
LA IMPOSIBLE CLAUSURA DEL CONCEPTO GRAPHIKÓS Y SU EJEMPLIFICACIÓN EN EL LIBRO DE ARTISTA Y LA PARTITURA GRÁFICA

Joan Gómez Alemany

Investigador independiente

Resumen

Investigando la palabra gráfica, como introducción se plantean algunas cuestiones sobre la metodología y las ciencias. Especialmente se demuestra la inexistencia de una objetiva racionalidad científica, para apostar por metodologías híbridas o que recurren a la subjetividad, la producción cultural o la investigación basada en las artes. A continuación se indaga en el concepto de gráfica, rastreando su etimología *graphikós* y campo semántico. De esta manera se intenta limitar su significado ambiguo y amplio. A su vez, se explora la relación indisociable entre lo grabado y el grabador, y se analiza el concepto huella relacionado con la gráfica. Constatando la dificultad de entender plenamente los *graphikós*, se busca definirlo a través de dos ejemplos (el libro de artista y la partitura gráfica). Concluyendo que estos también comportan una definición abierta y contradictoria, metáfora de nuestro tiempo contemporáneo y su realidad digital donde lo gráfico se inscribe actualmente.

Palabras clave: INTERDISCIPLINAR; LIBRO DE ARTISTA; PARTITURA GRÁFICA; GRAPHIKÓS

THE IMPOSSIBLE CLOSURE OF THE GRAPHIKÓS CONCEPT AND ITS EXEMPLIFICATION IN THE ARTIST'S BOOK AND THE GRAPHIC SCORE

Abstract

Investigating the graphic word, as an introduction, some questions about methodology and science are raised. Especially the inexistence of an objective scientific rationality is demonstrated, to bet on hybrid methodologies or that resort to subjectivity, cultural production or research based on the arts. Next, the concept of graph is investigated, tracing its *graphikós* etymology and semantic field. In this way, an attempt is made to limit its ambiguous and broad meaning. In turn, the inseparable relationship between what is recorded and the engraver is explored, and the concept of trace related to graphics is analyzed. Noting the difficulty of fully understanding *graphikós*, we seek to define it through two examples (the artist's book and the graphic score). Concluding that these also carry an open and contradictory definition, a metaphor for our contemporary time and its digital reality where the graphic is currently registered.

Keywords: INTERDISCIPLINARY; ARTIST BOOK; GRAPHIC SCORE; GRAPHIKÓS

Gómez Alemany, Joan. 2023. "La imposible clausura del concepto graphikós y su ejemplificación en el libro de artista y la partitura gráfica". *AusArt* 11 (1): 115-125. <https://doi.org/10.1387/ausart.24156>

Metodologías y maneras de aproximarnos al objeto investigado

Una de las maneras más sencillas de empezar un texto es analizar el concepto o el problema a desarrollar. Esta misma metodología ya nos indica que es necesario partir de un punto inicial, para por medio del análisis buscar y delimitar este mismo concepto o problema. Así indagaremos en la significación del objeto buscado y con ello cumpliremos nuestra tarea al extender nuestro conocimiento, o resolveremos el problema que existía fuera de nosotros. Pero tal vez hay algo de ingenuo en este planteamiento (y por tanto en este inicio de texto), ya que implica que el objeto a investigar o a resolver existe por él mismo, adquiriendo cierto carácter de modelo autónomo en su externalidad. Podemos renunciar en cierta manera a esta perspectiva (muy acorde al estilo de las ciencias), y plantear la búsqueda del elemento investigado como un objeto a construir, desde nuestra propia visión. Ello no implica renunciar a un consenso mayoritario para que aquello investigado sirva a los otros. Así no se quedará en algo totalmente personal o intraducible, podemos afirmar que:

Al tratar de resolver un problema, los científicos utilizan indistintamente un procedimiento u otro: adoptan sus métodos y modelos al problema en cuestión, en vez de considerarlos como condiciones rígidamente establecidas para cada solución. No hay una «racionalidad científica» que pueda considerarse como guía para cada investigación; pero hay normas obtenidas de experiencias anteriores, sugerencias heurísticas, concepciones del mundo, disparates metafísicos, restos y fragmentos de teorías abandonadas, y de todos ellos hará uso el científico en su investigación. Por supuesto esto no quiere decir que no sean posibles unas teorías racionales que faciliten modelos sencillos para la resolución de problemas científicos: de hecho, existen, y algunos incluso alcanzan a ser tomados en cuenta en algunas investigaciones, pero pretender que son la base de toda la ciencia sería lo mismo que pretender que los pasos del ballet clásico son la base de toda la locomoción (Feyerabend [1975] 1986, XVI).

Desde esta perspectiva, ya no es posible descubrir algo que exista fuera de nosotros y de manera natural (como platónicas ideas fijas), sino que desde nuestro proceso de investigación construimos conscientemente ese algo. Este deviene objeto humanamente elaborado en su convencionalidad como producción cultural en constante evolución, contra una visión natural, eterna y opaca en ella misma. El objeto externo en sí y para sí, deviene ser más bien un objeto intersubjetivo en y para nosotros (los sujetos). Ya no es la naturaleza nuestro modelo, sino en todo caso y si queremos mantener aún cierta externalidad objetiva (para no caer en solipsismos y relativismos absolutos), el nuevo modelo será la historia o la cultura creada por la humanidad. Las ciencias no serán trascendentales verdades reveladas como un mensaje

divino, más bien serán construcciones convencionalmente pactadas en un determinado momento histórico.

Guiados por un nuevo paradigma, los científicos adoptan nuevos instrumentos, miran en lugares nuevos y, lo que resulta más importante, durante las revoluciones ven cosas nuevas y diferentes cuando miran con instrumentos familiares en lugares en los que ya antes habían mirado. Parecería más bien como si la comunidad profesional hubiese sido transportada repentinamente a otro planeta en el que los objetos familiares se viesen bajo una luz diferente, estando además acompañados por otros que no resultan familiares (Kuhn [1962] 2004, 193).

Luego de esta muy breve y sencilla introducción sobre la metodología y las ciencias ¿Cómo nos enfrentarnos a la palabra ‘gráfica’, tema de análisis en este texto? Es obvio que no podremos recurrir a un punto de vista “científicamente racional”, sino utilizaremos la historia y su producción cultural para acercarnos al concepto investigado. Puede ser un buen punto de partida la fusión de varias metodologías e incluso recurrir a otras de reciente creación, como la investigación basada en las artes.

Para las perspectivas metodológicas tanto cuantitativas como cualitativas las artes son sujeto o tema de investigación. De hecho ambas investigan sobre las artes y los problemas artísticos pero ninguna de las dos reconoce las artes como metodología de investigación. Tanto para unas como para otras el arte es creación y la investigación es ciencia, y cada ámbito tiene perfectamente diferenciados sus propósitos, instituciones y criterios de la calidad. Comúnmente aceptada e implícitamente dada por supuesta la separación (y oposición) entre las ciencias y las artes es fácil acrecentar sus diferencias. La demarcación fundamental suele ser la disyuntiva entre objetividad (científica) frente a subjetividad (artística), y a continuación la de pensamiento frente a emoción, y también la de exactitud de los datos frente a lo sugestivo de las interpretaciones, y así sucesivamente (Marín-Viadel & Roldán 2019, 883).

En busca del concepto *graphikós*

Intentaremos delimitar el significado resbaladizo de la palabra “gráfica”, concibiéndola desde la raíz o significado original. Su misma etimología griega *graphikós* (γράφω), nos remite a todo aquello relacionado con la escritura o con la imprenta, es decir, aquello que va más allá de sí mismo y que se desdobra, como la huella, la multiplicidad, la repetición, la serie, etc. En definitiva, lo que reproduce, proyecta y representa un elemento que contiene

algo en su interior, pero a la vez lo disipa en su exterior. Algo similar a lo que ocurre en el pensamiento de Derrida, cuando clasifica la huella dentro de lo que él llama “indecibles”: “*huella (relación con un pasado que se sustrae a la memoria en el “origen” del sentido, que interrumpe la economía de la presencia e introduce en la vida de los signos lo incalculable, lo exterior*” (Peñalver 1989, 17).

Por el momento, llamaremos *graphikós* a una mutable y evolutiva energía que es inherente a lo gráfico, al grabado, al grabador, a la grafía, etc. Toda definición implica la limitación de un término para separarlo de otras palabras y definiciones, pero esta forma de proceder contradice el concepto *graphikós*. La tecnología es la que ha provocado su constante evolución, dado que si nos remontamos a la antigua Grecia (donde tradicionalmente se dice que el pensamiento occidental nació), nada tienen que ver los procedimientos y herramientas que posibilitaban la gráfica en esos tiempos con los actuales. Se podría estar más o menos de acuerdo que la definición de árbol podría ser la misma en el pasado que en la actualidad, pero esto no puede ser posible en un elemento cultural estrechamente conectado con la evolución histórica de la tecnología. Ya Platón era más que consciente de esta problemática y por ello atacó el concepto de accidente y copia (cualidad inherente a la gráfica), para remitirse siempre a las ideas fijas y esencias inmutables. No es casualidad que el modelo ideal fuese la naturaleza o la divinidad eterna, dado que la cultura humana es de por sí un devenir. Por ello, todo aquello que en su misma definición implique el cambio, en cierto sentido incluye su no-definición o su total permeabilidad y evolución. Tal vez teniendo esto en cuenta se puede limitar la ilimitación de *graphikós*, este concepto que por medio de la grafía del grabador, produce una copia grabada o gráfica. Pero si queremos continuar definiendo esta palabra ¿Cómo explicaremos y separaremos esta dualidad aparentemente indisociable? ¿Será la huella gráfica el punto de partida, o por el contrario, será aquella acción grabadora que originó esta misma huella? ¿Será la gráfica el proceso último y resultado de una acción, o un nuevo inicio, una nueva manera de pensar más allá de su producción? ¿No concluiremos que mejor será a través de la ambigua poesía la única manera de analizar este concepto?

La huella, entendida como *differance*, en el sentido de aplazar y ser diferente, se constituye en un doble movimiento de temporalización, es decir, un efecto de retardo de la presencia a sí misma, y de espaciamiento, donde entre los distintos elementos de una cadena se encuentra un intervalo, una distancia que los separa y singulariza a cada uno de ellos. De esta manera, el espacio se hace tiempo en un movimiento co-originario por el cual, a su vez, el tiempo deviene espacio. Con esta idea se quiere dar cuenta de la alteridad interna de cada elemento, cuestionando los postulados de una identidad plena y reductible al presente puntual de su inscripción (Méndez 2013, 154).

Parece claro que no hay nada claro, investigando constatamos que la identidad es híbrida e inestable, que el espacio y el tiempo pueden ser indistinguibles, porque ahora “*la investigación está en constante estado de devenir*” (Irwin & García 2017, 108). La acción del grabador y su resultado en un grabado, desde este punto de vista, resulta más complejo de lo que pudiera parecer. ¿Pero hoy en día tiene algún sentido fijar el significado, en un mundo en constante transformación donde todo se torna líquido y permeable, por eso, hoy más que nunca la grafía (la escritura) ya no es lo eterno que por su fijación queda en la inmutable posteridad? Esta complejidad al analizar este término, a su vez nos sirve como metáfora para entender nuestra realidad contemporánea y su mutabilidad digital.

El impacto de la nueva Revolución Científica altera profundamente nuestra división y articulación del trabajo intelectual, de las humanidades, las ciencias, las técnicas y las artes. Obliga a replantear, en estos inicios del siglo XXI, una nueva cultura general, y nuevas formas de cultura especializada con intersecciones y campos acotados, que rompen las fronteras tradicionales del sistema educativo y de la investigación científica y humanística, así como del pensar y el hacer en el arte y la política (González Casanova 2005, 11).

Empezábamos con el sencillo planteamiento de analizar un concepto para trazar su camino, pero rápidamente nos hemos dado cuenta que esto no funciona en la peculiar palabra gráfica. Por ello, para intentar renunciar a su ambigüedad y apertura, se ha intentado re-conceptualizar la palabra rastreando su significado original en su etimología. ¿Pero y si en vez de detenernos en el *graphikós* griego, fuéramos a la prehistoria en busca de un origen mítico y remoto?

¿Tiene algún sentido preguntarse sobre cómo llegó a aparecer sobre la tierra eso que venimos denominando imágenes? Sólo a condición de saber que la respuesta será válida menos para una investigación histórica, que por lo que tenga de hipótesis de trabajo a partir de la cual extraer derivaciones productivas. Román Gubern ha propuesto la sugestiva hipótesis del lago como motor desencadenante de la producción icónica (...) En ese sentido mítico hay que entender la propuesta de Gibson cuando habla de acto gráfico fundamental. Mucho antes de que pudiera pensarse en el concepto de representación en el sentido que hoy se da a esta palabra, es previsible pensar que el hombre observase con asombro el trazo que su dedo dejaba sobre el barro o sus huellas sobre la arena de ese lago (Zunzunegui [1989] 2010, 102).

Imposible comprender lo *graphikós* o el acto gráfico fundamental en un pasado especulativo, por eso, pasaremos ahora a intentar delimitarlo en

sus ejemplos y poéticas. Las constantes preguntas que se nos ocurren no parecen tener una respuesta evidente, la pregunta genera otra pregunta, la significación desplaza al significado. Recurramos a otro camino por medio del análisis, ahora no del concepto, sino del ejemplo. Pondremos dos casos que aunque sean diferentes entre sí, acaban coincidiendo en varios puntos.

El libro de artista como ejemplo de lo *graphikós*

Lo *graphikós* se puede señalar en numerosos casos, ya que el procedimiento gráfico aparece en multitud de sitios, pero para seguir resaltando la contradictoria realidad de esta concepto que es ejemplificado más que nunca en nuestros tiempos híbridos, nombraremos dos ejemplos que pongan en evidencia el devenir de lo *graphikós*. Un caso interesante y concreto es el libro de artista. En esta definición suya ya podemos comprobar su estructural contradicción, su ambigüedad latente, su desdoblamiento para existir:

para que determinadas obras se enmarquen bajo el concepto de Libro-Arte, más que bajo el concepto de objetos o esculturas que se parecen a libros o con referencias al libro, tienen que mantener alguna conexión con la idea del libro, como es la presentación del material con relación a una secuencia que dé acceso a sus contenidos o ideas. Esta definición entre flexible o imprecisa y amplia o rica en torno a los libros que son un montón de fichas, de piezas sólidas, de material limitado... desafía la caracterización de un Libro-Arte. De la uniforme e intencionada en un extremo, a la no-uniforme y antiintencionada por el otro (Crespo 2012, 2).

Pero aún podemos tensar más el concepto *graphikós* para resaltar que esa energía recorre cada momento de nuestra mirada, cada vibración de nuestros oídos, cada sensación de nuestro cuerpo, gusto y olfato. ¿No es la percepción algo *graphikós*, como en una (foto)grafía? ¿No obtenemos del estímulo sensitivo un reflejo que como una huella queda grabado en nuestros sentidos, con el mismo proceder que una (calco)grafía? El libro de artista es irrenunciablemente un elemento visual y táctil ¿pero podría expandirse aún más, como en una extensa serie al estilo de una (seri)grafía? porque ¿quién no desea leer/oler un libro perfumado? Si las preguntas vuelven a resurgir, es porque la duda impregna aquello que no podemos limitar. Es en este sentido que tal vez resulte más interesante bordear el objeto, sentirlo, tocar su superficie, acercarse a lo indagado, que pretender crear una estructura coherente que lo pueda hacer entendible de manera sólida. ¿No es el misterio más interesante que la obviedad? ¿No es el devenir algo más real que lo fijo y lo inmutable? Si una huella(gráfica) es más que la copia de su acción generadora, ese más, eso que se nos escapa, es justamente aquello que nos imposibilita limitarlo. Por ello en los ejemplos

como el libro del artista, estas tensiones son más evidentes y complejas que en otros tipos de gráficas, como pudiera ser las de una estampa o cuño y su huella o resultado.

Una cuestión fundamental entre lo *graphikós* y el libro de artista, es la pregunta del por qué un libro deviene arte ¿No es justamente lo *graphikós*, quien se ha encargado de romper el aura que la original y única obra de arte ha connotado a lo largo de la historia? La multiplicidad, serialización y repetición, son inherentes al grabado, como estructuralmente necesarios a todo libro que no desee ser un objeto único de veneración. ¿Pero contradictoriamente no es también lo *graphikós*, esa ambigua energía, quien por medio de especiales gráficas se acerca al diseño artístico, ansioso de ser un objeto único y especial en su indescifrable misterio? En ciertos casos resulta difícil separar y diferenciar plenamente en el libro, lo *graphikós* como arte autónomo (libro de arte no funcional), o por contra, como herramienta artesanal (libro ordinario y funcional).

Hay una técnica de ejecución (la inscripción) que es común a las artes figurativas del dibujo (desde el grabado neolítico) y a la escritura, siendo difícil diferenciar en los ejemplos prehistóricos entre figuras, signos e ideogramas, de los que provienen las formas de las letras de los primitivos alfabetos. De la misma manera se hace difícil deslindar en las prácticas artísticas de los años sesenta del siglo XX qué parte de las obras gráficas pertenecen al mundo de la escritura y cuáles al del diseño. El asunto se acentúa cuando el diseño gráfico cobra importancia en la edición de obras impresas (Maderuelo 2018, 134).

El libro nos recuerda la famosa problemática de Walter Benjamin cuando en *La obra de arte en su reproductibilidad técnica*, escribió: "La técnica de la reproducción, desgaja al tiempo lo reproducido respecto al ámbito de la tradición. Al multiplicar la reproducción, sustituye su ocurrencia irrepetible por una masiva" (Benjamin [1940] 2008, 55). Pero si Benjamin se centra sobre todo en los medios tecnológicos de su tiempo, como era el cine y la fotografía para demostrar la ruptura del aura; el libro, sin duda lo podemos también incluir como una tipología que potencia la reproducción, aunque sea un objeto material. No obstante, hoy en día el libro aún resulta más masivo, porque Benjamin nunca conoció la deriva digital de nuestro mundo. El libro hoy se presenta como nueva inmaterialidad totalmente convertible a una gráfica traducible a códigos numéricos binarios (los 0 y 1). Díptico que podemos relacionar con la teoría de los grafos de las matemáticas y las ciencias de la computación, donde vértices o nodos se unen para crear la representación de un conjunto, a la manera de una gráfica. En claro paralelismo, un conjunto de signos gráficos crean el libro, qué por su versatilidad y fácil transporte, ha podido ser compañía del tiempo y viajar a través de la historia atravesando sus espacios y culturas. Las (geo)gráficas del libro son también la energía del *graphikós*, su poesía potencial que transforma

el mundo. Comunicar, revelar, enseñar, intercambiar, son conceptos que podemos emparejar y que coinciden tanto en el libro (tipo)gráfico como en el grabado de una imagen.

Resumiendo lo *graphikós* en relación al libro, este nos puede ayudar a explorar su significado en conexión con el arte, su permanencia en la historia, lo reproducible, el diseño, etc. Pero ¿qué nos puede aportar otro ejemplo de lo *graphikós*, como es la partitura gráfica?

La partitura gráfica como ejemplo de lo *graphikós*

Como introducción, citemos:

La partitura, en cuanto abstracción gráfica de un sonido, ha sufrido un largo camino de representación pasando de la notación convencional escrita en pentagrama a diferentes estrategias colectivas e individuales que confieren a la partitura un valor plástico que trasciende su pura funcionalidad musical (Ariza 2008, 103).

La abstracción gráfica de un elemento puede materializarse mediante la partitura (música) y el libro (concepto). Así relacionamos lo *graphikós* a través de estos dos medios para explorar sus similitudes e intentar indagar en la palabra estudiada. Pero si nos centramos más en la conexión que lo *graphikós* puede tener con la partitura, más allá de ser gráfica abstracta, podemos detallar que:

hacia mediados del siglo XX, surge un tipo de notación musical en la cual las grafías se independizan de su carácter funcional y adquieren su propio valor estético como arte visual: se desarrolla la notación gráfica. La notación gráfica consiste en la representación de la música a través de elementos visuales que quedan fuera del sistema tradicional de notación. Con la aparición de este tipo de escritura, se conciben obras musicales en las cuales el aspecto visual de la partitura es tan importante como la música en sí misma, piezas para ser vistas tanto como escuchadas. La partitura es ahora portadora de un valor estético como arte visual, además del musical. Los límites tradicionales entre categorías artísticas se diluyen y aparece un territorio y un ámbito de la música y el arte contemporáneo lleno de sinestesias entre lo visual y lo sonoro (Buj Corral 2015, 31).

La gráfica ya no es una abstracción, un soporte neutro, sino un impulso hacia la creatividad, una energía que resalta las cualidades estéticas de lo "graficado" (para no utilizar y confundirse con el significado habitual de lo "grabado"). Si en el diseño gráfico, la grafía construye el objeto para otorgarle una función (exactamente igual que el signo gráfico en la partitura

convencional); en la partitura gráfica (la partitura “graficada”), aquello gráfico se independiza de toda función. En definitiva, aspira a ser una entidad artística por sí misma, autónoma, libre y única. A veces este tipo de partituras se han llamado música visual, pero este nombre no resulta tan corriente como el que enfatiza que la grafía (el graffiti) tiene un fuerte componente plástico. Como plastelina, lo *graphikós* se amolda a numerosas realidades, tantas como su evolución histórica ha permitido. La revolución tecnológica potencia una transformación de lo natural adaptándolo a la artificialidad del ser humano. Hasta el punto que la tradicional dualidad entre naturaleza y cultura se disipa. Se quiere crear conscientemente una realidad a medida de los deseos e inquietudes que el ser humano tiene en cada momento de su historia. La naturaleza sin duda evoluciona, pero sus ritmos generalmente son extremadamente lentos, de ahí su idealización como eternidad inmutable. El ser humano, si cuando estuvo conectado con lo natural y la animalidad podía pertenecer al ciclo natural, con el nacimiento de la historia, esto ya fue diferente. No es casualidad que la historia nazca con la escritura, herramienta que precisa del signo gráfico (y lo *graphikós* se conecta irremediabilmente con todo lo anterior).

En tiempos como los nuestros donde la tecnología lo impregna todo, y por ello estamos en contacto evolución y transformación, las bases que estructuraban ciertos modelos cerrados y disciplinares, se han derrumbado y su contenido de manera abierta dialoga mezclándose entre sí. Por ello y retomando el tema tratado, la partitura gráfica es un claro símbolo de lo interdisciplinar, porque “lo interesante de la partitura gráfica (frente al signo estandarizado y codificado) es su imposibilidad de cerrarla y por tanto su continua transformación” (Gómez Alemany, 2021). Observando las partituras gráficas de dos reconocidos libros recopilatorios, como son *Notations* (Cage 1969) y *Notations 21* (Sauer 2009), podemos afirmar que, al recurrir a lo gráfico, este se expande potenciando una lectura imaginativa y apta a multitud de interpretaciones. Hay que añadir que en la música (de por sí un ente abstracto e invisible), la escritura gráfica aún potencia mucho más esta cualidad al romper con todo código cerrado, que concrete y cierre la relación signifiante-significado. Frente al signo gráfico ordinario que reduce la lectura, la grafía libre la aumenta, por ello puede devenir arte, dado que:

El grafismo musical ya alcanzó un relevante grado de hibridación con otros lenguajes artísticos desde el ámbito de la música experimental, que cuestionaba que se tratara únicamente de representar gráficamente nuevos sonidos (especialmente los derivados de las nuevas técnicas instrumentales) o nuevas formas de abordar la creación (aleatoria, formas abiertas...) (García Fernández 2020, 114).

Conclusiones

Hemos observado la materialización de lo *graphikós* en dos “soportes” como son el libro y la partitura. Si lo *graphikós* a día de hoy y como se indica en el título, es imposible de clausurar, es debido a su inherente contradicción y evolución, dado que la tecnología está irremediabilmente unida a lo gráfico. Por ello casi podríamos afirmar que es como una dialéctica siempre abierta al infinito. Lo *graphikós* nos muestra que puede devenir ser y no-ser a la vez, arte y no-arte, a-funcional y funcional, único y múltiple, etc. Concluir con esta premisa obviamente no parece ser ninguna conclusión ¿pero no es cierto que lo gráfico no ha clausurado, que sigue evolucionando, que se materializa en innumerables soportes tan diferentes entre sí que acaban haciendo de esta palabra un campo muy amplio? Sería mucho más fácil y riguroso tratar y significar (en cierta manera clausurar), una entidad del pasado que ya no tiene ninguna presencia (o fuese mínima) en nuestro presente cambiante y por tanto evolutivo. Si nos limitásemos a tratar, por ejemplo, las (lito)grafías de Toulouse-Lautrec o la técnica de la (xilo)grafía durante el Renacimiento alemán (pongamos por caso Albrecht Dürer), sin duda se podrían realizar conclusiones precisas y objetivables, produciendo así un corpus de conocimiento estable. Pero si como pretendíamos en este texto, analizamos lo gráfico desde la actualidad y en su evolución constante, esto ya no es posible, hasta que el presente devenga un lejano pasado. Ahora vivimos en una realidad híbrida y digital, un mundo sísmico en crisis continua y estructural, un mundo bellamente inestable donde el mañana ya no es una esperanza, sino una duda, una pregunta, una alarma para no huir del presente para refugiarse en el futuro. Tal vez por ello y metafóricamente tengamos algunos destellos de nuestro día a día analizando el ambiguo y cambiante *graphikós*...

Referencias bibliográficas

- Ariza Barcina, Javier. 2008. *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
- Benjamin, Walter. (1940) 2008. *Obras*. Edición de Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhuser; con la colaboración de Theodor W. Adorno & Gershom Scholem; edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque & Fernando Guerrero; traducción, Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada
- Buj Corral, Marina. 2015. “Partituras gráficas y gráficos musicales circulares en el arte contemporáneo (1950-2010)”. Tesis Univ. Barcelona
- Cage, John. 1969. *Notations*. New York: Something Else. https://monoskop.org/File:Cage_John_Notations.pdf

- Crespo Martín, Bibiana. 2012. El libro-arte / libro de artista: Tipologías secuenciales, narrativas y estructuras". *Anales de Documentación* 15(1). <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>
- Feyerabend, Paul. (1975) 1986. *Tratado contra el método: Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Traducción Diego Ribes. Madrid: Tecnos
- García Fernández, Isaac Diego. 2020. "Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical". *Arte, Individuo y Sociedad* 32(1): 97-116. <https://doi.org/10.5209/aris.62464>
- Gómez Alemany, Joan. 2021. "Las partituras como intervención plástica: Entrevista de Macarena Montesinos a Joan Gómez Alemany sobre sus partituras gráficas". *Sul Ponticello*, 1 abril. <https://sulponticello.com/iii-epoca/las-partituras-como-intervencion-plastica/>
- González Casanova, Pablo. 2005. *Las nuevas ciencias y las humanidades: De la academia a la política*. Barcelona: Anthropos
- Kuhn, Thomas Samuel. (1962) 2004. *La estructura de las revoluciones científicas*: Traducción de Agustín Contín. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Irwin, Rita L. & Diego García Sierra. 2017. "La práctica de la a/r/tografía". *Educación y Pedagogía* 25(65-66): 106-113. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/328771>
- Maderuelo Raso, Javier. 2018. *Arte impreso*. Santander: La Bahía
- Marín-Viadel, Ricardo & Joaquín Roldán. 2019. "A/r/tografía e investigación educativa basada en artes visuales en el panorama de las metodologías de investigación en educación artística". *Arte, Individuo y Sociedad* 31(4): 881-895. <https://doi.org/10.5209/aris.63409>
- Méndez, Nicolás Agustín. 2013. "Adorno y Derrida: Encuentros y puntos de contacto". "Nuevo pensamiento III", monográfico *Nuevo Pensamiento* 3(3). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5513832>
- Peñalver Gómez, Patricio. 1989. "Introducción". En *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Jacques Derrida; introducción [y traducción] de Patricio Peñalver Gómez. Barcelona: Paidós
- Sauer, Theresa. 2009. *Notations 21*. New York: Mark Batty
- Zunzunegui Díez, Santos. (1989) 2010. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra

(Artículo recibido: 07/01/2023; aceptado: 01/03/2023)