



Fig. 9. La biblia de Gutenberg (Siglo XV)

Si nos remontamos en una línea temporal y nos podríamos situar en las letras desparramadas por Umberto Eco en su libro “El nombre de la rosa” (1980), ambientada un siglo antes de la creación de la imprenta. Este libro narra la acción detectivesca del fraile Guillermo de Baskerville en una abadía benedictina donde los monjes reproducían caligráficamente, una y otra vez, las palabras divinas; pero la realidad era que allí se albergaban otros libros manuscritos que databan otros tiempos más clásicos con pensamientos filosóficos prohibidos para esa época y por los cuales había crímenes por resolver. A decir verdad, no nos atrevemos a plasmar una fecha concreta dónde situar al libro por primera vez, pero existen testimonios de que su existencia data desde hace más de 4000 años, por lo que humildemente nos reubicaremos en esa línea temporal y nos detendremos a mediados del siglo XV, en la era Gutenberg, cuando logra “provocar con la edición de su Biblia (Fig. 9), la industrialización de la producción del lenguaje escrito” (Climent, C. 2009,



Fig. 10. Prensa de fundición. Imprenta Municipal. Madrid



Fig. 11. Especímen tipográfico. Instituto de Arte Gráfico, Barcelona.



Fig. 12. Boletín DADA nº6, 1920

p.13), a través del uso de tipografías móviles, adaptando los conocimientos que tenía sobre el diseño de matrices, moldes y fundir piezas para fabricar los tipos, también realizó la construcción de la prensa de impresión adaptando el mecanismo de presión de tornillo, utilizado para la elaboración del vino, para desarrollar la primera prensa de mano de madera. Este hecho provoca una expansión y propagación de cultura en el mundo occidental que está vinculado inevitablemente a la existencia del libro impreso. Debemos destacar que el papel, invento chino (200 a.C), a pesar de su importancia como soporte para visualizar los contenidos, será un elemento clave a la hora de aportar carácter al libro en su fabricación, el peso, textura, tamaño, color, serán factores muy valorados para seleccionarlo adecuadamente según los objetivos de la edición del libro.

A mediados del siglo XIX con la Revolución industrial se crean prensas de fundición (Fig. 10), motorizadas que dotan a la imprenta de una velocidad que hace que mejoren las calidades de impresión. En este apogeo de industrialización la fabricación de “especímenes tipográficos” (Fig. 11) o catálogos sirve para difundir los distintos tipos de familias tipográficas que las imprentas daban a conocer al público.

A partir de entonces, el libro comienza a ser también un espacio donde se relacionan texto e imagen, un diálogo que utiliza al libro como soporte en donde participan escritores y artistas plásticos amalgamando sus discursos. A principios del siglo XX las históricas vanguardias europeas irrumpen y quiebran los valores del siglo XIX, “y de la polémica, de la protesta y de la revuelta, que estallaron en el interior... nació el nuevo arte” (De Micheli, M. 2000, p.15) constructivistas, futuristas, dadaístas, empiezan a indagar en el lenguaje escrito obviando su función principal y atienden a las inquietudes que acarrearban, utilizaron el tipo, mezclando diferentes tipos de cuerpos, y el texto para componer nuevos lenguajes con los que expresarse. Panfletos, carteles de corte político-teóricos, manifiestos (Fig. 12), pasaron a ser los impresos de artistas como El Lissitzky, Jean Arp, Sonia Delaunay, Max Ernst, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, todos ellos “se sirvieron de la letra o la palabra, transformando lo semántico o jugando plásticamente con sus propiedades formales” (Climent, C. 2009, p.16).

Músicos, poetas y pintores no quedaron indiferentes, con ánimos de romper moldes y normas de la imprenta indagan en una escritura experimental. Después de la segunda guerra mundial estas intervenciones se potencian, los poetas de vanguardia tienen mucha influencia, son los que hacían poesía experimental, apartaban la sintaxis del texto y se volcaron en los signos. Todos estos artistas se desarrollaron en estos campos, entrecruzaron los lenguajes que traían de sus disciplinas y crearon elementos que fusionaban lo artístico con lo literario que tenían en común el uso de la letra y sus signos de puntuación. El futurismo, constructivismo y dadaísmo, son los movimientos que posiblemente más hayan influido en el desarrollo de la *poesía concreta*, el *letrismo* o el *happening*.



Fig. 13. *Poema sin título*, R. Gómez de la serna. 1931



Fig. 14. *Revista Dinamo*, F. Depero



Fig. 15. *Hoja interior de la revista Dinamo*

Los avances tecnológicos desarrollados a partir de mediados del siglo XX, ponen en crisis el uso de este sistema de impresión, el cual nos lega un patrimonio que probablemente en aquel entonces no tenía la importancia que tiene para nosotros hoy. Gracias a esos carteles, revistas, libros y otro tanto material impreso, es que podemos acercarnos a los acontecimientos sociales y artísticos que se sucedían por aquel entonces. El libro de artista ha sido uno de los medios donde todos ellos encontraron un espacio de expresión, donde pudieron volcar sus ideas sin coerción; libertad que les permitió trabajar con plenitud y así poder crear de un modo más amplio y novedoso.

5.2 LAS VANGUARDIAS, REFERENCIAS FORMALES

La influencia en lo acaecido en tiempos de vanguardias, movimientos que nos acercarán al grupo de artistas que revisamos para fundamentar el desarrollo formal de este proyecto.

En el primer cuarto del siglo XX hay intercambios muy interesantes que descubrimos desde estos movimientos vanguardistas; artistas que mediaban sobre intereses, literarios, políticos, comunes al contexto de una Europa de posguerra, expandieron y compartieron ideas, manifiestos y divulgaciones. Difícil es negar el proselitismo y la vehemencia oradora de F. T. Marinetti, en sus discursos llevando los principios fundamentales del futurismo. Provenía del ambiente francés de los poetas simbolistas “defensores y divulgadores de las ideas anarquistas” comenta De Micheli, del mismo modo aclara que no fue solo el anarquismo la tendencia política que marcó bases en el futurismo, y eso llevó el movimiento hacia una “actitud negativa.”

Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), escritor y periodista vanguardista español, siguió y apoyó de cerca esos inicios futuristas. Desde la perspectiva literaria dice que divide a la literatura en “vieja” y “moderna” (Fig. 13) rechaza la primera diciendo que “no hay en esta literatura ni un apasionamiento, ni una blasfemia, ni un equívoco, ni una impertinencia, ni un desmán” (Gómez de la Serna, R. 1909, p9)³. Por otro lado la revista *Dinamo* (Fig. 14, 15) fundada y dirigida por el artista polifacético futurista italiano Fortunato Depero (1913-1950) irrumpe con elementos poco convencionales pero que dialogan cómodamente con el contenido, utiliza un lenguaje superponiendo cuerpos de tipografías distintos, cambia de los estilos y mezcla colores .

Las vanguardias rusas, después de la revolución triunfante de 1917 se abrió camino intentando ,dentro de la disciplina gráfico literaria, por medio de impresiones de libros en pequeño formato y de bajo coste, diseñar una nueva sociedad, arte y política en un mismo plano de trabajo. El Lissitzky (1890-

³ Del libro *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, 2009. Un libro que documenta la gran exposición realizada en España sobre las poéticas experimentales, centrada en los dos períodos claves, principios del siglo XX y la década de los años 60’.



Fig. 16. Para la voz, El Lissitzky. 1923



Fig. 17. Para la voz, El Lissitzky. 1923



Fig. 18. Portada de la revista Dada.

1941), en 1923 diseña los textos de Maiakovsky en el libro Para la voz (Fig. 16 y 17) con un trabajo tipográfico a dos tintas con la intención de diferenciar la entonación de los poemas.

En Zúrich, en 1916 en el cabaret Voltaire, Tristan Tzara, poeta y ensayista rumano (1896-1963) junto a Hugo Ball y Janco, dan lugar al nacimiento del dadaísmo, declaran que la palabra “Dada” es un signo de rebelión y negación.”El dadaísmo es, pues, no tanto una tendencia artístico-literaria...es el acto extremo del antidogmatismo...lo que interesa a Dada (Fig. 18) es mas el gesto que la obra” (De Micheli, M. 2000, p.135).

Marcel Duchamp (1887-1968) provocador, perteneciente a casi todas las vanguardias de la primera mitad del siglo pasado, creador del ready-made, ajedrecista, innovador de formatos artísticos para sus tiempos. Dentro de sus obras destacaremos su libro “Museum in box” (Fig. 19) que, según Duchamp, todo su trabajo más importante podía reunirse en una pequeña maleta. Siendo “la caja verde” una obra de formato pequeño que recopila las piezas más significativas.



Fig. 19. Museum in box, M. Duchamp, 1940.



Fig. 20. Cheese box, M. Duchamp, 1991

Dentro del fondo de la colección de libro de artista de la Universitat Politècnica de València se encuentra una edición especial de la obra “cheese box” (Fig. 20) que reúne el catálogo de piezas que Marcel Duchamp exhibió en la galería Ronny Van de Velde, en 1991 en Bélgica. Y un facsímil de la obra Museum in box editada hace algunos años.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, fueron de estas fuentes lo que bebieron las segundas vanguardias. Los artistas como, Robert Rauschenberg, John Cage, el grupo Zaj, Emilio Sdun, Ulises Carrión, por mencionar algunos, nutrieron sus campos de acción polifacéticos de todo este legado vanguardista, para ofrecernos visiones más actuales acerca de los libros de artista, poesía experimental, poesía visual, los sonidos, y obras-libro. Incluyeron también la imagen, performance, y se valieron de las tecnologías actuales a su época para recrearse.

En el primer cuarto del siglo XXI, y desde una visión cronista, porque es donde estamos en nuestro presente y la perspectiva nos queda lejos, también

nos alimentamos de los *ismos* pasados, y daría la sensación que hay pasajes cíclicos, escenarios que van rotando dentro de los puntos cardinales y solo se renuevan los actores sociales. Seguimos hablando de guerras, de tener la necesidad de diseñar algo para cambiar la sociedad en la que estamos inmersas. Como diría el filósofo francés, Gilles Deleuze “¿Qué es el arte?...El arte es, un acto de resistencia”.

6. PIEL TE TOCA TEXTO

A lo largo de este capítulo especificaremos el procesos y las técnicas que nos llevaron a la concreción de la obra haciendo un breve repaso por la historia de la tipografía y lo que nos llevó a realizar parte de la práctica en el Museo Taller Emilio Sdun.

Encajar las letras, apoyarlas sobre la superficie plana del cristal y que la luz hiciera el resto. Movíamos esas pequeñas piezas de plomo con nuestras manos sobre el escáner, indagábamos sobre otra manera de componer, otra forma de hacer texto y aparecieron las imágenes. (Fig. 21)

Encontramos el lenguaje del “fotograbado”, nuevamente, el proceso experimental nos llevaba de lo analógico a lo digital y viceversa, el escáner, los fotolitos, el revelado y por último la estampa (Fig. 22)

Situadas en esta práctica, contemplamos que la imagen nos introducía otra poética. Lo analizamos en la asignatura Fotografía y proceso gráficos, y mezclar estos fotograbados con el registro al barniz blando de una de las piezas de látex, nos aproximó a las primeras líneas que bajamos plásticamente para trasladar la piel al terreno del texto.

Evidenciábamos que toda esta práctica se retroalimentaba o bien de técnicas, o bien de piezas desarrolladas en los trabajos anteriormente expuestos, y eso aumentaba las posibilidades y los argumentos en los que apoyarnos para continuar por esta deriva de trabajo.



Fig. 21. Escáner de tipografías 1, 2022.



Fig. 22. eme, 2022, fotograbado 22x16cm.



Fig. 23. Piel te toca texto, 2022, fotolibro 198x16cm.

Las estampas se consignaron de forma tal que nos permitiera montar un libro de artista con plegado en concertina y de esta manera dar un ritmo visual para su lectura. (Fig. 23)

No obstante, la tipografía como tal se nos quedaba a mitad de camino; habían cumplido la mejor de las funciones para abordar este acercamiento al comienzo del texto sobre la piel, pero nos faltaba el golpe mecánico con el que acariciar al papel.

6.1 DE MADERA Y DE PLOMO

Dentro del laboratorio de tipografías del departamento de dibujo, hemos podido ampliar la introducción a los conceptos e historia de las tipografías móviles que por medio de la asignatura libro de artista nos habían impartido. Fue allí como de forma empírica nos familiarizamos con la materia.

Materia de material, la letra se nos manifestaba tridimensionalmente, aparecían denominaciones como ojo, pie, hombro, y los elementos componentes. El chibalete, mueble que alberga alfabetos ordenados y clasificados, abrió Pandora y junto al resto de materiales comprendimos que una frase impresa (Fig. 24) con la máquina Hispania “Minerva” del taller, significaba mucho más que letras.

Entendimos que era la técnica que queríamos utilizar, que el papel sería la piel soporte y que el devenir del análisis de las obras de “Anatomías Silenciosas” debía ser atravesado por esta nueva forma de hacer y así poder hallar respuestas a esa reinterpretación que necesitaba formalizarse.

6.1.1 La tipografía móvil

Hemos mencionado los especímenes tipográficos o catálogos de tipografías, que se diseñaban para mostrar las formas de los tipos que componían cada una de las familias, la mayoría eran alfabetos de fundición, pero debemos abordar antes que, al plomo, la madera.

El inicio de estos caracteres se remonta a China entre el siglo VII y X, pero estos tipos son fabricados con maderas de poca calidad lo que obliga a indagar en otros materiales y no es hasta el siglo XIII que consiguen perfeccionar la fabricación de tipografías móviles de madera.⁴

En Europa Gutenberg a mediados del siglo XV, al conocer la técnica de diseño de matrices y la fundición de metales, realiza unos moldes que contenían letras y signos donde vertía esa fundición y luego cada pieza era pulía para obtener un mejor acabado de la misma. Esta técnica fue la más expandida dentro de la industria por brindar buenos resultados.



Fig. 24. Primera prueba tipográfica, 2021. Marcela Gómez



Fig. 25. Tipografías de madera utilizadas en el museo taller Emilio Sdun, 2022

4 Ilustratic. 2º Congreso Internacional de Ilustración, Arte y Cultura Visual. Ilustratic 2015 Recuperación de estilos y nuevas influencias. Ferré Ferri y Alcaraz Mira

A mediados del siglo XIX la demanda de formatos más grandes de impresión, por los requisitos de trabajos como carteles publicitarios y promoción de espectáculos, los cuales necesitaban ser llamativos para el público, obliga a utilizar tipos móviles de gran tamaño que al realizarse de fundición resultaban pesados y muy difíciles de manejar, de la misma manera esas dificultades acarrearán en las máquinas de impresión problemas para otorgar buenos acabados. Esto hizo que el uso de los tipos de madera siguiera vigente, por lo que en la industria coexistieron ambos materiales, cada uno aportando mejoras en la producción gráfica tanto en diseño como en costes económicos, diseñar tipografías de madera de gran formato era más rentable que hacerlo de fundición, para ello se utilizaba madera de arce o de cerezo.

El interés en la actualidad sobre estas tipografías de madera (Fig. 25) sigue siendo importante “por su antigüedad, ya que no son fáciles de localizar y adquirir, además del gran valor plástico que se alcanza con la impresión de sus huellas.” (Ferré Ferri, E. Alcaraz Mira, A. 2015).

6.1.2 Herramientas y componentes tipográficos

Dentro del taller podríamos hacer una analogía del instrumental que se utiliza mecánicamente para componer, con la interface con la que interactuamos con los programas de edición digital, pero no es el caso; aun así, nos era muy difícil al inicio no comparar un espacio con otro, aquí todo tiene forma física.



Fig. 26. Chibaletes en el museo taller Emilio Sdun, 2022



Fig. 27. Componedor



Fig. 28. Galera



Fig. 29. Rama

- El CHIBALETE (Fig. 26) contiene los cajones de pequeña altura y con cajetines internos que albergan en su parte alta los tipos en mayúscula y en su parte baja las minúsculas.
- El COMPONEDOR (Fig. 27) es donde colocamos los tipos para luego ir pasando cada una de las líneas a la galera.



Fig. 30. Caracter "ch" cuando pertenecía al alfabeto latino, años 70'

- La GALERA (Fig. 28) es una bandeja rectángula que tiene tres bordes más bajos que los tipos y un lado abierto por donde sacar la composición atada para ser trasladada a la rama
- La RAMA (Fig. 29) es el bastidor de hierro en el cual se justificará la composición utilizando imposiciones y cuñas para dejar sujeto el molde que pasará a la máquina para imprimir la composición.

Los espacios en blanco son tan importantes como los caracteres. La unidad de medida en la imprenta es el PUNTO, y la altura del tipo se fija en 63 puntos, el conjunto de doce puntos se llama CÍCERO, y todo el material de blancos es múltiplo o submúltiplo del cícero. Para disponer los espacios en blanco entre palabras se emplea el CUADRATÍN una unidad de medida que corresponde al ancho de la letra eme, el cual es un cuadrado del tamaño del cuerpo tipográfico.

El interlineado o REGLETAS son unas láminas más bajas que el tipo, que sirven para separar unas líneas de otras con diferentes grosores que van del punto a tres puntos. Los LINGOTES son regletas de 6, 12 y 18 puntos de grueso.

El TIPO o CARACTER (Fig. 30) esta compuesta por las siguientes partes:

Es un bloque de seis caras rectangulares, iguales dos a dos

- PIE: parte inferior
- OJO: relieve en la parte superior, superficie impresora.
- HOMBRO: situado por debajo del ojo, no tiene relieve.
- ALTURA: distancia desde la base hasta la superficie.
- CUERPO: distancia entre la cara anterior y posterior de la letra, determina los diferentes tamaños de letras.
- GRUESO: distancia entre caras laterales. En una misma caja todas las letras tienen un mismo cuerpo y cada letra tiene un grueso.
- CRAN: muesca que facilita colocar las letras en el mismo sentido. Cuando hacemos la línea en el componedor, vamos haciendo la palabra tal como la escribiríamos y con el cran hacia arriba, lo que facilita el montaje.⁵



Fig. 31 OBEN ODE, 1994 Emilio Sdun, 30x15cm



Fig. 32 OBEN ODE, 1994 Emilio Sdun, 30x15cm

Entre clases y tutorías, revisando bibliografía para consulta referencial, nos encontramos con la editorial Prensa Cicuta, unos libros (Fig. 31 y 32) que despertaron nuestra curiosidad y por los que quisimos ahondar un poco más. Antonio Alcaraz nos comentó que esa editorial pertenecía a Emilio y Doris Sdun, quienes se habían trasladado desde Alemania a España en 1996, y que hoy un grupo de personas gestionan ese legado. Un museo taller de incipiente apertura, inaugurado en febrero de 2022, en Cuevas del Almanzora, Almería.

5 Esta información ha sido consultada de las presentaciones aportadas por el profesor Antonio Alcaraz Mira en el apartado de tipografías en la asignatura libro de artista.

Lo meditamos muy poco conforme nos dijo que podíamos ir, y nos pusimos en contacto con las personas que llevan adelante el proyecto, nos asociamos al legado y allí nos fuimos.

6.2 HACIENDO “PIEL TE TOCA TEXTO”



Fig. 33. Museo Taller Emilio Sdun, Almería, 2022

Con el coche cargado de papeles, tintas, libros y una emoción disparatada llegamos en el ocaso primaveral a las Cuevas del Almanzora un martes por la noche.

Lo primero fue el encuentro con las personas responsables del museo taller, nos presentamos e hicimos la visita por las instalaciones. Allí se encuentra el traslado, casi en su totalidad, del taller (Fig. 33) donde Emilio Sdun trabajó desde su llegada a España, en la zona de los Guiraos a unos kilómetros de Cuevas.

A la izquierda su biblioteca, llena de sus propias ediciones y sus lecturas; títulos clásicos y autores comprometidos, todo es susceptible de consulta. Vitrinas acristaladas albergan obras abiertas para poder ser exploradas y así también conservarse. En la estancia ubicada a la derecha, chibaletes, saca pruebas, un tórculo y la impresora KORREX.

6.2.1 Dieter Emil Sdun y Prensa Cicuta

“Emilio destilaba imprenta por los poros de su piel y, tras unos minutos a su lado, uno acababa amando la tipografía.” (Francisco de Paula Martínez Vela, 2022)



Fig. 34. Emilio Sdun en su estudio de los Guiraos, Almería, 2014

Dieter Emil Sdun (Leubnitz -Sajonia- 1944 – Los Guiraos 2015), Emilio (Fig. 34), como se hacía llamar en español, fue un artista, calígrafo, tipógrafo, editor e impresor alemán, que estudió Tipografía en la Escuela de Artes y Oficios de Berlín, donde a partir de 1963 trabajó activamente en diferentes imprentas. Hacia los años 70' la imprenta donde trabajaba decide deshacerse de todo el material tipográfico que utilizaba hasta el momento, necesitaban actualizarse, y Sdun aprovechó esta situación y fue guardando todo ese material, reuniendo una importante colección de comodines y herramienta de imprenta artesanal.

Muy influenciado por las vanguardias de la primera etapa del siglo pasado, se despega de los adelantos tecnológicos que acompañan al mundo de la gráfica y en 1984 junto a su esposa Doris, fundaron una pequeña editorial, Schierlingspresse (Prensa Cicuta) en Dreieich, Frankfurt, donde trabajaron el libro de artista utilizando técnicas de impresión tradicionales, aunque de una manera experimental. Sus creaciones eran de ediciones limitadas y controlaban todos los pasos del proceso, desde el diseño hasta el encuadernado y acabados finales.



Fig. 35. *Poema Surtidores* de Federico García Lorca. 1998. Medidas 26 x 36 cm. Edición de 10 ejemplares Traducidos al alemán y español. Realizados por Emilio Sdun.

En 1991 en el taller de impresión del Museo Gutenberg en Maguncia, Emilio y Doris Sdun producen obras de gran formato con tipos móviles en unos talleres que allí impartían. El matrimonio Sdun viaja a España a finales de los ochenta atraídos por el clima y la poesía de Federico García Lorca, pero no es hasta 1993 cuando comienza una relación profesional, y es a razón de editar su primer trabajo en español, el poema Paisaje (Fig. 35) del mencionado poeta.

En 1996 se afincan en los Guiraos, a unos kilómetros de Cuevas del Almanzora, Almería, trayéndose consigo la editorial que rebautizaron con el nombre alemán traducido al español Prensa Cicuta. Como gran aficionado a la literatura española comienza a editar trabajos en esta y otras lenguas para ampliar su público. En 1999 en la feria ESTAMPA, da a conocer su trabajo editorial, es invitado por el Instituto Alemán (Goethe Institut) en Madrid, donde expone parte de su obra.

Su trabajo llega a pequeñas galerías en diferentes ciudades de todo el país dando a conocer esta práctica que para entonces no era tan divulgada. Activo, curioso, experimental; cuentan que decía que “durante la lectura hay veces que visualizo de forma inmediata el resultado final, entonces sé que ese texto es adecuado y me pongo a trabajar con él”.

6.2.2 Procesos y técnicas aplicadas para el desarrollo de la obra

Desbalijamos el coche sobre una mesa blanca que muy amablemente nos pusieron a la entrada del taller, abrimos todos y cada uno de los cajones, y para nuestra sorpresa algunos eran diferentes a lo que conocíamos, las letras estaban ordenadas de abajo hacia arriba, en hileras por orden alfabético y de mayúsculas a minúsculas. (Fig. 36) Revisamos las tintas, que, aunque con mucho polvo sobre sus tapas, dieron juego para trabajar, una película gruesa cubría cuidadosamente el color interior, por lo que nos animamos y las utilizamos. Tuvimos que familiarizarnos con la máquina KORREX (Fig. 37), era la



Fig. 36. Cajón de tipografías en el museo taller, 2022

primera vez en ocho años que se ponía en funcionamiento. Este tipo de máquinas en su tiempo se utilizaba como prensa de corrección para tipógrafos, Emilio Sdun la utilizó para realizar sus ediciones, es fácil de utilizar, no posee mecanismos complejos y saca impresiones nítidas y de buen acabado.



Fig. 37 Korrex, máquina impresora del museo taller, 2022

Tiene una superficie superior donde se alimenta el papel sujetándose al cilindro de impresión con el pinza de hojas (Fig. 38), las cuales se abren y cierran a través de un pedal, la única parte de accionamiento eléctrico es la zona de los rodillos (Fig. 39), 2 superiores de acero son los distribuidores de la tinta a los 3 rodillos entintadores que se encuentran justo debajo de estos y son los que pasaran por la composición antes que la hoja para entintarla, por último bajo todo ellos esta el mecanismo accionador que a través del cilindro frotis, acciona todos los demás. La pletina (Fig. 40) es la superficie donde se produce la impresión que por medio del movimiento manual del cilindro que contiene a la mantilla que es donde se deposita la hoja, pasará sobre la ya entintada rama y así obtendremos la hoja impresa al final de las vueltas completas que dé el cilindro de arriba. El ancho de la pletina es lo que nos indica el máximo de largura del papel que podemos utilizar.



Fig. 38 Hoja sujeta en el rodillo impresor a través de las pinza hojas.

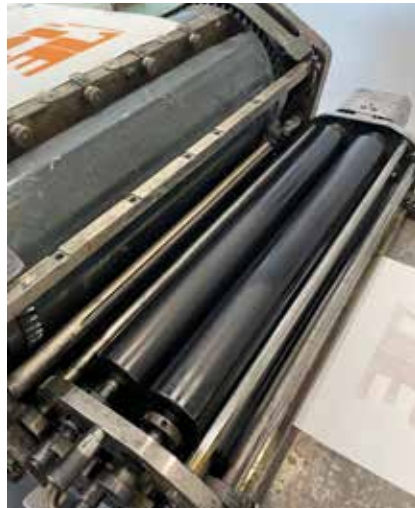


Fig. 39. Rodillos



Fig. 40. Pletina

Una vez que realizamos pruebas y entendimos el accionar de la maquina impresora nos dispusimos a componer. Cogimos las memorias del análisis de las obras trabajadas, rescatamos los rasgos significativos con los que queríamos avanzar e hicimos elección tipográficas para comenzar.

Nos comentaron que Emilio Sdun componía algunos de sus diseños anclando las composiciones y las tipografías con imanes. Fue una práctica que experimentamos para las impresiones. Este proceso nos aportó mucha versatilidad a la hora de diseñar a pesar de que necesita una fijación que le confiera firmeza y estabilidad para no correr el riesgo de perderlo todo por el movimiento que se pueda producir al pasar el cilindro impresor. (Fig. 41).



Fig. 41 Anclaje con imanes

Comenzamos determinando el formato, luego el tipo de papeles para conferir el acabado, esto estaba directamente relacionado con la decisión de utilizar al papel como “piel soporte”, y debían tener distintas características (Fig. 42).

Que la tipografía exprese, encuentre su espacio y volcar un discurso más abierto empezaba a ser el cometido. Explorábamos, una y otra vez hasta encontrar el lenguaje, “una constelación de vocablos legibles...inundada de signos...que se cruzan y diversifican sus rasgos tipográficos...la poesía visual aproxima y crea interferencias múltiples entre los lenguajes escrito e icónico”. (Ferrando C, B. 2014, p.49, p.51). Equilibrio y desequilibrio, un contraste que se revela y nos brinda una estética formal característica del letterpress, de los referentes estudiados y de la experimentación empírica con todo el material que se encuentra en el taller del legado.

Decidimos

- Los pliegos de trabajo en formato DIN A-3.
- La paleta de colores que queríamos que representara al proyecto, las cubiertas de cada uno de los capítulos impresos se realizaron para encontrar una coherencia que se adaptara al contenido que iban a albergar. (Fig. 43).
- Las familias tipográficas dentro de la variedad que allí encontramos con las que dotar de ese carácter que venía impregnado en el marco referencial. (Fig. 44, 45, 46 y 47)



Fig. 42 IDENTIDAD, papel japonés de 9 gr.



Fig. 43 Cartulina para cubiertas, Fabriano ELLE ERRE



Fig. 44 Catálogo de tipos del taller museo. Tipografías de madera utilizadas en el proyecto, sin clasificar en los comodines. Sólo con los ejemplos impresos en el catálogo.



Fig. 45 Tipografías de madera utilizadas en el proyecto, sin clasificar en los comodines. Sólo con lo ejemplos impresos en el catálogo.

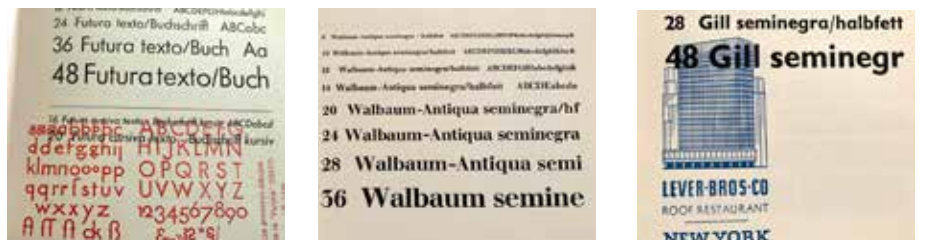


Fig. 46 Tipografías de fundición utilizadas en el proyecto.



Fig. 47 Tipografías de fundición utilizadas en el proyecto.

De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, Fig. 46 y 47, los tipos:

- 24 Futura texto/buch
- 16 Walbaum-Antiqua seminegra/hf
- 48 Gill seminegra
- 48 / 60 Futextran
- 36 Headline light
- 16 / 28 / 36 Headline
- 48 / 60 Futura negra

- ANATOMÍAS

Se utilizan tipografías de cuerpo grande en madera y tipografías de fundición de cuerpo más pequeño, un total ocho familias tipográficas participan en los tres diseños. (Fig. 48) El pliego se imprime a dos tintas y por la misma cara y en direcciones contrarias para respetar la lectura del capítulo, haciendo tres pasadas, una por cada composición y color. El papel seleccionado ha sido el Canson Edition blanco de 250gr el cual plegamos en cuatro para obtener un formato más pequeño DIN A-5, y realizamos un cosido con costura de tres puntos con hilo torzal negro. El interior del pliego queda sujeto entre la cara opuesta no impresa. La cubierta que recubre este capítulo es papel Fabriano ELLE ERRE 150gr. (Fig. 49, 50 y 51)



Fig. 48 Composición diseño 1, PIEL



Fig. 49 Capítulo Anatomías plegado y cosido con costura 3 puntos con hilo negro, 2022



Fig. 50 Capítulo Anatomías, 2022



Fig. 51 Capítulo Anatomías, 2022

- IDENTIDAD

Se utilizan dos estilos tipográficos de cuerpo grande en madera con la intención de ocupar todo el pliego con un diseño que le diera ritmo y secuencia, el soporte de papel japonés de 9gr, fundamental para dar lectura de transparencia y permeabilidad. Se imprimió en color azul, producto de la mezcla de dos tintas. Este tipo de acción nos limitó en la cantidad de pliegos que editamos por no tener suficiente tinta preparada. Se presenta plegado (DIN A-5) en cuatro partes sin costura, lo contiene una cubierta papel Fabriano ELLE ERRE 150gr que es intervenida con la cortadora láser con la palabra "otredad". (Fig. 52, 53, 54 y 55)



Fig. 52 Capítulo Identidad plegado y sujeto por la cubierta, 2022



Fig. 53 Identidad, 2022



Fig. 54 *Identidad, 2022*



Fig. 55 *Identidad, 2022*



Fig. 56 *Composición diseño 1, BCONGO*

- BCONGO

Se utiliza una familia tipográfica de cuerpo grande en madera y cuatro familias “bold” de fundición en dos composiciones (Fig. 56 y 57), el pliego esta impreso por ambas caras y en una de ellas en ambas direcciones y con la misma composición, a una tinta sobre cartulina Canson 150gr, es negro sobre negro enfatizando la ambigüedad y dificultando su lectura; esta plegado en cuatro (DIN A-5) y cosido con costura de tres puntos con hilo torzal negro, sólo por la cara que se enfrenta con la cubierta por el lado interno, la misma de papel Fabriano ELLE ERRE 150gr negro. Este tipo de plegado y costura nos permite desplegar la impresión y visualizar al completo la página interior. (Fig. 58 y 59)



Fig. 57 *Composición diseño 2, BCONGO*



Fig. 58 *Capítulo BCONGO, Impresión negro sobre negro con costura a tres puntos, 2022*



Fig. 59 *BCONGO, 2022*



Fig. 60 Composición diseño 1, CC

- CC

Se utilizan tipografías de cuerpo grande y mediano en madera y tres familias de fundición, el pliego esta impreso por ambas caras. La impresión se realizó en tres pasadas sobre tres diseños (Fig. 60) y a dos tintas, plegado en cuatro (DIN A-5) y sin costura, la cubierta de papel Fabriano ELLE ERRE 150gr, por medio de dos plegados realizados a cada uno de los lateral, sujeta el pliego impreso por la parte superior (Fig. 61). El papel elegido es rosaespina blanco de 220 gr., brindando un acabado grueso, maleable y agradable al tacto. (Fig. 62 y 63)



Fig. 61 Sujeción del pliego impreso, CC

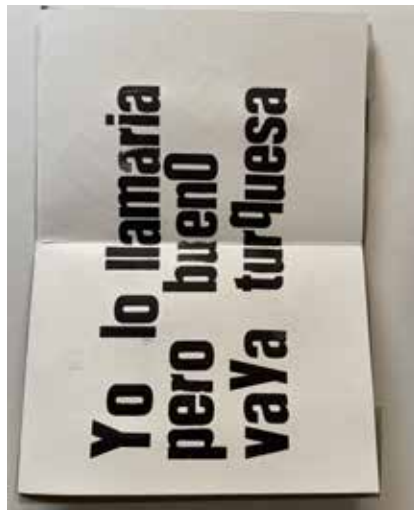


Fig. 62 CC, apertura del capítulo



Fig. 63 CC impresión interna del capítulo



Fig. 64 Pieza de látex y pañuelos de papel, intervenida con texto.

A lo largo de este proceso entendimos que a nivel técnico ser arbitraria con los tamaños de caracteres implica ser muy cuidadosa con el trabajo de los “blancos”, he aquí el equilibrio o desequilibrio compositivo y encontrar el lenguaje de expresión. Hemos conseguido “textualizar” con sintaxis y sin ella el trabajo de las pieles dentro del lenguaje experimental y expresivo del letterpress. Dotamos de pinceladas de color al proyecto, el uso de tipos grandes y de madera cuya impronta es muy potente nos lo pedía. Admiramos como la huella desgastada por el uso del material tiene una poética que sensibiliza la escritura, condición que apreciábamos mientras revisábamos los trabajos de las vanguardias. Continuamos con el proceso para definir la totalidad de objetos que acompañarían la lectura de este recorrido.

- Valoramos introducir una pieza de látex y pañuelos de papel; ese tacto de piel con el que comenzamos, y que se ha intervenido a través de la técnica de transferencia por sublimación con un texto. (Fig. 64)



Fig. 65 Dados cortados y grabados en máquina láser.

- Por otro lado, manifestar la tridimensionalidad que nos aportaba la materia tipográfica, que se veía en el papel impresa venía dada por cuerpos rectangulares de seis caras iguales dos a dos. Y surgió lo que Ramón Gómez de la Serna comenta que hacían para Pombo, “un espacio de creación, donde además de comentar la actualidad, se juega, se dibuja y se hacen gestos...quemar el aburrimiento...transfigurar un terrón de azúcar, convirtiéndolo en un objeto de marfil para así poder jugar a los dados” (José Antonio Sarmiento, 2009 p.25). Recrear letras, fonemas, esa sintaxis sin sentido y que esta nueva manera de hacer escritura le diera una forma lúdica como lectura. Inspirado en esas motivaciones del encuentro, del aburrimiento, en un tiempo de inmediatez nos alentó a grabar las seis caras de cinco dados realizados en DM de 3 mm con la máquina de corte láser (Fig. 65)

- Los fotograbados, que realizados por medio de imágenes escaneadas donde recreamos otro espacio de composición aportan una lectura poética desde otra forma de concreción, con otros ritmos que permiten mezclar la imagen entre lo textual, lúdico y táctil. Para ello hemos realizado los fotolitos para revelar los fotopolímeros, proceso que a continuación describimos.

6.2.3 Fotopolímeros

Estos fotograbados se realizaron a partir de unas imágenes escaneadas o fotografiadas, las cuales se trabajaron de forma digital en un programa de edición fotográfica con las herramientas de niveles, curvas y nuestro caso con una trama estocástica, así desarrollamos los fotolitos para conseguir tonos medios y algunos contrastes en las imágenes estampadas.

El fotolito (Fig. 66) es el positivo que se coloca sobre la plancha del fotopolímero (Fig. 67), el cual está compuesto por un polímero emulsionado sobre una chapa. Ambos se colocan dentro de la máquina insoladora, donde se les ejercerá vacío para que el fotolito y la plancha queden sujetos, serán atravesado por los rayos ultravioletas de la máquina insoladora durante unos minutos; esto provocará una reacción química que hace que el material que no ha sido atravesado por la luz se desprenda, es por esta razón que la estampación (Fig. 68) se realiza bajo las premisas de la técnica de hueco grabado. Para revelar el fotopolímero insolado lo enjuagamos bien y lo secamos. Luego lo post-insolamos en la máquina insoladora otros minutos más para endurecer la superficie emulsionada y de esta manera manipularlo bajo cualquier tipo de luz sin correr el riesgo de que este siga reaccionando a la misma. Ha de tenerse en cuenta que los tiempos al igual que la potencia de la máquina insoladora cambiarán según las necesidades que tenga el proyecto para utilizar esta técnica y las propiedades de la máquina que se utilice. En nuestro caso hemos utilizado la máquina TENERIFE (Fig. 69) que se encuentra en el laboratorio de recursos gráficos del taller de dibujo, y es donde insolamos y post-insolamos.



Fig. 66 Fitolito. Ejemplo



Fig. 67 Fotopolímero revelado. Ejemplo



Fig. 68 Estampa del fotopolímero, 2022



Fig. 69 Máquina TENERIFE del laboratorio gráfico del departamento de dibujo. UPV.

Detallamos a continuación el proceso utilizado para la producción de los fotopolímeros.

Para insolar:

- Subimos la campana
- Programamos el panel de mando con el tiempo de la bomba de vacío de 20", el tiempo de insolación de 180" y la potencia 1/1 que es la máxima de la máquina, aproximadamente 2000W.
- Cerramos la campana
- Una vez finaliza el proceso, retiramos los elementos y apagamos

Para revelar:

- El fotopolímero conforme se saca de la máquina se sumerge en una cubeta con agua tibia unos 2 minutos, removiendo suavemente con un pincel su superficie para ayudar al desprendimiento del material.
- Aclaremos con agua corriente
- Secamos con la ayuda de hojas de papel sin arrastrar para quitar el exceso de agua, luego con un secador con aire caliente.

Post-insolado:

- Sometemos el material a una segunda insolación la matriz para aumentar su dureza, lo colocamos sin vacío y lo insolamos unos 6 minutos.
- Dejamos reposar la matriz al menos dos días antes de la estampación.

Los polímeros utilizados para este proyecto han sido realizados como lo hemos especificado. La trama estocástica es a 240 ppp de resolución en todos los casos. Algunas imágenes han sido escaneadas a muy alta resolución lo que no es necesario para el fotolito, por esta razón las hemos manipulado digitalmente para conseguir un tamaño y resolución acordes al requerimien-

to del fotolito. Concretamente hemos trabajado con tres imágenes, dos escaneadas y una fotografiada. El trabajo de la intervención de estas imágenes para conseguir los fotolitos deseados nos ha facilitado el camino para el revelado de la matriz y así obtener los fotograbados que presentamos en el presente libro (Fig. 70, 71 y 72)

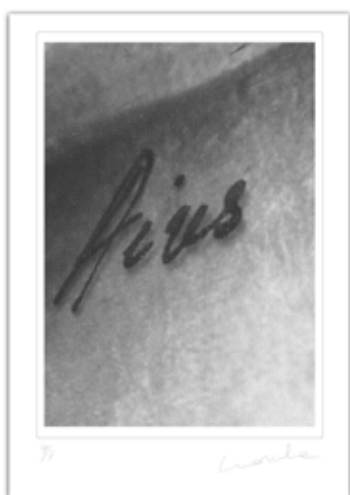


Fig. 70 Aires, 18x26cm. Fotograbado para componer el libro, 2022



Fig. 71 O, 18x26cm. Fotograbado para componer el libro, 2022

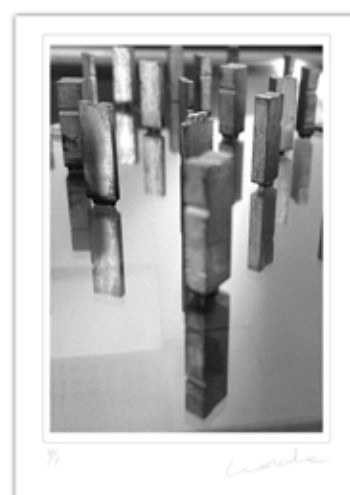


Fig. 72 Tipos, 18x26cm. Fotograbado para componer el libro, 2022

- Por último el continente que dará resguardo a este compendio de obras que conforman el libro de artista. Una caja (Fig. 73) contenedora parecería lo más razonable, primero para poder conservar la obra en su totalidad y luego con un significado más romántico, por la sorpresa y complicidad que provoca abrirla. Hay una relación directa con la serie ANATOMÍAS, el inicio de todo este recorrido, ya que habla de la piel que se pone en contacto con otra piel cuando se migra, se cambia de ubicación. Una maleta nómada que se abre y ocupa espacios para seguir construyendo lenguajes.



Fig. 73 Caja contenedora para la obra "PIEL TE TOCA TEXTO"

6.2.4 Edición de la obra

Una vez definidas las partes, sus relaciones, procesos y técnicas, pasamos a detallar los componentes de la edición de la obra que consta de siete ejemplares y cada uno está compuesto por:

- Cuatro capítulos impresos en una máquina Korrex con tipografías móviles en pliegos de formato DIN A-3 que plegados miden 15,2 x 21,6 cm medidos desde los extremos de las cubiertas.
- Pieza de látex prevulcanizado con pañuelos de papel intervenidos con textos impresos en papel transfer y transferidos a través de presión y temperatura con la técnica de sublimación.
- Dados de contrachapado DM de 3mm con letras y fonemas grabados y cortados con la máquina láser del laboratorio gráfico del departamento de dibujo.
- Tres fotograbados sobre papel rosaespina blanco de 220gr. Cuya producción de revelado y estampado se produjeron en el taller de grabado del departamento de dibujo.
- Caja contenedora realizada en cartón prensado gris de 2mm de espesor forrada con tela negra de encuadernación, con el título serigrafiado en la tapa.

Materiales y técnicas gráficas que nos han permitido la edición limitada de siete ejemplares del libro de artista “PIEL TE TOCA TEXTO” (Fig. 74, 75, 76, 77 y 78)



Fig. 74 Fotograbados, 2022



Fig. 75 Primeros pliegos impresos con la Korrex en el museo taller, 2022



Fig. 76 Los cuatro capítulos que componen la obra, 2022



Fig. 77 Cubiertas



Fig. 78 Libro de artista "PIEL TE TOCA TEXTO" 26x30x5cm, 2022

7. CONCLUSIONES

Frente a los cuestionamientos del concepto identidad desarrollado a través de los trabajos de las “pieles”, desde lo escultórico hasta lo gráfico hemos conseguido hilvanar el proyecto reinterpretando todo su conjunto en la producción de este libro de artista. Valiéndonos de las diferentes técnicas que hemos utilizado y sobre todo en el “letterpress” y la influencia que tuvo en este proyecto los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX. El apoyo en la letra, como signo, como objeto que visualmente dibuja, diseña y que como tal confiere significado sin una sintaxis reglada, despojar a los tipos de la carga semántica ha sido lo que nos dio libertad para poetizar desde otro lugar. Fue entonces cuando la fuerza que imperaba en esos movimientos artísticos en época de posguerra hacía mella y nos abría caminos para que la práctica de componer, que no era otra cosa que romper las líneas de composición, y que a través de los tipos surgiera sin expectativas aparentes las nuevas lecturas. Poco a poco fuimos consiguiendo el carácter y la impronta que deseábamos plasmar. El golpe del tipo sobre el soporte, su huella, no solo con la tinta, sino también con su impronta en el papel. Toda esta experiencia nos permitió cimentar aquello que habíamos investigado sobre la poesía visual, experimental, el estudio de esos panfletos, manifiestos y libros que habían llegado a nuestras manos.

La narrativa, entrecruzamiento de lenguajes, presente desde la tipografía móvil nos permitió experimentar visualmente para configurar a través de los pliegues y costuras la poética que junto a los fotograbados concluyen la transversalidad en los procesos experimentados a lo largo del desarrollo del presente libro de artista. Apoyarnos en las referencias formales citadas y el marco conceptual y teórico hizo que el lenguaje plástico que utilizamos le confiera a la obra personalidad. Hemos hallado en sus formalidades ese lenguaje crítico y el atrevimiento para comunicar con mayor plasticidad. Obras como las de Lissitzky cuando utiliza dos tintas para “separar la entonación” de los poemas, o Fortunato Depero utilizando tornillos y tuercas para encuadernar la revista “Dinamo” nos invadió con una maravillosa creatividad por su parte.

En la búsqueda de técnicas que respondiesen a las inquietudes planteadas para conformar el presente proyecto, hemos conseguido materializar a través de la tipografía móvil y el fotograbado, entre texto e imagen un diálogo que permite al lector encontrar su propio ritmo y camino de lectura. Hemos desarrollado un libro objeto que responde también a lo lúdico y táctil, enfatizar en su encuentro los sentidos hizo que su significado se expandiera de la misma manera que nos permitió aunar procesos dentro de la edición de los mismos. Un libro objeto que permite diversas lecturas, expandirse en el espacio y seguir recreándose según la necesidad de quien goce leerlo.

Hemos vivenciado en la producción creativa de este libro, experiencias que más allá de dotar en forma al proyecto, nos han nutrido personalmente, existiendo un crecimiento personal, inmaterial, profundo. El atrevernos a contactar con otras personas muy ajenas al mundo académico y muy cercanas al artístico, con una generosidad y una amabilidad enormes con las que fuimos tratadas hace de este proyecto haya tenido una retroalimentación en ambas direcciones.

Creemos haber conseguido los objetivos planteados, la edición del libro de artista, entrelazar lenguajes desde distintos ámbitos, los textuales, los no textuales, los materiales, los productivos; valiéndonos de técnicas gráficas de reproducción para su materialización.

Pasamos mucho tiempo intuyendo y buscando el lugar desde donde expresarnos, el cursar la carrera abre muchas puertas y diversifica caminos, los cuales a lo largo de la andadura se entrecruzan y derivan en otros con más distancia. Habiendo llegado hasta aquí entendemos que esto no es una puerta que se cierra, más bien todo lo contrario, nos lanza a seguir en el camino de la exploración y experimentación del lenguaje visual a través del texto. Todo este proceso que hemos documentado nos ubica en una línea de trabajo en la que hemos encontrado un espacio de expresión el cual se seguirá nutriendo a través de nuevos aprendizajes.

8. FUENTES REFERENCIALES

- Alcalá, J. R (2011). La piel de la imagen; ensayos sobre gráfica en la cultura digital. Sendemà. Valencia. España
- Bauman, Z. (2003). Modernidad líquida. Fondo de Cultura Económica. México.
- Bauman, Z. (2009) La crítica como llamado al cambio Entrevista en Radio Nederland Wereldomroep [10 de marzo de 2022] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=X4YGdqgCWd8>.
- Beljon, J. J. (1993). Gramática del Arte. Celeste Ediciones. España.
- Berger, J y Christie, J. (2000). Te mando este rojo cadmio...Cartas entre John Berger y John Christie. Actar. Barcelona. España
- Blackwell, L. (1993). La tipografía del siglo XX. Gustavo Gili S.A. Barcelona. España.
- Carrión, U. (2016). El arte nuevo de hacer libros. Tumbona Ediciones. México.
- Chillida, E. (2019). Escritos. La Fábrica. España
- Deleuze, G. (2013) ¿Qué es el acto de creación? [Octubre de 2021] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>
- De Micheli, M (2000). Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX. Alianza Editorial. España.
- Del Molino, S. (2020). La Piel. Alfabara. España
- De Paula Martínez Vela, F. (Febrero 2022). Acerca de Emilio Sdun. <https://legadoemiliosdun.wordpress.com/about/>
- Fernández, T y Tamaro, E. (2004) «Biografía de Tristan Tzara» [17 de mayo de 2022]. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tzara.htm>.
- Ferrando, B. (2014). De la poesía visual al arte de acción. L.U.P.I. Bizkaia, España.

- Ferré Ferri, E. y Alcaraz Mira, A. (2015). Recuperación de estilos y nuevas influencias. Ilustratic. 2º Congreso Internacional de Ilustración, Arte y Cultura Visual.
- Heidegger, M. (2009). El arte y el espacio. Herder. Barcelona. España
- Hellion, M. (2003). Libros de Artista. Tomo I. Turner. España
- Lupton, E. (2011) Pensar con tipos. Gustavo Gili. España
- Martín, J. L y Mas, M. (2002). Manual de tipografía. Del plomo a la era digital. Campgrafic. Valencia. España
- Olivares, R. (2001). Escrito sobre la piel. Sobre la piel, Volumen 2, 1 – 160. <https://exitmedia.net/EXIT/es/exit/74-EXIT-2-Sobre-la-piel.html>
- Pastor Cubillo, B. R. y Climent, C. (2009). Sobre Libros. Sendemà. España
- Sarmiento, J. A. (2009) y Gómez de la Serna, R. (1909). Escrituras en Libertad. Poesía Experimental Española e Hispanoamericana del Siglo XX. Instituto Cervantes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Brizzolis España.
- Soto Calderón, A. (2020). La performatividad de las imágenes. Ediciones metales pesados. Santiago de Chile.
- Stajnszrajberg, D y . Adamovsky , E. (2021) ¿Por qué somos como somos? ¿Qué es la identidad? [Febrero de 2022] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Z2w9M1hK6Vw>

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1 Mapa conceptual. El mapa se inicia en el cuadrante superior derecho: IDENTIDAD · SUJETO · Cuerpo, piel, etnicidad, contacto · entre los conceptos de CREENCIAS y PROXEMIA.	11
Fig. 2. ANATOMÍAS SILENCIOSAS. Casa de la Cultura José Peris Aragón (Alboraya). 2022	14
Fig. 3. ANATOMÍAS SILENCIOSAS. Casa de la Cultura José Peris Aragón (Alboraya). 2022	14
Fig. 4. <i>All</i> . 2019. Látex, tul y pañuelos de papel, 600x30cm.	15
Fig. 5. <i>Huellas íntimas</i> . 2022. Impresión en papel fotográfico, 50x50cm.	15
Fig. 6. <i>Celeste cielo</i> . 2022. Corte láser y gofrado en papel rosaespina 50x70cm.	15
Fig. 7. <i>Celeste cielo</i> . 2022 . Gofrado en papel rosaespina 50x70cm.	16
Fig. 8. <i>Tu texto y mi contexto</i> . 2022. Transferencia por sublimación.	16
Fig. 9. <i>La biblia de Gutenberg</i> (Siglo XV)	17
Fig. 10. <i>Prensa de fundición. Imprenta Municipal. Madrid</i>	18
Fig. 11. <i>Especímen tipográfico</i> . Instituto de Arte Gráfico, Barcelona.	18
Fig. 12. <i>Boletín DADA nº6, 1920</i>	18
Fig. 13. <i>Poema sin título</i> , R. Gómez de la serna. 1931	19
Fig. 14. <i>Revista Dinamo</i> , F. Depero	19
Fig. 15. <i>Hoja interior de la revista Dinamo</i>	19
Fig. 16. <i>Para la voz</i> , El Lissitzky. 1923	20
Fig. 17. <i>Para la voz</i> , El Lissitzky. 1923	20
Fig. 18. <i>Portada de la revista Dada</i> .	20
Fig. 19. <i>Museum in box</i> , M. Duchamp, 1940.	20
Fig. 20. <i>Cheese box</i> , M. Duchamp, 1991	20
Fig. 21. <i>Escáner de tipografías 1</i> , 2022.	21
Fig. 22. <i>eme</i> , 2022, fotograbado 22x16cm.	21
Fig. 23. <i>Piel te toca texto</i> , 2022, fotolibro 198x16cm.	21
Fig. 24. <i>Primera prueba tipográfica</i> , 2021. Marcela Gómez	22
Fig. 25. <i>Tipografías de madera utilizadas en el museo taller Emilio Sdun</i> , 2022	22
Fig. 26. <i>Chibaletes en el museo taller Emilio Sdun</i> , 2022	23
Fig. 27. <i>Componedor</i>	23
Fig. 28. <i>Galera</i>	23
Fig. 29. <i>Rama 23</i>	23
Fig. 30. <i>Caracter "ch" cuando pertenecía al alfabeto latino, años 70'</i>	24
Fig. 31 <i>OBEN ODE</i> , 1994 <i>Emilio Sdun</i> , 30x15cm	24
Fig. 32 <i>OBEN ODE</i> , 1994 <i>Emilio Sdun</i> , 30x15cm	24

Fig. 33. Museo Taller Emilio Sdun, Almería, 2022	25
Fig. 34. Emilio Sdun en su estudio de los Guiraos, Almería, 2014	25
Fig. 35. Poema Surtidores de Federico García Lorca. 1998 .Medidas 26 x 36 cm. Edición de 10 ejemplares Traducidos al alemán y español. Realizados por Emilio Sdun.	25
Fig. 36. Cajón de tipografías en el museo taller., 2022	26
Fig. 37 Korrex, máquina impresora del museo taller, 2022	27
Fig. 38 Hoja sujeta en el rodillo impresor a través de las pinza hojas.	27
Fig. 39. Rodillos	27
Fig. 40. Pletina	27
Fig. 41 Anclaje con imanes	28
Fig. 42 IDENTIDAD, papel japonés de 9 gr.	28
Fig. 43 Cartulina para cubiertas, Fabriano ELLE ERRE	28
Fig. 44 Catálogo de tipos del taller museo. Tipografías de madera utilizadas en el proyecto, sin clasificar en los comodines. Sólo con los ejemplos impresos en el catálogo.	28
Fig. 45 Tipografías de madera utilizadas en el proyecto, sin clasificar en los comodines. Sólo con lo ejemplos impresos en el catálogo.	29
Fig. 46 Tipografías de fundición utilizadas en el proyecto.	29
Fig. 47 Tipografías de fundición utilizadas en el proyecto.	29
Fig. 48 Composición diseño 1, PIEL	29
Fig. 49 Capítulo Anatomías plegado y cosido con costura 3 puntos con hilo negro, 2022	30
Fig. 50 Capítulo Anatomías, 2022	30
Fig. 51 Capítulo Anatomías, 2022	30
Fig. 52 Capítulo Identidad plegado y sujeto por la cubierta, 2022	30
Fig. 53 Identidad, 2022	30
Fig. 54 Identidad, 2022	31
Fig. 55 Identidad, 2022	31
Fig. 56 Composición diseño 1, BCONGO	31
Fig. 57 Composición diseño 2, BCONGO	31
Fig. 58 Capítulo BCONGO, Impresión negro sobre negro con costura a tres puntos, 2022	31
Fig. 59 BCONGO, 2022	31
Fig. 60 Composición diseño 1, CC	32
Fig. 61 Sujeción del pliego impreso, CC	32
Fig. 62 CC, apertura del capítulo	32
Fig. 63 CC impresión interna del capítulo	32
Fig. 64 Pieza de látex y pañuelos de papel, intervenida con texto.	32
Fig. 65 Dados cortados y grabados en máquina láser.	33
Fig. 66 Fitolito. Ejemplo	33

Fig. 67 Fotopolímero revelado. Ejemplo	33
Fig. 68 Estampa del fotopolímero, 2022	34
Fig. 69 Máquina TENERIFE del laboratorio gráfico del departamento de dibujo. UPV.	34
Fig. 70 Aires, 18x26cm. Fotograbado para componer el libro, 2022	35
Fig. 71 O, 18x26cm. Fotograbado para componer el libro, 2022	35
Fig. 72 Tipos, 18x26cm. Fotograbado para componer el libro, 2022	35
Fig. 73 Caja contenedora para la obra "PIEL TE TOCA TEXTO"	35
Fig. 74 Fotograbados, 2022	36
Fig. 75 Primeros pliegos impresos con la Korrex en el museo taller, 2022	36
Fig. 76 Los cuatro capítulos que componen la obra, 2022	37
Fig. 77 Cubiertas	37
Fig. 78 Libro de artista "PIEL TE TOCA TEXTO" 26x30x5cm, 2022	37