

CARTAS A LISBOA

ANDREA ROLPEZ

CARTAS A LISBOA

PROYECTO EDITORIAL EPISTOLAR



AUTORA

Andrea García Roldán

anndgr1d@gmail.com

TUTOR

Eloy Segura Rosas

eloy.segura@ufv.es

Universidad Francisco de Vitoria

Facultad de Comunicación

Grado en Bellas Artes

Curso 2024/2025

Convocatoria Extraordinaria

ABSTRACT

Cartas a Lisboa is an editorial design project conceived as an epistolary artist's book. It is approached from an art direction perspective that thoughtfully integrates typography, materiality, visual structure, and poetic codes of the content. The project originates from a collection of personal texts written during a year-long Erasmus stay in Lisbon, which are combined with archival photographs and graphic decisions that enhance their emotional depth. The design engages with a plastic exploration of synesthesia, understood as a tactile and poetic resource that brings a multi-sensory dimension to the reading experience. In this way, "Cartas a Lisboa" reflects on memory, its evanescence over time, and its role in shaping identity, offering an intimate editorial experience where each visual and material element strengthens the narrative intent of the project.

Editorial design, synaesthesia, Handmade papers,
textile, artist's book.

RESUMEN

Cartas a Lisboa es un proyecto de diseño editorial que adopta la forma de un libro de artista epistolar. Se concibe desde una dirección de arte que articula, de manera coherente, la selección tipográfica, la materialidad, la estructura visual y los códigos poéticos del contenido. El punto de partida es una recopilación de textos personales escritos durante un año de Erasmus en la ciudad de Lisboa, los cuales se integran con fotografías de archivo y decisiones gráficas que amplifican su carga emocional. El diseño se entrelaza con una exploración plástica de la sinestesia, entendida como un recurso táctil y poético que aporta una dimensión multisensorial a la lectura. Así, “Cartas a Lisboa” reflexiona sobre la memoria, su fragilidad con el paso del tiempo y su influencia en la construcción de la identidad, proponiendo una experiencia editorial íntima donde cada elemento visual y material refuerza el discurso del proyecto.

Diseño editorial, sinestesia, papeles hechos a mano,
textil, libro de artista.

Gracias,

A mis padres,

por desterrar la duda de mi vida, nutrir mi mente de esperanza y enseñarme a amar con valentía.

A Alberto,

Por ser compañero creador, por su paciencia y escucha.

A Nebot,

Por ser espacio, fuente de inspiración, criterio y momento de reflexión.

A Eloy ,

por volcarse en el proyecto,

ver su potencial y guiarme en mis momentos de duda.

Confío en que siempre haya cartas que nos unan.

1. INTRODUCCIÓN	11
2. OBJETIVOS	15
2. 1. Objetivo Principal	16
2. 2. Objetivos Secundarios	17
3. METODOLOGÍA	19
3. 1. Metodología de Investigación Teórica	20
3. 2. Metodología de Investigación Creativa	21
4. ESTADO DE LA CUESTIÓN	23
4. 1. ¿Qué es un Libro de Artista?	24
4. 1. 1. Antecedentes del libro de artista	28
4. 1. 2. Consolidación del género en la Era Moderna	38
4. 2. Definición y diferenciación de conceptos	44
4. 2. 1. Exploración de materialidad y forma de los Libros de Artista	46
4. 3. Sinestesia.	58
4. 3. 1. Sinestesia como recurso poético en la Literatura.	65
4. 4. Edición y planteamiento editorial del Libro de Artista.	70
4. 4. 1. Estudios de Edición y la Edición de Artista	71
4. 4. 2. Papel del diseñador	74
4. 4. 3. Autoedición y control del proceso creativo	76
4. 5. 4. Digitalización y nuevas formas editoriales	79
5. DESARROLLO	83
5. 1. Diagnóstico final del Estado de la cuestión	86
5. 2. Punto de partida y antecedentes	88
5. 3. Análisis de referentes	94
5. 4. Contenido	98
5. 5. Público objetivo	100
5. 5. 1. Sector profesional	101
5. 5. 2. Público general, consumidor del libro de artista	108
5. 6. Conceptualización Editorial y Dirección de arte	111
5. 6. 1. Estilo visual	112
5. 6. 2. Paleta cromática	116
5. 6. 3. Recorrido tipográfico	128
5. 6. 3. 1. Tipografías finales	134

ÍNDICE

5. 6. 4. Estilo fotográfico	138
5. 6. 5. Elección de materiales	140
5. 6. 6. Artes	144
5. 7. El papel como campo de experimentación artística	152
5. 7. 1. Materiales y fibras en la fabricación artesanal	156
5. 7. 2. Proceso de creación del papel	158
5. 7. 3. Fabricación artesanal de embalaje editorial	162
5. 9. Maquetación y estructura final del contenido	165
5. 9. 1. Wireframes: planificación previa del diseño	166
5. 9. 2. Retícula editorial	170
5. 9. 3. Maquetación definitiva del Libro de artista	172
6. ANÁLISIS DE RESULTADOS	185
6. 1. <i>Cartas a Lisboa</i>	186
7. CONCLUSIONES	207
8. BIBLIOGRAFÍA	215
9. WEBGRAFÍA	222

1. INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado surge a raíz de la experiencia personal de vivir un año de Erasmus en la ciudad de Lisboa. Este periodo da pie al desarrollo de un proyecto profundamente emocional, donde el ritmo afectivo de la vivencia estructura su contenido y actúa como marco conceptual y simbólico. A partir de esta vivencia, se concibe un libro de artista que, bajo el título *Cartas a Lisboa*, explora la memoria, la identidad y la percepción desde una perspectiva sensorial y poética.

El proyecto se sitúa en la intersección entre el diseño editorial, el arte contemporáneo y la creación experimental, y parte del interés por el libro de artista como territorio artístico y espacio para la investigación visual, material y emocional.

Esta propuesta se construye a partir de cuatro ejes principales: la memoria como detonante narrativo, la identidad como hilo argumental, la materialidad como lenguaje expresivo y la sinestesia como principio poético y sensorial. Uno de los pilares fundamentales del desarrollo conceptual del proyecto es precisamente la sinestesia, abordada tanto desde su dimensión neurológica como desde su potencial artístico. Este eje abre caminos hacia la representación subjetiva y multisensorial de los recuerdos, generando experiencias de lectura expandidas.

De este modo, *Cartas a Lisboa* se presenta como una obra que articula dos perspectivas complementarias: por un lado, la mirada introspectiva de la autora como artista que reflexiona sobre su experiencia vivida; y por otro lado, la respuesta profesional del diseño, que formaliza las ideas y estructura la toma de decisiones. Esta doble dimensión permite que el libro funcione como una pieza editorial coherente, en la que contenido y continente, concepto y forma, memoria y lenguaje visual se encuentran en un equilibrio de exploración poética. Todo ello a través de un proceso creativo estructurado que aborda las cuestiones conceptuales, gráficas y materiales de forma sistemática y sensible.

2. OBJETIVOS

2. OBJETIVOS

2. 1. Principal

El objetivo principal de este trabajo de fin de grado es desarrollar un libro de artista que articule, mediante recursos poéticos, visuales y materiales la experiencia personal de haber vivido un año de Erasmus en Lisboa. La propuesta busca crear un **proyecto editorial único de carácter multisensorial**, integrando textos de corte epistolar y poético, recursos sinestésicos, imágenes de archivo y papel artesanal, con el fin de construir un ecosistema narrativo capaz de activar los sentidos del lector y propiciar una experiencia de lectura íntima, inmersiva y emocional.

2. 2. Secundarios

Con el fin de conseguir el objetivo principal de este proyecto se ha desarrollado una lista de objetivos secundarios esenciales. Entre ellos encontramos **desarrollar una bibliografía teórica** que investigue el concepto, evolución y consolidación del libro de artista, prestando especial atención a la dimensión editorial y a su reconocimiento como género artístico independiente.

Analizar el papel del diseñador editorial en el contexto del libro de artista, diferenciándolo del rol del artista plástico, y reflexionar sobre las funciones que ambos ejercen en el proceso de creación. Siguiendo esta línea investigativa, se explorará el papel de los estudios de edición en la producción de este tipo de proyectos editoriales.

Estudiar referentes clave en la historia del libro de artista, desde una perspectiva histórica y formal, con el fin de establecer una base conceptual y estética que nutra el desarrollo del proyecto.

Explorar el recurso de la sinestesia como figura poética y como principio de diseño aplicado al libro de artista, evaluando su capacidad de generar experiencias sensoriales en el lector.

Experimentar con materiales y recursos gráficos tales como el papel hecho a mano, texturas, tipografías, y colores que refuercen la dimensión sensorial del libro.

Diseñar y maquetar un prototipo editorial utilizando herramientas digitales como Adobe InDesign o Procreate, definiendo criterios de legibilidad, jerarquía y composición coherentes con el discurso del proyecto.

Producir físicamente un ejemplar del libro, cuidando aspectos técnicos, materiales y expresivos que potencian la unidad formal y conceptual del resultado final.

Y por último **investigar canales de difusión y distribución actuales para publicaciones independientes y libros de artista**, con el fin de valorar la viabilidad del proyecto en contextos expositivos o comerciales.

3. METODOLOGÍA

3. METODOLOGÍA

3.1 Metodología de Investigación Teórica

La investigación teórica se desarrollará a partir de una revisión bibliográfica basada en el concepto de libro de artista, la consolidación del género y su evolución dentro del ámbito del arte contemporáneo. Se consultarán fuentes de expertos como José Emilio Antón, así como estudios críticos y textos curatoriales que aborden el carácter híbrido de este soporte. También, se analizarán referencias científicas vinculadas al fenómeno de la sinestesia desde su dimensión neurológica; valorando su capacidad como recurso poético y visual, y su aplicación en contextos literarios. Esta línea de estudio permitirá establecer un marco conceptual sólido sobre su aplicación en contextos artísticos, y servirá como base para la integración de este recurso en el desarrollo del proyecto editorial. Paralelamente, **se estudiarán las prácticas de edición y autoedición en el contexto contemporáneo**, explorando los modelos editoriales alternativos que han favorecido la producción y distribución de libros de artista. Esta línea de investigación analizará el papel que desempeñan los estudios de diseño especializados en publicaciones experimentales, con el objetivo de comprender sus dinámicas, metodologías y aportaciones al campo.

Finalmente, se prestará especial atención al rol del diseñador editorial como agente creativo en este tipo de proyectos, profundizando en los procesos de toma de decisiones vinculados a la dirección de arte. Se evaluarán aspectos como la elección de materiales, las decisiones de composición, la relación entre forma y contenido, y la capacidad del diseño para generar experiencias multisensoriales.

3.2 Metodología de Investigación Creativa

La investigación creativa del proyecto se estructura en tres fases principales que son análisis, experimentación y producción. Cada una de ellas responde a un proceso gradual de toma de decisiones orientado a la formalización de un libro de artista coherente con los objetivos conceptuales y sensoriales planteados.

En primer lugar tenemos la fase de **análisis formal**, esta constituye a la recopilación y estudio de referentes visuales y editoriales vinculados al libro de artista, con especial atención a obras que trabajen la sinestesia, obras muy texturales y que exploren la dimensión poética del diseño. Este análisis servirá como inspiración conceptual y técnica para el desarrollo del proyecto. Dentro de esta etapa inicial, se contextualiza además el origen del proyecto mediante los antecedentes que explican el origen de Cartas a Lisboa. En segundo lugar, se aborda la fase de **experimentación**, centrada en la producción de bocetos, pruebas gráficas y ensayos materiales. Perteneciente a esta fase serán todas aquellas pruebas que dictaminen la tipografía, selección cromática y distintos materiales. El proceso creativo y la dirección de arte se cimenta en tres líneas de trabajo complementarias. Por una parte encontramos un desarrollo a través de las herramientas digitales con Adobe Indesign, y por otro lado la exploración manual y física del soporte, centrada en la producción artesanal de papel. Esta última se desarrollará en el taller ArrAtoS, único en su categoría en Madrid, donde se profundizará en el conocimiento del papel hecho a mano y la encuadernación artística. Finalmente la tercera línea de trabajo es la creación y diseño de patronaje del sobre que será realizado en físico por la diseñadora de moda emergente Virginia Muraz.

Como fase final se aborda la fase de **producción**, tras la toma de decisiones de la fase de experimentación se procederá a la maquetación final y a la producción física del libro de artista, cuidando su secuencia narrativa y acabados. En esta última etapa también se contempla la investigación de canales de distribución y exhibición, con el objetivo de valorar la viabilidad del proyecto en contextos expositivos y editoriales independientes, así como su posible proyección futura.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

4. 1. ¿Qué es un Libro de Artista?

Para comprender en profundidad la naturaleza del proyecto, es esencial partir de la definición precisa del objeto en cuestión: el libro de artista. Esta categoría situada entre el arte contemporáneo y la edición experimental, se caracteriza por utilizar el libro como contenedor de contenido y además como obra de arte autónoma, cuya estructura, formato y materialidad son parte esencial y elegida del discurso artístico.

Uno de los referentes más destacados en la investigación sobre este género es el artista, docente y comisario José Emilio Antón, quien desde 1971 ha producido más de 190 libros de artista, tanto ejemplares únicos como ediciones seriadas; ha sido invitado a ferias internacionales en España, Francia y México, y ha impartido catorce conferencias especializadas. En su intervención en la tercera edición de la feria internacional Masquelibros (2014), Antón define el libro de artista como una obra de arte en sí misma, concebida y realizada intrínsecamente por un artista plástico o poeta visual, o bien bajo su control total en caso de una edición múltiple (Makma, 2014). Este tipo de libro se diferencia del libro convencional por su intención y por la relación que establece entre continente y contenido. Este tránsito implica una relectura del libro como dispositivo expresivo, donde texto, imagen, objeto y acción confluyen.

« El libro, portador habitual de ideas, de experiencias y de memoria, en su encuentro con los artistas recoge su pensamiento estético, las reflexiones más íntimas, el diario incluso emocional de su actividad creativa. Y desde la época de las vanguardias históricas se convierte también en lugar de experimentación, en un soporte distinto que abandona los medios de expresión tradicionales - pintura, escultura, dibujo, grabado- para constituirse en trabajo de arte.» (Maffei, G. 2014, pg 11).

Una de las características esenciales del libro de artista es la posibilidad de su estructura paginada, que introduce una dimensión temporal permitiendo una secuencia narrativa o visual que se despliega al pasar las páginas. La continuidad temporal, junto con la interacción táctil del lector, establece una relación de simbiosis

entre el creador y el receptor, donde la experiencia física de manipular el libro es parte integral de la obra. Sin el lector la obra pierde sentido en sí.

Este campo de tridimensionalidad manipulable aporta al artista un territorio más amplio de exploración. Se rompe la quietud de la mera observación, que hasta entonces definía la relación del espectador con la obra, y se generan nuevas formas de diálogo a través de la manipulación del objeto.

Posteriormente en la investigación se abordará la perspectiva de los diferentes formatos de libros de artista, ya que no todos ellos siguen la estructura paginada del libro común. Como elemento común, el libro de artista propone una ruptura de la contemplación pasiva del arte tradicional, invitando a una experiencia inmersiva, íntima y multisensorial. Junto a esta interacción física, un aspecto que los artistas valoran es la economía de producción, su portabilidad y el potencial como medio de difusión artística. Al partir del libro como símbolo universal del conocimiento, el libro de artista adquiere una carga conceptual potente. Tiene la capacidad de democratizar el acceso al arte, y lo transforma en un objeto que cuestiona los límites entre obra, soporte y mensaje.

Con la bienvenida de este soporte a la cultura artística, se empezó a teorizar sobre el aspecto formal que el libro de artista debía tener. La realidad actual es que los libros de artista están acotados por la capacidad creativa de su creador o la concepción matérica a la que aspira el proyecto. Según expresa Magda Polo Pujadas (2023):

«Para mí el libro de artista es una obra polifónica, es como un canto coral donde se dan cita distintas miradas, distintas voces, distintos tactos, distintos sabores, distintos olores. Es toda esa amalgama de sensaciones.»

Esta cualidad sinestésica describe al libro de artista como un soporte capaz de atravesar múltiples sentidos, lo que lo convierte en un campo fértil para la experimentación plástica y conceptual. Y precisamente por eso resulta especialmente relevante para proyectos como el que aquí se desarrolla.

Tras este breve recorrido para contestar la cuestión de qué es un libro de artista, se concluye que este formato es una manifestación artística que utiliza como punto de partida el libro tradicional para subvertir y explorar su lógica estructural. Consigue así ampliar sus posibilidades formales y expresivas, integrando forma, materialidad y difusión intelectual en una obra cohesiva que invita a una participación activa del lector, completando así el ciclo creativo propuesto por el artista. En este contexto, el proyecto adopta este formato como medio de articulación, para generar una experiencia que explora la multisensorialidad. Se busca generar una interacción con el lector a través de la materialidad, la imagen y el texto poético, en una unidad estética coherente.

4. 1. 1. Antecedentes del libro de artista

Tras el acercamiento en el apartado anterior a entender este género artístico, se explorará a continuación, a través de una línea cronológica, los antecedentes que expliquen su origen en el mundo del arte. Pasa a ser un género artístico independiente en la segunda mitad del siglo XX. Durante este periodo, el libro de artista se convierte en una de las formas de expresión predilectas de diversos movimientos artísticos contemporáneos. En este contexto el formato libro de artista genera un espacio utilizado como un medio personal e íntimo de transmisión de las ideologías estéticas. La versatilidad que permitía dio pie a la experimentación con nuevos materiales, técnicas y enfoques que se alejaron de las prácticas artísticas tradicionales (Crespo-Martín, 2014).

No obstante, los primeros indicios de esta nueva concepción artística emergen a finales del siglo XIX. El primer acercamiento catalogado a la creación de este nuevo género artístico fue *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé, publicado de forma experimental en 1897 (Maffei, G. 2014).

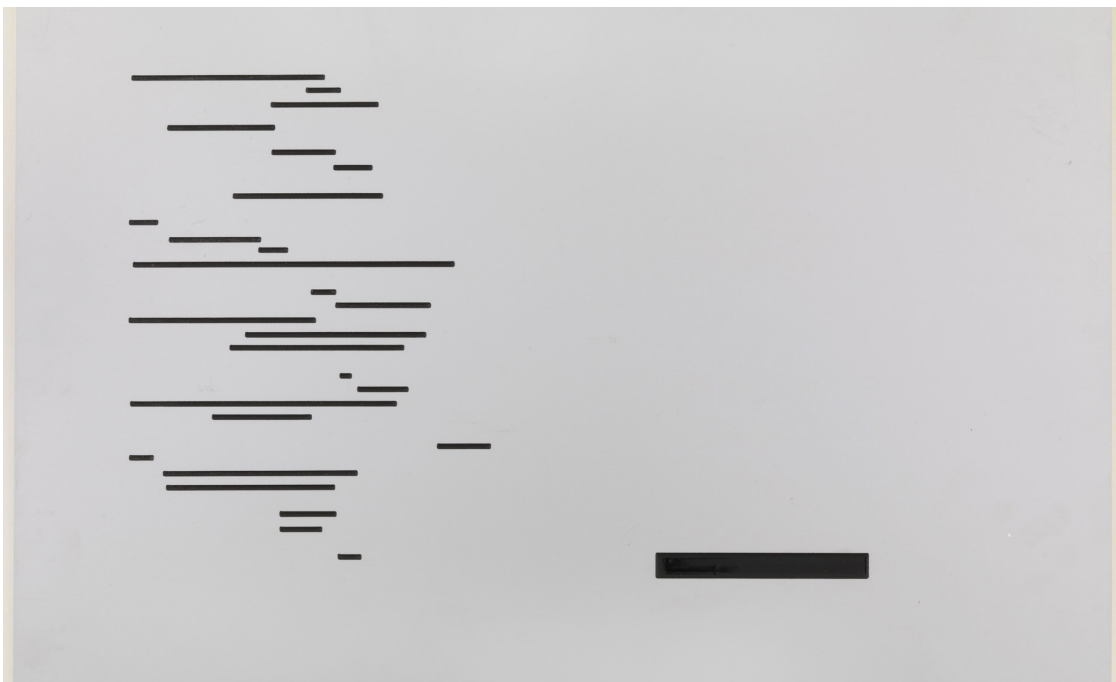


Figura 1. Mallarmé, S. (1897) *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

En esta publicación, Mallarmé dio gran relevancia al formato, entendió cómo este afectaba y formaba parte activa del discurso. Generó un proceso en el que continente y contenido fueran generados como un proceso en totalidad. Es un poema, donde Mallarmé juega con el texto y el espacio de la página, generando un recorrido en estructura de partitura. Los espacios en blanco en simbología de silencio, o los planos que estructuran la página ponen en foco la importancia de la musicalidad en el verso. En el texto, los tipos diferentes de tamaño, sugieren un recorrido que el lector debe seguir para poder leer el texto al completo (Díaz de la Fuente, 2011). Esta es la publicación que marca el acercamiento directo a la creación del libro de artista. Los elementos que harían hasta entonces único esta publicación, establecen un manifiesto de la nueva concepción del lenguaje visual. La armonía entre forma y contenido, que había permanecido inalterable de manera tradicional hasta el momento se ve quebrada con el poema de Mallarmé.

Durante las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias europeas continuaron esta línea de experimentación, jugando con las posibilidades formales del texto experimental, la imagen y la escritura automática. El cubismo, el futurismo y el surrealismo exploraron nuevas relaciones entre texto e imagen, tipografía y composición.

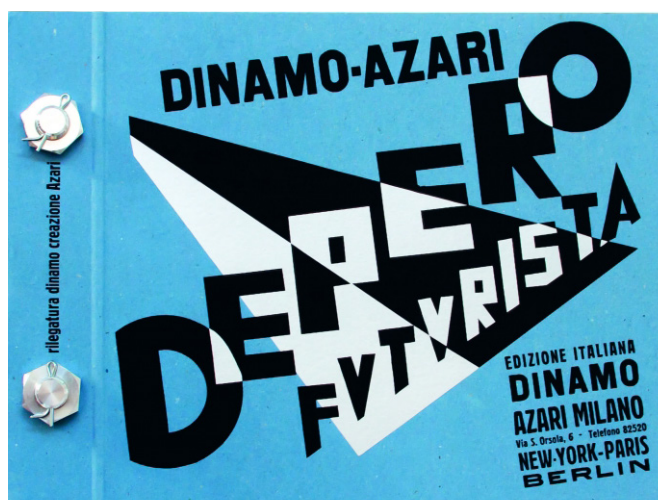


Figura 2. Depero, F (1913-1927) Depero Futurista. Ed. fascimular de Thames&Hudson.



En el Depero Futurista (1913-1927), Fortunato Depero introdujo técnicas de collage, variación tipográfica y estructura no lineal que desafiaban la lógica editorial convencional (Makma, 2014). De igual forma, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913), de Sonia Delaunay, emplea un formato desplegable en el que el color, la tipografía y la disposición de los elementos visuales adquieren protagonismo, invitando a una lectura no secuencial que redefine el papel de la página como espacio creativo. En el libro, la autora invita al lector a leer los poemas desde “los blancos”, siendo esta la única zona carente de formas, color o textos. De este modo la página adquiere el rol de lugar creativo, proporcionando al lector nuevas oportunidades de lectura (Richebourg, 2020). El trabajo de Delaunay va más allá de la mera ilustración del poema, sino que genera una interpretación cromática de las sensaciones y musicalidad de la misma.

Al año siguiente, aparece la creación del artista italiano Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb* de 1914. La exploración formal de esta publicación profundiza en la simultaneidad de signos, experimentando con el diseño gráfico y la plasticidad de la tipografía para encarnar visualmente el ruido y el movimiento. Esta propuesta encarna los principios del futurismo y representa una de las primeras aplicaciones integrales del diseño tipográfico como contenido poético (Orban, 1992). Estas obras sentaron las bases para considerar el libro no sólo como un contenedor de información, sino como un espacio creativo autónomo. Por otro lado, el poeta cubista Guillaume Apollinaire introduce en *Caligramas* (1918) una estructura visual del texto que experimenta con la relación de la palabra y el objeto que sintéticamente representa.

Figura 3. Delaunay, S (1913) *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*.

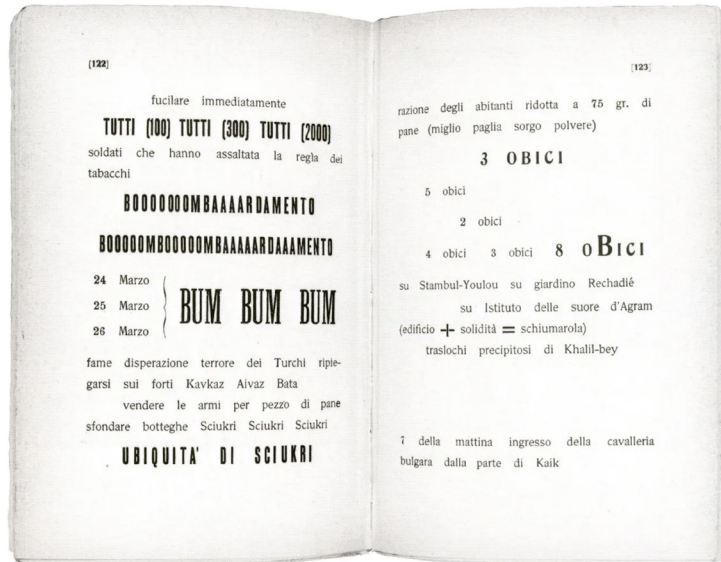


Figura 4. Marinetti, F (1914) Zang Tumb Tumb.

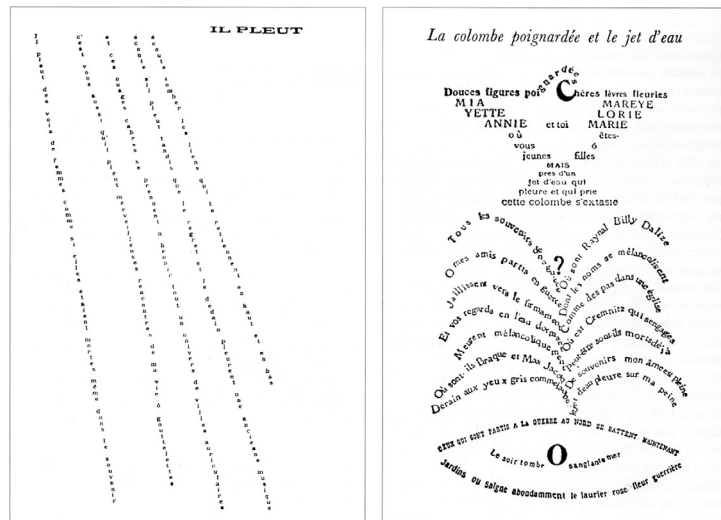


Figura 5. Apollinaire, G (1918) Caligrammes.

Parte de los poemas y caligramas del libro se contextualizan a las puertas de la Primera Guerra Mundial, por lo que reflejan y reflexionan sobre recuerdos, creación, amor, la amistad, el humor y la esperanza (Apollinaire, 2014, ed. por García). Caligramas, rompe de manera deliberada la estructura lógica y sintáctica del poema, ya que es una poesía libre y dibujada. Representa el prelude de la escritura surrealista automática (Polo Pujadas, 2011).

A continuación, siguiendo con los antecedentes matéricos del libro de artista, nos encontramos a un claro precursor como es el caso del artista Marcel Duchamp y los ready-made. Este artista es considerado uno de los artistas más influyentes del siglo XX y precursor esencial del arte conceptual. A través del movimiento dadaísta, revolucionó la percepción del arte del momento al elevar objetos cotidianos al estatus de obras de arte. Los ready-made son obras cuyo núcleo está protagonizado por objetos con función y uso en la vida cotidiana. Eran objetos sin personalidad ni belleza aparentes. Duchamp tenía la capacidad de hacerlos suyos, descontextualizados y darles la categorización de obra artística; con ellas lanzaba una crítica hacia las instituciones y la comercialización del arte (Gómez, 2020). Generaba nuevas oportunidades de piezas museables, rompiendo con lo establecido hasta la fecha, y lo artístico residía en dicha acción.

En 1916, un amigo de Marcel Duchamp, Walter Arensberg, el cual era crítico de arte y poeta, le regaló un ovillo de cuerda con un objeto en su interior, que generaba sonido al ser agitado. Este gesto de amistad generó “À Bruit secret” (1916), uno de los ready-mades que Duchamp crearía en esa época. La obra consistía en el mismo ovillo situado entre dos placas de latón atornilladas entre sí. Estas, estaban grabadas con unos textos incompletos, que generaban diferentes significados y se acompañaban del sonido procedente del ovillo (Guijar, 2022). Este objeto, jugaba con lo visible y lo invisible, lo figurado y lo imaginario; además del conocimiento de ambos creadores. La obra tiene un doble carácter de escultura sonora y obra interactiva.



Figura 6. Duchamp, M (1916). *À bruit secret*. Francia.

Es necesaria la manipulación de la misma, para que la obra alcance su sentido completo; de igual manera que ocurre con el libro de artista. A continuación es interesante destacar al artista, pintor, escultor, poeta y diseñador gráfico, Kurt Schwitters y su obra *El Espantapájaros* de 1922. Nacido en Hannover, Alemania, Schwitters comparte con Duchamp los intereses por el Dadaísmo y en su obra se observa la construcción de estas inquietudes. Gran interés por los collages, la deconstrucción y la poesía fonética (Sarmiento García, 2001). Vemos en su obra un reflejo de las anteriores en cuanto a las composiciones del recorrido visual, modificación de las tipografías y sus tamaños; que nos recuerda a los Caligramas de Apollinaire. En ese mismo recorrido, resulta relevante retomar la obra de Duchamp para contextualizar el surgimiento del libro de artista, es importante destacar su obra *La Boîte-en-Valise* de 1936, que puede considerarse el primer libro-objeto del siglo XX.



Figura 7. Schwitters, K (1922). *El Espantapájaros*. Alemania.

El propio Marcel Duchamp dejó constancia:

«Otra nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo, se trata de reproducir aquellos cuadros que tanto me gustan en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía cómo hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió la idea de una caja en la que estarían recogidas todas mis obras como en un museo en miniatura, un museo portátil, y esto explica que lo instalara en una maleta» (Duchamp, 1983).

Y así genera la idea del libro como soporte y vehículo de imágenes y textos, germen claro de la creación del libro de artista.

Otra creación similar de Duchamp, que podría acercarse más al libro descontextualizado es su obra de unos años antes llamada *La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (La caja verde. La novia desnudada por sus solteros, incluso), (Duchamp, 1934). Esta obra es una recopilación en un catálogo de elementos, motivos visuales y lingüísticos que habían influenciado o interesado a Duchamp durante su periodo más productivo. Esta obra da lugar a una producción múltiple, desafiando así la noción de obra única e introduciendo la lógica del ready-made.

La exploración de los orígenes históricos del libro de artista



Figura 8. Duchamp, M (1936 - 1941) *La Boîte-en-Valise*.



Figura 9. Duchamp, M (1936 - 1941) *La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même.*

permiten comprender cómo, desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX, se origina una transformación de paradigma en la concepción del objeto libro.

A lo largo del recorrido histórico, las obras analizadas evidencian una progresiva división entre los límites establecidos con anterioridad entre arte y literatura, texto e imagen y finalmente forma y contenido. Esta evolución se consolida con los movimientos de vanguardia que promueven nuevos acercamientos a formas de percepción diferentes y experimentación matérica. Se establece así una línea de pensamiento y acción que transforma el libro en un espacio de experimentación estética y discursiva.

Gracias a la exploración artística que se recoge en el recorrido del apartado, se da paso a considerar el libro como un recipiente de conocimiento y un espacio de creación independiente. En este sentido, los antecedentes analizados han permitido comprender el origen formal y conceptual del libro de artista; y sirven de referentes para la posterior toma de decisiones creativas del presente proyecto. En el siguiente apartado se investiga la consolidación de esta técnica artística en la historia del arte.

4. 1. 2. Consolidación del género en la Era Moderna

Tras el acercamiento en el apartado anterior para comprender los orígenes de este género artístico, se explorará a continuación, a través de una línea cronológica los antecedentes que propiciaron su consolidación en el contexto del arte contemporáneo. La consolidación del libro de artista como género independiente se sitúa en relación al desarrollo del arte conceptual y los planteamientos intelectuales que este aporta, en la segunda mitad del siglo XX. El presente apartado abordará los hitos fundamentales que marcan la consolidación, y de igual manera que el apartado anterior, se planteará una cronología selectiva que traza el desarrollo progresivo que permite comprender su desarrollo histórico.

Durante las décadas de los años sesenta y setenta, el **arte conceptual** transformó profundamente el panorama artístico, proponiendo manifestaciones diversas y fronteras cada vez más permeables entre disciplinas. Se priorizaron, por primera vez, las ideas y conceptos sobre los objetos materiales (Vásquez Rocca, 2013). Ello explica que el objeto artístico dejase de ser valorado exclusivamente por sus cualidades formales y materiales, para centrarse en el pensamiento, el proceso de creación y la idea como elementos centrales de la producción artística.

Los artistas del momento comenzaron a valorar cada vez más el libro como soporte privilegiado por su capacidad de vehicular ideas de manera íntima, secuencial y sobre todo accesible. En este contexto, este nuevo campo de experimentación brindó a estos artistas un espacio para la acción crítica, la autoedición, la exploración de la narrativa no lineal y el juego con diferentes lenguajes formales.

Otro cambio relevante que aportó el arte conceptual al panorama artístico, fue la ruptura hegemónica de la crítica artística del momento. Provocó que la figura del crítico y el artista se acercaran, en un diálogo sobre la nueva propuesta formal del momento. Muchos artistas comenzaron a teorizar sobre sus propios trabajos, generando algunos de los textos más esenciales sobre el Arte Con-

ceptual (Parcerisas, 2007). Comienzan también a realizar labores reservadas a los críticos, como el comisariado, es así como en las últimas décadas del Siglo XX, se diluye la división entre la figura del crítico de arte y la del artista.

Los artistas conceptuales adoptan del papel del crítico, la capacidad discursiva para hablar y explicar las intenciones de su trabajo. A partir de este cambio se establece la posibilidad de un enlace entre teoría y praxis, saber y hacer en la actividad artística (Meyer, 1972). De esta manera se genera una crónica personal del proceso creativo, que acaba creando el Libro de Artista. Este concepto, convierte al objeto del libro en un vehículo para las ideas y pasa a ser el libro como idea, como un todo, como una obra de arte (Morgan, 1992).

En paralelo, el **movimiento Fluxus** tuvo un papel crucial en la difusión del libro medio de creación. Desde los años 50 los artistas vinculados a Fluxus utilizaron el soporte e investigaron las posibilidades de los diferentes formatos a través de sus libros-caja. Todo ello también se relacionaba con la realización de happenings, performances y otras formas de acción, eran artistas comprometidos con desarrollar un espíritu crítico al servicio de la sociedad (Torres, 2014). A través del libro, se encuentran una forma de soporte idóneo para la difusión de sus ideas que compensaba lo efímero de las acciones performativas, garantizando su permanencia y difusión.

Diversos críticos y teóricos como Clive Phillpot, Lucy Lippard, Ulises Carrión, Joan Lyons o Johanna Drucker coinciden en situar el verdadero auge del libro de artista en la década de los sesenta. Para estos autores, el rasgo definitivo del libro de artista reside en que el contenido esté vinculado estructuralmente a la lógica del libro como soporte. Si bien esta relación ya se encontraba implícita en algunas publicaciones anteriores, la diferencia fundamental radica en el aprovechamiento del verdadero potencial del libro: su capacidad de reproducción múltiple (Quintanar, 2024).

El libro de artista se convierte en una **herramienta política** con capacidad para democratizar el arte, tal como lo había hecho antes con el conocimiento. Este planteamiento se traduce en una crítica directa al sistema del arte tradicional y sus canales de legitimación, afectando no solo al mercado, sino también a los espacios expositivos convencionales como museos y galerías. En contraposición a las ediciones limitadas y exclusivas que predominaban en la primera mitad del siglo XX, los libros de artista de los años sesenta reivindican la multiplicación del formato como vía para abaratar los costes de producción y facilitar su acceso. El bajo precio se convierte, en este caso, en una virtud estética y política. Tal es el ejemplo del primer libro de Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, que fue comercializado por tan solo cuatro dólares.

Esta obra es un libro fotográfico que recoge 26 fotografías de gasolineras de la ruta 44, anterior a la ruta 66. Cada imagen viene acompañada de un breve texto que indica la posición de cada una en el trayecto. Todo el trabajo de Ed Ruscha genera una fuerte relación entre el contenido y el título de sus obras. Este prácticamente siempre presenta una aliteración que describe de modo literal el contenido (Quintanar, 2024).

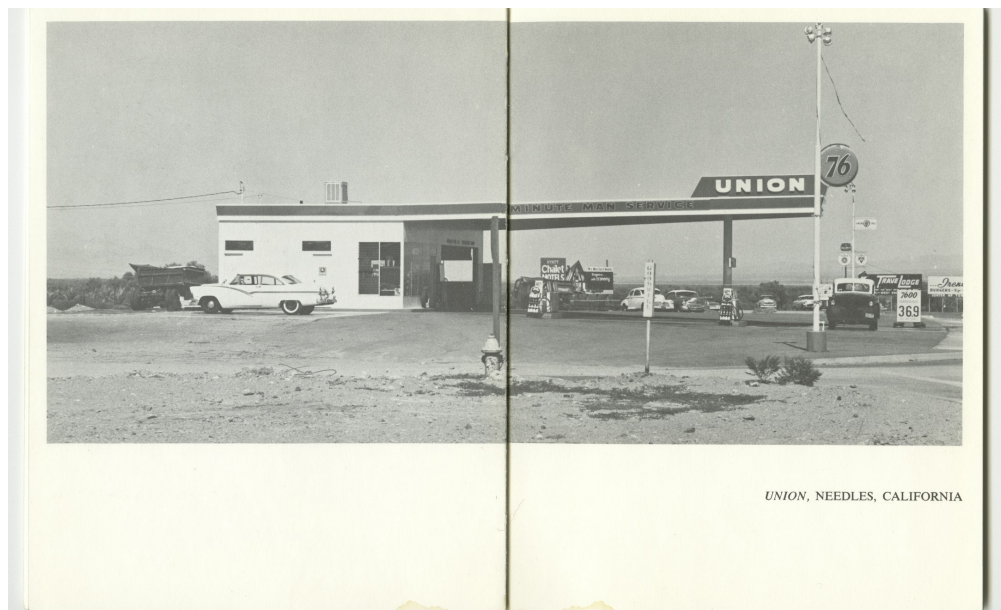


Figura 10. Ruscha, E (1963) *Twentysix Gasoline Stations*. Walker Art Center.

Diferentes autores destacan los primeros libros de Ed Ruscha como el punto de partida de una transformación significativa en la concepción del libro como objeto artístico (Lippard, 2004). A partir de estas experiencias iniciales, la segunda mitad de la década de los sesenta y los primeros años de los setenta presenciaron una eclosión de libros, publicaciones y material impreso que desbordó los márgenes establecidos por la industria artística. Artistas conceptuales, fluxus, del happening, del land art o incluso poetas concretos hallaron en el libro de artista un espacio común de expresión, experimentación y disidencia.

Entre las obras más icónicas de Ruscha se encuentra, *Every Building on the Sunset Strip* de 1966. Es un pliegue en acordeón con impresión offset en negro sobre papel blanco, pegado sobre una cartulina blanca que también sirve de cubierta del libro. El libro tiene casi las mismas dimensiones que los anteriores, pero desplegado mide 760,7 cm de ancho. Para este libro Ruscha fotografió un tramo de aproximadamente 2,4 km de Sunset Boulevard que pasa por West Hollywood, también conocido como Sunset Strip y de ahí el título de la obra. Ruscha también creó dibujos y fotografías sobre sus libros, estas

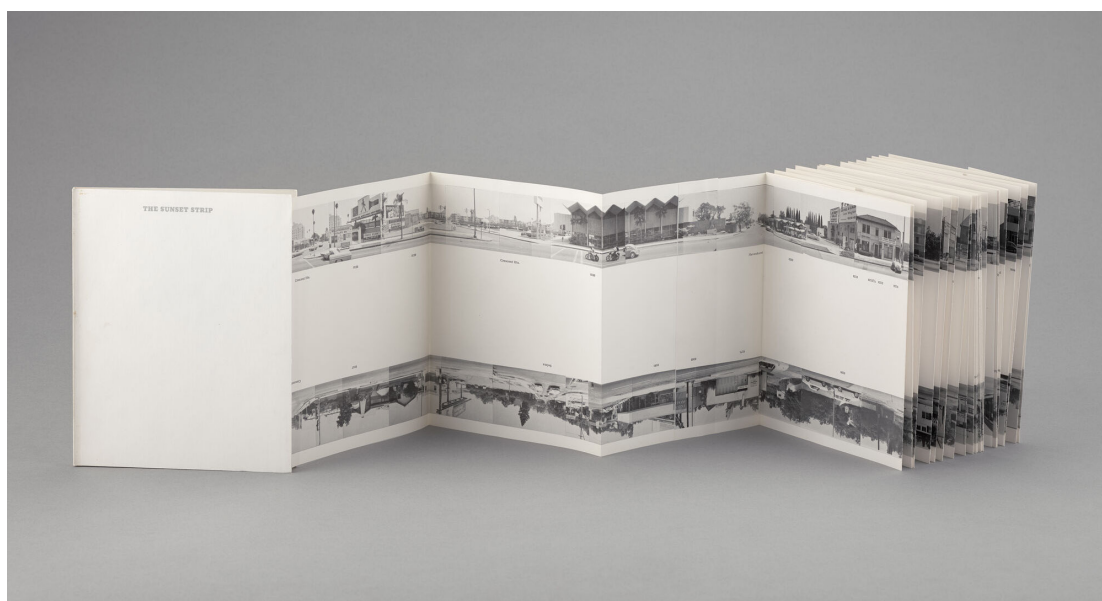


Figura 11. Ruscha, E (1966) *Every Building on the Sunset Strip*.

son como manuales de instrucciones con un cierto toque de humor, que van desde representaciones pragmáticas a lúdicas de cómo utilizar esos libros. En estas fotografías, el artista sugiere una conexión física con sus libros (Berger, 2016).

No obstante, resulta esencial destacar a un artista fundamental en esa etapa, Dieter Roth. Contemporáneo de Ruscha, aunque su reconocimiento ha sido, en ocasiones, menos visible que el de este, Roth ya desde 1954 trabajaba en obras de arte que exploraban el formato libro. La línea de su producción artística se protagoniza de manera principal por la dedicación al libro de artista. Realizó más de cien libros a lo largo de su carrera y comenzó casi diez años antes que Ruscha. Además a diferencia de la sobriedad conceptual de este, Roth explora desde una perspectiva más matérico-expresiva, fusionando texto, imagen, tipografía y elementos gráficos en un proceso donde el libro se convierte en un espacio vivo de experimentación.

Uno de sus proyectos más emblemáticos, *Daily Mirror* (1970), consiste en la recopilación y transformación de páginas del periódico británico del mismo nombre. Roth reorganiza y manipula estos materiales impresos, alterando sus estructuras hasta convertirlos en artefactos visuales que interpelan al lector desde la saturación, la repetición y el ruido gráfico.

Roth sustituye el lenguaje por el ruido, desdibujando los límites entre lo legible y lo visual, y haciendo del deterioro del contenido parte del discurso artístico. Este tipo de intervención convierte al libro en una obra autorreferencial, crítica con los medios de comunicación y alejada de cualquier intención documental tradicional (Haro, 2014).

El trabajo de Roth resulta esencial para comprender una dimensión del libro de artista distinta a la de Ruscha: mientras este último apuesta por la neutralidad y el formato reproducible, Roth enfatiza lo corpóreo, lo procesual y lo impredecible. Su enfoque expande las posibilidades del libro como objeto estético y conceptual, abriendo paso a una vertiente más experimental y sensorial del género.

Este recorrido cronológico no pretende ofrecer una visión completa del desarrollo del libro de artista, sino destacar algunos de los hitos y propuestas que asientan y comprenden la consolidación del libro de artista como medio autónomo dentro de las prácticas artísticas. A través de figuras clave como Ed Ruscha o Dieter Roth, así como el movimiento Fluxus, se comprende cómo este formato se convirtió en un soporte idóneo para los artistas en cuanto a la experimentación formal, la crítica institucional y la difusión de ideas desde una perspectiva accesible y múltiple. La selección de casos responde tanto a su relevancia dentro del discurso contemporáneo como a su capacidad para reformular los límites entre autoría, lenguaje y soporte. Dada la amplitud del tema, no se ha buscado un tratamiento exhaustivo, sino acotar aquellas propuestas que conectan de manera directa con los ejes centrales de este trabajo y con el asentamiento del libro de artista.

4. 2. Definición y diferenciación de conceptos

En los apartados anteriores ya se ha dado respuesta a la cuestión «¿Qué es un libro de artista?» y se ha contextualizado, respondiendo a la pregunta, “¿Cómo surge el libro de artista?. Sin embargo, en este punto nos adentraremos en entender los puntos claves sobre el libro de artista, elementos principales y estructura.

Para abordar esta pregunta, es necesario explorar, una vez más, los orígenes del libro de artista y su relación con el mercado y la bibliofilia. Según el diccionario de la Real Academia Española, la **Bibliofilia**, es la afición a coleccionar libros, especialmente los raros y curiosos. Este término ha generado una demanda que se ha suplido a lo largo de la historia, por la creación de una serie de libros editados de manera perfeccionista y rigurosa. Ejemplo de estos casos, son extraordinarios facsímiles, incunables, además de primeras ediciones de libros impresos y libros ilustrados.

Cierto es, que este ámbito al estar estrechamente vinculado al coleccionismo y a la literatura, se encuentra algo alejado de las innovaciones contemporáneas dentro del ámbito de las bellas artes, pero era necesario dar una breve contextualización de la existencia de este apartado del mercado, para acotar mejor, el ámbito de estudio del trabajo.

Por otro lado se encuentra el libro ilustrado, que es principalmente literario. El ilustrador es colaborador del escritor y su función es la de realzar y apoyar el texto. En contraposición, el libro de artista es una obra autónoma, con una tradición de más de un siglo de historia dentro del campo de las artes plásticas. Este debe mantener la conexión con la idea del libro común, utilizando por ejemplo la estructura del paginado como movimiento conductor del contenido (Bernal, 2010). En él pueden convivir elementos textuales y plásticos, que intervienen en la interacción táctil y visual de la obra, lo cual es esencial en las características materiales del libro de artista. El autor controla y concibe de manera absoluta el desarrollo de la obra.

Entre la calificación de este tipo de libros se encuentra también el libro-objeto. Este trasciende esta funcionalidad del libro, utiliza su imagen, como elemento simbólico y la manipula. Generalmente pierde la capacidad de ser manipulado, renunciando a su capacidad transmisora de información, para potenciar su tridimensionalidad o cualidades escultóricas. Literalmente el artista convierte al libro en objeto. Gracias a la aclaración terminológica y tipológica realizada, podemos acotar y definir mejor las características formales del resultado, y entender sus capacidades, de cara a una futura edición del resultado deseado.

4. 2. 1. Exploración de materialidad y forma de los Libros de Artista

El potencial del libro de artista no reside únicamente en su contenido visual o textual, sino también en la manipulación de su materialidad y estructura. Se trata de un soporte altamente mutable que puede adoptar configuraciones formales muy diversas. Por lo general, este tipo de obras «solicitan» ser leídas de una forma especial, diferente de la que ofrecen los libros convencionales; rompen con las lógicas habituales del orden racional de la página impresa en dos dimensiones, precisamente para aportar un valor añadido a la percepción y la experiencia del lector (Crespo Martín, 2012).

Entre los principales elementos que se deben considerar se encuentra, en primer lugar, la **secuencia**. Esta determina el ritmo y orden con el que se presenta el contenido. El artista establece las claves que estructuran la forma de lectura del espectador. Esta «construcción» de lectura o carril determina la identidad del libro. Visualmente se podría comparar con la creación de una partitura que posteriormente será interpretada por una orquesta. Así, es posible construir mecanismos que retengan al lector en páginas específicas o que, por el contrario, generen rupturas de ritmo que prolonguen la contemplación de ciertas partes de la obra. Johana Drucker, en *The Century of Artists' Book* (1995), desglosa los diferentes tipos de estructuras secuenciales en tres grandes grupos: ininterrumpida, polisemiótica y externa. Siguiendo esta clasificación, a continuación se detallan las principales características de cada tipo de secuencia, ejemplificando su aplicación a través de obras de referencia en la historia del libro de artista.

Comenzando con la **secuencia ininterrumpida**, encontramos en determinados libros de artista, que la obra funciona como un todo dinámico, activado en un momento o acción unificada. Un claro ejemplo de esto son los «**flip books**», donde cada página actúa como un fotograma individual en una secuencia cinematográfica.

Este tipo de obras suelen adoptar pequeños formatos debido a que requieren de la resistencia del papel para que las páginas se deslicen con rapidez entre las manos.

El movimiento de la mano al hacer presión para que las páginas pasen rápidamente, es la acción unificada que activa la secuencia ininterrumpida. Solo esa forma de acción da sentido al contenido. Un ejemplo es el libro de *Raising a Family* de 1976 del artista Conrad Gleber, que utiliza una de las fotos familiares para hacer que a medida que las hojas del libro van pasando, parezca que la foto se imprime.



Figura 12 y 13. Gleber, E (1976) *Raising a Family*.

Otro ejemplo de esta forma de secuencia es llevada al máximo exponente en el libro *Molecularis*, del artista Jossie Malis. Este flip book producido en 2018 por la editorial Flipboku, contiene seis historias diferentes entre sus páginas. Esto ocurre gracias al troquelado de las mismas y según el posicionamiento del dedo al pasar las páginas se visualiza una historia u otra (Garzo, 2018).



Figura 14. Malis, J. (2018). *Molecularis*. [Flip Book]

Aunque no siempre todas las narrativas ni las secuencias siguen un desarrollo lineal. En algunas ocasiones, la relación entre texto e imagen en el libro genera estructuras más complejas, dándose ocasiones donde las interrupciones a la continuidad y las distintas combinaciones entre ambos elementos producen múltiples significados. De esta manera la secuencia se convierte en una composición única y cohesionada. Recursos que podemos encontrar en este tipo de secuencias son el collage, las páginas desplegadas o la fragmentación de los contenidos en diferentes apartados o partes. En numerosos libros de artista se plantean rutas de lecturas no lineales, invitando al lector a una experiencia visual en constante transformación. Un buen ejemplo de ello es *The Road is Wider than Long* de Roland Penrose (London Gallery Editions, 1939).

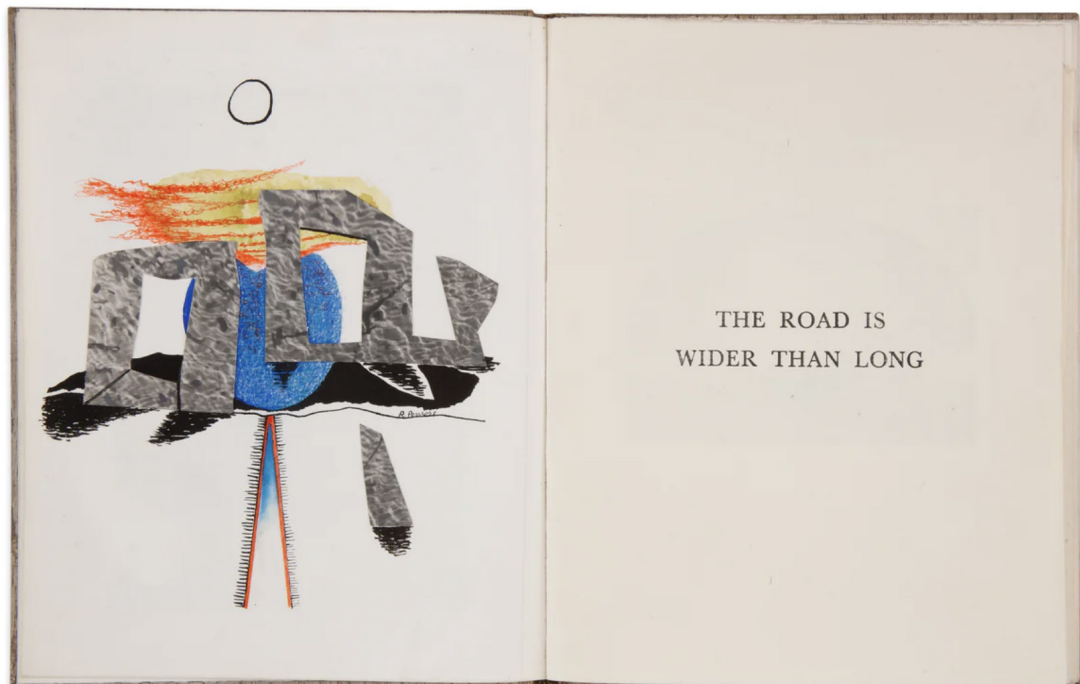


Figura 15. Penrose, R. (1939). *The Road is Wider than Long*. London Gallery Editions.



Figura 16. Higgins, D. (1980). *Of Celebration of Morning*.

Esta riqueza de sentidos se encuentra en obras como *Of Celebration of Morning*, de Dick Higgins, 1980.

Pasando a continuación a la **secuencia externa**, podemos observar como en algunos libros de artista, la organización interna no parte de una narrativa convencional ni de una paginación lógica, sino de un elemento conceptual que proviene del exterior. Estas obras se estructuran a partir de parámetros ajenos al libro mismo, como cronologías, progresiones matemáticas, referencias fotográficas o sistemas alternativos de codificación. Ponemos como ejemplo de nuevo la obra de Ed Ruscha *Every Building on the Sunset Strip*, 1962, la secuencia en este caso está dictaminada por el registro visual, edificio por edificio, de una calle concreta de Los Ángeles.

También el artista Sol LeWitt, con su libro *Brick Wall* (Tanglewood Press, 1977), recurre a una secuencia basada en los cambios de luz sobre un mismo muro, fotografiado en distintos momentos del día. La variación de sombras y contrastes convierte el libro en una exploración visual del tiempo y sus efectos, sin necesidad de una narrativa textual.

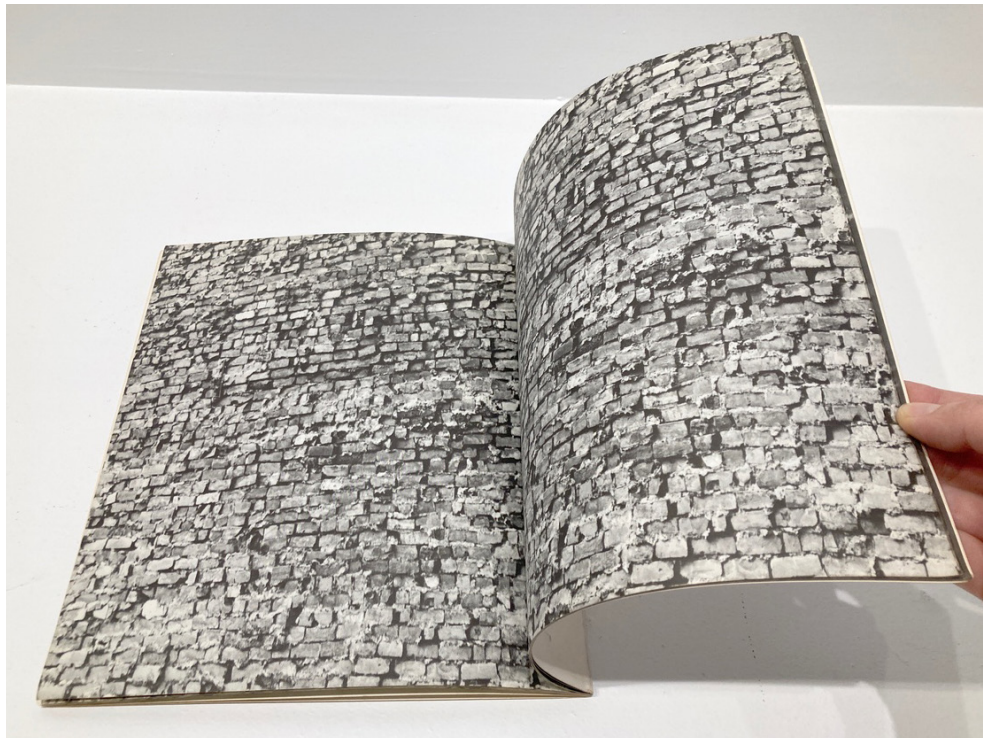


Figura 17. LeWitt, S. (1977). *Brick Wall*. Tanglewood Press

En todos estos casos, la estructura externa sustituye al relato tradicional, proponiendo una experiencia de lectura que responde a ritmos, patrones o fenómenos reales ajenos al formato libro.

El siguiente elemento es la **forma**, entendida como la apariencia estructural del libro. En el caso de libro de artista, este suele trascender más allá de la encuadernación convencional, adoptando soluciones innovadoras como el códex, el rollo, los puntos fijos, los acordeones o libros-caja. Cada una de estas formas son intencionales y buscan aproximarse al espectador de manera diferente, aportando un valor añadido a la experiencia visual y táctil de la lectura.

La estructura códex es la forma más utilizada y tradicional de generar el lomo del libro. Consiste en unir diferentes conjuntos equitativos de páginas, por lo general por alguna clase de hilo, que se cose y posteriormente se adhiere a una estructura rígida que protege y aporta mayor durabilidad a la estructura. Esta estructura permite que las páginas puedan ser abiertas y leídas de manera secuencial; lo que aporta una estructura lineal a la lectura.



Figura 18. Hebert, H. (2010) Ejemplificación de la estructura códex cosida a mano.

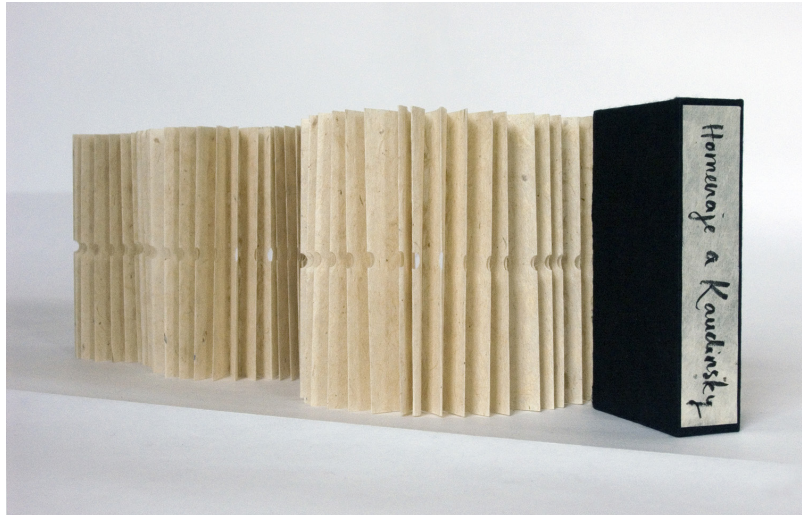


Figura 19. Perez, X. (2007) Homenaje a Kandinsky.

La estructura códex es la forma más utilizada y tradicional de generar el lomo del libro. Consiste en unir diferentes conjuntos equitativos de páginas, por lo general por alguna clase de hilo, que se cose y posteriormente se adhiere a una estructura rígida que protege y aporta mayor durabilidad a la estructura. Esta estructura permite que las páginas puedan ser abiertas y leídas de manera secuencial; lo que aporta una estructura lineal a la lectura.

Esta fotografía ejemplifica la estructura de acordeón. Se construye realizando un plegado continuo que permite lecturas no lineales. El conjunto genera dos lecturas paralelas, que hacen que el lector transite espacialmente por sus páginas.

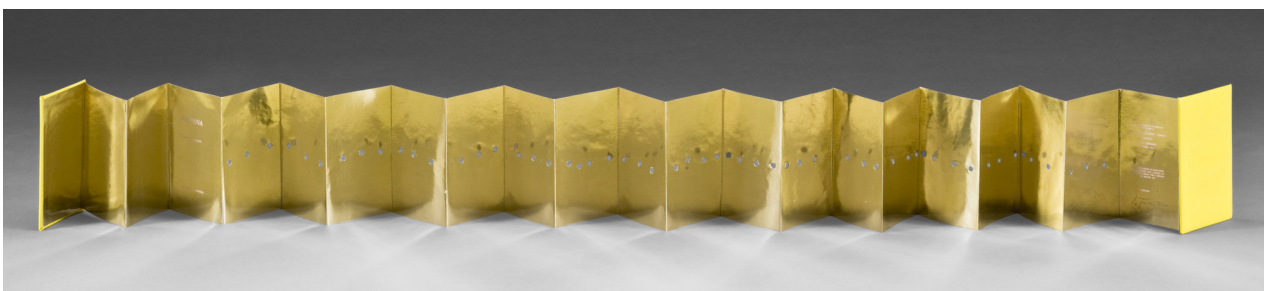


Figura 20. Fontana, L. (1966). Concetto Spaziale.



Figura 21, 22 y 23. Torres, A. (2017) Rollo.

La estructura del rollo se basa en una larga tira de papel que se enrolla sobre sí misma. Para ser leída debe ser abierta manualmente y mantener esa fuerza para poder visualizar el interior del libro.



Figura 24. Maciunas, G. Grupo Internacional Fluxus. (1963) Preview Review

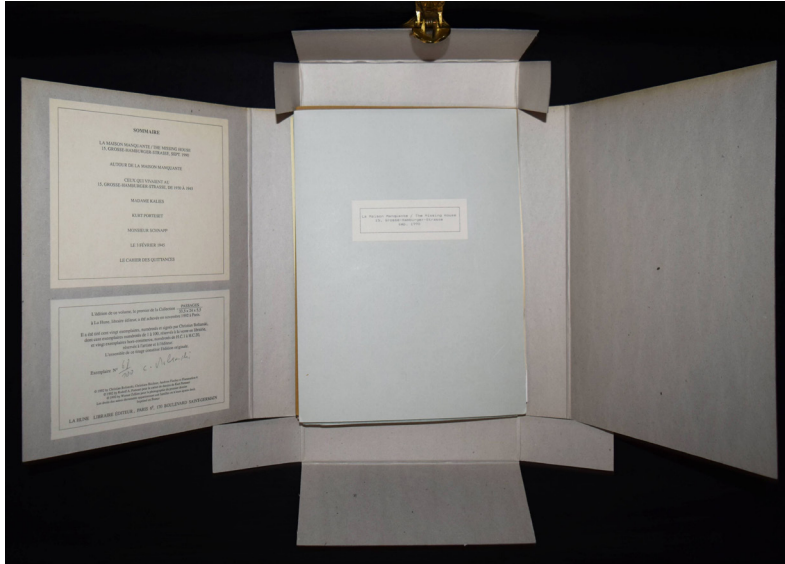


Figura 25. Boltanski, C. (1992). La maison manquante.



Figura 26. Beuys, J. (1967). Katalog Museum Mönchengladbach. Pixelstorm, Vienna / Bildrecht Vienna, 2021

La estructura del Libro-caja, se crea para ser utilizada como contenedor de materiales u objetos. Puede adoptar la forma de una carpeta, como sucede en La maison manquante, y pueden estar elaborados con distintos materiales, incluso representar cajas de manera literal o maletines.

Tras este recorrido por la dimensión técnica del libro de artista, se puede afirmar que los artistas contemporáneos generan el libro-arte como una unidad plena, como una unidad plena, donde los aspectos formales, conceptuales, temáticos y materiales deben estar interrelacionados. Ello garantiza la armonía, coherencia y potencia expresiva de su conjunto. La experiencia táctil y visual en los libros de artista también es fundamental. Abarca desde la textura del papel hasta la disposición de las imágenes, o el posicionamiento de cada una de sus partes. Cada elemento aporta a la percepción de la obra. Incluso los espacios en blanco, o los pliegues y cortes deliberados, conforman distintas decisiones del artista. Todo ello es tratado como parte esencial del diseño y subraya el carácter único e irreplicable de estas piezas.

En consecuencia, el libro de artista se presenta como un soporte extraordinariamente versátil, capaz de integrar texto, imagen, textura y ritmo en un mismo objeto editorial. Esta suma de elementos permite no solo la transmisión eficiente de conocimiento, sino también una aproximación poética y sensorial a los contenidos, desafiando las convenciones del libro tradicional y expandiendo sus posibilidades comunicativas.

En este sentido, su estructura física, secuencia visual y composición formal constituyen herramientas que favorecen la exploración de la materialidad como lenguaje. Tal como se ha demostrado a lo largo de todo el apartado, la elección de cada componente se convierte en una decisión significativa en la construcción de sentido.

Esta capacidad del libro de artista para canalizar ideas mediante aspectos materiales y perceptivos justifica el presente análisis, que se detiene en los modos en que la forma influye sobre el contenido y puede incluso activar asociaciones mentales profundas en el espectador.

En este contexto, se introduce el estudio de la sinestesia, un fenómeno de base neurológica que ejemplifica de manera paradigmática la relación entre estímulos sensoriales cruzados y percepción expandida. Su incorporación a la investigación del proyecto permite profundizar en las formas en que lo multisensorial puede integrarse en el diseño editorial como recurso creativo y conceptual.

De esta manera la sinestesia se presenta como una clave metodológica y poética para abordar la transmisión de ideas desde una perspectiva compleja y enriquecida, ampliando el campo de acción del libro de artista más allá de lo visual y lo textual hacia una experiencia perceptiva completa.

4. 3. Sinestesia

Las experiencias vitales de las personas son personales e intransferibles, con matices subjetivos propios, que hacen del ser humano un ser independiente, con capacidad de generar una consciencia individual y única, a través de su paso por el mundo. En este apartado se explorará precisamente la percepción, los matices y los valores añadidos, que cada experiencia vital acumula en nosotros.

Para abordar un tema tan amplio como es la percepción, y el carácter subjetivo que lo acompaña, esta parte de la investigación, va a basarse en el fenómeno científico concreto, la sinestesia.

Este explica los casos en los que la percepción añade y completa ciertas experiencias con valores adheridos, de manera única. Constituye a una funcionalidad inusual del cerebro, que define la percepción simultánea de dos realidades sensoriales ante un mismo estímulo. Estas respuestas son la sensación que corresponde de manera directa al estímulo, por sus características físicas y además, una cualidad sensorial, o valor añadido que no corresponde a su naturaleza (Melero, 2015).

Desde una **perspectiva neurocientífica**, la sinestesia es reconocida como un fenómeno neurológico; esto implica que la sinestesia, tiene una base neuroanatómica y cognitiva, que valida la existencia empírica de este fenómeno (Hubbard, 2007). Ocurre cuando la estimulación de una vía sensorial o cognitiva produce una respuesta asociada a una vía diferente a la estimulada de manera directa.

Para abordar con mayor claridad este fenómeno, se toma como referencia la tesis Helena Melero Carrasco (2015), entre otros estudios. Melero plantea una teoría explicativa denominada, **Modelo de Integración Emocional (Emotional Binding Theory, EBT)**. Este plantea que las experiencias sinestésicas, tienen un componente emocional intrínseco y no solo relacionadas con la percepción sensorial. Esta relación con lo emocional surge de las conexiones entre las áreas sensoriales cerebrales responsables del procesamiento afectivo. El Modelo de Integración Emocional, se basa en estudios psicológicos y neurocientíficos desde el siglo XIX hasta la actualidad.

Entre los antecedentes de modelo se encuentran estudios históricos, como el planteado por el doctor en Medicina y profesor de Filosofía y Psicología, Théodore Flournoy, quien propuso la teoría del coeficiente afectivo (1893), y el de Mary Whiton Calkins (1895), ambos fueron pioneros en el estudio de la sinestesia analizada desde la psicología. Según el EBT, la emoción y las experiencias personales desempeñan un papel clave en la modulación de la percepción y la cognición, por lo que se afirma que la sinestesia es una experiencia consciente, moldeada por factores emocionales y vitales.

Es por esto que se generan diferentes modalidades de sinestesia dependiendo de la conectividad entre áreas sensoriales y afectivas. Tales como sinestесias conceptuales, sinestесias espaciales y el grafema-color, uno de los más amplios y estudiados, ya que incluye las llamadas sinestесias coloreadas, que asocian conceptos a colores concretos (Cytowic, 1993).

Volviendo a observar la perspectiva neuroanatómica del estudio, se evidenció que existen diferencias estructurales en el cerebro sinestésico, en concreto las regiones relacionadas con el procesamiento emocional, tales como el sistema límbico, la corteza insular o el lóbulo parietal posterior (Damasio, 1998). Ello explica porqué hay personas que experimentan la sinestesia y otras no. Y por último, el modelo plantea que el aprendizaje y la interacción con el entorno, son elementos que determinan cierta influencia en las experiencias individuales sinestésicas, especialmente durante el desarrollo temprano del cerebro (Ward, 2007). Este modelo estudia cómo la exposición a estímulos multisensoriales en la infancia potencia las asociaciones sinestésicas.

Un aspecto especialmente relevante abordado por Melero en su tesis es la relación entre la sinestesia, el color y la realidad perceptiva. En el estudio del caso se afirma que no existen diferencias entre cómo las personas sinestésicas y no sinestésicas perciben el color físico. Aunque sí hay diferencias en cómo responde el cerebro a estímulos sinestésicos. En el caso de la sinestesia, para que una persona “vea” un color asociado a un estímulo (como una letra

o un número), se activan zonas cerebrales que van más allá de las relacionadas únicamente con la visión. Esta activación adicional permite entender por qué el color sinestésico se experimenta de un modo distinto al color físico. En este punto, dentro del estudio se plantea una cuestión muy relacionada con el proyecto, y es la reflexión sobre la esencia del color físico: **¿es el color que vemos en los objetos algo real y externo, o simplemente una construcción subjetiva de nuestro cerebro?**

Es aquí donde cobra relevancia el concepto filosófico **Qualia**. En singular quale, los Qualia son las propiedades de estados o eventos mentales conscientes que determinan, **«cómo se siente»** experimentar una determinada percepción. En cada caso, los qualia tienen la capacidad de describir o valorar estados mentales individuales de carácter subjetivo. Ejemplos de esto es el carácter doloroso de un estado de dolor, el sabor del limón o el olor del césped recién cortado (Byrne & Tye, 2006). Además, estas experiencias pueden cambiar según el contexto: por ejemplo, el sabor de un mismo alimento puede variar según el momento o el estado emocional del sujeto. (Dennett, 1988). Solo a través de un esfuerzo consciente de comunicación se puede intuir si nuestras experiencias perceptivas son comparables. La sinestesia no escapa a esta lógica: únicamente mediante un análisis introspectivo y fenomenológico puede alguien identificar una diferencia cualitativa en su forma de percibir (Melero, 2013).

Actualmente, se sabe poco sobre cómo se desarrolla la sinestesia o qué elementos pueden adquirirse mediante el aprendizaje. Cada vez hay más evidencias que apuntan al papel de las representaciones semánticas en su aparición. Algunas investigaciones proponen que las habilidades sinestésicas pueden desarrollarse o modificarse mediante mecanismos semánticos. Este fenómeno se conoce como **«sinestesia superior»** o ideasthesia. Según esta perspectiva, la sinestesia se desarrolla en la infancia y se enriquece con el tiempo, ya sea adoptando nuevos estímulos inductores o creando nuevas asociaciones. Además, diversos estudios sugieren que existe una estrecha conexión entre la sinestesia y experiencias fenomenológicas ordinarias basa-

das en conceptos. Estas asociaciones no se limitan a los estímulos sensoriales, sino que abarcan también ideas abstractas, emociones o recuerdos, lo que sustenta la hipótesis de que percepción y cognición están profundamente entrelazadas en la experiencia sinestésica. Así, comprender cómo se estructuran e influyen mutuamente estas dimensiones puede ser clave para explorar el fenómeno desde una perspectiva más amplia, que no se limite a la neurología sino que también contemple la semántica y la construcción subjetiva del mundo. Por ello, para entender de forma más profunda el origen y la naturaleza de la sinestesia, puede ser necesario estudiar cómo se forman las redes semánticas y cuál es su papel en la capacidad de percibir y ser consciente del entorno (Mroczko-Wasowicz & Nikolic, 2014).

La sinestesia ofrece una vía fascinante para reevaluar cómo percibimos, sentimos y damos significado al mundo en el que habitamos. A través de ella, se muestra que nuestras experiencias no son únicamente respuestas a estímulos físicos, sino construcciones complejas donde también intervienen la emoción, la memoria y los significados personales. Aunque, como se ha señalado anteriormente solo una parte reducida de la población experimenta sinestesia de forma natural, este fenómeno permite advertir cómo algunas personas pueden expandir su percepción estableciendo vínculos profundos entre sentidos y conceptos.

En el contexto de este TFG, la sinestesia es una herramienta valiosa para explorar la multisensorialidad como eje creativo. El proyecto se construye precisamente desde esa inquietud por combinar imagen, palabra y textura. Desde esta premisa, la sinestesia no se entiende solo como un fenómeno neurológico, sino que plantea un modelo que ayuda a reflexionar sobre cómo articulamos lo que sentimos, pensamos y recordamos.

En disciplinas como el arte o el diseño, esta visión permite activar nuevos lenguajes sensoriales, donde el color, la tipografía o la textura se convierten en herramientas expresivas con un peso narrativo propio. Así, incluir la sinestesia en este proyecto aporta una profundidad teórica significativa y además, un marco desde el que pensar y sentir el diseño de una manera más amplia y conectada.

4. 3. 1. La sinestesia como elemento poético en la literatura

En este apartado se analizará la sinestesia percibida como figura poética, que implica la conexión de sensaciones de diversos ámbitos sensoriales. A lo largo de la historia de la literatura se han generado asociaciones poéticas simultáneas que pueden explicarse mediante este fenómeno, como en expresiones tales como «una voz cálida» o «un color amargo». Este recurso ha sido crucial en el desarrollo del lenguaje poético, al ampliar los límites del significado literal y aportar una dimensión sensorial a la experiencia estética del lector.

La sinestesia poética trasciende su consideración como simple ornamento estilístico, convirtiéndose en un mecanismo de representación simbólica de lo inefable. En este sentido, permite articular una percepción global que no solo activa los sentidos, sino que también opera en los planos emocional y conceptual. Como guía para este análisis se ha seguido el exhaustivo estudio de Ursula Doetsch Kraus en *La sinestesia en la poesía española: desde la Edad Media hasta mediados del siglo XIX* (1992). No obstante, el enfoque adoptado aquí no pretende reproducir un recorrido histórico exhaustivo como el propuesto por la autora, sino centrar la atención en la comprensión y aplicación del fenómeno en el ámbito poético y sensorial.

Doetsch Kraus sostiene que la sinestesia constituye una forma específica de metáfora, cuyo análisis requiere tener en cuenta los niveles de denotación y connotación. La denotación corresponde a la referencia inmediata que un término provoca en el lector (Eco, 1972), permitiéndole construir una imagen sensorial a partir del texto. Por su parte, la connotación amplía ese significado, agregando capas de interpretación simbólica que son transmitidas de manera indirecta (Martínez, 1975).

Históricamente, la sinestesia fue considerada en ciertos momentos como un fenómeno anómalo, incluso patológico. Sin embargo, los estudios contemporáneos reconocen su presencia tanto en el campo de la fisiología, la psiquiatría y la psicología, como en la lingüis-

tica y la literatura. El uso artístico y sistemático de esta figura se consolidó con el simbolismo francés, movimiento que promovió una fusión consciente de los sentidos como medio de alcanzar una expresión poética más compleja y evocadora (Doetsch, 1992).

Esta evolución ha dotado a la sinestesia de una madurez expresiva que permite al lector sumergirse en una experiencia estética intensificada, muchas veces sin necesidad de descifrar racionalmente su significado profundo, sino dejándose afectar por su efecto sensorial y emocional inmediato.

Citado en Doetsch Kraus (1992), García Lorca expresa:

«Un poeta tiene que ser profesor de los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato, gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes, tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia ha de suponer sus sensaciones y aún de disfrazar sus naturalezas» (García Lorca, citado en Doetsch Kraus, 1992).

Gracias a esta reflexión se llega a comprender mejor el aporte que la sinestesia genera en el mundo artístico. Además de posicionar al artista como generador de un imaginario que envuelve al espectador y enriquece su acercamiento al arte.

Dentro del fenómeno sinestésico literario y con el auge del estudio de la sinestesia, se ha planteado una clasificación del recurso en la literatura. Principalmente el rasgo común es la implicación relacional de dos sentidos, para expresar una percepción por parte del autor. En este apartado se mencionará de manera más superficial la clasificación general de sinestesias literarias. En concreto son tres, la sinestesia objetiva, subjetiva y genuina.

La **sinestesia objetiva** ocurre cuando el receptor percibe una fusión simultánea de estímulos sensoriales externos, que provienen de dos o más sentidos, y lo plasma intencionadamente en una expresión que sintetiza esa percepción real. En contraposición de otros tipos de

sinestesia más subjetivos o simbólicos, en la sinestesia objetiva la asociación sensorial no se genera de la imaginación o del juicio personal, sino que responde a un fenómeno externo, perceptible por cualquier observador. Este tipo de recurso sinestésico refleja de manera fiel una experiencia multisensorial concreta, no añade interpretaciones emocionales o simbólicas. De esta manera el lector tiene la capacidad de reconstruir el cruce sensorial descrito e incluso experimentar por sí mismo esa doble percepción. Doetsch Kraus subraya que, para identificar correctamente una sinestesia como objetiva, es imprescindible analizar tanto su valor denotativo como connotativo. Cuando ambos valores confirman la existencia de una percepción real externa, puede clasificarse como sinestesia objetiva.

La **sinestesia subjetiva** se caracteriza por la creación de una interpretación personal e intencionada del poeta, en esta proyecta su mundo interior sobre la realidad externa. A diferencia de la sinestesia objetiva, en este caso se trata de una elaboración creativa donde los sentidos se mezclan bajo la influencia de la sensibilidad individual del autor. Esta forma de sinestesia transforma y reinterpreta la realidad a partir de una vivencia personal. El escritor no ofrece una imagen fiel a la realidad, sino que sugiere cómo percibe el mundo desde su perspectiva subjetiva, mediante invenciones poéticas motivadas por condicionamientos estilísticos o emocionales (Hernández Valcárcel, 1978).

Al utilizar esta figura puede ser difícil de distinguir de fenómenos similares, como los recogidos en el ámbito psicológico o neurológico, pero la diferencia fundamental radica en que, en el caso del fenómeno literario, el acto es voluntario, estilísticamente premeditado y con una finalidad estética. En definitiva, la sinestesia subjetiva no se genera a partir de una experiencia sensorial verificable ni de un estímulo exterior, sino del ejercicio creativo del escritor, de mezclar libremente significados sensoriales. El lector, frente a este tipo de construcción, no encuentra una representación directa del mundo físico, sino una interpretación simbólica, abierta a múltiples lecturas. Es por esto que la sinestesia subjetiva

potencia la autonomía interpretativa del lector, alejándose de la referencia literal y fomentando una lectura connotativa, emocional y estética.

La **sinestesia genuina** responde a una construcción sensorial que surge fortuitamente en la obra del autor. Esta sinestesia aparece de forma esporádica, es decir, no genera una continuidad estilística escogida de forma deliberada en el estilo de escritura del autor. Comparte rasgos con la sinestesia objetiva, por el posible vínculo con percepciones externas reales; con la subjetiva, por su origen en la imaginación individual; o con las psicológicas o fisiológicas. Aunque su principal cualidad es el carácter accidental que aporta en el texto, que normalmente se limita a una o dos ocasiones en el conjunto del texto. Pese a su rareza, destaca por la gran expresividad y audacia que aporta. Al estar creada con tal libertad creativa, suele dar lugar a combinaciones sensoriales sorprendentes y evocadoras. Podemos destacar el ejemplo que Doetsch Kraus recoge en el caso del compositor Franz Liszt, quien solicitó a su orquesta en Weimar que un sonido se hiciera **“más azul”**.

“Tu nombre me sabe a hierba” (Serrat, 1969).

El estudio de la sinestesia como recurso estético poético, revela la capacidad del lenguaje de ampliar los límites de la percepción y de conectar al lector con representaciones sensibles que trascienden la lógica discursiva. Este recurso plantea un abanico mucho más amplio de modos de representación de experiencias, al conectar sentidos diversos dentro de una misma imagen verbal. Ello permite comunicar sensaciones complejas de una manera emocionalmente significativa. Además, tiene la capacidad de generar una experiencia estética, que moviliza diferentes planos sensoriales, abriendo espacios a la subjetividad y a la interpretación propia del lector.

En el contexto de la creación del proyecto, la sinestesia como recurso literario, aporta una relevancia renovada. El carácter multisensorial del recurso, aporta una amplitud de conexión entre el lector y el mundo imaginativo que el escritor trata de construir. En definitiva, la sinestesia enriquece el lenguaje poético siendo una herramienta idónea para explorar nuevas formas de expresión en proyectos editoriales que exploran la multisensorialidad. Este análisis sienta las bases para una posterior integración del lenguaje poético multisensorial en el desarrollo del proyecto editorial.

4. 4. Edición y planteamiento editorial del Libro de artista

Tras haber profundizado en los aspectos formales, materiales y estructurales; además de perceptivos del libro de artista, este apartado se centra en el planteamiento editorial como eje que articula los diferentes elementos en un objeto final coherente y expresivo. La edición del libro de artista es un apartado del mundo del diseño editorial que acompaña a los artistas en un proceso técnico de producción y estructura una guía muy útil que configura las decisiones formales, materiales y comunicativas que dota de sentido al proyecto y refuerza su carácter expresivo. Este apartado se ha estructurado en tres bloques que permiten adentrarnos de forma más precisa en las múltiples dimensiones del diseño editorial. En primer lugar se contextualiza la edición como acompañamiento en el proyecto, a continuación, se examina la posibilidad de la autoedición, y finalmente, se exploran las transformaciones que ha supuesto la digitalización en las formas de editar y difundir libros de artista.

4. 4. 1. Estudios de edición y la edición de artista

Ante cualquier proyecto, es esencial delimitar su naturaleza, su campo de acción, el público al que va dirigido y el contexto donde va a desarrollarse. El libro de artista, como ya se ha definido anteriormente, constituye una obra en sí misma. Ahora bien,

¿qué lugar ocupa en el ámbito del diseño?

Actualmente existen numerosos estudios y profesionales que trabajan con artistas para llevar a cabo ediciones de libros de artista. Estos perfiles no solo atienden a las demandas del creador, sino que desde la perspectiva del diseño editorial, aportan soluciones técnicas y conceptuales que garantizan una correcta materialización del proyecto. Así, el diseño pasa a ser un agente mediador entre la idea artística y su ejecución material. Su papel va más allá de la resolución técnica de la propuesta creativa, se trata de un proceso en el que cada decisión tiene un peso significativo y debe responder a la intención expresiva del proyecto. Desde esta perspectiva, el diseño se posiciona como una parte estructural del proceso artístico, ya que contribuye activamente a construir la narrativa visual y conceptual del libro, reforzando su coherencia interna y su impacto en el lector.

Por otra parte, la edición de artista es una categoría dentro del mundo de las Bellas Artes, que engloba una variedad de manifestaciones artísticas heterogéneas, las cuales comparten el carácter múltiple del formato. Este tipo de creación desafía, por tanto, la concepción tradicional de obra única, y aporta una revalorización ideológica, sobre la reproductividad de las obras y el acceso al arte (La Granja Editorial, 2020). Tradicionalmente la edición de artista ha estado vinculada a la técnica del grabado y la estampación, que son catalogadas como obra seriada, por lo que históricamente han cuestionado el valor de la exclusividad en el objeto artístico. Así, eliminan de manera directa la posesión exclusiva de la obra. En el caso del libro de artista, la elección de realizar una obra única o un formato seriado, depende de la intención del artista y el proceso de producción empleado.

La seriación surge en este ámbito con el propósito de ampliar la accesibilidad del arte y las premisas intelectuales, a un público más amplio (Alcaraz, 2012).

En la investigación de este amplio campo, resulta relevante la publicación de Glòria Picazo (2017), comisaria independiente y crítica de arte, en la revista *SOBRE*. En ella habla de la edición de artista y sus diferentes retos en el sector. En su investigación, Picazo, además de presentar diversidad de ejemplos contemporáneos de este tipo de producción, explora la diversidad que presenta el término. Son ejemplos como Francesc Ruiz, que desarrolló *The Green Detour* (2010), una edición en formato de periódico distribuida por entregas en diferentes puntos de El Cairo, en la que el lector debía seguir la trama para obtener cada nueva entrega. Otro ejemplo que menciona Picazo es la artista Mariona Moncunill que propuso con *Unir los puntos* (2008) un proyecto editorial que combina una baraja de cartas con múltiples soportes expositivos, dando lugar a una escultura latente y en constante transformación. Estos casos ilustran cómo la edición de artista puede articularse como proceso, dispositivo de distribución y gesto escultórico a la vez, desdibujando los límites entre edición, instalación y archivo.

En su artículo reflexiona cómo el sector de las artes visuales en la contemporaneidad está adquiriendo mayor atención a la generación de estas ediciones de artista, que engloban mucho más allá de lo que implica el libro de artista. Algunos ejemplos son las ediciones especiales, publicaciones de artista, ediciones independientes, proyectos editoriales alternativos, ediciones limitadas, proyectos de autoedición, revistas-objeto, o publicaciones digitales. Quizá sea esta diversidad la característica que más aceptación atrae hasta este ámbito, precisamente por la cantidad de aspectos creativos y posibilidades que aporta (Picazo, 2017).

En este contexto, la edición de artista se presenta como la toma de decisiones deliberada por un artista, únicamente en la autoedición, o acompañado de profesionales del sector que generan una labor técnica y conceptual para la materialización del proyecto.

El valor de los estudios de edición reside en la capacidad de conectar con la intención del autor en el resultado final, optimizando el proceso editorial para que el libro de artista alcance todo su potencial comunicativo y expresivo. La edición actúa como soporte profesional para adaptar el proyecto a los medios de producción, difusión y recepción actuales.

4. 4. 2. Papel del diseñador

Dentro del campo de las ediciones editoriales de carácter más artístico, el rol del diseñador ha de posicionarse en el papel del **director de arte**. En comparación con publicaciones que siguen normas formales estrictas o estructuras cerradas, en el libro de arte el diseño se orienta a crear experiencias visuales y sensoriales. Por eso, las decisiones que toma el diseñador no se basan únicamente en reglas preestablecidas, sino en la necesidad de construir un lenguaje visual coherente con el contenido y el concepto de la obra. Para que el proyecto se presente al espectador de acuerdo con la visión del artista.

En el libro de artista el diseñador toma decisiones propias del autor, tales como la composición, los materiales y la estructura del libro. Esto ocurre porque cada uno de los elementos que componen el libro afectan, de manera directa o indirecta, al mensaje que se busca transmitir. Y como ya se ha concluido en apartados anteriores, el libro de artista es una obra de arte completa, cada matiz afecta al conjunto resultante. Esta concepción sitúa al diseñador en una posición central, donde su intervención es determinante para la articulación del discurso visual y conceptual de la obra. Ernesto de Sousa, artista multidisciplinar portugués, defendía esta visión del diseñador como figura catalizadora de ideas.

Para él, el diseñador gráfico debía ser un investigador e inventor de nuevas técnicas, materiales y soportes, que, al combinarse con los medios de comunicación, convirtiesen el soporte y el mensaje en algo eficaz e inteligente. Esta perspectiva enfatiza la importancia de la experimentación y la innovación en el proceso de diseño, aspectos fundamentales en la creación de libros de artista. (Pinto dos Santos & Ramos, 2023).

La dirección creativa, en este contexto, implica un proceso que atraviesa todas las fases del proyecto, desde la idea hasta la producción final. El diseñador, en su papel de director creativo, toma decisiones esenciales que afectan a la disposición de las imágenes, las tipografías, la encuadernación o la narrativa visual. Cada una de estas elecciones aporta significado y construye un todo coherente que da forma al libro.

4. 4. 3. Autoedición y control del proceso creativo

En los proyectos que se conciben como un todo, ya sea de índole artística o no, especialmente en el mundo editorial, cobra especial importancia el control sobre cada etapa del proceso. Solo así se puede conseguir una coherencia y capacidad de transmisión con el espectador. Gracias al apartado anterior, hemos visto que una de las opciones como artista es trabajar con un estudio especializado o diseñadores profesionales en la edición de artista. El libro de artista es un medio de experimentación visual y conceptual, donde el papel de la edición representa una guía factible de adecuación de conceptos de manera profesional. Todo el proceso de concepción de este tipo de proyectos se puede analizar como un espacio creativo en sí mismo, donde cada decisión aporta un significado a la pieza. Precisamente por esto, son muchos los artistas que eligen la autoedición para garantizar el pleno control en la producción de la obra. El concepto de **autoedición** da nombre al proceso por el cual el autor de un proyecto controla todas las etapas de producción y publicación de su obra, sin la intervención de agentes externos en el proceso. Esto engloba la gestión del diseño, formatos, precio, distribución y marketing del libro (Alonso Arévalo, Cordon García & Gómez Díaz, 2014). En el contexto del libro de artista, este proceso es especialmente relevante, ya que permite al autor tener el control absoluto sobre la conceptualización del proyecto, y cabe destacar que es la elección de la mayoría de artistas en la gestión de este tipo de proyectos.

Hay más términos que han sido objeto de análisis dentro del ámbito editorial. El diseñador Martínez de Sousa (1994), explora las diferencias entre términos como la edición, publicación, autoedición y autopublicación.

La **edición** acota el conjunto de procedimientos previos a la publicación de un impreso. En este proceso se contempla la preparación del contenido o la impresión del documento en una determinada tirada. Normalmente en la edición trabajan diferentes especialistas encargados de garantizar la calidad y coherencia del producto final. Por otro lado, la publicación conlleva la difusión

de un contenido al público, ya sea por medio de una editorial o por la iniciativa del propio autor. En el caso de la autoedición se refiere al proceso mediante el cual un autor utiliza herramientas digitales, como programas de maquetación, para diseñar y producir su obra sin intervención de un editor o una editorial externa. Esta fórmula se centra en la ejecución técnica del diseño y la producción del documento, sin incluir tareas propias del proceso editorial tradicional, como la revisión de contenidos, la estrategia de marketing o la distribución de la obra. Por otro lado, en la autopublicación, el autor también se encarga de la difusión y comercialización, asumiendo el control y riesgos del proceso editorial (Martínez de Sousa, 1994).

4. 4. 4. Digitalización y nuevas formas editoriales

En la actualidad, gracias al desarrollo de plataformas digitales se ha generado un gran escaparate que ha dado un acceso más democrático y abierto a estos formatos independientes. Gracias a ello, esta práctica artística ha ido adquiriendo relevancia en el panorama conceptual, siendo una vía elegida por cada vez más artistas. Esta amplitud de espacios digitales ha transformado radicalmente el panorama editorial, generando nuevas oportunidades a artistas y diseñadores. La posibilidad de compartir contenido de forma inmediata y global ha democratizado el acceso a la producción editorial. Gracias al papel mediador de internet, sólo dos elementos de la cadena de producción se han vuelto indispensables, el autor y lector (Alonso, Gómez, & Cordón, 2012).

El fenómeno de las publicaciones digitales afectan también a ilustraciones, dibujos y diseños, que encuentran en el entorno digital un espacio de difusión global. Plataformas como *ISSUU*, donde se permite visualizar publicaciones digitales que imitan el formato revista o libros físicos, han abierto un nuevo espacio de visibilidad para todo tipo de publicaciones. Estos espacios digitales han permitido generar un hueco para el libro de artista en el plano de internet, otorgándole un enfoque de **accesibilidad y nueva distribución**. Otros de los ejemplos del impacto de la digitalización en el ámbito editorial es Google Books. En 2019, por el 15 aniversario de Google Books, se publicó un artículo donde se explica el desarrollo de una colección de libros universal, donde se podían descubrir más de 40 millones de libros en más de 400 idiomas (Lee, 2019).

Además, también se han desarrollado formatos específicamente diseñados para dispositivos electrónicos en el ámbito de los libros de artista. Véase el ejemplo de *Tusk* de la artista Ana Cabaleiro. Este es el primer libro de artista intrínsecamente digital. El proyecto integra fotografías, multimedia, música y efectos interactivos, generando una experiencia inmersiva exclusivamente digital. Este proyecto fue distribuido por Ubicuo Studio, que trabaja directamente con artistas, colectivos e instituciones para generar proyectos digitales (Ubicuo Studio, s.f.).

Lejos de sustituir el objeto libro, lo digital se presenta como una vía paralela que permite explorar nuevas narrativas visuales e interactivas. Dando la oportunidad a la exploración de nuevos formatos y generando puentes para la accesibilidad.

Este nuevo panorama digital ha dado lugar a calificaciones, de nuevos formatos editoriales, propias dentro del libro de artista, como el e-libro-arte y el hiperlibro-arte, que amplían los límites de la creación editorial hacia territorios no lineales e interactivos. El e-libro-arte se refiere a libros de artista digitalizados o concebidos directamente para medios electrónicos, y que, sin abandonar del todo la estructura lineal tradicional, ofrecen una exposición ampliada y accesible gracias a su soporte digital. Por otro lado, el hiperlibro-arte introduce una arquitectura radicalmente distinta: su estructura está diseñada desde el hipertexto y la hipermedia, permitiendo una experiencia de lectura no secuencial, inmersiva y participativa. En este tipo de obras, se reflexiona sobre cómo el lector se transforma en espectador activo y, en muchos casos, en co-creador del contenido que se despliega ante él (Crespo-Martín, 2016).

Estos formatos digitales amplían las posibilidades de difusión y además, redefinen aspectos fundamentales como la autoría, la originalidad o la noción de obra única. La multiplicidad de versiones, la capacidad de actualización continua o el uso simultáneo de texto, imagen, sonido e interacción táctil, sitúan al libro-arte digital en un plano nuevo de experimentación estética y conceptual. Frente a esta realidad, es necesario repensar las herramientas de catalogación y conservación de estas obras, así como asumir una visión más flexible respecto a los límites entre el arte, la tecnología y el diseño editorial (Crespo-Martín, 2016).

Frente a esta nueva posibilidad y ecosistema editorial, el libro de artista encuentra múltiples vías para su expansión, tanto conceptual como formal. La digitalización, lejos de imponerse como una elección predominante para los artistas, genera la incorporación de herramientas digitales que abren una dimensión adicional que permite reconfigurar las relaciones entre creador, obra y espectador.

Esta transformación no implica una ruptura con el formato tradicional, sino más bien una ampliación de sus posibilidades expresivas, consolidando un campo de investigación y práctica todavía más.

El análisis de estas nuevas formas editoriales resulta clave para entender la evolución del libro de artista en el contexto contemporáneo y su potencial como soporte de exploración.

5. DESARROLLO

5. DESARROLLO

Gracias a la investigación teórica y científica realizada en los apartados anteriores, se establece una base conceptual sólida que orienta la materialización del proyecto. En este punto se inicia la fase del desarrollo práctico, sustentada en una metodología específica. Los conocimientos adquiridos permiten una aproximación coherente a la metodología y los lenguajes visuales empleados.

El desarrollo del proyecto constituye el eje práctico de esta investigación, donde confluyen los aprendizajes teóricos previos, los referentes conceptuales y la experiencia artística personal explorados en el estado de la cuestión. En esta sección se detallarán los antecedentes que motivan la propuesta, las decisiones creativas, técnicas y formales que dan forma al libro de artista *Cartas a Lisboa*. El proceso de configurar este proyecto se basa en un ejercicio reflexivo en torno a la edición y la línea difusa entre el arte y el diseño, con el objetivo de generar una obra dotada de la sensibilidad capaz de activar una experiencia multisensorial.

5. 1. Diagnóstico final del Estado de la cuestión

Desde una perspectiva contemporánea, y a través del análisis de los libros de artista y proyectos afines se evidencia una tendencia hacia trabajos que exploren la sensorialidad desde el formato. Así como una revalorización de lo artesanal como respuesta a un entorno cada vez más digitalizado y acelerado. Ante este contexto, el libro de artista se plantea como un objeto híbrido que desafía las convenciones del libro tradicional, siendo a la vez soporte, contenido y vehículo expresivo. El análisis del estado de la cuestión ha permitido constatar que, más allá de la dimensión formal o visual, el libro de artista se posiciona como un medio idóneo para explorar temas como la identidad, la memoria, el tiempo o la percepción. Cada vez más artistas eligen este formato para la transmisión de ideas complejas, conocimientos y experiencias personales.

Autores, como Johanna Drucker, han profundizado en la relación entre estructura, forma y sentido, destacando la importancia del ritmo, la secuencia y la narrativa visual en la configuración de este tipo de proyectos. Investigaciones actuales sitúan la experiencia sensorial, el tacto, el olor o el peso como elementos significativos en la recepción del mensaje. Esto abre paso a perspectivas que vinculan arte, diseño y la experiencia del usuario, lo que fundamenta el interés por la forma de percepción sinestésica.

El recorrido realizado confirma que existe un amplio cuerpo teórico que legitima el valor del libro de artista como forma de creación artística y como vehículo de experimentación contemporánea. La riqueza de materiales, estructuras y lenguajes utilizados permite entender estos libros como dispositivos comunicativos complejos, cuyo potencial trasciende lo textual para adentrarse en lo simbólico, lo táctil y lo conceptual. A partir de este diagnóstico, el proyecto propone una exploración editorial desde un enfoque sensible y poético. Este aborda la sinestesia como forma de expandir la experiencia del lector.

El trabajo se nutre de los aportes recogidos en la investigación para plantear una propuesta en la que contenido y contenedor estén en plena sintonía, reforzando así la idea del libro como obra de arte total.

En este marco conceptual se sitúa *Cartas a Lisboa*, un proyecto editorial que se construye desde una doble perspectiva: la artística y la del diseño. Esta obra nace de la necesidad de establecer un diálogo íntimo con la ciudad, y responde a una planificación visual propia del ámbito profesional del diseño.

El proyecto reacciona a dos voces que dialogan en una relación de simbiosis, estas son la necesidad de transmisión artística y la toma de decisiones desde la perspectiva profesional del diseño. Desde su vertiente artística, el proyecto canaliza una mirada personal y emocional, mientras que desde la dirección de arte se estructura con una lógica editorial consciente, que determina materiales, ritmos, formatos y lenguajes. Esta dualidad permite concebir un libro con la capacidad de comunicar una experiencia sensorial e identitaria; sin olvidar responder a los principios de coherencia, claridad y eficacia visual propias del diseño contemporáneo.

5. 2. Punto de partida y antecedentes

Este proyecto surge del deseo de materializar una idea que ha ido madurando desde una experiencia Erasmus en Lisboa, la cual dejó una impronta significativa en el imaginario creativo de la autora. Antes de abordar las conclusiones formales del desarrollo, es necesario subrayar el carácter reflexivo que ha tenido el paso del tiempo en este proceso. La elaboración de este proyecto ha requerido dos años, que han moldeado y han servido como reposo de conocimientos, que han permitido asimilar conocimientos, impulsar transformaciones personales y desarrollar propuestas previas que funcionaron como antesala de Cartas a Lisboa.

El primer antecedente que se debe mencionar es un proyecto que se realizó durante el propio Erasmus, que se titula *Quemar la memoria*. Este reflexiona sobre cómo la memoria influye en la construcción de la identidad de las personas y genera un archivo que codifica la forma en la que estas interactúan con el mundo.

En el proyecto la memoria se materializaba a través de un material en blanco, una maqueta, confeccionada en tela. Quemar la memoria transformaba el universo mental en lugar físico a través del plano, que al ser habitado por la experiencia transitoria en el mundo es modificable, medible en el tiempo; la muerte por tanto, representa el fin de ese lugar no físico. Se presentó en la asignatura de Oficinas de Tecnologías y Multimedia, como prototipo.

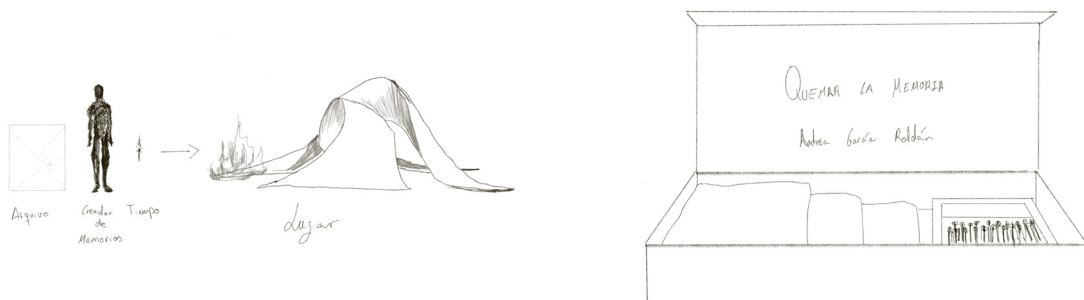


Figura 27 y 28. Rolpez, A. (2023). *Quemar la memoria*. Boceto digital proyecto. Oficinas de Tecnologías y Multimedia, Universidade de Lisboa.

El antecedente directo es *Interocepción*, proyecto artístico desarrollado como Trabajo Fin de Grado. En este trabajo se aborda la somatización emocional mediante la intervención textil y la exploración de texturas, unido a la psicología del color. Las piezas tienen en su composición como base loneta de algodón que es teñida con acrílico y acuarela. Esta base se interviene con texturas que exploran las composiciones corporales, investigando la víscera, lo muscular o las células. El textil hace símil con la piel, permitiendo traducir en su intervención estados psicológicos en lenguaje matérico y visual. La investigación de Interocepción, se basó, como eje científico, en la neurociencia para poder entender los efectos de las emociones en la corporalidad. Además se investigó la psicología del color. Ello sentó las bases metodológicas y conceptuales que, de forma orgánica, se proyectan en el desarrollo del presente trabajo.



Figura 29. Rolpez, A. (2024). *Interocepción*. Vista general de la exposición. Universidad Francisco de Vitoria, Madrid.

Cartas a Lisboa hereda ese interés por la capacidad emocional de lo matérico, y recoge de nuevo el textil como piel. Aunque incorpora en este caso la textura a través de la creación de papeles orgánicos, con el fin de ampliar la experiencia lectora hacia lo multisensorial. Esta práctica híbrida, situada entre el diseño editorial y el arte textil, posiciona al proyecto en el auge contemporáneo del textil en las artes visuales. Esta conclusión se afirma, ya que Interocepción formó parte de la selección de TFGs destacados por la Universidad Francisco de Vitoria para exponer en la feria internacional de arte emergente **JustMad 2025**. Las obras suscitaron interés por la composición, el tratamiento conceptual y el uso de materiales, especialmente por el enfoque contemporáneo aplicado al textil. La participación en JustMad permitió constatar de primera mano el creciente protagonismo del textil en el ámbito artístico actual. La presencia significativa de obras textiles en la feria refuerza la pertinencia del enfoque adoptado en este proyecto, alineado con las tendencias contemporáneas que reivindican lo sensorial y lo procesual en el arte y el diseño.



Figura 30. Rolpez, A (2024). *La Tranquilidad*. 145 x 100 cm. Loneta de algodón, organza, bordados y apliques.

Por último, cabe destacar la experiencia profesional desarrollada en el estudio de la artista **Almudena Lobera**, donde se ha trabajado en distintos proyectos desde el año 2023. Uno de ellos fue la exposición *Rest* (2024), presentada en la galería Parra & Romero de Madrid, donde su labor se centró en tareas de asistencia a la producción de obra pictórica y escultórica. Dentro de esta exposición, participó en la realización de *Eternal silence* (2024), una pieza compuesta por 34 libros encuadernados a mano e intervenidos con acrílico, dispuestos sobre un falso pilar que, a nivel visual, se percibía como una columna.

La encuadernación de esos 34 ejemplares supuso el primer acercamiento directo al trabajo manual del libro como objeto artístico, y marcó el inicio de una investigación más profunda en torno a sus posibilidades formales y expresivas, considerando al libro como territorio de exploración artística.



Figura 31. Lobera, A (2024). *Eternal silence*. 116 x 40,4 x 31 cm. Parra & Romero, Madrid.



Figura 32. Lobera, A (2024). *Eternal silence*. 116 x 40,4 x 31 cm. Parra & Romero, Madrid.

5. 3. Análisis de referentes

Este proyecto se apoya en la visión de dos artistas en particular, cuyas propuestas influyen directamente en la concepción de Cartas a Lisboa. Interesa su forma de presentar sus obras, el discurso y el imaginario que presentan para la creación de las mismas. Pese a lo concreto que resulta la premisa de un libro de artista de formato epistolar, encontramos uno de los referentes contemporáneos más singulares de este campo, el proyecto *Te mando este rojo Cadmio* (2000).

Esta es una obra concebida a partir de la correspondencia intercambiada por el escritor John Berger y el artista John Christie, iniciada en 1997 con la primera carta que contenía una mancha de color rojo cadmio enviada por Christie. Es esta mancha la que comienza una exploración poética y visual sobre la experiencia del color. Cada carta aporta una reflexión sensible y personal, donde los pigmentos adquieren un valor narrativo y simbólico. En el libro el diálogo se configura como una coreografía donde el lenguaje escrito y visual se enlaza con texturas, materiales y referencias históricas del arte para crear nuevos significados y matices de los colores. Se describe el rojo de Caravaggio, el azul de Yves Klein, el oro de Kandinsky o el marrón de Beuys, que lejos de ser tratados como categorías cromáticas, se propone una lectura que activa la memoria, la percepción y la subjetividad del lector. Siendo esto en concreto uno de los aspectos que más enriquecen el proyecto por la capacidad comunicativa y de activar la percepción que el libro da al lector. El libro se aproxima a la categoría de libro de artista en tanto que articula texto, imagen, correspondencia y objeto en un formato cuidado y artesanal (Bosch, 2000).

Te mando este rojo cadmio nutre de manera directa el proyecto por ser un vehículo de exploración sensorial y existencial. Usa el formato epistolar de una forma que potencia la densidad afectiva de lo privado, ofrece una puerta abierta de lectura profundamente poética. Aporta al proyecto como una conversación íntima da pie la amplitud de conceptos, compartir y expandir referencia sensitivas asociadas a ciertos colores.

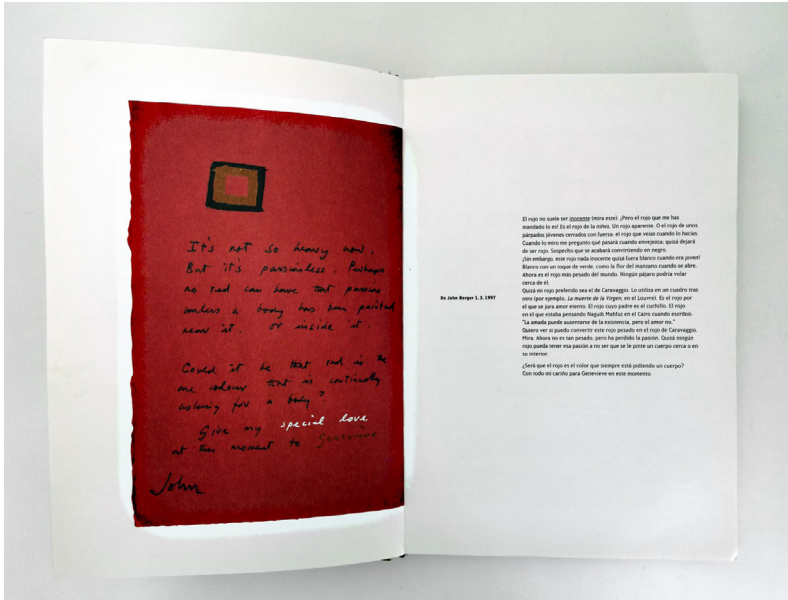


Figura 33 y 34. Berger, J. & Christie, J. (2000). *Te mando este rojo cadmio... Cartas entre John Berger y John Christie*.

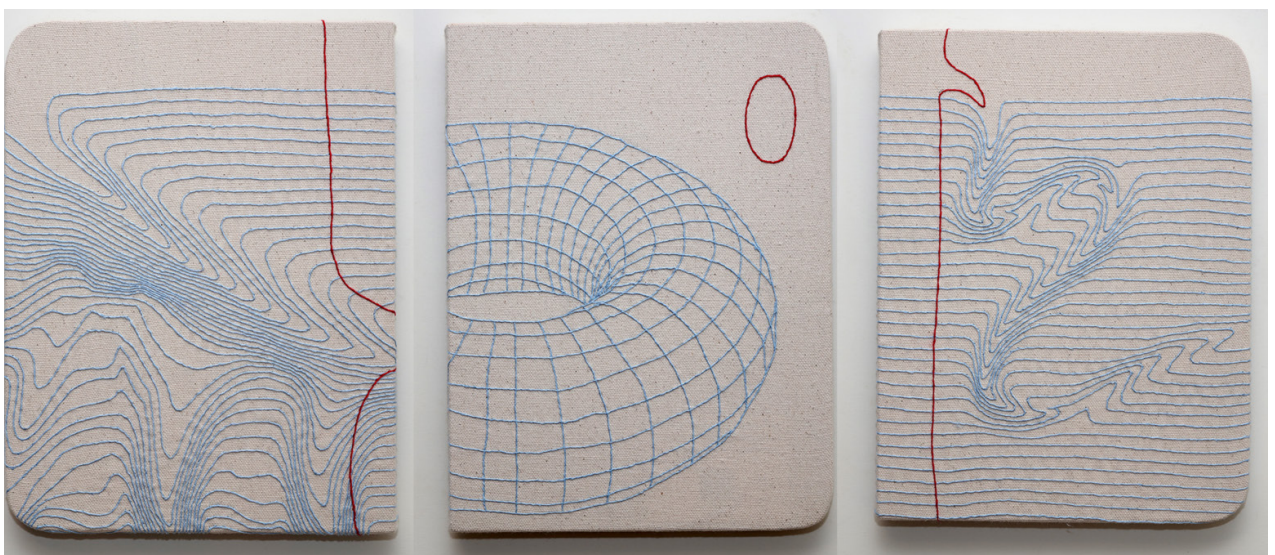


Figura 35. Hicks, C. (2003). *Common Threads* [Serie de libros textiles]. Colecciones de The Met, MoMA, Harvard, Yale y Stanford.

En el siguiente caso se plantea una relación general con la obra de la artista Candace Hicks, cuya práctica resulta especialmente relevante para los intereses conceptuales y formales del proyecto. Candace es una artista estadounidense cuya práctica se centra en la línea entre el libro como territorio artístico, la literatura de ficción y la artesanía textil. Su obra se caracteriza por la recreación de cuadernos de composición clásicos en formato textil, donde cada página es meticulosamente bordada a mano. Este enfoque le permite explorar temas como la coincidencia literaria, la memoria y la percepción, convirtiendo objetos cotidianos en piezas artísticas que invitan a la reflexión (Anthony, 2025). Uno de sus proyectos más destacados es la serie en curso *Common Threads*, iniciada en 2003. En esta serie recopila coincidencias encontradas en diferentes lecturas de ficción y las plasma en libros de tela bordados, como comentarios. Cada volumen es único y refleja su interés por las sincronicidades y patrones que emergen en la literatura.

Estas obras transforman las expectativas sobre el objeto libro o cuaderno en este caso; transformando el cartón y papel en tela (Beach, 2023). Su obra ha sido reconocida y forma parte de colecciones en instituciones como el Metropolitan Museum of Art, el Museum of Modern Art de Nueva York, y las bibliotecas de universidades como Harvard, Yale y Stanford.

El proyecto se nutre de su forma de trabajar el material, especialmente el bordado como recurso narrativo y simbólico. Teniendo en cuenta que se presenta en su obra como medio para explorar la narrativa, la identidad y la percepción. Genera un lenguaje íntimo y personal, que hace muy amable al espectador acercarse a la obra.

5. 4. Contenido

Cartas a Lisboa se configura como el resultado de un proceso de archivo y reflexión extendido en el tiempo, en el que se reúnen textos y fotografías personales que documentan vivencias, percepciones y vínculos afectivos con la ciudad. El proyecto plantea una **correspondencia simbólica que personifica a la ciudad**, convirtiéndola en interlocutora y receptora de las cartas. Estas condensan memorias, identidad y reflexiones sobre la ciudad, tratando temas como el **idioma**, la **capacidad artística** de Lisboa, su **intrahistoria** y **cultura**.

Los textos, escritos originalmente durante un año de Erasmus en Lisboa, fueron revisados posteriormente desde la distancia temporal, junto a un archivo fotográfico que compone la estructura formal del contenido. No hay una narración lineal ni jerarquía entre los fragmentos, lo que permite una lectura libre y no secuencial. Son diez láminas independientes, no numeradas, que invitan a una lectura abierta, con posibilidad de múltiples recorridos interpretativos. El proyecto se inspira en la estructura de un álbum musical, que si bien está presentado por el artista con un recorrido determinado, permite al receptor ser libre de establecer el acercamiento a la obra como desee. Cada carta funciona como una pista autónoma que dialoga con el resto, pero mantiene su individualidad. De esta forma, se plantea una experiencia editorial que no impone un único orden de lectura, sino que apela a la intuición y a la conexión emocional del lector con las piezas que lo componen. Aunque se permite al espectador reconstruir el orden original con el que se presenta el proyecto, incluyendo un listado de los títulos.

El aspecto más distintivo del proyecto reside en su carácter multisensorial, ya que activa distintos canales perceptivos: el tacto, mediante la textura del gramaje del papel hecho a mano; la vista, a través de las fotografías que acompañan cada texto; y el oído, sugerido por la cadencia interna que adquiere cada carta al ser leída en voz alta, con un ritmo marcado por la puntuación y la estructura. Todos estos elementos generan una simbiosis entre texto, imagen y materialidad nutriéndose mutuamente y construyendo una experiencia unificada, donde todos los componentes se relacionan aportando un significado a la composición global.

5. 5. Público objetivo

El público objetivo define los perfiles a los que se orienta el proyecto. Su identificación es clave para la elección de aspectos esenciales del diseño y sirve de guía en el proceso creativo hacia las necesidades de los destinatarios. En este caso, el público se divide en dos perfiles principales, en primer lugar, el sector profesional del ámbito artístico y editorial; y en segundo lugar, los consumidores culturales con sensibilidad estética e interés por propuestas editoriales experimentales.

5. 5. 1. Sector profesional

El primer grupo corresponde al sector profesional, compuesto por el mercado de arte y los circuitos especializados, que son creados por galerías, ferias de libros de artista, instituciones culturales y residencias artísticas. Estos circuitos funcionan como intermediarios clave entre los creadores y el público. Tal como señala Pérez-Calero (2011), «el negocio del arte no empieza hasta que aparece el intermediario», siendo las galerías, ferias y casas de subastas los espacios que conectan las obras con sus potenciales coleccionistas, comisarios y otros agentes del sector. Estas plataformas ayudan a legitimar la obra y la sitúan en un circuito de visibilidad y valoración crítica (Pérez-Calero, 2011, p. 538).

Para comenzar con el sector profesional se ha generado una investigación sobre las galerías españolas especializadas en libros de artista. Entre las más destacadas encontramos el caso de **Ivorypress**, en Madrid. Fundado por Elena Ochoa Foster en 1996, este espacio pionero se dedica a la exposición, edición y comercialización de libros de artista. Están enfocados en arte contemporáneo, diseño y arquitectura (Ivorypress, s.f.). Otra galería madrileña especializada en libros de artista es **Galería Libros de Arte**, promocionan, exponen y editan libros de artista originales en ediciones limitadas, firmadas y numeradas. Trabajan con artistas consagrados y emergentes (Galería Libros de Arte, s.f.). En cuanto al panorama internacional se debe mencionar a **Printed Matter**, creada en 1976 y situada en Nueva York, considerada la librería y galería más influyente del mundo dedicada exclusivamente a libros de artista y publicaciones independientes; lo que la convierte en un referente global para artistas, coleccionistas y profesionales del sector. Generan exposiciones, participan en ferias internacionales, conferencias y hacen consultoría y actuaciones (Del Mar, 2015).



Figura 36. Fachada Printed Matter, Inc. Nueva York.

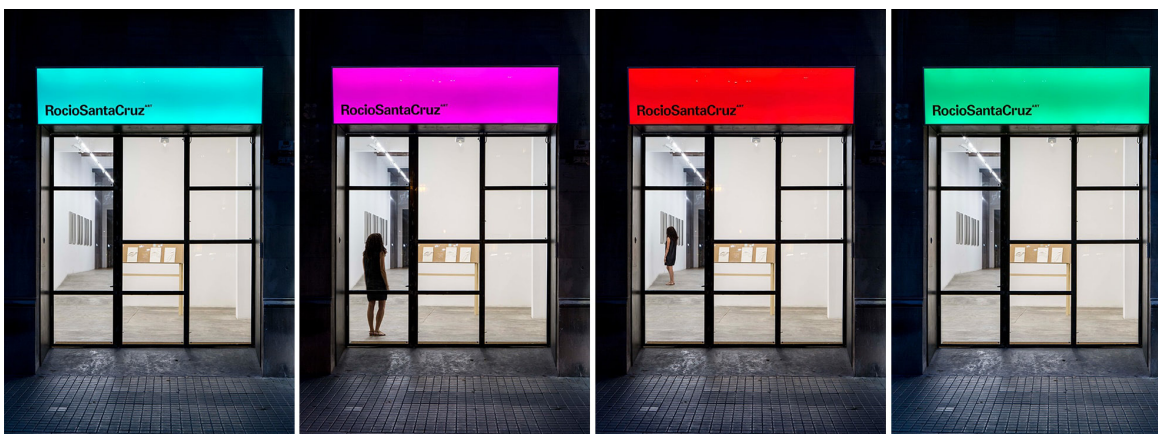


Figura 37. Fachada RocioSantaCruz. Barcelona.

Destaca también el papel de **Art Metropole**, situado en Toronto, Canadá. Es un centro sin ánimo de lucro dirigido por artistas que publica, promueve, expone, archiva y distribuye libros de artista. La librería que pertenece al proyecto cuenta con 16.000 libros de artista y publicaciones sobre arte contemporáneo en todos los formatos. Trabajan tanto en físico, a través de ferias de libros de arte o pop-ups, como online (Art Metropole, s.f.).

Tras revisar algunas galerías especializadas, es relevante explorar también las ferias dedicadas al libro de artista en España. Una de las más destacadas es **ArtsLibris**, organizada por primera vez en 2009; es una feria editorial especializada en publicaciones de artistas, fotolibro, autoedición y publicaciones digitales. Genera tres ferias anuales, **ArtsLibris Barcelona**, **ArtsLibris ARCOmadrid** y **ArtsLibris ARCOlisboa**, que han consolidado una trayectoria internacional. Esta feria de arte está vinculada con la galería **RocioSantaCruz**, especializada en publicaciones de artistas y fotolibro (Arts Libris, s.f.).



Figura 38 y 39. Imágenes de la feria de libros, Libros Mutantes 2025.



Figura 40. Librarte 2020. Burgos



Figura 41. Tropic Bound 2025. Miami.

En Castilla y León, destaca **Librarte**, celebrada anualmente en Burgos. Es una feria referente para los artistas que generan libros de artista y en su programación incluye exposiciones, actividades y talleres; en cada edición convoca un premio de Libro de Artista (Librarte, s.f.).

Adentrándonos a continuación en el panorama internacional, se vuelve a mencionar a **Printed Matter's NY Art Book Fair**, consolidada como punto de encuentro global para editores, artistas, galerías, coleccionistas y público interesado en la edición artística. En la propia feria se organizan actividades como lanzamientos de libros, charlas, performances y proyectos especiales que exploran las posibilidades pedagógicas del libro de artistas (Printed Matter, s.f.). También se encuentra **Tropic Bound**, primera feria internacional bienal dedicada exclusivamente al libro de artista en Miami, Florida. La misión de la feria es promover y apoyar a artistas creadores de libro de artista, generando plataformas para artistas y editores nacionales e internacionales. La feria reúne a más de 90 expositores de 12 países. El enfoque de la feria está en los libros y obras realizados o intervenidos a mano (Tropic Bound, s.f.). Dentro de lo internacional siguen habiendo muchos nombres destacables como **Miss Read** en Berlín u **Offprint**, que se celebra en París y Londres (LUMA, s.f.). Las residencias de artista, aunque no se abordan en este apartado, también forman parte del sector profesional y se tratarán en el capítulo de vías de desarrollo, ya que generan un camino a explorar para los artistas. Tras las conclusiones del presente trabajo, se valorarán las residencias artísticas que más concuerden con el presente proyecto.

A continuación observamos otras de las perspectivas del sector profesional, que son en este caso colecciones y museos especializados en libros de artista. España cuenta con varias colecciones y museos referentes internacionalmente dedicados al libro de artista, en instituciones públicas y privadas. Estas albergan obras fundamentales de artistas nacionales e internacionales y ofrecen recursos para la investigación, la difusión y exhibición de la disciplina.

El **Museo Reina Sofía** alberga más de 6.500 documentos, lo que la convierte en una de las colecciones de libros de artista más relevantes de España. Su fondo incluye obras de las neovanguardias, del arte conceptual y del movimiento Fluxus. La colección se considera una referencia internacional en el campo del libro de artistas y ha sido imprescindible para la presente investigación y desarrollo del proyecto. De hecho cuentan con un catálogo online lo cual hace de la colección un recurso sumamente accesible para todo tipo de públicos (Museo Reina Sofía, s.f.). La siguiente a nombrar es la **Fundación Juan March**, que posee una biblioteca académica especializada para el estudio de las Humanidades, las Artes y actúa como Centro de apoyo en investigación. Entre sus documentos se encuentran libros de artista y publicaciones experimentales que abarcan desde la post-guerra hasta la actualidad. Han realizado exposiciones monográficas sobre el libro de artista, como la realizada en 2014, Libros (y otras publicaciones) de artista (1947 - 2013), donde se presentaron 118 libros y revistas procedentes en su totalidad de la Biblioteca y de la colección de la Fundación Juan March.

Otro espacio reseñable es el **Centre de Documentació del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)**. Contiene una valiosa colección de publicaciones de artistas contemporáneos y catálogos (MACBA, s.f.). En el panorama internacional encontramos instituciones como el MoMA de Nueva York, el cual posee una de las colecciones más influyentes de libros de artista del mundo. Durante su larga trayectoria ha generado exposiciones como *A Century of Artists Books*, de 1994 a 1995, que fue una exposición pionera dedicada a explorar el libro de artista como una forma de arte moderno. Reunió alrededor de 140 obras de más de 100 artistas.

La exposición abordaba la evolución del libro como medio artístico desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, analizando también su impacto en el sector. Como institución el MoMA tiene un papel clave en la exploración y difusión del libro de artista como disciplina artística (Museum of Modern Art, 1995).

La red diversa de agentes y espacios que componen el sector profesional actúan como intermediarios clave entre los creadores y el público, por lo tanto son un escaparate y una gran oportunidad para los artistas. La presencia de instituciones, museos y galerías desempeña un papel fundamental en la legitimación, difusión y comercialización de estas obras. Fomentan además, la innovación y el intercambio cultural en el ámbito de edición artística.

En conclusión, es esencial para los artistas conectar con este ecosistema profesional para el desarrollo y la proyección exitosa de cualquier proyecto relacionado, en este caso con el libro de artista. Además es la ventana perfecta para la consolidación de un público especializado, compuesto por comisarios, investigadores, coleccionistas y editores que configuran el ecosistema del libro de artista en la actualidad.

5. 5. 2. Público general, el consumidor final del libro de artista

El sector profesional actúa como plataforma de difusión que permite llegar al público general, compuesto por consumidores culturales. Este es un colectivo amplio y diverso, compuesto por personas con sensibilidad estética e interesadas en el arte contemporáneo, la autoedición y la experimentación visual. Este perfil de receptor suele relacionarse en los entornos urbanos, participando activamente en espacios culturales alternativos. Para este tipo de público, el libro de artista representa un objeto editorial y una oportunidad para vivir una experiencia estética diferente.

Tal como señala Vilchis Esquivel (2009), el libro de artista transgrede las convenciones del formato libro tradicional para generar un «texto plástico» donde la visualidad, materialidad y la secuencia generan nuevas oportunidades de lectura. De este modo el lector se transforma en espectador activo, que manipula la obra en una interacción multisensorial y subjetiva. La autora describe esta experiencia como «una lectura alternativa que puede analizarse desde la antropología del sentido y la hermenéutica analógica» (p. 92), lo que convierte al libro de artista en un medio ideal para conectar emocional e intelectualmente con un público no especializado, pero culturalmente inquieto.

Tras haber tomado contacto con el mundo profesional desde el ámbito creativo, durante la participación en la feria de arte JustMad, se ha podido perfilar más claramente al receptor potencial del proyecto: personas interesadas en la adquisición de obras de edición limitada, que valoran la belleza, la singularidad de los objetos y las experiencias inmersivas. Aunque no siempre vinculados profesionalmente al mundo del arte o el diseño, este tipo de público encuentra en este tipo de piezas un medio para consolidar su identidad y estatus a través del **coleccionismo**, apostando también por creadores emergentes desde el ámbito del arte y el diseño. En este sentido, el proyecto que articula arte y diseño se convierte en una propuesta especialmente atractiva, por su exclusividad y su sofisticación conceptual y material.

En este contexto, Cartas a Lisboa se presenta como una obra íntima y sensorial, concebida para un público amplio que valora la dimensión estética, simbólica y emocional del objeto editorial. Su estructura abierta, la secuencia no lineal y la naturaleza multisensorial de sus materiales potencian el vínculo con este tipo de espectador, invitándolo a participar activamente en la experiencia artística. Tal como apunta Vilchis Esquivel, esta forma de interacción convierte a la obra en un «espacio de síntesis y expresión», donde texto, imagen y soporte dialogan con la memoria y la subjetividad del lector.

5. 6. Conceptualización editorial y Dirección de arte

Cartas a Lisboa es un llamado a la pausa en la rapidez de la vida moderna. Una necesidad de asentar vivencias y abrazar la reflexión. Es un proyecto que aborda la memoria y cómo las experiencias personales se diluyen y se impregnan de matices que la subjetividad aporta a los archivos personales de las vidas de las personas. Desde una perspectiva editorial, el libro se propone como un contenedor de vivencias, una experiencia estética y simbólica donde texto e imagen dialogan con la percepción del lector. Pretende aportar al lector un momento de consciencia y de silencio en el que los sentidos exploren.

Además el proyecto presenta un diálogo íntimo que la autora establece con la ciudad que la acogió durante uno de los años clave de su vida. Este diálogo se genera a través de unas cartas independientes entre sí que plasman el testimonio de una transformación. Lisboa, convertida en interlocutora simbólica, refleja y recibe los procesos internos de la autora.

Dentro de este bloque se abordan **decisiones clave** sobre la materialización del proyecto para poder definir cómo abordar el proceso de creación. Solo así se puede llegar a un resultado final adecuado frente a las expectativas del proyecto. Todo este proceso se basa en una dirección artística que integra cada componente bajo una lógica conceptual común, que brinda unidad al conjunto. Para poder comprender cómo se abordará la dirección artística del proyecto, a continuación definiremos el estilo visual adoptado en el proyecto.

5. 6. 1. Estilo visual

Al haber analizado los antecedentes del trabajo de la autora, se puede comprender mejor la contextualización del proyecto. Nace del recorrido personal de la autora en torno al mundo emocional y sus afectos a la corporalidad, la reflexión sobre la memoria o incluso, el aprendizaje del trabajo de encuadernación que abrió la posibilidad de trabajar con el libro como territorio creativo.

En este proceso de creación se establecen tres diferentes caminos paralelos, donde se encuentran el proceso de creación del papel como base matérica, la creación del sobre en tela como contenedor y portada del proyecto; y además, el proceso de escritura, maquetación junto a las fotografías, y planteamiento de las artes finales. Para asegurar una línea común de creación de todos estos procesos, se genera un estudio de estilo visual a través de un moodboard común que plantea las expectativas físicas del proyecto.

El primer paso fue la creación de un moodboard centrado en un **lenguaje textural**. En él se recopilaron ejemplos de trabajos que exploran el textil, la costura y la fotografía desde una mirada poética. En él, se pueden observar trabajos independientes que utilizan el textil y la encuadernación, incorporando el lenguaje de la costura o el «roto» de forma poética e incluso mezclándolo con la fotografía. Este estudio de referencias culmina en la elaboración de un moodboard que sintetiza el estilo visual del proyecto. Este documento actúa como guía conceptual y estética para todas las decisiones materiales y formales, asegurando la coherencia del lenguaje visual en cada fase del proceso creativo.

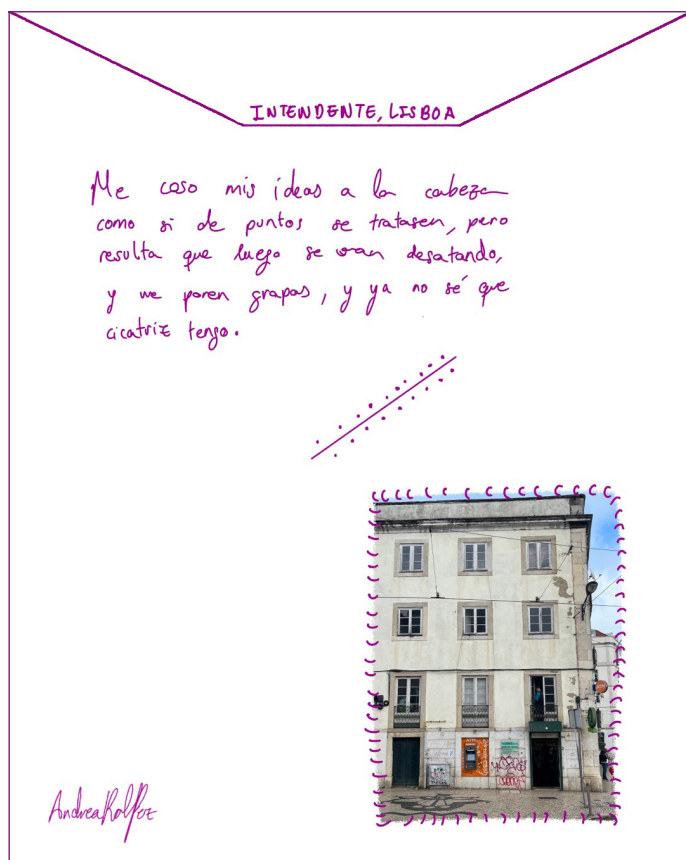
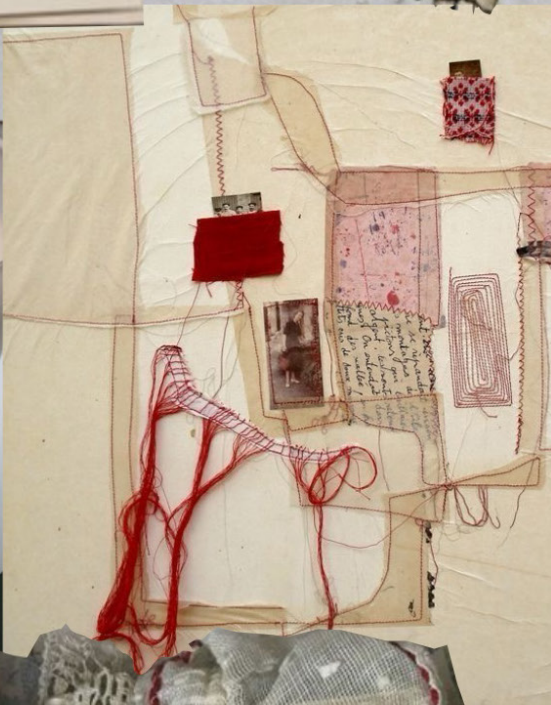


Figura 42. Rolpez, A. (2023). Boceto Cartas a Lisboa.

Figura 43. Moodboard definición estilo visual.





quell
quench
quest
re cess
re gret
rel ic
retch
scent
sect

The sound re,

a at
add ax
ad der bac
adz bar
al um bar
an gry bat
an tic bat
apt bla
ar row bla
ash es br

IT IS
GOOD TO
HAVE AN
END TO
JOURNEY
TOWARD;
BUT IT IS
THE
JOURNEY
THAT
MATTERS,
IN THE
END.

5. 6. 2. Paleta cromática

En este apartado se recopilan los colores que se han elegido para la construcción del estilo visual y el posterior desarrollo del proyecto en su creación digital y construcción de obra física. Los colores seleccionados para el proyecto se utilizan asociados a conceptos concretos y son elegidos para representar ciertos matices en la obra; siendo estos blanco hueso, rojo carmesí y negro.

En el proyecto antecedente Interocepción se realizó una investigación sobre la psicología del color y las connotaciones que a lo largo de la historia habían adoptado ciertos colores. Estos matices son intrínsecos del imaginario colectivo occidental y es importante a la hora de escoger unos colores determinados para el proyecto. Por eso se rescata de esa investigación lecturas que sean capaces de contextualizar los colores escogidos en esta ocasión. Siendo estas, el libro *Color y Cultura* (2001), del escritor John Gage; *De lo espiritual al arte* (1910), de Kandinsky; y *Psicología del color* (2000), de Eva Heller.

El recorrido cromático del proyecto se inicia con el **blanco hueso**, elegido por su carga simbólica y su materialidad orgánica. Como se puede observar se hace hincapié en las texturas y el textil. El blanco será utilizado para representar la piel a través de una tela de algodón y en las propias láminas también se busca el blanco a través de la pulpa de papel de algodón blanqueada. Se presenta un blanco hueso debido a que cuando trabajamos con fibras naturales, especialmente en el proceso de la creación del papel; debemos entender que ese blanco nunca será un blanco puro e incluso en la trama de la propia tela pueden encontrarse diferentes motas pardas que garantizan el origen natural de su composición.

El blanco simboliza la pureza, la sinceridad y la paz espiritual en la heráldica y la iconografía cristiana; y en la alquimia, el blanco (leukosis), la etapa de purificación y verdad (Gage, 2001). Además, según Heller (2000), el blanco está asociado a sentimientos de inocencia, limpieza y claridad, cualidades que aportan calma al entorno visual.

Por otro lado, Kandinsky lo interpreta como el color del silencio, de la pausa antes del comienzo, una suerte de vacío lleno de potencial (Kandinsky, 1910).

Figura 44. Moodboard de inspiración de paleta cromática. Blanco.





En la siguiente composición se explora el **rojo carmesí**. Este color se aplicará en los bordados y costuras del proyecto. En este caso representa la pasión, la sangre y las cicatrices; que en el proyecto se relacionan con la memoria y la impronta que estas dejan en la identidad.

Históricamente, el rojo ha simbolizado la fuerza, la valentía y el sacrificio en la heráldica, y en el arte cristiano medieval se utilizaba para representar la sangre de Cristo y el martirio de los santos. En términos alquímicos, el rojo (rubedo) simboliza la culminación espiritual, la perfección y la transmutación interior (Gage, 2001). Kandinsky lo identifica con la vitalidad, la energía y lo carnal, y lo asocia a la forma del cuadrado como símbolo de estabilidad emocional intensa (Kandinsky, 1910).

Para Heller (2000), el rojo se asocia con emociones fuertes, como el amor y la ira, siendo uno de los colores más emocionalmente estimulantes. Una de las imágenes del moodboard es el libro de artista Tobacco Project de 1999, del artista Chino Xu Bing, donde el artista escribe en los cigarrillos de una caja roja de tabaco.

En cuanto al color **negro**, este actúa como un personaje silencioso más en la composición, protagonizado por la tipografía. En este contexto, actúa como un vehículo de expresión emocional sutil pero contundente. El contraste con el blanco del papel artesanal resalta el carácter del texto, aportando solemnidad y elegancia.

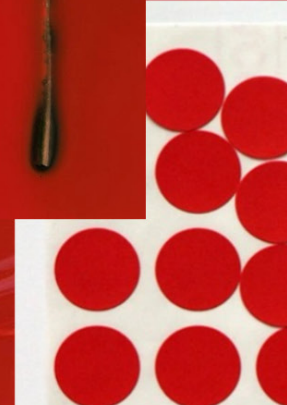
En la heráldica, el negro simboliza la constancia, la prudencia y también el duelo o la tristeza (Gage, 2001). En la tradición alquímica, representa la etapa inicial del proceso de transformación, la putrefacción o descomposición, como fase necesaria para alcanzar la purificación (Gage, 2001). Kandinsky lo describe como el color del silencio absoluto, del fin de las cosas, pero también con la posibilidad del renacimiento (Kandinsky, 1910).

Según Eva Heller (2000), el negro puede evocar autoridad, seriedad o misterio, dependiendo del contexto en el que se inserte, y en conjunto con otros colores, intensifica sus efectos simbólicos.

Es interesante destacar del moodboard del color negro una de las imágenes, siendo esta un libro de artista titulado Book Chess NO.1 de 1984, del artista japonés Takako Saito. El libro es una reinterpretación de un tablero de ajedrez en el que las fichas son pequeños libros con mini historias. Durante el juego, si un jugador ha olvidado qué figura está utilizando su oponente, puede decirle que nombre la figura y el contrincante le leerá el texto en voz alta. Para el proyecto este concreto caso es una imaginativa extendida de cómo se busca que el espectador acceda al texto que se plantea, como un juego, como una forma de recordar y transportarse a una representación prácticamente teatral, que a través de la experiencia multisensorial, te transporta.



Figura 45. Moodboard de inspiración de paleta cromática. Rojo.

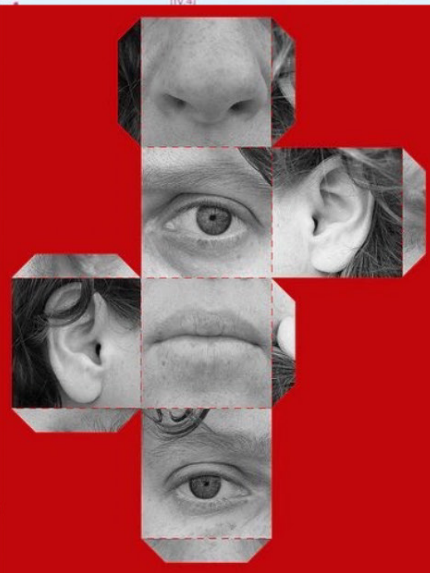




(iv)si

Les concepts de GT

Séminaire sur le corps à Milan, 1975. Courtesy archive Franco Raggi.



p.48

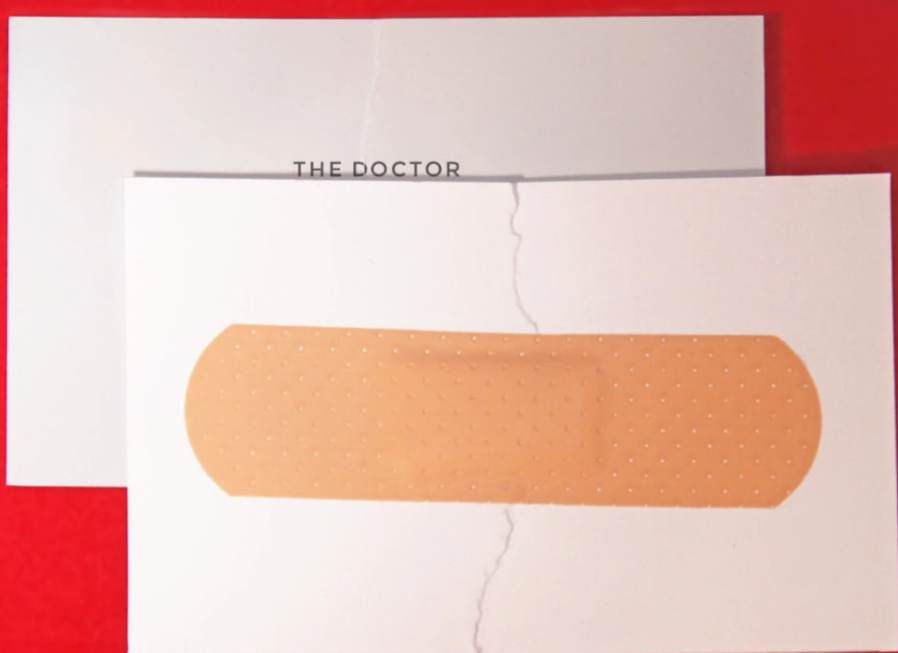
Au sein des Bulletins, le groupe de recherche sur le corps n'est pas clairement identifié, le premier Bulletin annonce *Natalini, Pesce, Chiari, Celant* mais le second parle aussi d'un cours sur *l'usage du corps* par *Alessandro Mendini, Davide Mosconi, Franco Raggi et Silvia Malagugini*. Le premier groupe affirme que le corps est un instrument et qu'il faut l'aborder comme tel, en faisant abstraction des cultures spécifiques qui le meuvent — quoiqu'il soit aussi écrit que le but est de développer la *conscience du corps comme objet, dans sa dualité physique et mentale* [82, p.20]. L'idée est de proposer un catalogue ou *inventaire du corps humain*. L'inventaire en question est une provocation presque accablante tant sont confondus des aspects biologiques et culturels, physiologiques et psychologiques, naturels et techniques. Il est à remarquer que le corps est la seule section qui fait écho aux autres, puisque l'inventaire a aussi pour but de s'intéresser au lien du corps avec la construction, avec la théorie (ou l'esprit), avec la survie (ou la vie sociale) et la communication (laquelle comprend la sexualité). Le corps est à la fois notre prison et notre seul moyen de nous en évader:

[82] *Nous ne possédons pas une conscience exacte de notre corps comme instrument de communication culturelle, et à l'inverse nous subissons un fort conditionnement par les limites que le répertoire gestuel et moteur de notre corps impose à la libre expression de notre créativité. Il va de soi que ces limites sont à dépasser.*

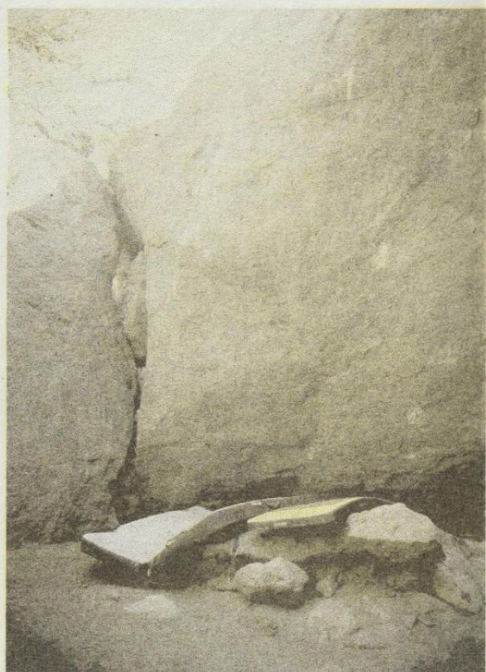
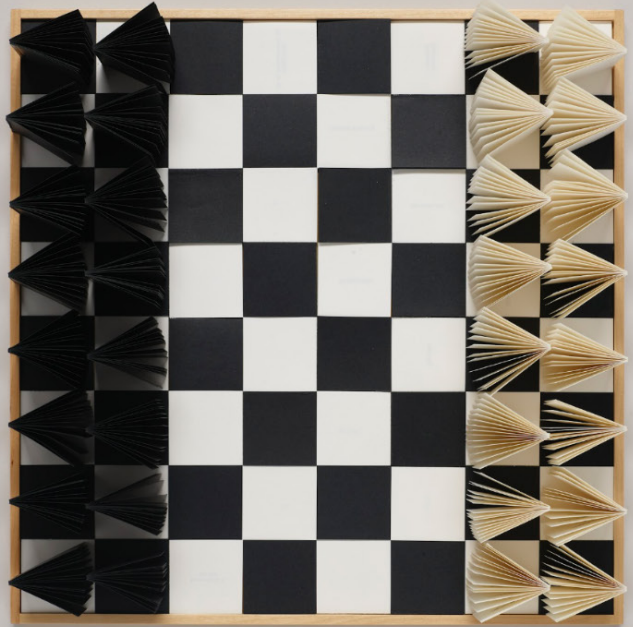
[82] p.27

160

161



THE DOCTOR



cazar la liebre azul es
capturar el instante,
es encontrarse de pronto un
pedazo de eternidad.

cazar la liebre azul es entrar
en el ojo del tiempo, y no
sucede con frecuencia,

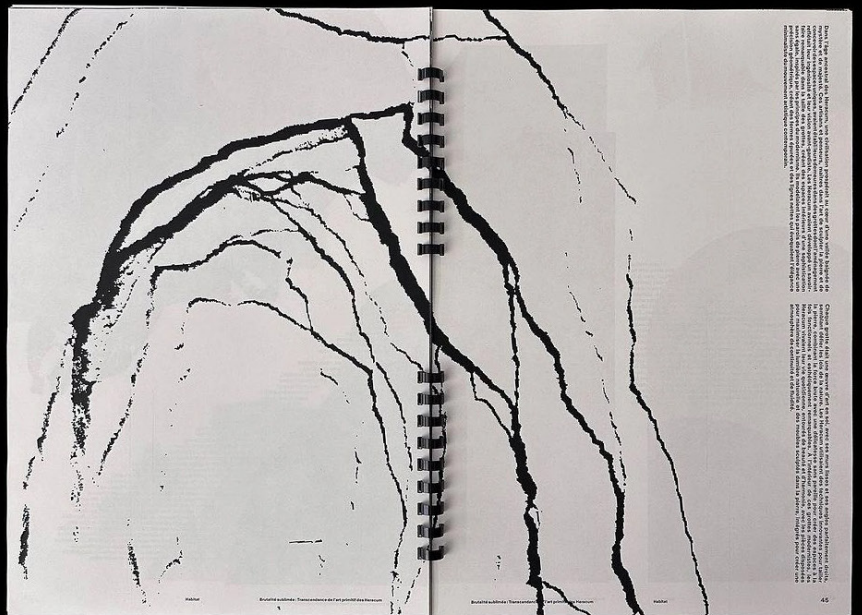
la gente está ocupada
persiguiendo al futuro,
escapando del pasado.

no pasa tan a menudo que se
dejan habitar por el presente





Figura 46. Moodboard de inspiración de paleta cromática. Negro.



...

Blanco Hueso.

#F2EEEE

PANTONE 663C

R: 242 G: 238 B: 235
C: 6% M: 6% Y: 8% K: 0%

Rojo Carmesí.

#D11321

PANTONE 3546C

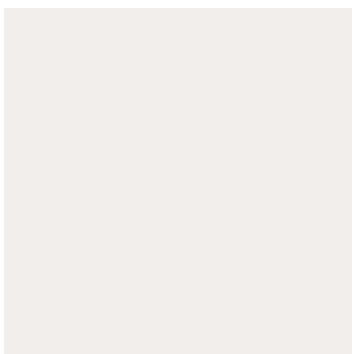
R: 209 G: 19 B: 33
C: 10% M: 100% Y: 92% K: 2%

Negro.

#000000

PANTONE Black 6C

R: 0 G: 0 B: 0
C: 91% M: 79% Y: 62% K: 97%



5. 6. 3. Recorrido tipográfico

Teniendo en cuenta el estilo visual definido y al que se quiere acercar el proyecto, uno de los elementos más importantes que sustenta ese estilo visual, son las tipografías. En este caso el proyecto cuenta con dos tipografías principales, que son la Gotham y Bodoni Book Italic; pero para llegar a esta elección final, se realizó un recorrido tipográfico vinculado a la identidad visual portuguesa y la poética del proyecto.

Dicha investigación comienza con el análisis de las posibles tipografías representativas de Portugal. Es así, como se llega al proyecto realizado por Studio Eduardo Aries, encargados de actualizar la identidad visual del *XXIII Gobierno de la República Portuguesa*; donde realizan un logotipo que sintetiza los símbolos nacionales clave y crean una tipografía exclusiva. La tipografía es creada por Dino dos Santos, diseñador tipográfico de DStype (Reason Why, 2024). Posteriormente se investigó sobre una de las características más distintivas de la identidad Portuguesa, el azulejo. Muchos de los que decoran sus calles son portadores de tipografías a modo de rótulos publicitarios.



Figura 47. Studio Eduardo Aries. (2024). *XXIII GOVERNO DA REPÚBLICA PORTUGUESA. IDENTITY.*

Escondidos en el campo y en fachadas de antiguas fábricas y tiendas portuguesas, se encuentran estos paneles pintados a mano, que cuentan la historia de productos y empresas, a menudo olvidados, y tienen una función tanto comercial como artística.

El proyecto *Azulejo Publicitário Português*, fundado en 2018, genera un inventario digital de estas obras, accesibles gratuitamente y generan un trabajo de restauración de estos paneles. El interés del proyecto reside en la intersección entre el arte, historia y memoria; por lo que conecta poderosamente con los valores que Cartas a Lisboa busca transmitir y explorar. Además esta iniciativa busca preservar estas reliquias cerámicas frente al carácter efímero de la publicidad moderna (Azulejo Publicitário Português, s.f.). Como bien se ha mencionado el proyecto realiza un catálogo de todos aquellos azulejos de Portugal, pero en esta investigación se ha acotado a los pertenecientes a la ciudad de Lisboa.



Figura 48. Azulejo Publicitário Português. Rua do Sao Paulo. Lisboa.



Figura 49. Azulejo Publicitário Português. Alcantara. Lisboa.

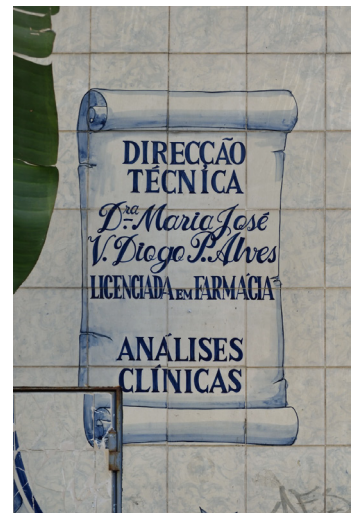


Figura 50 y 51. Azulejo Publicitário Português. Rua do Sao Paulo. Lisboa.



Figura 52. Azulejo Publicitário Português. Madragoa. Lisboa.



Figura 53. Azulejo Publicitário Português. Rua da Madalena. Lisboa.



Figura 54. Azulejo Publicitário Português. Rua da Madalena. Lisboa.

De esta selección se identificó la tipografía Bodoni y sus variantes, como una opción coherente por su presencia en las composiciones observadas. La elección de Bodoni surge de su equilibrio entre elegancia formal y legibilidad, además de su conexión visual con la ciudad. En un seguimiento por un aporte artístico, encontramos el trabajo del estudio de diseño Leo Burnett, que realizó el proyecto de una tipografía para la *Câmara Municipal de Lisboa*, LX Type. Su característica principal es que se inspira en el cableado del tranvía que corona el cielo de la ciudad de Lisboa y dibuja numerosos patrones en él (Leo Burnett, 2014). Esta opción pese a ser muy interesante, trae consigo un carácter muy determinado y una identidad propia; que choca con la necesidad de transmisión de ideas poéticas que se busca para una tipografía de título.

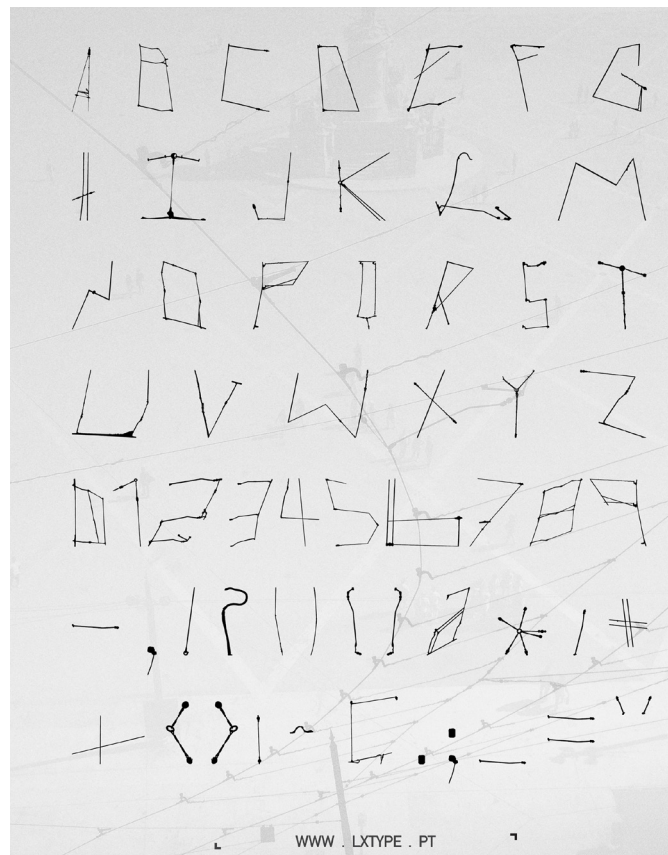
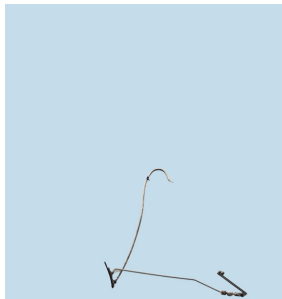


Figura 55, 56 y 57. Leo Burnett. (2014). LX Type.

5. 6. 3. 1. Tipografías finales

En el proceso de selección tipográfica para los títulos de las láminas, se identificó la necesidad de emplear una fuente que cumpliera con criterios funcionales de legibilidad y además, evocara la identidad histórica y artística de la ciudad que inspira este proyecto. La elección de la tipografía **Bodoni Book Italic** responde precisamente a esta intención. Su diseño con serifa establece un vínculo visual con elementos patrimoniales y estilísticos presentes en el entorno urbano, tales como los rótulos cerámicos tradicionales y otras fuentes con connotaciones artísticas como las analizadas anteriormente, LX Type, o Aquino. Esta elección tipográfica refleja la influencia estética y simbólica que Lisboa ejerce sobre la autora. Del mismo modo, se destaca cómo la propia identidad visual institucional, como es el caso de la República Portuguesa, incorpora tipografías con serifa en su sistema gráfico oficial, reforzando su valor como signo de tradición, cultura y solemnidad. Por otra parte, la adaptación de la cursiva para los títulos obedece a una decisión estratégica vinculada al tono poético del proyecto. Este elemento introduce al lector en una atmósfera de intimidad y sensibilidad, preparando el terreno para una lectura emocional de los textos y contribuyendo a la coherencia conceptual del conjunto editorial.

La tipografía Bodoni fue creada por Giambattista Bodoni en 1798, en Parma. Giambattista nace en 1740 en una familia de tipógrafos y, tras formarse en Saluzzo y Roma, se trasladó a Parma, donde llegó a ser director de la Tipografía Real. Esta tipografía sentó las bases de lo que hoy se conoce como “serifa moderna”, esta categoría contrasta con las formas venecianas como Bembo o con las serifas de transición como Baskerville. Bodoni supone un cambio de estilo por su alto contraste entre trazos gruesos y finos, con serifas extremadamente delgadas y una perpendicularidad geométrica, que aporta nitidez, elegancia y rotundidad. Sus características fundamentales son la regularidad en la unidad estructural entre caracteres, claridad, buen gusto, ya que evita ornamentos superfluos, y belleza. Todo ello queda recogido en su Manual de tipografía, que fue publicado a título póstumo por su esposa en 1818 (CBA Design, 2019).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstu
vwxyz

1234567890¿?!;@ # \$ & % =

,.::()

Figura 60. Bodoni 72 Book Italic.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstu
vwxyz

1234567890¿?!;@ # \$ & % =

,.::()

Figura 61. Gotham Book.

En cuanto a la caja de texto se ha utilizado la tipografía **Gotham**. Esta es una tipografía sans serif creada en el año 2000 por Tobias Frere-Jones para la fundición tipográfica Hoefler & Frere-Jones, con sede en Nueva York. Está inspirada en la rotulación urbana de Manhattan, concretamente en la terminal de autobuses Port Authority. Gotham destaca por su carácter geométrico, solidez visual y equilibrio entre la modernidad y lo tradicional. Salta a la fama en 2008, cuando se utilizó como tipografía principal en la campaña presidencial de Barack Obama; fue elegida por transmitir claridad, autoridad y cercanía, sin resultar agresiva o demasiado ideológica. Esta tipografía hizo que Obama fuese percibido como un líder moderno y accesible, además al formar parte del eslogan de la campaña “Change we can believe in”, se asoció la tipografía a los valores de cambio y esperanza (Garfield, 2011).

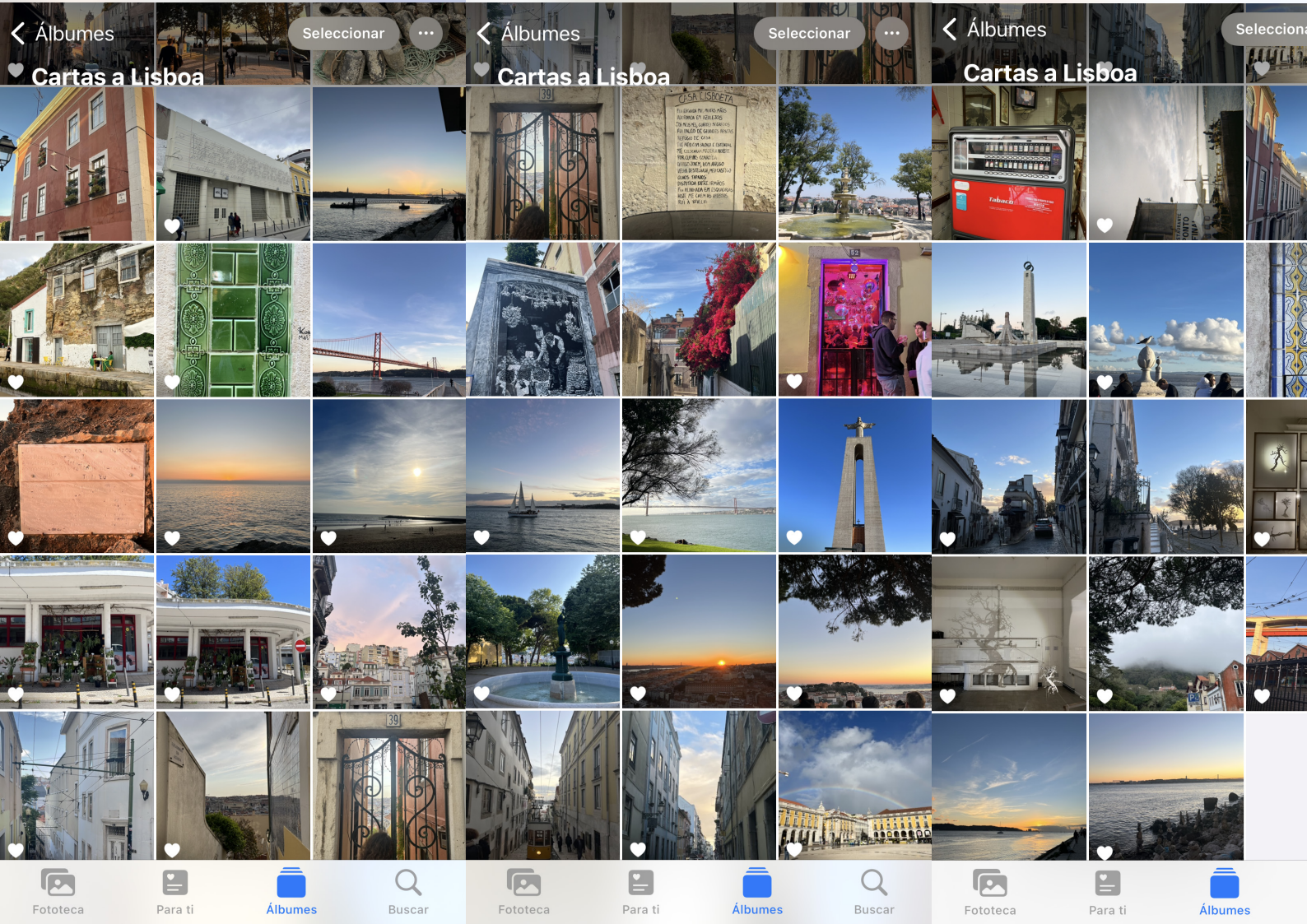
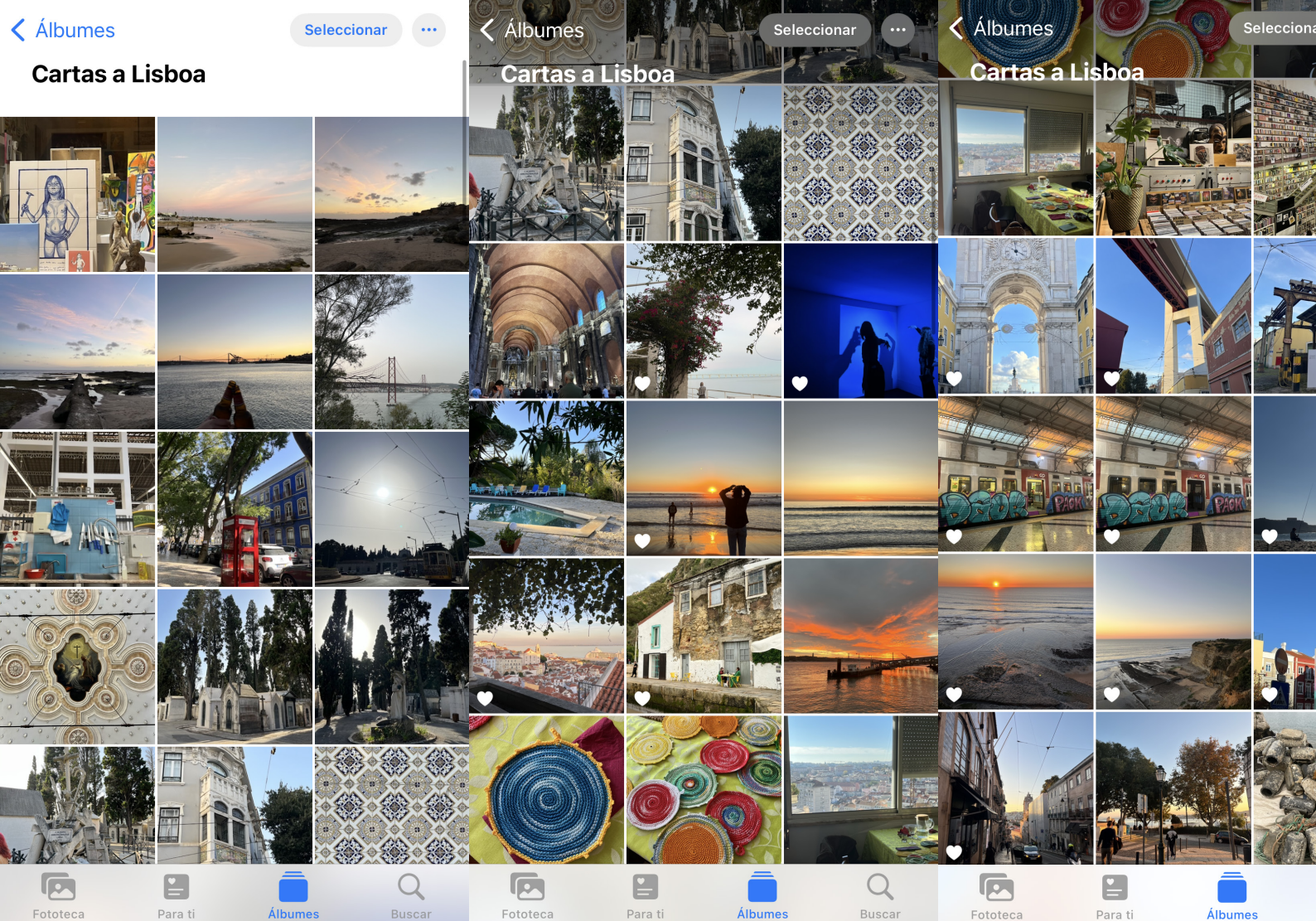
En este contexto la tipografía Gotham se ha utilizado en el proyecto para acercar los textos al espectador, hacer que sean más accesibles pese a sus metáforas y giros lingüísticos. La cualidad geométrica que la caracteriza genera en el texto modernidad y lo contextualiza en un panorama contemporáneo, respetando la calidad artística del proyecto. Su solidez visual y equilibrio hace de escaparate y no distrae al espectador del mensaje que se busca transmitir. Además la unión entre modernidad y tradición que se menciona con anterioridad, hace de Gotham una tipografía adecuada en la conexión con los valores de la ciudad de Lisboa y el imaginario colectivo de sus azulejos.

Ambas tipografías hacen una combinación con serifa y sin serifa que genera una aproximación gradual al texto. La tipografía Bodoni con serifa, genera una impronta poética que transmite el carácter de la caja texto. Por el contrario la estética que aporta la tipografía Gotham, sin serifa, hace que la lectura del texto sea fluida y permite un ritmo adecuado de este. Permite que las metáforas y giros del texto sean asimilados con mayor naturalidad por el lector, aportando modernidad y equilibrio al proyecto.

5. 6. 4. Estilo fotográfico

Las fotografías utilizadas en Cartas a Lisboa son originales de la autora tomadas con su teléfono móvil durante su estancia de Erasmus. Inicialmente se realizó una selección de 86 imágenes, en su mayoría paisajes urbanos y naturales de la ciudad y sus alrededores geográficos. Estas imágenes se caracterizan por su carácter espontáneo y documental, por lo que son **fotografías de archivo**, que carecen de una búsqueda de rigor en la composición, ni en la luz; más allá de las percepciones estéticas propias de la autora. Precisamente es esta autenticidad lo que motivó su elección: acompañan los textos desde una lógica afectiva, íntima y sensorial.

Durante el desarrollo del proyecto se contempló la posibilidad de realizar una nueva serie fotográfica más cuidada técnicamente. Sin embargo, esta idea fue descartada, ya que habría desvirtuado el espíritu original de las imágenes. Estas fotografías fueron tomadas en momentos impulsivos, guiados por la emoción del instante y la luz natural del entorno. Volver a capturarlas implicaría modificar la mirada inicial y alterar el vínculo temporal con la experiencia vivida. Así, se preserva la memoria como eje central del proyecto, manteniendo la conexión genuina con el tiempo y la sensibilidad desde la que se generó el archivo visual.



5. 6. 5. Elección de materiales

A lo largo del estado de la cuestión se ha ahondado en las diferentes vertientes que investiga el proyecto, siendo una de ellas la sinestesia, la exploración científica de este fenómeno neurológico atípico, ha dado pie al entendimiento de conceptos y a conectar con diferentes formas de vivir la realidad. Ello ha atraído a la investigación la exploración de la sinestesia como fenómeno poético, y como se ha utilizado a lo largo de la historia en la literatura; como forma de explorar el imaginario y expandir la percepción. La sinestesia se ha representado en este proyecto a través de dos vertientes, la textual, representando ese recurso literario, mencionado con anterioridad, a través de los textos poéticos del proyecto; y la textural en la elección de los materiales que aportan el carácter multisensorial al proyecto.

Toda esta línea lleva consigo un interés genuino por parte de la autora, como se ha podido observar en la introducción a los antecedentes a este proyecto; mostrando en todos ellos un acercamiento a proyectos táctiles. En este contexto, resulta coherente que Cartas a Lisboa continúe la línea creativa desarrollada por la autora. Teniendo en cuenta que Cartas a Lisboa es un proyecto que aborda la memoria, la identidad y la transformación, es importante aportar el plano físico a través de la multisensorialidad. Es por ello que el proyecto utiliza el sentido del tacto como un conductor de información, que aporta un valor añadido a la experiencia del lector.

Artistas como Richard Long, se han interesado en la creación del papel hecho a mano en sus proyectos. Trabajos como *Walking and Sleeping*, creado por Richard Long e Ivorypress en 2003, es una prueba de ello. En el libro de artista, el papel está hecho a mano y tuvo una elaboración artesanal con paja y piedras, que fue creado especialmente para esta edición y supervisado por Richard Long. Además, las hojas están cosidas a mano con cáñamo y montadas en una concertina de lino. Todo el proyecto se presenta en una caja de madera sellada por el artista y envuelto en lienzo natural (Ivorypress, s.f). Estos detalles demuestran de nuevo como cada elemento, material y decisión hacen de la obra un conjunto completo.



Figura 63. Long, R. (2003). *Walking and Sleeping*. Ivorypress. Londres.

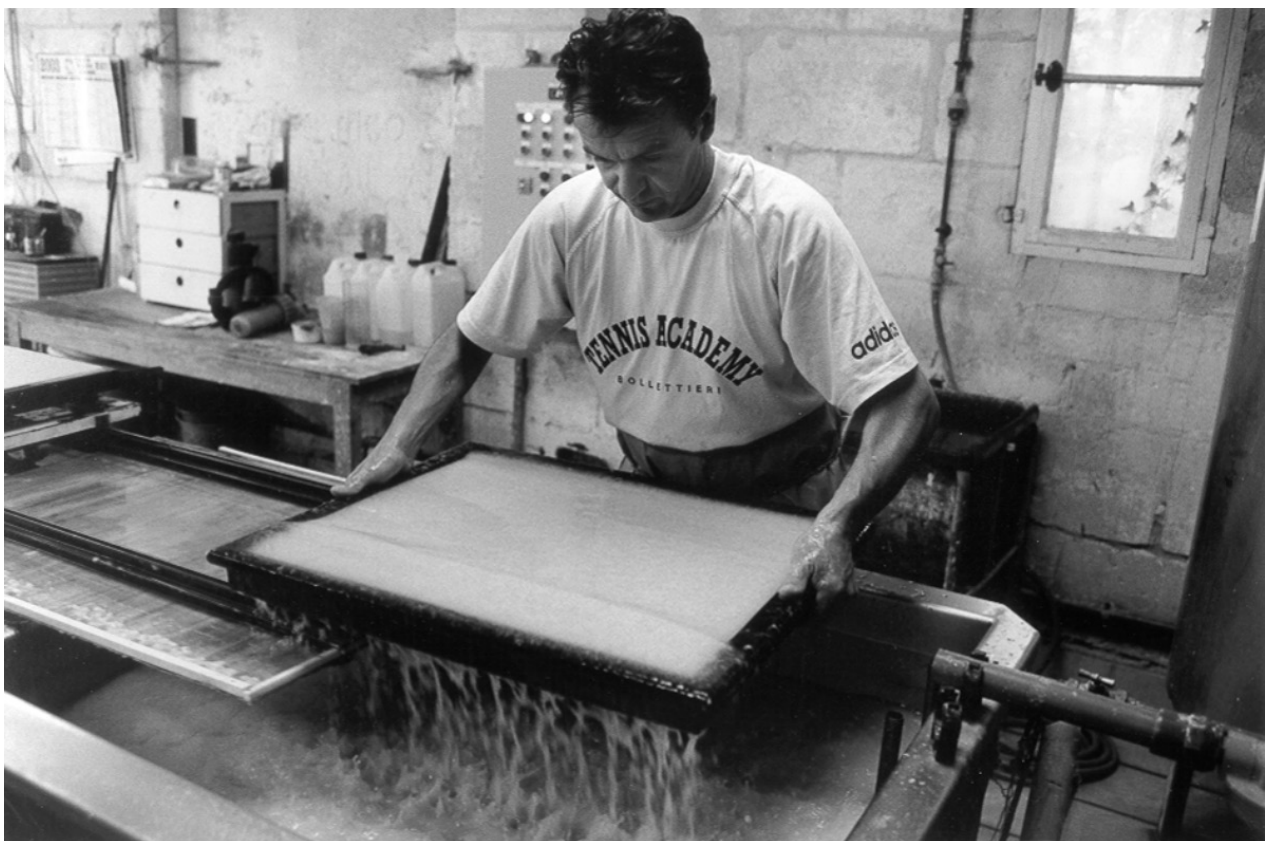


Figura 64. Long, R. (2003). *Walking and Sleeping*. Creación de papel a mano. Ivorypress. Londres.

El proceso de creación de este tipo de papel tiene la peculiaridad de aportar gran textura por el gramaje y la característica heterogénea de cada lámina.

A continuación, haciendo referencia a Interocepción (2024), donde el textil representa la piel y el universo físico; se ha vuelto a utilizar en este proyecto la tela para la portada, que representa la introducción. De igual manera que en Interocepción se utiliza una tela de composición 100% algodón orgánico, con un blanqueado libre de cloros. Esta tela evoca la piel y, mediante el texto bordado, establece una relación entre memoria, herida, recuerdo y las cicatrices.

Para la realización del sobre se contó con el trabajo de la diseñadora emergente y artesana textil Virginia Muraz. Fue elegida por su especial forma de producción y creación, fundamentalmente artesanal, en la construcción de piezas de diseño de moda. Además Virginia es experta en la realización de bordados, lo cual transmite una esencia cercana a través de la esencia que el trabajo hecho a mano aporta.



Figura 65. Virginia Muraz. (2024). Unearth. Detalle colección de moda confeccionada a mano.

En cuanto a las telas escogidas para la confección del sobre, se han utilizado tres tipos de materiales. Por un lado una tela de loneta de color liso blanco óptico y composición 100% algodón, para la parte externa del sobre. Esta tela facilita la técnica de bordado por su composición natural.

En cuanto al interior, se ha utilizado una entretela rígida 100% algodón, para generar estructura en el sobre y generar un acabado profesional y que por sí solo el sobre no fuese demasiado moldeable. Por otro lado, se ha escogido un forro de seda sintético de color rojo para el interior del sobre. Este forro es de acetato para asegurar que los papeles de algodón puedan deslizarse fácilmente en el sobre y así evitar que se rasguen, o que los bordes se deterioren con el tiempo.



Figura 66 y 67. Detalles telas utilizadas en el sobre *Cartas a Lisboa*.

5. 6. 6. Artes

En este apartado se muestran los detalles de las artes que se han confeccionado y elegido específicamente para el proyecto. Dentro de las artes específicas realizadas para el proyecto se encuentran distintos subgrupos, siendo estos, los diseños realizados primero en digital específicos para cada lámina y posterior costura a máquina; la realización de los bordados externos del sobre y, por último, la elección de sellos que refuercen la idea del envío postal.

En este contexto se destaca específicamente la idea de la **costura** que se genera en todas las láminas del proyecto en referencia a las **cicatrices** en la piel que son una metáfora visual de la memoria. En cada lámina las «cicatrices» completan visualmente el paisaje que se presenta en las fotografías, representando cómo la memoria recompone nuestro imaginario y paisaje emocional.

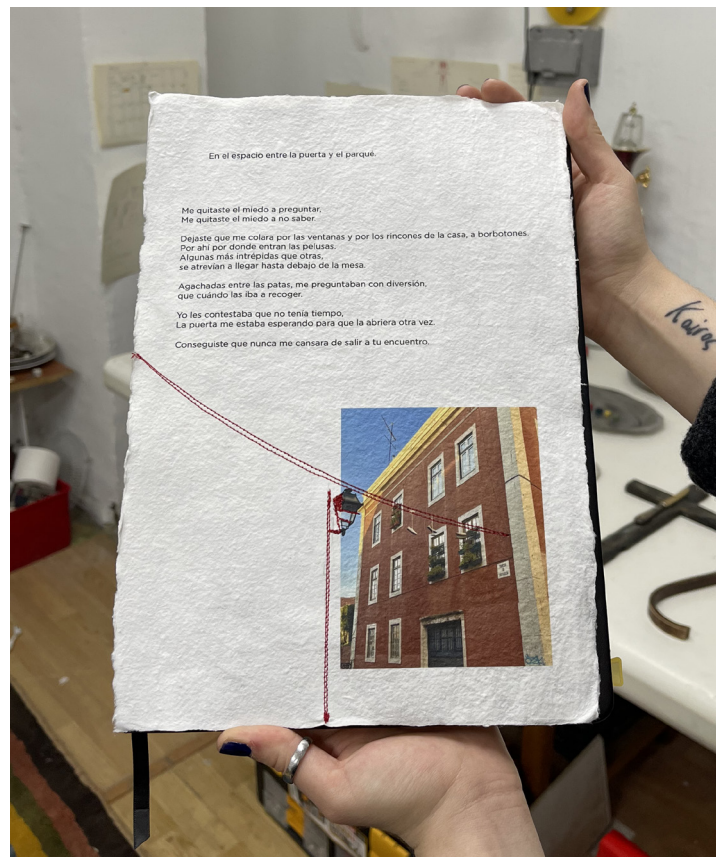


Figura 68. Prueba de impresión y costura.

En la lámina del texto *O que Antonino me dijo a espera do Comboio*, no se presenta ninguna fotografía ya que la propia costura genera el trayecto que la autora recorría desde la universidad hasta llegar a la estación de trenes en el centro de la ciudad para ir a su casa. En el exterior, en el sobre, estas cicatrices son representadas por el bordado a mano, que se puede observar en los textos y en la representación de los sellos. Para la confección del sobre se realizó un patronaje específico con las medidas, tipografía y artes definitivas.

En cuanto a los sellos se realizó un estudio de los mismos pertenecientes al 2022 y 2023, duración del periodo de Erasmus. Finalmente, debido a la complejidad estructural de estos sellos y por su escasa vinculación con el proyecto se determinó utilizar unos sellos auténticos vendidos en la Feria da Ladra de Lisboa. Este es el mercadillo con mayor antigüedad de Lisboa y está situado en el distrito de Alfama (Câmara Municipal de Lisboa, s.f.).

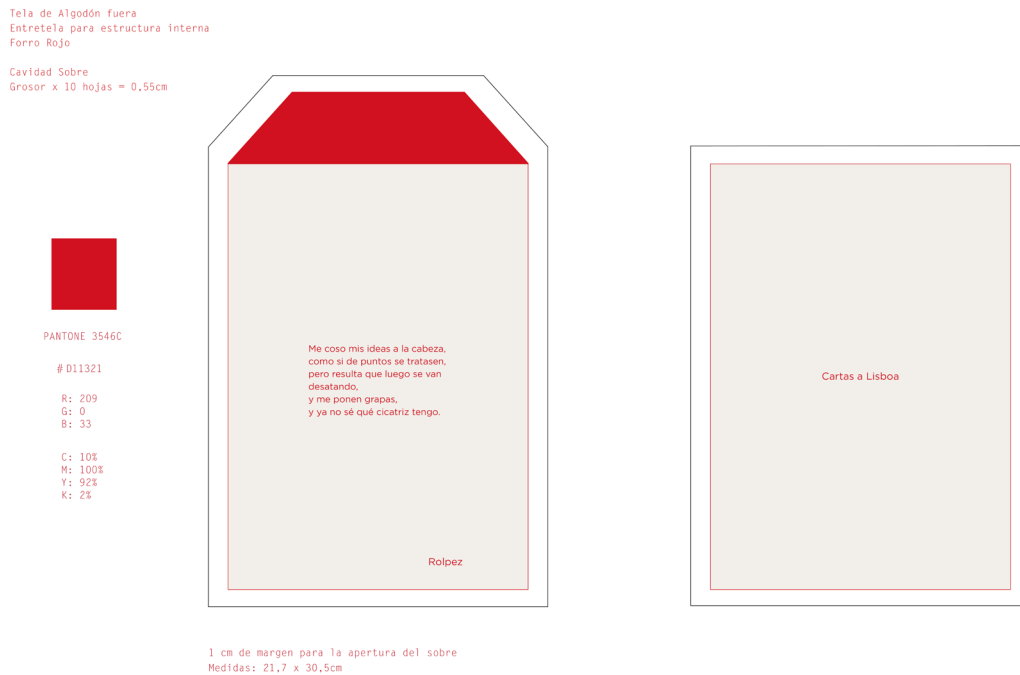


Figura 70. Patronaje sobre Cartas a Lisboa.

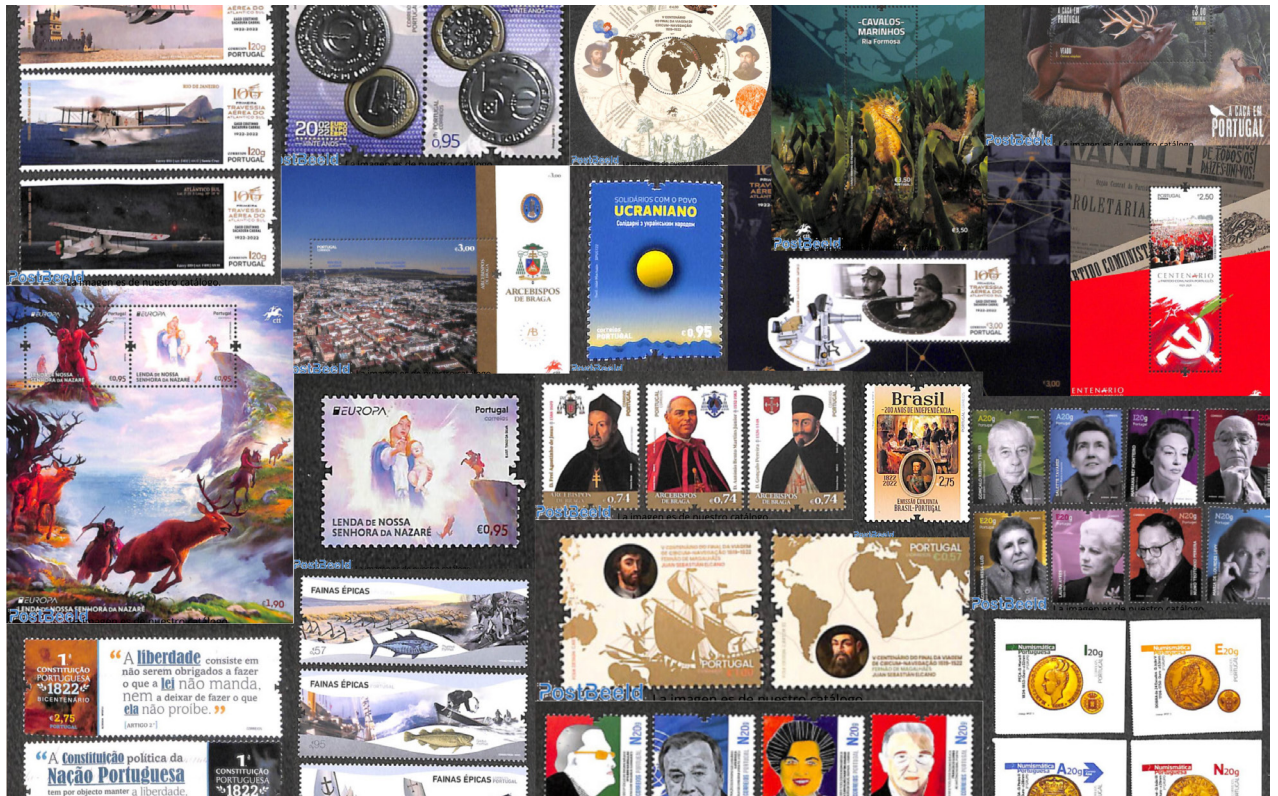


Figura 71 . Recopilación de sellos 2022

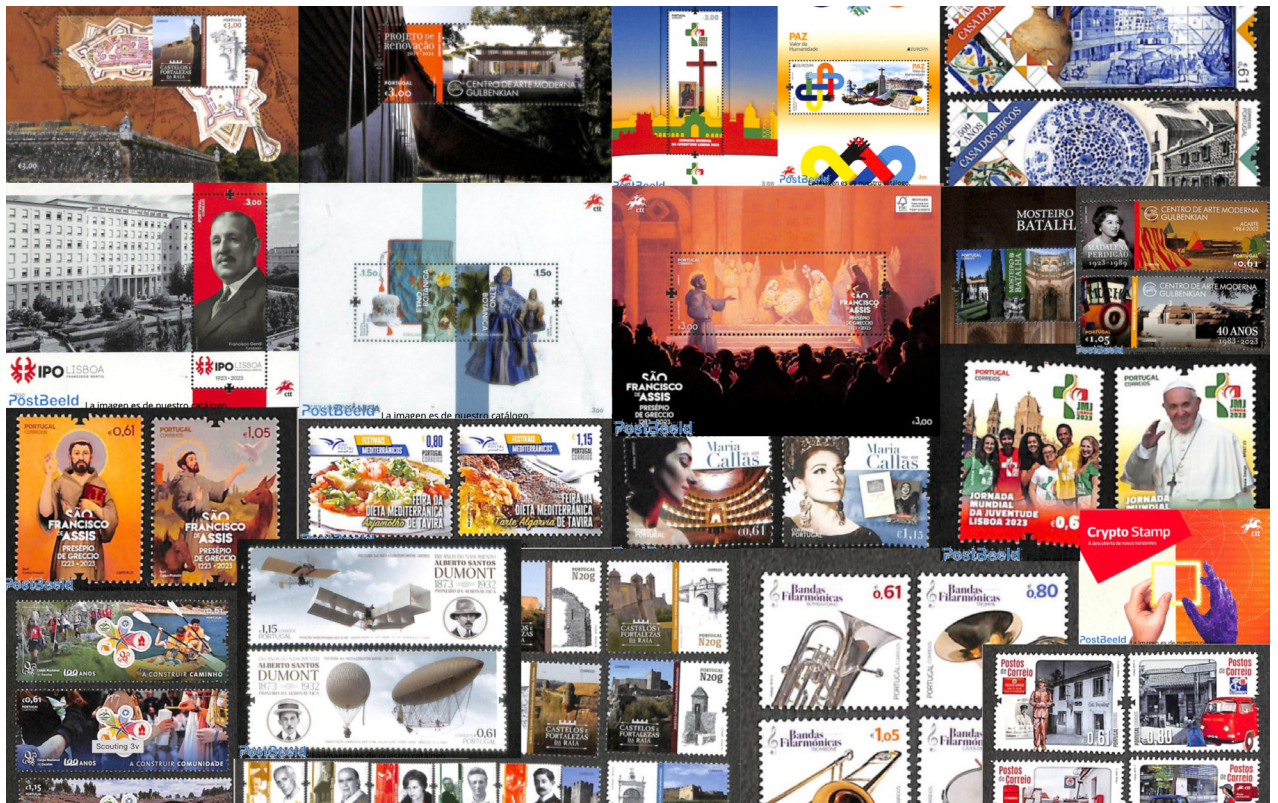


Figura 72. Recopilación de sellos 2023

A raíz de los sellos originales, se escogieron los pertenecientes al puente Salazar, y a partir de ellos se desarrollaron los diseños que posteriormente se bordaron en el sobre, siguiendo la misma lógica compositiva aplicada a la estructuración de los textos.



Figura 73. Faria da Lada. Alfama, Lisboa.



Figura 74. Sellos antigos de Feria da Ladra. Alfama, Lisboa.



Figura 75. Feria da Ladra. Alfama, Lisboa.



Figura 76. Sellos escogidos para *Cartas a Lisboa*

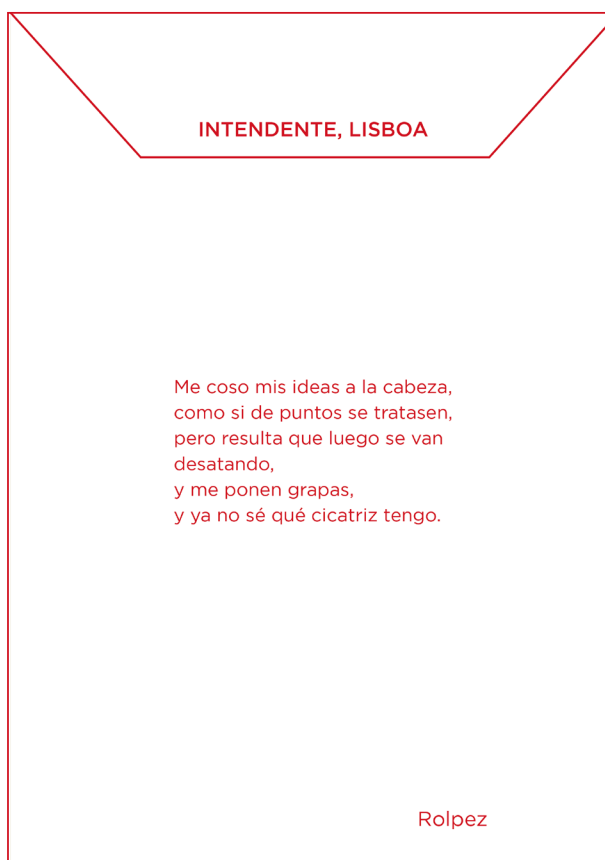


Figura 77. Aplicación digital en el sobre *Cartas a Lisboa*.



Cartas a Lisboa

5. 7. El papel como campo de experimentación artística

Es en este punto donde se abre una nueva dimensión dentro del proyecto: la exploración del papel hecho a mano como elemento material y simbólico. Un año antes del desarrollo de este trabajo, la autora descubrió por casualidad el taller que se convertiría, con el tiempo, en uno de los ejes centrales del proyecto. En aquel instante, simplemente se detuvo ante una pieza expuesta en el escaparate, la observó detenidamente y tomó una fotografía. Solo con el paso del tiempo, esa imagen volvió a emerger desde la memoria, generando una regresión hacia ese lugar. Este encuentro fortuito marcó el inicio de una nueva etapa en el proyecto: la inmersión en el universo del papel hecho a mano como soporte físico, componente expresivo y simbólico. De este modo se llegó a ArrAtos, el único taller de Madrid especializado en la creación de papel hecho a mano.

Este espacio preserva el oficio tradicional, que también se concibe como un laboratorio artístico. ArrAtos ha acogido a creadores contemporáneos en residencia artística durante seis años, formando parte de la red de residencias artistas R.A.R.O. ofreciendo un entorno propicio para la experimentación plástica y conceptual.



Figura 78. Fachada Taller Arratos.

La propuesta formativa del taller incluye una introducción exhaustiva al arte del papel, abordando tanto su historia como sus procesos técnicos (R.A.R.O., s.f). El ambiente de ArrAtos permite una simbiosis entre lo técnico y lo artístico: mientras se explican las fases fundamentales del proceso papelerero tradicional, se invita a una exploración libre de las cualidades expresivas del material. Nunche, fundadora del espacio, contextualiza históricamente las propiedades matéricas y geográficas de las distintas pulpas de papel antes de conducir a los participantes a la práctica experimental. El taller cuenta con distintas áreas de trabajo, entre las que se encuentran la fabricación de papel, encuadernación y serigrafía; siendo esta última dirigida por Sara Seijas. El enfoque del taller reivindica la maestría del oficio artesanal y destaca la pertinencia de este saber ancestral como recurso valioso en los lenguajes contemporáneos, poniendo en valor la herencia artesanal como vehículo de expresión contemporánea.



Figura 79. Instalaciones Taller Arratos.

El taller cuenta con la única pila holandesa de todo Madrid. Esta máquina se utiliza para la creación de la pulpa de papel a través de la descomposición de textiles de fibras naturales.

DESARROLLO



Figura 80 y 81. Instalaciones Taller Arratos.

5. 7. 1. Materiales y fibras en la fabricación artesanal

Al comienzo del aprendizaje en el taller se presta gran importancia a la descripción de las materias primas utilizadas en la fabricación del papel. Se diferencia entre fibras cortas y fibras largas, por las diferencias que aportan sus propiedades y capacidades técnicas, ya que influyen en el resultado deseado.

Por un lado están las **fibras cortas**, propias del **algodón**, **lino** o **cáñamo**. Proviene típicamente de trapos textiles o subproductos de la industria algodonera. Las fibras cortas tienden a producir un papel con superficie más homogénea y suelen facilitar la obtención de hojas delgadas y de buen acabado para escritura o impresión, además de generar papeles de tacto muy suave y agradable. En comparación a las fibras largas, el resultante tiende a rasgar con mayor facilidad por ofrecer menos resistencia mecánica; pero por otro lado, tiene gran capacidad de absorción. Resultan idóneas como soporte artístico, al admitir técnicas como tintas de grabado, acuarela y otras prácticas gráficas. Es por esto que como base de las láminas se ha utilizado la pulpa de algodón.

Por otro lado encontramos las **fibras largas** tales como el **abacá**, el **kozo**, **mitsumata** o **lokta**, entre otras; naturales de zonas orientales. Proviene de partes más duras de las estructuras de las plantas, tales como cortezas u hojas; se caracteriza por su resistencia y flexibilidad. Por la longitud de sus fibras, se entrelazan con mayor eficacia en el proceso de fabricación del papel, lo que genera hojas de gran resistencia estructural, durabilidad y ligereza. En el proyecto se ha utilizado el abacá, ya que es una fibra que produce papeles muy resistentes y con un grado notable de transparencia. Tanto el algodón, como el abacá son fibras blanqueadas, mediante procesos de blanqueo sin uso de cloro, respetuosos con el medio ambiente.

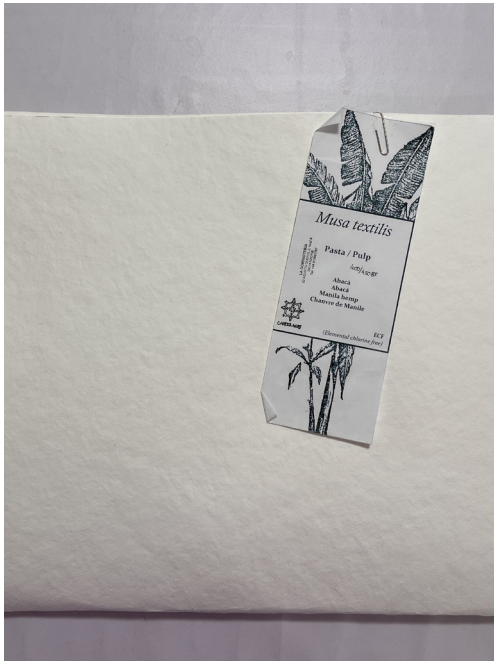


Figura 82 y 83. Pulpa de papel algodón y abacá.



Figura 84. Resultados.

5. 7. 2. Proceso de creación del papel

Tal como se ha abordado anteriormente, el encuentro del taller Arratos ha sido fundamental en la configuración del proyecto, ya que se ha generado una toma de contacto por primera vez, con el mundo de la creación del papel. El asesoramiento de Nuche, ha sido determinante para poder generar un flujo de trabajo adecuado a las necesidades del proyecto y entender las capacidades del papel.

El proceso de creación está determinado en este caso por las necesidades técnicas del proyecto. Aunque las distintas pulpas presentan características específicas, el proceso de creación de una hoja simple, es siempre el mismo. No obstante en un proyecto artístico se requiere de una investigación creativa exhaustiva del proceso de fabricación.

En *Cartas a Lisboa* se determinó que se iba a utilizar la pulpa de algodón como base de las láminas, debido a su gran capacidad de absorción; y ya que iba a ser un papel destinado a la impresión. Por otro lado se crearon papeles de abacá para generar transparencia en las costuras que posteriormente se crearían en las láminas de algodón. Esto aporta sutileza, elegancia y resistencia a cada lámina. En la creación del papel se utilizan unas herramientas, medidas y pasos concretos, para un resultado correcto. En cuanto a las herramientas, tenemos de manera principal los bastidores. Estos se disponen en capas, siendo el superior el que determina el tamaño o escalada de la hoja de papel resultante, y el inferior, con una malla fina de metal incorporada, recoge la pulpa y deja pasar el sobrante de agua.

A continuación se ha de preparar el soporte donde se van a depositar las hojas de papel. En primer lugar debemos colocar una tabla de madera para generar una estructura lisa, encima de esta se coloca una almohadilla gruesa de fieltro de lana seca, para que absorba el sobrante de agua; encima de esta se colocan dos bayetas del mismo tamaño, la primera seca y la segunda húmeda; esto es importante, ya que encima se coloca una fiselina también húmeda que sirve de soporte para la hoja de papel.



Figura 85. Bastidores para la creación de la hoja de papel.



Figura 89. Preparación herramientas para la colocación de la pulpa de papel.

Teniendo nuestro soporte preparado, pasamos a la preparación de la pulpa de papel. Primero se calcula la cantidad de gramaje que se precisa, ya que esto determina la cantidad de pulpa a utilizar; por lo general para un papel de algodón de gramaje estándar, se utilizarán 60 gramos de pulpa en 40 litros de agua, en concreto esto es una escala orientativa, que es lo que se utiliza en el taller Arratos, por ser un espacio de constante creación de papel.

Por lo tanto, primero se pesa el gramaje necesario, posteriormente en un recipiente con poca agua se desmiga manualmente la pulpa. A continuación, con una licuadora se tritura con más agua para separar las fibras del papel, una vez comprobada la dispersión homogénea de las fibras en una pequeña muestra, la pulpa estará preparada para ser incorporada al barreño con el agua.

Al haber incorporado la pulpa con un colador, a los 40 litros de agua, estará todo listo para la utilización de los bastidores y la creación de las hojas de papel.

En estas fotografías se representa físicamente los movimientos de creación de papel. El proceso demanda cierta precisión técnica y control físico debido a la presión del agua. Además se necesita mantener los bastidores perpendiculares al sacarlos del agua para que la pulpa quede dispersa equitativamente a lo largo de la malla, para obtener un acabado homogéneo.

DESARROLLO



Figura 90. Preparación pulpa de papel.



Figura 91. Proceso manual de la preparación del papel.

5. 7. 3. Fabricación artesanal de embalaje editorial

Adicionalmente el taller Arratos, dispone de un espacio dedicado a la encuadernación artesanal. Para dotar al proyecto de un acabado profesional, se confeccionó una caja realizada a mano y a medida del sobre Cartas a Lisboa.



Figura 92. Instalaciones taller Arratos.

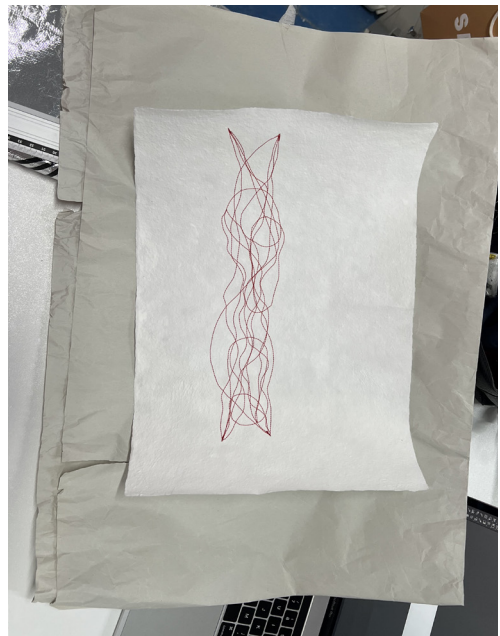


Figura 93, 94, 95 y 96. Proceso de creación de la caja.



Figura 97. Costura del lomo.

5. 9. Maquetación y estructura final del contenido

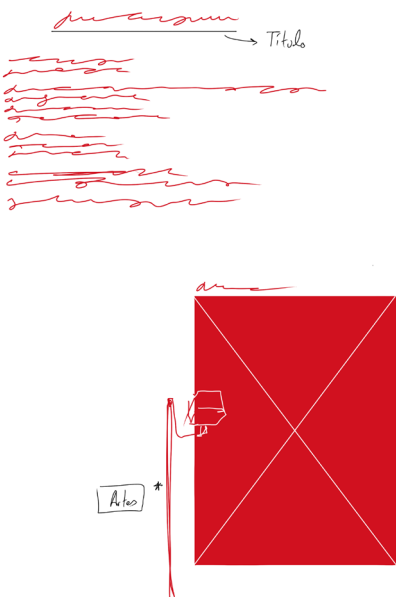
En esta parte del proyecto se desarrollan los recursos y estrategias que han permitido dar forma a la estructura visual del libro de artista. Desde los primeros wireframes hasta la elección de la retícula y la organización interna de cada lámina, el diseño ha sido planteado como un recorrido progresivo, en el que cada decisión contribuye a establecer una narrativa visual coherente con el tono íntimo y reflexivo del proyecto. Esta etapa culmina con la maquetación definitiva de las láminas, donde se materializa la integración entre texto, imagen y materialidad que ha guiado todo el proceso.

5. 9. 1. Wireframes: Planificación previa del diseño

Para planificar la estructura visual de Cartas a Lisboa, se desarrollaron wireframes que permitieran anticipar el diálogo entre texto e imagen en cada lámina.

Este ejercicio fue especialmente relevante considerando que los textos presentaban extensiones variables, por lo que era imprescindible mantener una jerarquía visual equilibrada entre palabra e imagen. Como explica Idalia Hernández Galván (2018), “los wireframes son diagramas planos en los cuales es posible plasmar tanto la arquitectura de información como el diseño visual de las páginas” y se utilizan para representar de forma esquemática la organización del contenido en un soporte bidimensional (p. 113). Es decir, son esquemas que permiten prever la distribución de los elementos y facilitan decisiones sobre jerarquía, ritmo visual y relación entre componentes textuales y gráficos. Los wireframes muestran una previsualización del esquema del contenido. Debido a que la mayoría de las láminas incluyen imágenes, estos esquemas visuales gestionan el tamaño junto con el texto y estructuran la composición completa del contenido.

DESARROLLO



Así Cartas a Lisboa se concibe como un producto editorial que incluye diversos poemas en relación a imágenes y recursos visuales que ofrecen una vista previa del imaginario creativo desarrollado con el texto.

Figura 102. Creación digital Wireframes.

datos para → Título

Handwritten text consisting of approximately 12 lines of horizontal scribbles, representing a list or data set.



datos → Título

Handwritten text consisting of approximately 8 lines of horizontal scribbles, representing a list or data set.



datos → Título

Handwritten text consisting of approximately 18 lines of horizontal scribbles, representing a list or data set.



datos → Título

Handwritten text consisting of approximately 18 lines of horizontal scribbles, representing a list or data set.



Figura 103, 104, 105 y 106. Creación digital Wireframes.

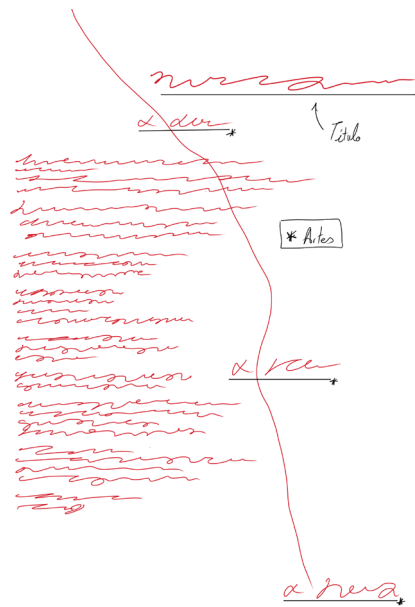
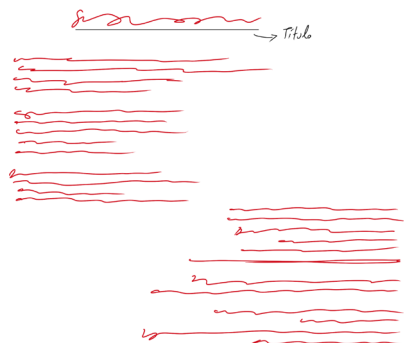
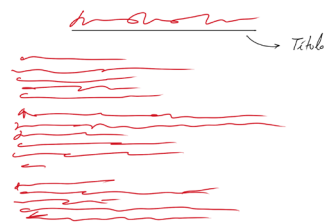


Figura 107, 108, 109 y 110. Creación digital Wireframes.

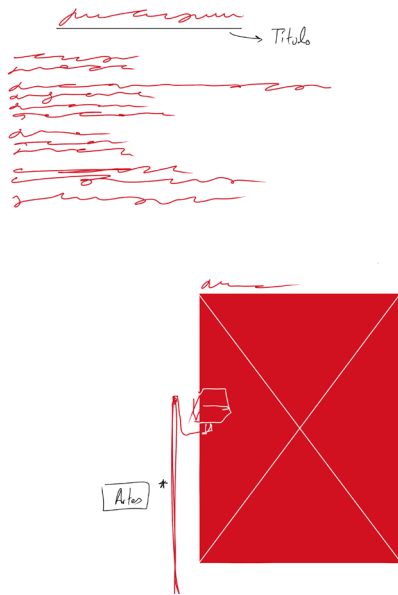


Figura 111. Creación digital Wireframes.

5. 9. 2. Retícula editorial y organización interna

Este apartado define la estructura reticular que organiza visualmente la publicación. Para determinar el tipo de retícula que se ha utilizado, se seguirán los términos aplicados en el libro *Diseñar con o sin retícula* (2005), del diseñador Timothy Samara. El autor expone los beneficios de diseñar con o sin esta herramienta organizativa. En *Cartas a Lisboa* se ha realizado un trabajo en base a una retícula de manuscrito modificada. Esto quiere decir que la retícula parte de la estructura clásica de manuscrito, pero en este caso integra una modificación de tamaño entre los márgenes que se plantean en la parte superior respecto a los lados. Esto se ha realizado de esta manera para aportar una jerarquización entre título y caja de texto.

A partir de esta retícula, se definieron dos tamaños de imagen adaptados a sus líneas guía. Esta jerarquización entre texto e imagen se ha realizado de manera intuitiva, analizando en cada lámina como funcionaban ambos elementos.

DESARROLLO

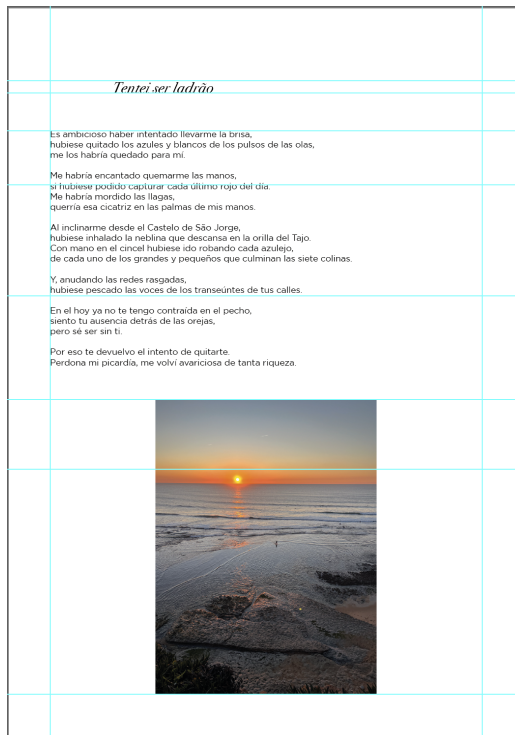
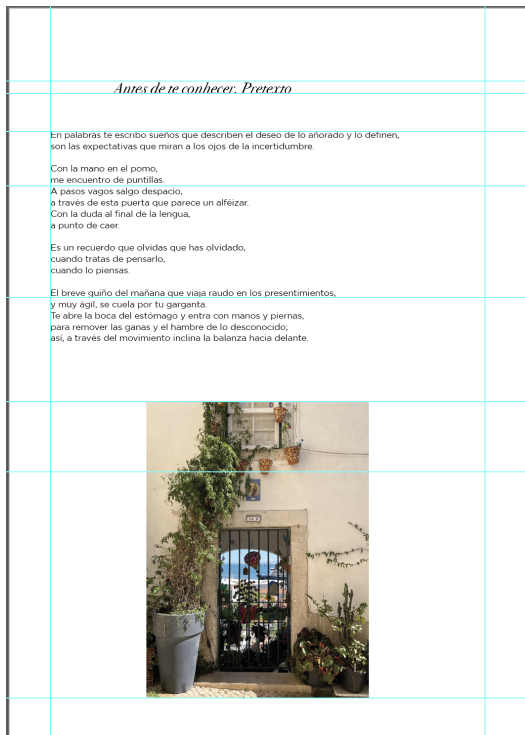


Figura 98 y 99. Aplicación digital Retícula.

En lo referente a la disposición de las artes gráficas, se incorpora el concepto de retícula de composición óptica espontánea. Esta trabaja con elementos libres de reglas estructurales y se explora el espacio óptico, en definitiva el contenido se organiza de un modo pictórico (Samara, 2005). Cada elemento se dispone en función del entorno visual que lo rodea. Aquí se han seguido conceptos relacionados con composición pictórica, generando estructuras visuales de composición en horizontal, siguiendo las imágenes de las composiciones. En las láminas, las líneas rojas, son las costuras que recrean el paisaje de la fotografía, actuando como la memoria y recreando espacios mentales.

Antes de te conocer. Pretexto

En palabras te escribo sueños que describen el deseo de lo añorado y lo definen, son las expectativas que miran a los ojos de la incertidumbre.

Con la mano en el pomo,
me encuentro de puntillas.
A pasos vagos salgo despacio,
a través de esta puerta que parece un alfeizar.
Con la duda al final de la lengua,
a punto de caer.

Es un recuerdo que olvidas que has olvidado,
cuando tratas de pensarlo,
cuando lo piensas.

El breve guiño del mañana que viaja raudo en los presentimientos,
y muy fácil, se cae por tu garganta.
Te abre la boca del estómago y entra con manos y piernas,
para remover las ganas y el hambre de lo desconocido;
así, a través del movimiento inclina la balanza hacia delante.



Tenté ser ladrão

Es ambicioso haber intentado llevarme la brisa,
hubiese quitado los azules y blancos de los pulsos de las olas,
me los habría quedado para mí.

Me habría encantado quemarme las manos,
si hubiese podido capturar cada último rojo del día.
Me habría mordido las llagas,
querría esa cicatriz en las palmas de mis manos.

Al inclinarme desde el Castelo de São Jorge,
hubiese inhalado la neblina que descansa en la orilla del Tajo.
Con mano en el cincel hubiese ido robando cada azulejo,
de cada uno de los grandes y pequeños que culminan las siete colinas.

Y, anudando las redes rasgadas,
hubiese pescado las voces de los transeúntes de tus calles.

En el hoy ya no te tengo contralida en el pecho,
siento tu ausencia detrás de las orejas,
pero sé ser tío.

Por eso te devuelvo el intento de quitarte,
Perdona mi picardía, me volví avorazada de tanta riqueza.

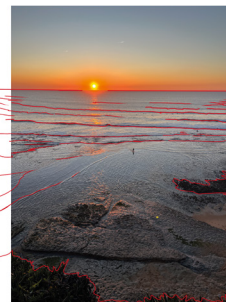


Figura 100 y 101. Aplicación digital Retícula.

5.9.3. Maquetación definitiva del Libro de artista

Cidade reconstruída após a catástrofe

Antes de te conhecer. Pretexto

Espelho da minha pele

Tentei ser ladrão

Por trás das coxias

Com a lata de quem caminha firme.

No espaço entre a porta e o soalho

O que o Antonino me contou à espera do comboio

Os aromas das tuas ruas

Num «até breve»

Cidade reconstruída após a catástrofe

Tienes la arruga de la valentía en la primera capa de piel,
de quien habla de frente a la verdad y asume lo efímero y lo volátil.
Buscando la honestidad se halla la grandeza,
y al bailar con la realidad, lo divino.

El desorden de tu composición lo hace bello,
las sombras y los claros generan un plano,
que hacen de los edificios los observadores.
Todos de diferentes colores,
como de habitantes en sus calles.

Una acuarela con casi demasiada agua.
Se seca en la noche y se vuelve pastosa y densa.
La torna azul, que no oscura.
Un sensual espesor romántico, casi en aceite.

Tiene la cultura, propia de la tierra y la piedra,
la que se deja ver en los ojos de los que callan.
Son las historias que emanan de las grietas,
de los edificios por los que pasas,
las que salpican los rostros de sus gentes,
oxidan el minuterero adelantando el anaranjado de la tez.

Cada mañana despierta con la viveza que aporta el mar,
la de los pueblos que crecen alrededor de las aguas y de los ríos.

Son distintos, pues tejen las redes que se rompen
con nudos fuertes y toscos.
Aunque tienen las manos suaves de cazar tiburones de boca picuda,
Se necesita sutileza en el arte de esperar.



Figura 113. Lámina 2.

Antes de te conhecer. Pretexto

En palabras te escribo sueños que describen el deseo de lo añorado y lo definen,
son las expectativas que miran a los ojos de la incertidumbre.

Con la mano en el pomo,
me encuentro de puntillas.
A pasos vagos salgo despacio,
a través de esta puerta que parece un alféizar.
Con la duda al final de la lengua,
a punto de caer.

Es un recuerdo que olvidas que has olvidado,
cuando tratas de pensarlo,
cuando lo piensas.

El breve guiño del mañana que viaja raudo en los presentimientos,
y muy ágil, se cuela por tu garganta.
Te abre la boca del estómago y entra con manos y piernas,
para remover las ganas y el hambre de lo desconocido;
así, a través del movimiento inclina la balanza hacia delante.

DESARROLLO



Figura 114. Lámina 3.

Espelho da minha pele



Me oriento muy bien,
aunque se me olvida dejar las maletas preparadas en la puerta,
por eso tardo tanto en irme.

Callada, no soy ella, yo soy otra,
la que grita y sacude los bártulos.
No estoy hecha para apagar los fuegos,
mi agua hierve más al echarle sal.

La fuerza de mujer no me ha atravesado antes con tanta garra,
el movimiento y la dirección que da el saber de la sensualidad.
Ya lo había experimentado antes,
pero mirarlo de frente es hacerte responsable.

Allí lo cogí todo, a manos llenas,
con todos los lunares de mis brazos,
con cada pelo de mis piernas,
e incluso con los labios mudos.

Los dedos de mis pies me ayudaban a recoger lo que se resbalaba por el ombligo,
y mis talones, con un sutil toque lo hacían subir todo de nuevo;
así podía hacer equilibrio con ello en la cima.

Todo en mí era un flujo de energía que se conectaba al torrente de la ciudad,
tenía los músculos tan fuertes que podría no haber dejado de correr nunca.
En estos momentos estoy volviendo a dar pasos hacia donde apunta la brújula.

Figura 115. Lámina 4.

Tentei ser ladrão

Es ambicioso haber intentado llevarme la brisa,
hubiese quitado los azules y blancos de los pulsos de las olas,
me los habría quedado para mí.

Me habría encantado quemarme las manos,
si hubiese podido capturar cada último rojo del día.
Me habría mordido las llagas,
querría esa cicatriz en las palmas de mis manos.

Al inclinarme desde el Castelo de São Jorge,
hubiese inhalado la neblina que descansa en la orilla del Tajo.
Con mano en el cincel hubiese ido robando cada azulejo,
de cada uno de los grandes y pequeños que culminan las siete colinas.

Y, anudando las redes rasgadas,
hubiese pescado las voces de los transeúntes de tus calles.

En el hoy ya no te tengo contraída en el pecho,
siento tu ausencia detrás de las orejas,
pero sé ser sin ti.

Por eso te devuelvo el intento de quitarte.
Perdona mi picardía, me volví avariciosa de tanta riqueza.

DESARROLLO

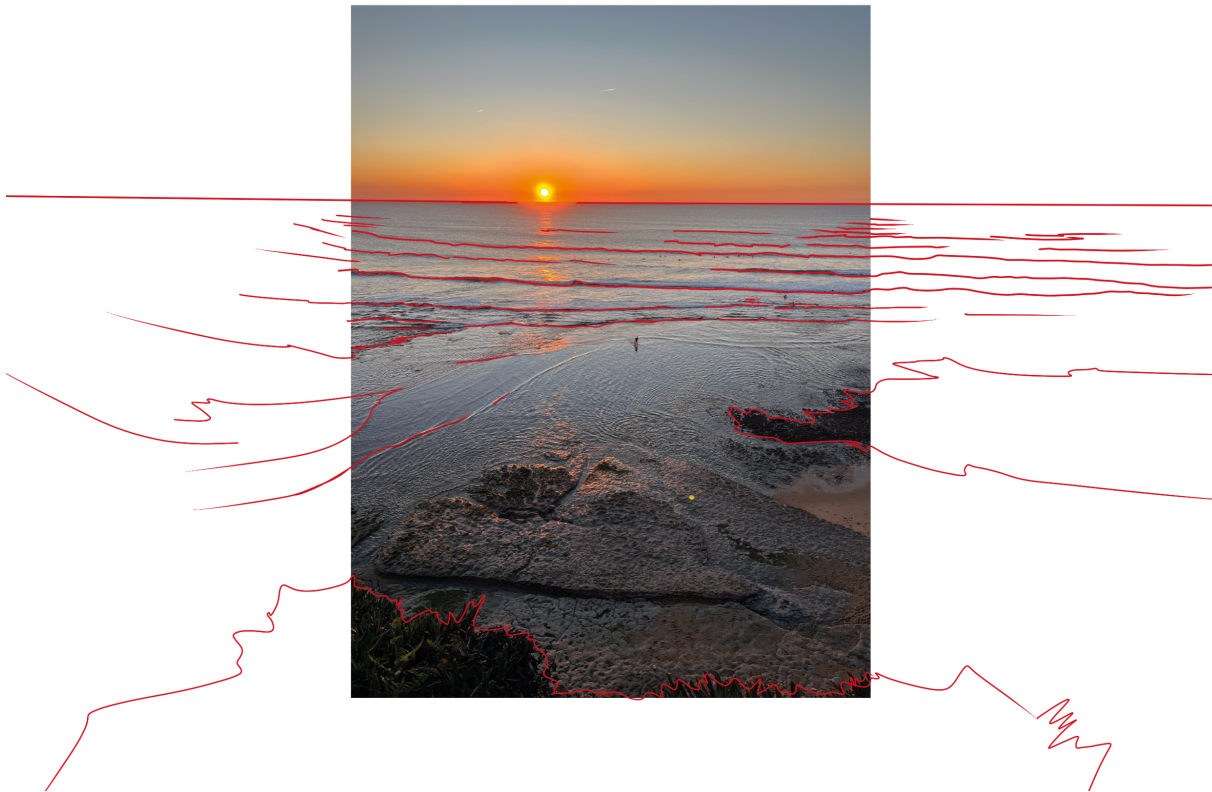


Figura 116. Lámina 5.

Por trás das coxias

Fue especial la negrura de tus noches,
tamborileaba yo los adoquines,
haciéndote cosquillas con mis tacones
entre tus calles.

A través del eje superior
un hilo fino de lana pasa,
resultante del entresijo fibroso de todas las voces que allí se oían;
cada día seguíamos una mecha distinta,
había donde elegir entre tantos idiomas.

Con la lengua y los dientes prietos
trabajábamos la torsión.
Las burbujas de los vasos sabían seguir bien su papel de traductor,
desenredaban las intenciones,
haciendo la tarea más sencilla.

El humo era el actor pagado de todas las funciones a las que acudimos,
era un preso,
que sin descanso, intentaba escaparse y ver la luz del día.
Nuestra propina,
dejarle que se enredara a las lianas teñidas de brillos,
para ver si así completaba su huida.

Envueltos en nuestros ropajes, nos hacíamos más grandes
dentro de ese gran mercado donde se compraban y vendían,
las entradas para la representación de cada noche.

No era cuestión de dinero, la suerte elegía tu papel,
aunque intentábamos seducirla,
cada uno con lo que tenía.
Ajena a nuestros intentos, en un chasquido decidía.
Raudos nos mirábamos
que ya por allí andaban,
el héroe, el villano, el bufón y el amante.

SILÊNCIO: O ESPETÁCULO VAI COMEÇAR!

Acabada la actuación,
con los ojos sin persianas,
intentábamos resolver en la mañana
la cadencia de una noche sin éxito.

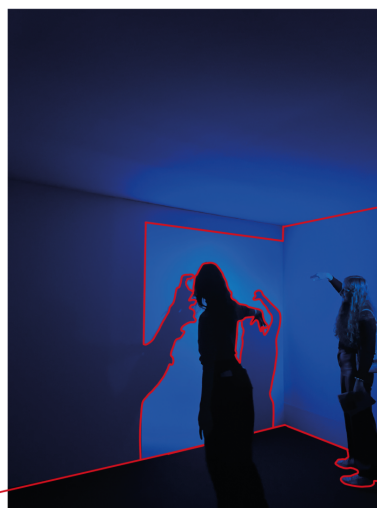


Figura 117. Lámina 6.

Com a lata de quem caminha firme

La sentí verdaderamente mía,
 cada música callejera con la que me chocaba
 estaba hecha para encontrarla.
 Me decía que ese era mi lugar,
 al menos durante lo que duró ese año.

Me despojé de la vergüenza que da respirar al lado de los demás,
 se cae fácil cuando no se te enreda en la punta del cabello al caminar.
 Si algún día se ponía rebelde,
 simplemente me sacudía muy, muy fuerte,
 y cuando sentía que estaba a punto de caer,
 bailaba.

Se me iban los pies al ritmo,
 disfrutaba el trote bailongo de andar en los recados.
 Cualquier excusa era buena,
 el sol siempre estaba en su sitio con el dedo en el gatillo,
 preparado para las fotos que tiraban las ventanas.

DESARROLLO



Figura 118. Lámina 7.

No espaço entre a porta e o soalho

Me quitaste el miedo a preguntar;
me quitaste el miedo a no saber.

Dejaste que me colara por las ventanas y por los rincones de la casa, a borbotones,
por ahí por donde entran las pelusas.
Algunas más intrépidas que otras,
se atrevían a llegar hasta debajo de la mesa.

Agachadas entre las patas
me preguntaban con diversión,
que cuándo las iba a recoger.

Yo les contestaba que no tenía tiempo,
la puerta me estaba esperando para que la abriera otra vez.

Conquistaste que nunca me cansara de salir a tu encuentro.

Travessa da Portuguesa



Figura 119. Lámina 8.

O que o Antonino me contou à espera do comboio

✕ Benfica

En una de las siete montañas de la ciudad, los minutos pasando, estaba yo en Benfica. Veía la ciudad y oía la mañana, la montaña y el silencio de la gente al bostezar. El caliente amarillo a través de una mampara de cristal en mi frente.

Nuestra conversación comenzó, como comienzan las torpezas, un tropiezo y una mueca, un tren que no pasa, que arrastra la tardanza del día; es la conexión de encontrarse esperando.

PRRRR- Comboio com destino Lisboa-Rossio, chegando com 12 minutos de atraso. Desculpem o incómodo. - PRRRR

Compartimos pensamientos, resonaba en voz conocida. Me contó, le conté, es lo que conforma las ganas de comunicarse.

Parloteamos intercambiando idiomas, él sabía algo de español y yo de portugués, lo mismo es.

PRRRR- Comboio com destino Lisboa-Rossio; próxima paragem: Campolide. - PRRRR

Y con ello se enlazaron vivencias que vibran en mi recuerdo, se ven a lo lejos, pero no alcanzo a tocarlas con nitidez. Recuerdo las que apunté en mi libreta, el resto de la conversación se quedó en el destino.

El viejo Antonino, el portugués. Ele disse que os comboios que nos escapam não são para nós, temos de esperar pelos que estão a chegar e entrar antes que as portas voltem a fechar-se.

Y así, sigo esperando a mis trenes, desde que me fui.

✕ Campolide

✕ Lisboa - Rossio

Figura 120. Lámina 9.

Os aromas das tuas ruas

Ese día olía a lluvia, a petricor si lo llamamos por su nombre.
La tarde y las vías, se calentaban con un sol que esperaba a llamarse verano,
los trenes marcaban la distancia que me quedaba para irme.

Eso me hizo pensar en cómo las personas que allí estaban olían a espera y ambiciones,
respondían a las gotas que una nube errante decidía tirar.

Reflexionando ante tal orquesta,
pude hacer una disgregación de los diferentes olores con los que me topaba
de camino a mi casa.

Ya en Rossio, la salida de la estación hacía que los pies se cocinasen
como las carnes que esperaban a ser depiladas.
Juntadas entre dos panes, como todos los hombres,
blancos y negros que por allí andaban.

Nunca bailé un tango, aunque olía a cárnico al esquivar;
brindando con los hombros en silencio
retumbaba todo aquel espacio sin tocar.

La diversidad junto con un respiro de baldosas más anchas entre canalón y canalón,
se convertía en fruta fresca;
desgraciadamente el tiempo le pasaba deprisa por encima
y para cuando llegabas a los pies de Martim Moniz,
los gusanos no habían dejado ni los brotes.
La droga y la pobreza son una podredumbre dulce
cuando no son tus calles las que rezuman.

Pie tras pie entraba en otra avenida y a fuego fuerte,
se tostaban los peluquines de colores cúrcuma y pimentón
de los pakistaníes de mi barrio.

Aunque a lo que más olía, era a las miradas,
Pueriles, violentas y animales, interraciales.
Nuestros ojos echaban un pulso,
a eso nunca he dejado de ganar.
Se ponen verdes, huelen a miedo, semen y cobardía;
destilan el sudor de la fiebre.
Todos locos, como la tarde y la gente; pero
¿Qué tendrá que ver esto con lo bonita que tú eres?



Figura 121. Lámina 10.

Num «até breve»

Trato de recuperar lo que me diste,
trato de sentir el algodón en la mejilla,
la caricia del poder ser en horizonte.

No me turba amasar la víscera.
Respiro paz cuando al rascar la piel,
un rayo conecta mi espina dorsal con la irregularidad de mi brazo;
un pico inaudible, que entre un segundo y el siguiente grita al palpar la piel.

Voy a ser completamente fiel,
voy a escuchar a mi instinto a gritos;
tan fuerte que no suene nada más,
tan fuerte que los vidrios se vuelvan blandos,
tal y como me enseñaste.

DESARROLLO



Figura 122. Lámina 11.

6. ANÁLISIS DE RESULTADOS

6. Análisis de Resultados

El proyecto Cartas a Lisboa ha logrado **materializarse con éxito**, como resultado de la investigación teórica y práctica, generando un libro de artista de carácter epistolar y multisensorial, logrando articular la experiencia personal vivida en Lisboa a través de textos, fotografías y el uso intencionado de materiales artesanales como el papel hecho a mano y elementos textiles. Este proceso ha permitido crear un objeto narrativo que invita a una lectura íntima e inmersiva a través de la utilización del recurso poético sinestésico, la exploración del sentido táctil en la textura del papel hecho a mano, y el sentido visual con las fotografías de archivo. El proyecto explora la memoria y su huella en la perspectiva vital de las personas, mediante la transmisión de los poemas al papel y las costuras como símbolo de cicatriz o marca en el recuerdo.

Cartas a Lisboa presenta, un sobre realizado en textil y bordado; que recoge **once láminas** que plantean un recorrido a través de la ciudad Lisboa y una conversación con la misma, donde se marca la impronta que la ciudad dejó en la autora. La dirección artística del proyecto, responde al estudio del concepto de libro de artista y sus diferencias técnicas, además de la exploración del concepto multisensorial en relación al planteamiento científico sinestésico y su aportación a la literatura. El estilo visual del proyecto se basa en una paleta cromática concreta que genera relaciones de conceptos con los valores del proyecto, siendo estos la memoria, la piel y la cicatriz. Todo ello se sustenta en la elección de materiales, paleta cromática, elección de tipografías y estilo fotográfico, que refuerzan el carácter multisensorial del proyecto.

La propuesta es altamente pertinente y novedosa al explorar la sinestesia como un recurso central de diseño y expresión poética, integrando estímulos visuales y táctiles para generar una experiencia de **lectura expandida y emocional**. Por otro lado, la integración del aprendizaje del papel hecho a mano, además de la creación de la caja que recoge todo el proyecto, utilizan técnicas respetuosas con el medio ambiente, al ser materiales orgánicos y libres de cloro. La revalorización de lo **artesanal** y la atención a la multisensoria-

lidad a través de los materiales, sitúan el proyecto en consonancia con las tendencias contemporáneas del arte y el diseño.

Cartas a Lisboa consolida la concepción del libro de artista como una obra de arte autónoma donde forma y contenido se entrelazan orgánicamente. El proyecto ejemplifica la simbiosis entre la mirada introspectiva del artista y la respuesta profesional del diseño, demostrando cómo cada decisión material y formal contribuye activamente a construir el discurso visual y conceptual de la obra. El proyecto integra conceptos propios del diseño editorial, tipográficos y estructuración de un proceso de creación editorial de un libro de artista.

El desarrollo del proyecto ha puesto de manifiesto la importancia de una metodología de investigación creativa basada en el **análisis**, la **experimentación** y la **producción**, permitiendo una exploración profunda de la materialidad como lenguaje. La colaboración con talleres especializados como ArrAtos para la fabricación de papel artesanal y con el trabajo de artesanía textil para el diseño del sobre, contando con el trabajo de Virginia Muraz, ha sido fundamental para dotar al libro de su dimensión táctil y simbólica, reforzando temas como la memoria y la identidad.

6. 1. *Cartas a Lisboa*



Figura 123. Rolpez, A. (2025). *Cartas a Lisboa*. 24,5 x 33 x 5,5 cm.
Cartón, papel hecho a mano, costura e impresión digital.







Figura 124. Rolpez, A. (2025). *Cartas a Lisboa*. 22,5 x 32 x 1,5 cm. Sobre hecho en tela de algosón, entretela, forro sintético y bordado.



Cartas a Lisboa

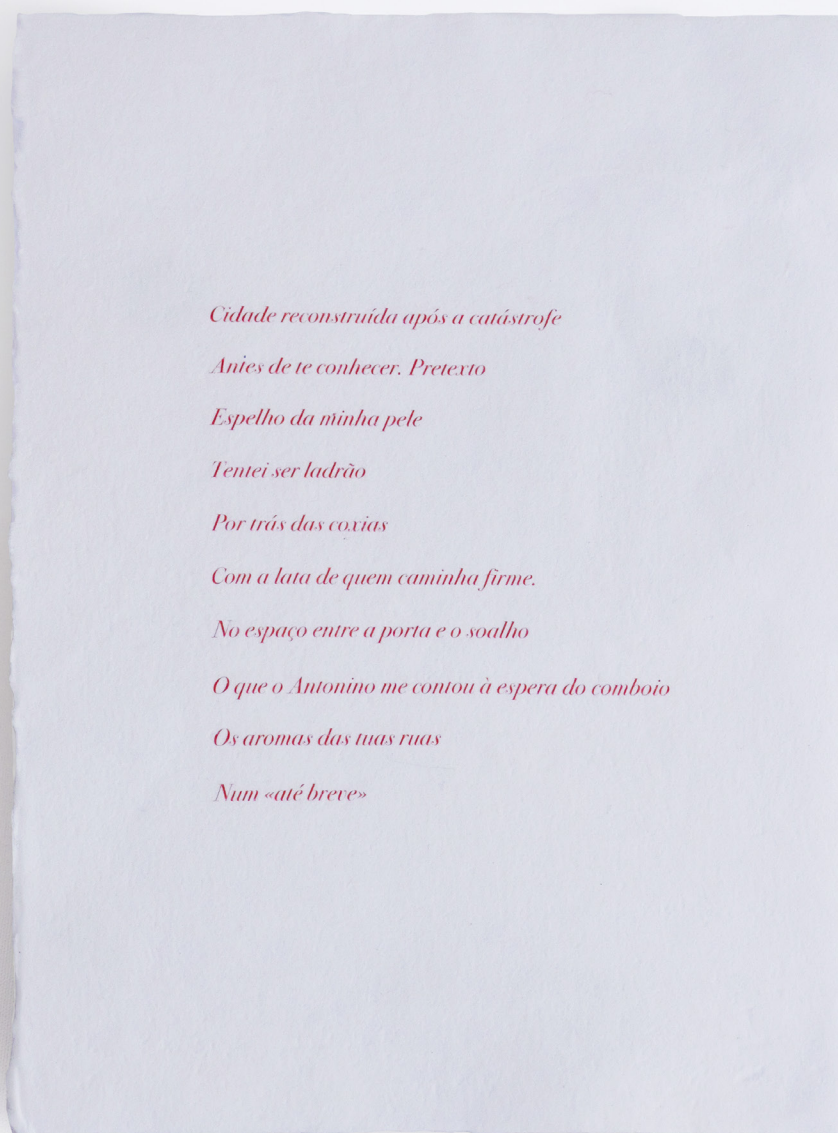


Figura 125. Rolpez, A. (2025). Lámina 1. 21 x 29,7 cm.
Impresión digital sobre papel hecho a mano de pulpa algodón.

Cidade reconstruída após a catástrofe

Tienes la arruga de la valentía en la primera capa de piel,
de quien habla de frente a la verdad y asume lo efímero y lo volátil.
Buscando la honestidad se halla la grandeza,
y al bailar con la realidad, lo divino.

El desorden de tu composición lo hace bello,
las sombras y los claros generan un plano,
que hacen de los edificios los observadores.
Todos de diferentes colores,
como de habitantes en sus calles.

Una acuarela con casi demasiada agua.
Se seca en la noche y se vuelve pastosa y densa.
La torna azul, que no oscura.
Un sensual espesor romántico, casi en aceite.

Tiene la cultura, propia de la tierra y la piedra,
la que se deja ver en los ojos de los que callan.
Son las historias que emanan de las grietas,
de los edificios por los que pasas,
las que salpican los rostros de sus gentes,
oxidan el minuterero adelantando el anaranjado de la tez.

Cada mañana despierta con la viveza que aporta el mar,
la de los pueblos que crecen alrededor de las aguas y de los ríos.

Son distintos, pues tejen las redes que se rompen
con nudos fuertes y toscos.
Aunque tienen las manos suaves de cazar tiburones de boca picuda,
Se necesita sutileza en el arte de esperar.



Figura 126. Rolpez, A. (2025). Lámina 2. 21 x 29,7 cm.
Impresión digital sobre papel hecho a mano de pulpa algodón.

Antes de te conocer. Pretexto

En palabras te escribo sueños que describen el deseo de lo añorado y lo definen,
son las expectativas que miran a los ojos de la incertidumbre.

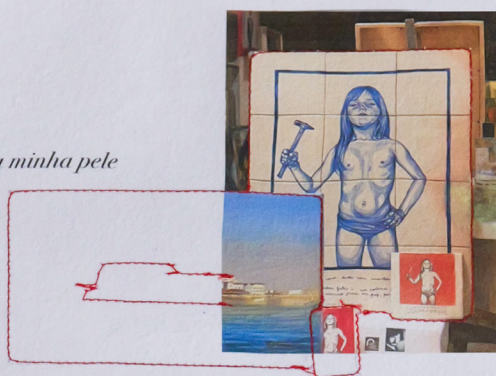
Con la mano en el pomo,
me encuentro de puntillas.
A pasos vagos salgo despacio,
a través de esta puerta que parece un alféizar.
Con la duda al final de la lengua,
a punto de caer.

Es un recuerdo que olvidas que has olvidado,
cuando tratas de pensarlo,
cuando lo piensas.

El breve guiño del mañana que viaja raudo en los presentimientos,
y muy ágil, se cuela por tu garganta.
Te abre la boca del estómago y entra con manos y piernas,
para remover las ganas y el hambre de lo desconocido;
así, a través del movimiento inclina la balanza hacia delante.



Figura 127. Rolpez, A. (2025). Lámina 3. 21 x 29,7 cm.
Impresión digital sobre papel hecho a mano de pulpa algodón.

Espelho da minha pele

Me oriento muy bien,
aunque se me olvida dejar las maletas preparadas en la puerta,
por eso tardo tanto en irme.

Callada, no soy ella, yo soy otra,
la que grita y sacude los bártulos.
No estoy hecha para apagar los fuegos,
mi agua hierve más al echarle sal.

La fuerza de mujer no me ha atravesado antes con tanta garra,
el movimiento y la dirección que da el saber de la sensualidad.
Ya lo había experimentado antes,
pero mirarlo de frente es hacerte responsable.

Allí lo cogí todo, a manos llenas,
con todos los lunares de mis brazos,
con cada pelo de mis piernas,
e incluso con los labios mudos.

Los dedos de mis pies me ayudaban a recoger lo que se resbalaba por el ombligo,
y mis talones, con un sutil toque lo hacían subir todo de nuevo;
así podía hacer equilibrio con ello en la cima.

Todo en mí era un flujo de energía que se conectaba al torrente de la ciudad,
tenía los músculos tan fuertes que podría no haber dejado de correr nunca.
En estos momentos estoy volviendo a dar pasos hacia donde apunta la brújula.

Figura 128. Rolpez, A. (2025). Lámina 4. 21 x 29,7 cm.
Impresión digital sobre papel hecho a mano de pulpa algodón.

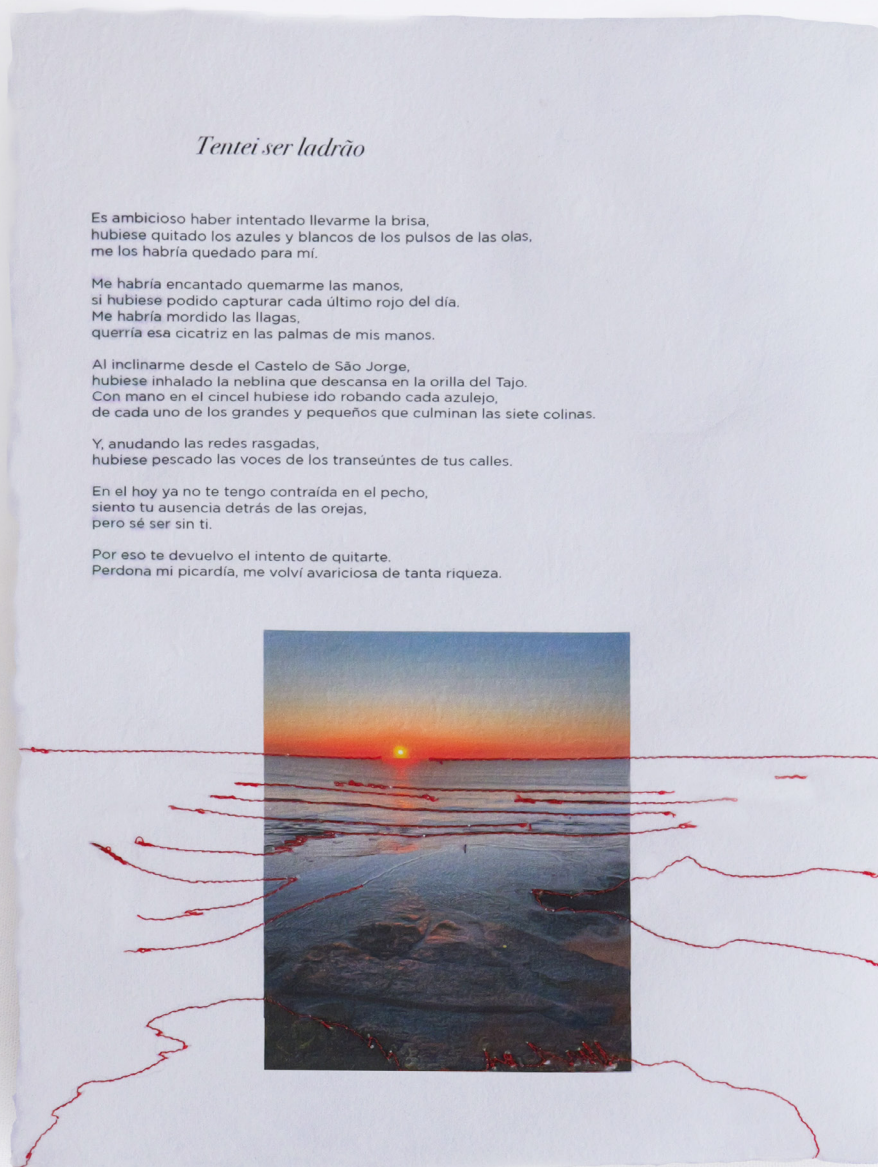


Figura 129. Rolpez, A. (2025). Lámina 5. 21 x 29,7 cm.
Impresión digital sobre papel hecho a mano de pulpa algodón.

Por trás das coxias

Fue especial la negrura de tus noches,
tamborileaba yo los adoquines,
haciéndote cosquillas con mis tacones
entre tus calles.

A través del eje superior
un hilo fino de lana pasa,
resultante del entresijo fibroso de todas las voces que allí se oían;
cada día seguíamos una mecha distinta,
había donde elegir entre tantos idiomas.

Con la lengua y los dientes prietos
trabajábamos la torsión.
Las burbujas de los vasos sabían seguir bien su papel de traductor,
desenredaban las intenciones,
haciendo la tarea más sencilla.

El humo era el actor pagado de todas las funciones a las que acudimos,
era un preso,
que sin descanso, intentaba escaparse y ver la luz del día.
Nuestra propina,
dejarle que se enredara a las lianas teñidas de brillos,
para ver si así completaba su huida.

Envueltos en nuestros ropajes, nos hacíamos más grandes
dentro de ese gran mercado donde se compraban y vendían,
las entradas para la representación de cada noche.

No era cuestión de dinero, la suerte elegía tu papel,
aunque intentábamos seducirla,
cada uno con lo que tenía.
Ajena a nuestros intentos, en un chasquido decidía.
Raudos nos mirábamos
que ya por allí andaban,
el héroe, el villano, el bufón y el amante.

SILÊNCIO: O ESPETÁCULO VAI COMEÇAR!

Acabada la actuación,
con los ojos sin persianas,
intentábamos resolver en la mañana
la cadencia de una noche sin éxito.

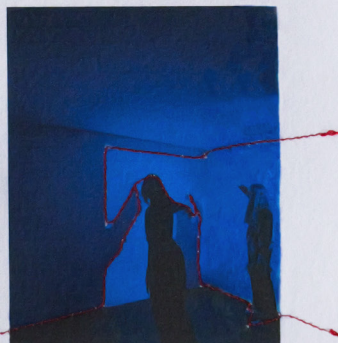


Figura 130. Rolpez, A. (2025). Lámina 6. 21 x 29,7 cm.
Impresión digital sobre papel hecho a mano de pulpa algodón.

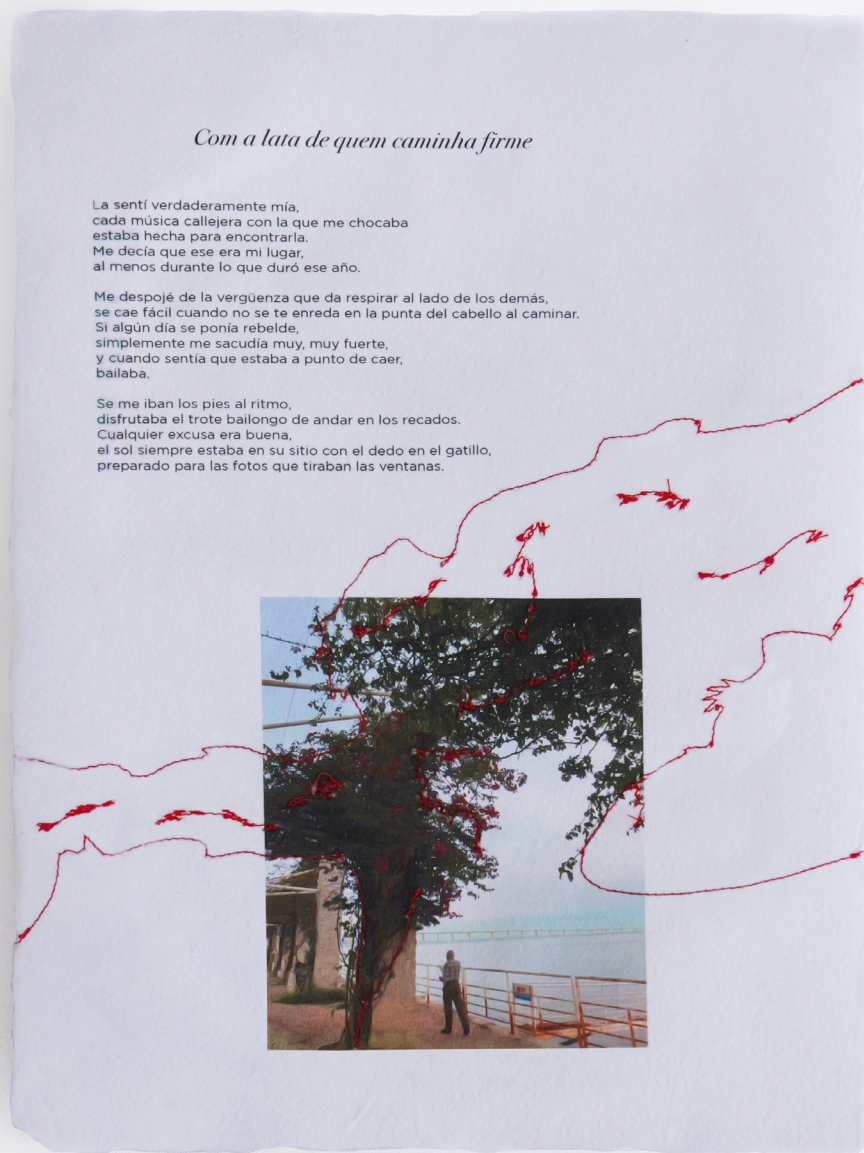


Figura 131. Rolpez, A. (2025). Lámina 7. 21 x 29,7 cm.
Impresión digital sobre papel hecho a mano de pulpa algodón.

No espaço entre a porta e o soalho

Me quitaste el miedo a preguntar;
me quitaste el miedo a no saber.

Dejaste que me colara por las ventanas y por los rincones de la casa, a borbotones,
por ahí por donde entran las pelusas.
Algunas más intrépidas que otras,
se atrevían a llegar hasta debajo de la mesa.

Agachadas entre las patas
me preguntaban con diversión,
que cuándo las iba a recoger.

Yo les contestaba que no tenía tiempo,
la puerta me estaba esperando para que la abriera otra vez.

Conseguiste que nunca me cansara de salir a tu encuentro.

Travessa da Portuguesa



Figura 132. Rolpez, A. (2025). Lámina 8. 21 x 29,7 cm.
Impresión digital sobre papel hecho a mano de pulpa algodón.

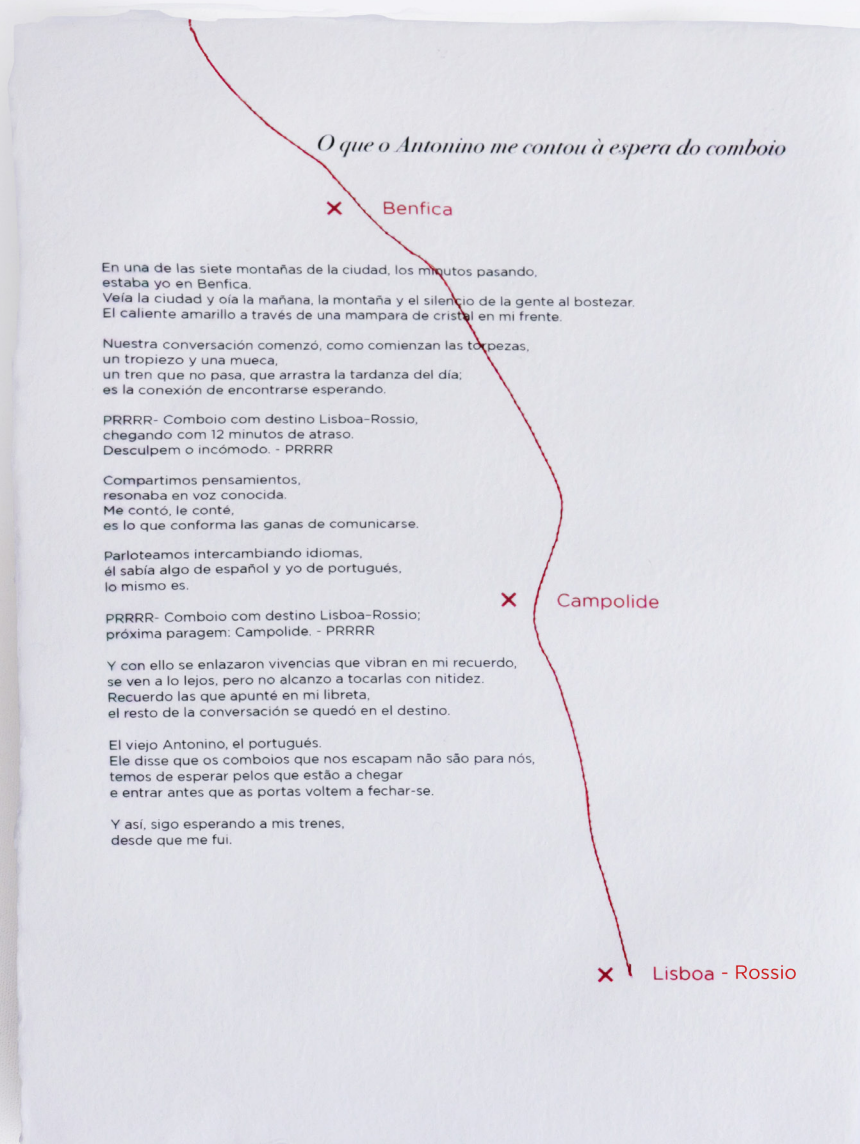


Figura 133. Rolpez, A. (2025). Lámina 9. 21 x 29,7 cm.
Impresión digital sobre papel hecho a mano de pulpa algodón.

Os aromas das tuas rúas

Ese día olía a lluvia, a petricor si lo llamamos por su nombre.
La tarde y las vías, se calentaban con un sol que esperaba a llamarse verano,
los trenes marcaban la distancia que me quedaba para irme.

Eso me hizo pensar en cómo las personas que allí estaban olían a espera y ambiciones,
respondían a las gotas que una nube errante decidía tirar.

Reflexionando ante tal orquesta,
pude hacer una disgregación de los diferentes olores con los que me topaba
de camino a mi casa.

Ya en Rossio, la salida de la estación hacía que los pies se cocinasen
como las carnes que esperaban a ser depiladas.
Juntadas entre dos panes, como todos los hombres,
blancos y negros que por allí andaban.

Nunca bailé un tango, aunque olía a cárnico al esquivar;
brindando con los hombros en silencio
retumbaba todo aquel espacio sin tocar.

La diversidad junto con un respiro de baldosas más anchas entre canalón y canalón,
se convertía en fruta fresca;
desgraciadamente el tiempo le pasaba deprisa por encima
y para cuando llegabas a los pies de Martim Moniz,
los gusanos no habían dejado ni los brotes.
La droga y la pobreza son una podredumbre dulce
cuando no son tus calles las que rezuman.

Pié tras pie entraba en otra avenida y a fuego fuerte,
se tostaban los peluquines de colores cúrcuma y pimentón
de los pakistaníes de mi barrio.

Aunque a lo que más olía, era a las miradas,
Pueriles, violentas y animales, interraciales.
Nuestros ojos echaban un pulso,
a eso nunca he dejado de ganar.
Se ponen verdes, huelen a miedo, semen y cobardía;
destilan el sudor de la fiebre.
Todos locos, como la tarde y la gente; pero
¿Qué tendrá que ver esto con lo bonita que tú eres?



Figura 134. Rolpez, A. (2025). Lámina 10. 21 x 29,7 cm.
Impresión digital sobre papel hecho a mano de pulpa algodón.

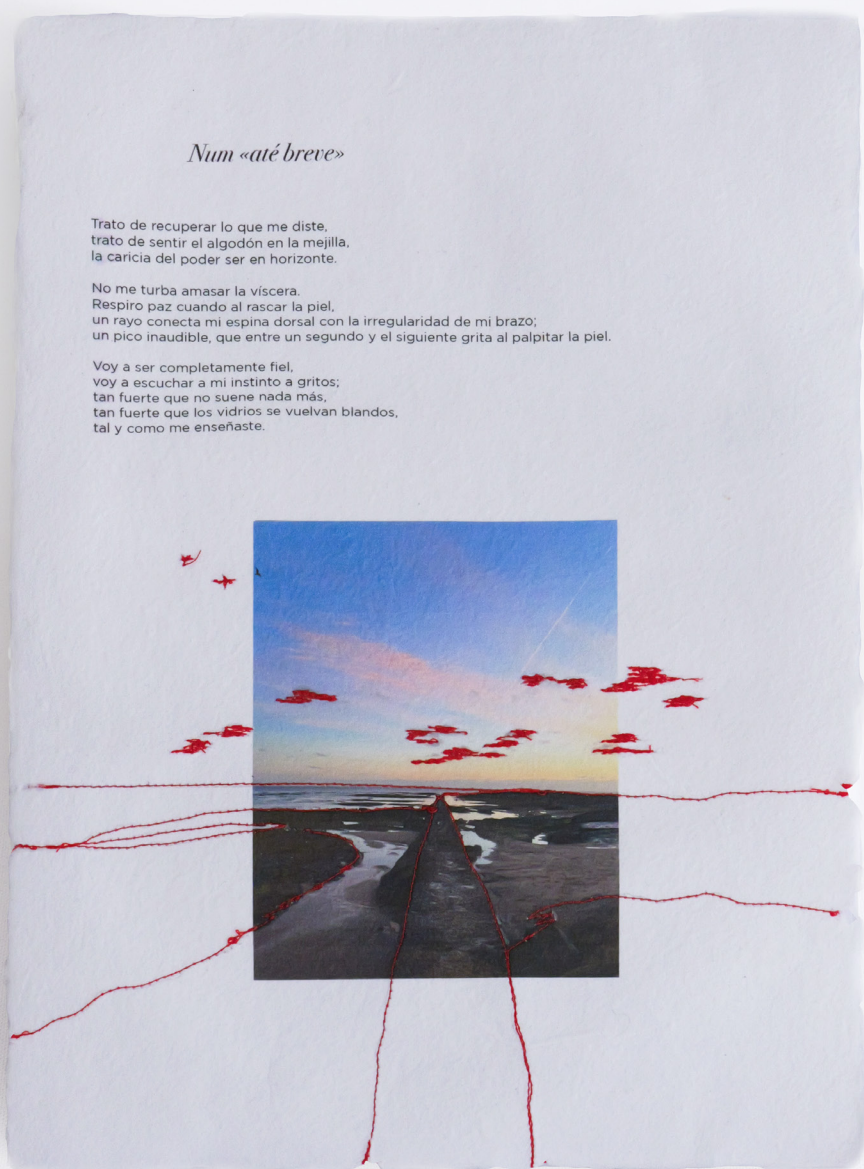


Figura 135. Rolpez, A. (2025). Lámina 11. 21 x 29,7 cm.
Impresión digital sobre papel hecho a mano de pulpa algodón.

No espaço entre a porta e o soalho

Me quitaste el miedo a preguntar,
me quitaste el miedo a no saber.
Dejaste que me colara por las ventanas y por los rincones de la casa, a borbotones,
por ahí por donde entran las pelusas.
Algunas más intrépidas que otras,
se atrevían a llegar hasta debajo de la mesa.
Agachadas entre las patas
me preguntaban con diversión,
que cuándo las iba a recoger.

Me caso mis ideas a la cabeza
como si de puntos se tratasen
pero resulta que luego se van
desatando,
y me ponen grapas,
y ya no sé qué cicatriz tengo.

Tentei ser ladrão

Es ambicioso haber intentado llevarme la brisa,
hubiese querido los azules y blancos de los pulsos de las olas,
me los habría quedado para mí.
Me habría encantado quemarme las manos,
si hubiese podido capturar cada último rojo del día.
Me habría mordido las llagas,
querría esa cicatriz en las palmas de mis manos.
Al inclinarme desde el Castelo de São Jorge,
hubiese inhalado la neblina que descansa en la orilla del Tajo.
Con mano en el círcel hubiese ido robando cada azulajo,
de cada uno de los grandes y pequeños que culminan las siete colinas.
Y, anudando las redes rasgadas,
hubiese pescado las voces de los transeúntes de tus calles.
En el hoy ya no te tengo contrada en el pecho,
pero sé ser sin ti.
Por eso te devuelvo el intento de quitarte
Perdona mi picardía, me volví avariciosa de tanta riqueza.

Fue e
hazíe
entre t

A trav
un hilc
result
caba
había

Con la
trabal
Les di
desesp
hacer

El hur
que us
Nuest
dejar
para

Envi
dent
las en

No es
aunqu
cada t

Alena
Rafael
que y
el her

Sil Er
Acab
con it
intre
la ca

Cidade reconstruída após a catástrofe
Antes de te conhecer. Presente
Espelho da minha pele
Tentei ser ladrão
Por más das cruzas
Com a lama de quem caminha fi

No espaço entre a porta e o soalho
Os aromas das tuas
Que o Amantado me
Ajam - até hoje

7. CONCLUSIONES

7. Conclusiones

Ante el visionado de los resultados logrados con el proyecto, se concluye que *Cartas a Lisboa* ha cumplido con éxito su objetivo principal. Este acotaba el desarrollo de un libro de artista multisensorial que articula poéticamente la experiencia vivida en Lisboa a través de textos epistolares y poéticos, recursos sinestésicos, imágenes de archivo y papel artesanal para construir un ecosistema narrativo capaz de activar los sentidos del lector y propiciar una experiencia de lectura íntima, inmersiva y emocional, se ha logrado materializar con éxito.

El diseño y producción de un libro de artista de carácter epistolar, que recopila textos personales y fotografías de un año en Lisboa, actuando como núcleo narrativo y emocional, confirma la consecución de este objetivo. El proyecto ha logrado entrelazar forma y contenido de manera orgánica, concebido como un objeto narrativo y sensorial que invita a una lectura íntima y reflexiva.

Aportaciones respecto al estado de la cuestión del que se parte
Cartas a Lisboa realiza varias aportaciones significativas al campo del libro de artista y el diseño editorial contemporáneo:

Exploración profunda de la **multisensorialidad**: El proyecto va más allá de lo visual y textual al integrar la sinestesia como un recurso poético y un principio de diseño, generando experiencias de lectura expandidas que activan el tacto, la vista y el oído. Esto enriquece el lenguaje poético y ofrece nuevas formas de expresión en proyectos editoriales.

Revalorización de lo **artesanal** en la era digital: En un contexto de creciente digitalización, el proyecto reivindica la importancia de los materiales y procesos artesanales, como el papel hecho a mano y el bordado textil, para la transmisión de significado y la creación de una experiencia táctil única.

Modelo de **diálogo** entre arte y diseño: El proyecto se construye desde una doble perspectiva, la artística y la del diseño, demostrando

cómo una mirada introspectiva y emocional puede ser formalizada con rigor editorial y dirección de arte consciente, resultando en una propuesta coherente y deliberadamente dirigida.

El libro de artista como **obra de arte total**: Confirma la concepción del libro de artista como un espacio para la investigación visual, material y emocional, donde cada elemento (texto, imagen, materialidad) se entrelaza orgánicamente para conformar una obra cohesiva que invita a la participación activa del lector.

La metodología seguida ha permitido que forma y contenido se entrelacen de manera orgánica, resultando en un objeto narrativo y sensorial que invita a una lectura íntima y reflexiva. La doble perspectiva, artística y de diseño, se mantiene en equilibrio, garantizando que el libro no solo transmita una experiencia personal y emocional, sino que también responda a los principios de coherencia y eficacia visual del diseño contemporáneo. El éxito de esta metodología radica en su flexibilidad y capacidad para integrar diversas disciplinas, desde la neurociencia de la sinestesia hasta las técnicas artesanales de fabricación de papel y bordado, demostrando su validez para proyectos que buscan una expresión artística y sensorial profunda.

Enunciación y explicación de las conclusiones específicas obtenidas:

El proyecto ha logrado **activar los sentidos** del lector a través de la textura del papel hecho a mano, la visión de las fotografías y la cadencia sugerida por la lectura de los textos poéticos, construyendo una experiencia de lectura íntima e inmersiva.

La **sinestesia** se ha abordado desde su estudio neurológico y potencial poético, además de que se ha integrado de forma tangible en el proceso de diseño a través de la elección de materiales y el estilo visual, conectando sensaciones diversas y expandiendo la percepción.

La **colaboración** con talleres especializados como ArrAtos para la creación de papel hecho a mano y con artesanos textiles como para el sobre bordado, ha demostrado que el trabajo manual y la elección meticulosa de materiales son cruciales para el significado y la calidad expresiva del libro de artista. Esta colaboración también pone en valor la necesidad de construir una buena dirección artística de un proyecto editorial.

Cartas a Lisboa se posiciona como un **objeto híbrido** que desafía las convenciones del libro tradicional, siendo a la vez soporte, contenido y vehículo expresivo. La disposición no lineal de las diez láminas no numeradas y la simbiosis entre texto, imagen y materialidad invitan a una lectura abierta y no secuencial, similar a la de un álbum musical.

El proyecto ha articulado eficazmente la mirada introspectiva y emocional de la autora con la respuesta profesional del diseño, asegurando que las decisiones sobre materiales, ritmos, formatos y lenguajes refuerzan la intención expresiva de la obra y su impacto en el lector.

El proyecto supone una integración de diferentes saberes aprendidos en la carrera tales como diseño editorial, técnicas de costura, organización y estructuración de un proyecto de diseño/arte, teoría del color, análisis de referentes; y otros aprendidos específicamente para el proyecto siendo estos la realización de papel hecho a mano y la realización un packaging personalizado.

Limitaciones del proyecto áreas de mejora:

El proyecto se ha centrado en el diseño y producción de un prototipo editorial de libro de artista, lo que implica que la viabilidad para una producción a gran escala se descarta por ser contraria al carácter de la creación artesanal. Uno de los principales desafíos ha sido el aprendizaje de técnicas nuevas tanto en la parte artesanal como en la editorial. Este proceso ha requerido una dedicación

intensiva y un alto grado de experimentación práctica. Además, la calidad de los materiales empleados, como el papel de algodón hecho a mano, hilos de bordado o tipografías impresas sobre soportes especiales. Esto ha elevado considerablemente el coste de producción. Lo que posiciona al proyecto como obra única y de edición limitada.

Aunque se investigaron las nuevas formas editoriales digitales, el proyecto final es predominantemente un objeto físico. Podría explorarse la creación de un **componente digital complementario**, como una experiencia interactiva o una adaptación del contenido para plataformas electrónicas (e-libro-arte o hiperlibro-arte), que amplíe la difusión y la interacción con el lector más allá del formato impreso.

Pese a que se investigaron canales de difusión y distribución, la fase práctica no incluyó la implementación y evaluación de la respuesta en esos contextos. Una mejora sería la **participación directa en ferias o exposiciones**, para obtener retroalimentación real del público y del sector profesional.

Posibles modificaciones o adaptaciones del proyecto:

Aunque la sinestesia se abordó principalmente a través del tacto y la vista, futuras adaptaciones podrían explorar la incorporación de **aromas** específicos o incluso **elementos sonoros** (como acompañamiento digital) para potenciar aún más la dimensión multisensorial, alineándose con la definición de sinestesia.

Se podría experimentar con otros tipos de fibras naturales para el papel o diferentes técnicas textiles y encuadernaciones (como libros-caja o acordeones), que respondan a nuevas narrativas o temáticas, manteniendo la esencia sensorial del proyecto.

Futuro del proyecto, vías de desarrollo:

El proyecto tiene un gran potencial para ser presentado en ferias de libros de artista como ArtsLibris, Libros Mutantes o Printed Matter's NY Art Book Fair, y en galerías especializadas como Ivorypress o Printed Matter, lo que permitiría su legitimación y difusión en el sector profesional.

Su calidad conceptual y formal lo hace un candidato para ser considerado por colecciones de libros de artista en museos de cara a una proyección futura.

La participación en residencias artísticas especializadas en grabado o libros de artista, como Art Print Residence o LEA, ofrecería un entorno idóneo para profundizar en la investigación material y conceptual, desarrollando nuevas facetas del proyecto o futuras obras.

Dado su carácter epistolar y la naturaleza del archivo personal, el proyecto podría evolucionar hacia una serie de «Cartas a Lisboa» o a otras ciudades/experiencias, manteniendo la misma aproximación sensorial y poética, explorando la evolución de la memoria y la identidad a lo largo del tiempo.

Fomentar colaboraciones con poetas, músicos o expertos en neurociencia para explorar nuevas dimensiones sinestésicas y narrativas, lo que potenciaría su carácter interdisciplinario y la experimentación expandida de la percepción.

El proyecto se presta a ser presentado y ampliado en un ámbito de trabajo, debido a que la autora forma parte del espacio creativo y estudio compartido, Nebot. Lo que aporta profesionalidad al proyecto.

Dentro de una ampliación del estudio teórico, se valora profundizar en conceptos que han aparecido en la investigación como la digitalización en una simbiosis entre lo artesanal y lo digital.

Utilización de nuevas técnicas dentro del universo de los procesos artesanales, grabado, serigrafía etc, así como nuevos materiales como el metacrilato, látex o el cuero.

Ampliación del universo y lenguaje creativo desarrollado como nuevos estudios de color, nuevas materialización e interpretaciones del lenguaje creativo a partir de otros formatos de libro de artista.

Por último, pese a su condición de prototipo único, el proyecto *Cartas a Lisboa* ha abierto dos líneas claras de desarrollo futuro. En primer lugar, se plantea la posibilidad de estudiar una variación de costes en los procesos de producción para hacer viable una edición más amplia. Esto podría traducirse en el desarrollo de una línea paralela al producto original, manteniendo la narrativa y la estética sensorial, pero aplicadas en un formato de menor coste, más accesible a nivel comercial. Esta opción también contemplaría la creación de una serie de láminas temáticas que conserven la poética del proyecto original y que puedan extenderse hacia nuevas ciudades, abordando la vivencia personal desde otros lugares.

Por otro lado, se abre también la posibilidad de rediseñar ciertos componentes del libro como el sobre bordado que contiene las láminas, en versiones más económicas y simplificadas. Esta adaptación permitiría democratizar el acceso a la obra sin sacrificar el carácter estético y conceptual que la define.

8. BIBLIOGRAFÍA

8. Bibliografía

Alcaraz, S. (2012). *El libro de artista. Historia y contemporaneidad de un género artístico*. Universidad Politécnica de Valencia.

Apollinaire, G. (García, A., Ed.). (2014). *Caligramas = Calligrammes*. Alcaldía Mayor de Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.

Berger, D. (2016). The making of Ed Ruscha's *Every Building on the Sunset Strip*. En N. Baltzer & M. Stierli (Eds.), *Before Publication. Montage in Art, Architecture, and Book Design* (pp. 108-123). Park Books.

Crespo-Martín, B. (2014). El libro de artista de ayer a hoy: seis ancestros del libro de artista contemporáneo. *Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(2), 215-232.

Cytowic, R. E. (1993). *The man who tasted shapes*. Putnam.

Damasio, A. R. (1998). *El error de Descartes: La razón, la emoción y el cerebro humano* (J. A. González, Trad.). Crítica. (Obra original publicada en 1994).

Drucker, J. (1995). The book as sequence: Narrative and non-narrative. En *The century of artists' books* (pp. 257-258). Granary Books.

Eco, U. (1972). *La estructura ausente*. Lumen.

Flournoy, T. (1893). *Des phénomènes de synopsis (audition colorée): Photismes, schèmes visuels, personnifications*. Alcan.

Gage, J. (2001). *Color y cultura: La práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Siruela.

Garfield, S. (2011). *Es mi typo*. Tauros.

Heller, E. (2000). *Psicología del color*. Editorial Gustavo Gili.

Hernández Valcárcel, C. (1978). La expresión sensorial en cinco poetas del 27. Universidad de Murcia.

Kandinsky, V. (1910). De lo espiritual en el arte. Premia S.A.

La Fuente, J. M. (2014). ¿Qué es un libro de artista? La Bahía.

Lippard, L. (2004). Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Akal Editores.

MAFFEI, G. (2014). ¿Qué es un libro de artista? Ediciones La Bahía.

Martínez de Sousa, J. (1994). Manual de edición y autoedición. Pirámide.

Martínez, J. A. (1975). Propiedades del lenguaje poético. Universidad de Oviedo.

Melero, H. (2015). Sinestesia, bases neuroanatómicas y cognitivas [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].

MEYER, U. (1972). Conceptual Art. E. P. Dutton.

MORGAN, R. C. (1992). Commentaries on the new media arts: Fluxus & conceptual art, artists' books, correspondence art, audio & video art. Umbrella Assoc.

Orban, C. (1992). Words, images and simultaneity in Zang Tumb Tumb and Prose du Transsibérien. Romance Notes, 33(1), 97-105.

Parcerisas, P. (2007). Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: En torno al arte conceptual en España, 1964-1980. Ediciones Akal.

Polo, M. (2023, 18 de septiembre). Mirar de cerca ¿Qué es un libro de artista? Entrevista a especialistas [Vídeo]. Museo Reina Sofía.

Samara, T. (2005). Diseñar con o sin retícula. Editorial Gustavo Gili.

Sarmiento García, J. A. (Ed.). (2001). Poesía fonética. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Schwitters, K. (2001). En J. A. Sarmiento (Ed.), Poesía fonética. Monografías.

Serrat, J. (1969). Tu nombre me sabe a yerba [Canción]. La Paloma, Estudios Fonit-Cetra.

Texto de Marcel Duchamp citado en el catálogo de la antológica Duchamp. (1983). Fundación Joan Miró.

Vilchis Esquivel, L. del C. (2009). Las lecturas ajenas: El libro de artista. Revista Intercontinental de Psicología y Educación, 11(2), 91-100.

9. WEBGRAFÍA

9. Webgrafía

Alonso Arévalo, J., Cordon García, J. A., & Gómez Díaz, R. (2014). La autopublicación, un nuevo paradigma en la creación digital del libro. *Revista Cubana de Información en Ciencias de la Salud*, 25(1), 126-142. <https://www.redalyc.org/pdf/3776/377645756009.pdf>

Anthony, J. (2025, 31 enero). Explore artist Candace Hicks' unique embroidery at Ivester Contemporary. *Tribeza*. <https://tribeza.com/arts/candace-hicks-embroidery-ivester-contemporary-austin/>

Art Metropole. (s.f.). About. <https://artmetropole.com/about>

ArtsLibris. (s.f.). Feria Internacional del Libro de Artista. <https://artslibris.cat>

Azulejo Publicitário Português. (s.f.). Sobre o Projeto. <https://azulejopublicitario.pt/about/>

Beach, C. (2023, 14 junio). Book artist Candace Hicks reimagines notebook paper with needle and thread. *PRINT Magazine*. <https://www.printmag.com/designer-profiles/book-artist-candace-hicks-reimagines-notebook-paper-with-needle-and-thread/>

Bernal, M. (2010, 24 septiembre). [H]ojeando el libro de artista. *Técnicas de Grabado*. <https://tecnicasdegrabado.es/2010/hojeando-el-libro-de-artista>

Bosch, E. (2000). Te mando este rojo cadmio... Una exposición de la correspondencia entre John Berger y John Christie. <https://www.eulaliabosch.net/es/exposiciones/c/118-te-mando-este-rojo-cadmio.html>

Câmara Municipal de Lisboa. (s.f.). Feira da Ladra. *Informação Lisboa*. <https://informacao.lisboa.pt/agenda/o-que-fazer/feira-da-ladra>

Calkins, M. W. (1895). Synæsthesia. *The American Journal of Psychology*, 7(1), 90-107. <https://doi.org/10.2307/1412040>

Crespo-Martín, B. (2012). El libro-arte/libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. *Anales de Documentación*, 15(1). <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc>

Del Mar, M. (2015, 12 febrero). La difusión del libro de artista en internet. *Técnicas de Grabado*. <https://tecnicasdegrabado.es/2015/la-difusion-del-libro-de-artista-en-internet>

Díaz de la Fuente, A. (s.f.). Un análisis musical del Golpe de dados de Stéphane Mallarmé. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2016089>

Duchamp, M. (1934). *La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boite-verte-mariee-mi-se-nu-par-ses-celibataires-meme-caja-verde-novia-desnudada-sus>

Fundación Joan March. (2014). Libros (y otras publicaciones) de artista (1947-2013). <https://www.march.es/es/cuenca/exposiciones/libros-otras-publicaciones-artista-1947-2013>

Galería Libros de Arte. (s.f.). <https://galerialibrosarte.com/>
Garzo, I. (2018, 18 mayo). *Molecularis: la navaja suiza de los “flip books”*. Yorokobo. <https://yorokobu.es/molecularis-flip-books/>

Gómez, M., & Cristóbal, I. (2020, 15 mayo). Entre el arte y la vida: el objeto. *Masdearte*. Recuperado 10 noviembre 2024, de <https://masdearte.com/especiales/arte-objetual-duchamp-surrealismo-pop-art-walter-benjamin/>

Google Books. (s.f.). Google. <https://books.google.es/>

Haro González, S. (2014). Dieter Roth y el nacimiento del libro de artista contemporáneo. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, (2), 91-105. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/244>

Hernández Galván, I. (2018). Entretajidos wireframing: procesos de diseño editorial y arte. *Acta Universitaria*, 28(3), 109-118. <https://doi.org/10.15174/au.2018.1725>

Hubbard, E. M. (2007). Neurophysiology of synesthesia. *Current Psychiatry Reports*, 9, 193-199. https://core.ac.uk/reader/52702929?utm_source=linkout

Issuu. (s.f.). <https://issuu.com/>

Ivorypress. (s.f.-a). Richard Long. Walking and Sleeping. Recuperado 27 abril 2025, de <https://ivorypress.com/es/editorial/richard-long-walking-and-sleeping>

Ivorypress. (s.f.-b). <https://ivorypress.com/en/>

La Casa Encendida. (2025). Libros Mutantes 2025. Madrid Art Book Fair. <https://www.lacasaencendida.es/feria/libros-mutantes-2025-madrid-art-book-fair>

La Granja Editorial. (2020, 17 diciembre). Los otros libros: Edición y libro de artista. <https://lagranjaeditorial.com/2020/12/17/los-otros-libros-edicion-y-libro-de-artista/>

Leo Burnett. (2014). Câmara Municipal de Lisboa-LX Type. <https://www.leoburnett.pt/work/lxtype>

Librarte. (s.f.). Feria del Libro de Artista de Castilla y León. <https://ferialibrarte.com>

Makma. (2014, 8 julio). José Emilio Antón, ¿Qué es un libro de artista? Makma. <https://www.makma.net/jose-emilio-anton/>

Masquelibros. (17 abril 2023). Perfil del artista: José Emilio Antón. ArteInformado. <https://www.arteinformado.com/guia/f/jose-emilio-anton-184611>

Mroczo-Wasowicz, A., & Nikolic, D. (2014). Semantic mechanisms may be responsible for developing synesthesia. *Frontiers in Human Neuroscience*, 8, 509. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00509>

Museum of Modern Art. (1995). *A Century of Artists Books* [Catálogo de exposición]. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/439>

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). (s.f.). Centro de Estudios y Documentación. Recuperado 15 mayo 2025, de <https://www.macba.cat/es/centro-de-estudios-y-documentacion/>

Museo Nacional de Arte Reina Sofía. (s.f.). Libros de Artista. <https://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/colecciones/libros-artista>

Orban, C. (1992). Words, images and simultaneity in Zang Tumb Tumb and *Prose du Transsibérien*. *Romance Notes*, 33(1), 97-105. <https://www.jstor.org/stable/43802180>

Parcerisas, P. (2007). Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: En torno al arte conceptual en España, 1964-1980. Ediciones Akal. (Incluida aquí para autoría repetida)

Pérez-Calero Sánchez, L. A. (2011). Mercado del arte e intermediarios: Una perspectiva actual. *Laboratorio de Arte*, (23), 537-550. <https://revistascientificas.us.es/index.php/LAB-ARTE/article/download/19094/16676/71703>

Picazo, G. (2017). Ediciones de artista: la edición expandida y los retos de cómo exponerla. *SOBRE*, (3), 104-110. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sobre/article/view/5598/5546>

Pinto dos Santos, M., & Ramos, A. D. (Eds.). (2023). Ernesto de Sousa 1921-2021: Uma criação consciente de situações / Uma situação consciente de criações. Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa. <https://doi.org/10.34619/mwt5-z21a>

Quintanar, J. A. (2024). TWENTYSIX GASOLINE STATIONS. ED RUSCHA, ARTISTA EDITOR. *Accadere*, 8, 11-40. <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.08.01>

R-Typography. (2017). Aquino. <https://www.r-typography.com/fonts/aquino>

Real Academia Española. (s.f.). Bibliofilia. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado 27 noviembre 2024, de <https://dle.rae.es/bibliofilia>

Reason Why. (2024, 12 abril). Un logotipo convertido en cuestión de Estado: los cambios en la imagen del Gobierno de Portugal. Reason Why. <https://www.reasonwhy.es/actualidad/logotipo-portugal-cuestion-estado-cambios-imagen-gobierno/>

Richebourg, C. (2020, 18 junio). De Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France, de Blaise Cendrars (1913) a 5 metros de poemas, de Carlos Oquendo de Amat (1927): trazando puentes. 5 metros de poemas. <https://5metrosdepoemas.com/analisis/65-tesis-y-memorias/728-de-prose-du-transsiberien-et-de-la-petite-jehanne-de-france-de-blaise-cendrars-1913-a-5-metros-de-poemas-de-carlos-oquendo-de-amat-1927-trazando-puentes>

Torres, S., & Medina, M. (2014, 8 julio). José Emilio Antón ¿Qué es un libro de artista? Makma. Recuperado 20 noviembre 2024 de <https://www.makma.net/jose-emilio-anton/>

Tropic Bound. (s.f.). About. <https://www.tropicboundfair.org/about/>

Ubicuo Studio. (s.f.). Tusk. <https://www.ubicuostudio.com/es/app/tusk/>

Ward, J., & Sagiv, N. (2007). Synaesthesia for finger counting and dice patterns: a case of higher synaesthesia? *Neurocase*, 13(2), 86-93. <https://doi.org/10.1080/13554790701300518>

