

TFG

ÁLBUM FAMILIAR, RETICENCIAS Y MEMORIA.

UNA EXPERIMENTACIÓN PERSONAL ACERCA DE LA
EXPRESIVIDAD DEL *MEZZOTINTO* EN EL LIBRO DE ARTISTA.

Presentado por Javier Cruzado Huete
Tutor: Alejandro Rodríguez León

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2018-2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

1. PALABRAS CLAVE Y RESUMEN

1.1. PALABRAS CLAVE

Grabado calcográfico, gráfica, *mezzotinto*, manera negra, libro, libro de artista, álbum fotográfico, raíces familiares.

KEYWORDS

Calcographic engraving, graphic, *mezzotint*, book, artist's book, photographic album, family roots.

1.2. RESUMEN

Álbum familiar es un libro de artista que contiene seis grabados calcográficos, todos ellos maneras negras, y dos textos (dedicatoria y colofón) realizados mediante planchas de fotopolímero. La estructura del libro es de acordeón. Toda la obra está realizada manualmente y por el artista. Cuenta con cinco ejemplares numerados y firmados por el artista.

Álbum familiar, es el resultado de un proyecto que buscaba experimentar con lenguajes personales desarrollados mediante la técnica del *mezzotinto*, y que ha acabado tomando la forma de un libro de artista. Este libro, contiene grabados que son obras autónomas, pero lejos de ser concebido como una recopilación de imágenes, pretende ser una obra en sí misma, con la coherencia interna y pretensiones expresivas que se le presuponen. Se trata de una obra que busca generar en el lector/espectador una cierta empatía con el autor, al verse reflejado a sí mismo o, mejor dicho, a su historia familiar en el relato que generan las imágenes al ser presentadas juntas y en una secuencia concreta.

Memoria, intimidad y resistencia son conceptos alrededor de los cuales se ha desarrollado la obra, y sobre los cuales se reflexiona en la memoria.

SUMMARY

Álbum familiar is an artist's book containing six printmakings, all of them mezzotint and two texts (dedicatory and colophon) made using photopolymer plates. The structure of the book is accordion. The entire work is done manually and by the artist. It has five copies numbered and signed by the artist.

Álbum familiar, is the result of a project that sought to experiment with personal languages developed using the *mezzotint* technique, and that has ended up taking the form of an artist's book. This book contains engravings that are autonomous works, but far from being conceived as a collection of images, it is intended to be a work in itself, with internal coherence and expressive pretensions that are supposed to. It is a work that seeks to generate in the reader/viewer a certain empathy with the author, reflected to himself or, rather, to his family history in the story that the images generate when presented together and in a specific sequence.

Memory, intimacy and resistance are concepts around which the work has been developed, and on which one reflects on memory.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mis padres que son mi red de seguridad, material, y sobretodo emocional; a mi hermano que es mi motor de creatividad y a Lucía por ser mi fuente de cordura.

Gracias a Enrique Navarro porque siempre será mi Maestro y porque su estudio siempre será un hogar al que volver. Gracias por supuesto a tantos y tantas profesoras maravillosas de la facultad que me han enseñado a amar las artes. Especialmente a mi tutor Alejandro Rodríguez, que me ha hecho enamorarme del grabado y la gráfica, y a Jonay Cogollos, sin el que muchos no hubiéramos conseguido sacar nuestro TFG adelante.

Gracias a todos los compañeros de clase, de taller y de cafetería de los que he aprendido tanto, y de los que seguiré aprendiendo. Gracias a Julia por ser mi pareja de hecho estos cuatro años.

2. ÍNDICE

1. PALABRAS CLAVE Y RESUMEN	2
1.1. PALABRAS CLAVE	2
1.2. RESUMEN	2
AGRADECIMIENTOS	4
2. ÍNDICE.....	5
3. INTRODUCCIÓN.....	6
4. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	10
4.1. OBJETIVOS	10
4.2. METODOLOGÍA	10
5. CLAVES DE LA OBRA	11
5.1. EL LIBRO	11
5.2. ASPECTOS EXPRESIVOS DEL GRABADO SUSTRACTIVO	13
5.3. ÁLBUM FAMILIAR: MEMORIA Y RETICENCIA	14
5.4. REFERENTES ARTÍSTICOS	16
5.4.1. Chema López	17
5.4.2 Christian Boltanski.....	18
5.4.3 Elian Stolarsky	19
5.4.4 Francisco de Goya.....	20
5.4.5 Gerard Richter	21
5.4.6 Paula Bonet.....	22
5.4.7 La resistencia íntima	23
6. PROCESO Y DESARROLLO	24
6.1. DESARROLLO CONCEPTUAL	24
6.2. CREACIÓN DEL LIBRO	25
6.2.1 Estampación y edición	26
6.3. CREACIÓN DE LAS IMÁGENES	27
6.3.1 Textos	29
7. CONCLUSIONES	30
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	32
9. BIBLIOGRAFÍA	32
10. ANEXO	35
10.1. ÁLBUM FAMILIAR EN DETALLE.....	35
10.2. FOTOGRAFÍAS TOMADAS COMO REFERENTES.....	38

3. INTRODUCCIÓN

Álbum familiar es un libro de artista que contiene seis grabados calcográficos, todos ellos realizados mediante la técnica sustractiva del *mezzotinto* (o manera negra), y dos textos (dedicatoria y colofón) realizados mediante planchas de fotopolímero. La estructura del libro es de acordeón, está formada por seis pliegos de papel Hahnemülhe encolados entre sí. La encuadernación tiene estampada en la portada la palabra "ÁLBUM". Todo el proceso, desde la creación de los grabados, el estampado o el plegado y pegado, hasta la encuadernación, está realizado manualmente y por el artista. Existen cinco ejemplares de la obra, todos ellos firmados y numerados por el artista, uno de los cuales forma actualmente parte de la colección de libro de artista de la *Universitat Politècnica de València*.



Imagen 1 - Javier Cruzado, *Álbum familiar* (Desplegado).

Este proyecto nació como una experimentación personal a cerca de las capacidades expresivas del *mezzotinto*, y fue poco a poco evolucionando hasta dar lugar a *Álbum familiar*. Esta idea de experimentar con el lenguaje de la manera negra nace de una obra que realicé en mi estancia Erasmus en el país vecino, Portugal. Dicha obra, titulada *Porto* contenía en un mismo pliego de papel tres estampas, una de las cuales era una manera negra. Fue en el proceso de creación de aquella estampa cuando comencé a intuir las posibilidades expresivas que dicho procedimiento tenía implícitas, a pesar de que los resultados adquiridos en *Porto* estaban lejos de los que me interesaba conseguir.



Imagen 2 - Javier Cruzado, *Porto*, 2018.
Aguatinta, aguafuerte, barniz blando, mezzotinto y punta seca.

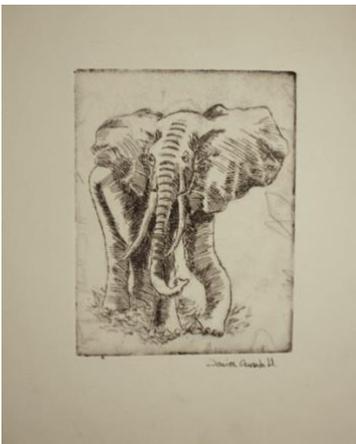


Imagen 3 - Javier Cruzado, *sin título*, 2008, aguafuerte.

Cabe destacar que mi contacto con el grabado fue temprano, dado que se retrotrae al pequeño taller de pintura al que comencé a asistir con 12 años en mi Cartagena natal. Allí realicé mis primeras puntas secas y aguafuertes, pero sobretodo se despertó en mí, el gusanillo del grabado y la gráfica. Años más tarde, en tercero de carrera, cursando la asignatura de *Fundamentos del grabado y la impresión*, tuve que derribar algunas ideas aprendidas sobre el grabado, para dar paso a las concepciones que han dado lugar a mi actual visión del mismo (algunas de las cuales desarrollaremos en posteriores apartados). Gracias a esta asignatura empecé a dar mayor importancia al proceso, y a quitársela al “diseño” de las imágenes, y comencé a entender el grabado como un espacio de experimentación y de creación y no de reproducción. Además, descubrí diferentes técnicas y procedimientos, así como nuevas posibilidades expresivas, y por primera vez escuché hablar del concepto de *libro de artista*.

Como veremos más adelante en los sucesivos apartados, la decisión de utilizar el grabado como medio de experimentación se debe a esta visión que tuve de la imagen gráfica, que unida a su carácter procesual, nos permite trabajar y reflexionar acerca del proceso de creación de la imagen. La decisión de centrarnos en un solo procedimiento, la manera negra, se debe al carácter directo de ésta, en el que somos nosotros directamente quienes incidimos sobre la plancha, sin un proceso, como el de la mordida de los ácidos, que nos separe de la matriz. No obstante, cabe señalar que tomamos la decisión de utilizar ácidos durante el proceso de preparado de la plancha, de tal manera, que para

conseguir el negro inicial del que partir, no utilizamos el tradicional graneador, sino las mordidas propias del aguatinta. Esta decisión se debe a una razón de medios y sobretodo de tiempos, dado que la preparación mediante ácidos es infinitamente más rápida y los resultados son muy similares. A este proceso, se le denomina a veces “falso mezzotinto” aunque nosotros no diferenciaremos entre ambos términos.

La evolución del proyecto ha sido paulatina, dado que este se ha ido enriqueciendo poco a poco, gracias a lecturas, a conversaciones con compañeros de clase y a indicaciones de profesores. Especialmente reseñable es la influencia de la lectura de *La resistencia íntima*, de Josep Maria Esquirol, libro del que hablaremos en el apartado de referentes.



Imagen 4 - Javier Cruzado, *Álbum familiar* (abierto).



Imagen 5 - Álbum familiar desplegado.



Imagen 6 - Álbum familiar abierto.

4. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

4.1. OBJETIVOS

A continuación, enumeramos los objetivos generales del Trabajo Fin de Grado:

1. -Desarrollar y crear un libro de artista editado, con coherencia interna.
2. -Utilizar el grabado y el *mezzotinto* como campo de experimentación
3. -Elaborar una memoria escrita en la cual se desarrolle y profundice en los aspectos teóricos y se refleje el proceso de creación de la obra.

Los objetivos concretos del trabajo práctico son:

1. -Evidenciar en la obra el carácter directo del *mezzotinto*.
2. -Utilizar el proceso del *mezzotinto* alejándome de su concepción estética tradicional.
3. -Construir una memoria colectiva familiar, que permita generar en el lector/espectador una cierta empatía con el autor.
4. -Generar imágenes sin fines ilustrativos que ahonden en el lenguaje gráfico.

Objetivos correspondientes al trabajo escrito:

- 1 -Enmarcar y contextualizar dentro de mi propia obra y proceso formativo mi TFG.
2. -Enumerar y razonar los referentes artísticos tomados para llevar a cabo el trabajo práctico.
3. -Asimilar mis reflexiones en torno a la práctica artística en una memoria autocrítica

4.2. METODOLOGÍA

En cuanto a la metodología, cabe destacar la diferenciación entre el proceso de creación de la obra y el del desarrollo de la memoria escrita. Sin querer separar la teoría de la praxis artística, he dedicado esfuerzo y tiempo desde el principio a la lectura y estudio de manuales, libros y textos académicos, de forma paralela a la creación de la parte “práctica” del TFG. Pero no empecé a

desarrollar la presente memoria hasta que la obra no se encontraba ya más que avanzada, dado que el proyecto inicial a lo largo del proceso creativo ha evolucionado enormemente hasta convertirse en *Álbum familiar*.

Resulta complejo reflejar una metodología clara cuando hablamos de un proceso de creación artística, en el que el azar, el error y la intuición son aspectos fundamentales. Dentro del proceso de creación de la obra podemos diferenciar dos procesos, uno inserto en el otro: el proceso de creación de la obra en su conjunto, el libro, y el proceso de creación de cada grabado. Esto hace que tengamos que diferenciar también entre dos metodologías.

La metodología utilizada para proyectar el libro ha sido sencilla y se ha basado en *hacer-reflexionar-hacer*. Nada más comenzar el proyecto, cuando ya había tomado la decisión de realizar un libro de artista, realicé una primera maqueta del libro, sencilla pero que sirviera para tener una idea de cómo iba a ser éste. Acto seguido, y con total libertad, comencé a trabajar en los primeros grabados atendiendo solo a aspectos plásticos y compositivos propios de cada imagen, y no del libro en su conjunto. Una vez tenía los primeros grabados terminados, me replanteé el libro, modifiqué el proyecto realizando una nueva maqueta y cuestionándome las decisiones que había tomado anteriormente. Finalmente comencé a trabajar en los últimos grabados, esta vez condicionando totalmente el desarrollo de estos a su función dentro del libro.

En cuanto al proceso de cada grabado, la metodología usada fue sencilla y tradicional, trabajar la plancha, realizar una prueba de estado y seguir trabajándola, hasta que una prueba de estado era considerada una prueba final. Una vez que tenía todos los grabados finalizados, comencé a editar. El proceso de edición también fue sencillo, realicé nueve estampas de cada pliego que contenía el libro para poder tener un margen de error a la hora de encuadernar, y poder editar los 5 libros. Acerca de todo este proceso reflexionaremos en el último apartado titulado *Proceso y desarrollo*.

5. CLAVES DE LA OBRA

En este apartado intentaremos desglosar algunas de las claves fundamentales para entender y comprender *Álbum familiar* y sobre todo su proceso creativo. Hablaremos por ello del grabado y el libro de artista, y de por qué los hemos escogido como campos de experimentación, así como de la importancia de los conceptos de reticencia y memoria en la obra. Y por último enumeraremos y ahondaremos en aquellos referentes que de forma más directa han resultado esenciales en el desarrollo de *Álbum familiar*.

5.1. EL LIBRO

Sin pretender asumir la difícil tarea de definir el concepto de libro de artista o hacer un repaso histórico de su evolución conceptual, vamos a intentar desarrollar brevemente aquellos elementos propios del libro de artista -o por lo

menos de algunas tendencias dentro de las múltiples concepciones del mismo que existen- que me hicieron tomar la decisión de embarcarme en la tarea de realizar uno.

Dice Juan Martínez Moro:

El libro de artista, como nuevo producto asociado a la creación plástica, ha adoptado dos versiones generales. Por una parte, para los artistas más conceptuales se convierte en un soporte de contenido principalmente documental en el que registrar experiencias puntuales, caducas o inaccesibles. Por otra, es utilizado como campo de experimentación desde el supuesto de la integración multimedia, así como de intervención, al tratarse de un soporte de gran carga simbólica para nuestra cultura occidental.¹

Podemos afirmar que *Álbum familiar* se inserta dentro de la segunda categoría que Moro nos presenta. Moro añade, que el libro de artista lleva consigo el peso simbólico del libro, pero en nuestro caso *Álbum familiar* se pretende a sí mismo como un álbum de fotos, por lo que podemos afirmar que la carga simbólica que sustenta es la del contenedor de recuerdos y por lo tanto de tiempos pasados, que lleva consigo el álbum de fotos, y no tanto la de contenedor de conocimientos, propia del libro.

El libro de artista es una obra objetual, en la que la intervención del lector/espectador es fundamental, lo que multiplica las posibilidades plásticas y artísticas de una obra que consigue emanciparse de la bidimensionalidad y del punto de vista único. Además, el tiempo adquiere un papel protagonista, superando la presencia simbólica a la que esta relegado tradicionalmente en las artes visuales. Es todo esto lo que hace que Martínez Moro hable de una obra multimedia, así como lo que despertó en mí un interés creciente en el libro como campo de experimentación artístico.

“El principal valor estético que viene a reforzar el concepto de libro de artista definido como producto multimedia, es precisamente su vínculo con la antigua idea de “obra de arte total””² *Álbum familiar* es una obra de arte por sí misma, no se trata de una recopilación ni de una ilustración, es una obra de arte porque ha sido realizado desde una visión totalizadora y se ha concebido como un objeto multimedia, que funciona como un todo, y no solo por partes. No es un libro ilustrado, bien se puede deducir por la ausencia casi total de texto, ni tampoco es una novela gráfica. *Álbum familiar* no pretende narrar o contar ninguna historia. Solo es un objeto que recoge, como lo hacen los álbumes de fotos, recuerdos de no una, sino múltiples historias que se entrecruzan en cada imagen.

¹ MARTINEZ MORO, JUAN. *Un ensayo sobre el grabado (a finales del siglo XX)*. Pág. 102.

² *Ibid.* Pág. 104.

5.2. ASPECTOS EXPRESIVOS DEL GRABADO SUSTRATIVO

El proyecto *Álbum familiar* ha estado condicionado desde el primer momento por la decisión consciente de hacer uso única y exclusivamente del proceso del *mezzotinto*. Decimos proceso y no técnica del *mezzotinto*, porque es importante poner el acento sobre el carácter procesual del grabado, y alejarnos de las concepciones puramente técnicas y academicistas en las que a menudo se cae desde el universo de la gráfica. Como decíamos, la decisión de centrarnos en un solo procedimiento ha condicionado el proyecto, pero eso no significa que lo haya empequeñecido, sino que por el contrario, se trataba de una condición imprescindible para poder llevar a cabo una experimentación plástica. Solo si nos obligábamos a utilizar únicamente el *mezzotinto* encontraríamos nuevos recursos y lenguajes; de otra manera, fácilmente abríamos acabado por acudir a aquellos recursos que ya conocíamos y que con mayor o menor destreza manejábamos.

Aunque pueda parecer trivial, antes de continuar profundizando en este apartado, vamos a tomarnos un momento para definir el grabado. El universo del grabado ha crecido mucho, sobre todo en los últimos años, y cada vez las fronteras entre unos procedimientos y otros se diluyen más, especialmente con la llegada de la gráfica digital. Es por ello que vamos a tomar la definición que *Juan Martínez Moro* da en su libro *Un ensayo sobre grabado: (a finales del siglo XX)*. Moro define el grabado como “obra gráfica, impresa y seriada”³. Puede que parezca una definición obvia, pero Moro explica que mediante esta definición acotamos el concepto, dejando fuera el dibujo, al tratarse de obra impresa, y a las técnicas industriales por ser seriada.

El grabado lleva consigo, por lo menos en una concepción moderna y contemporánea, los conceptos de proceso y experimentación. Es conocido por todos, que el grabado nace como un medio de reproducción, y que no es hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando paulatinamente empieza a reivindicarse el grabado o, más bien algunas técnicas concretas del grabado, como obras de arte en sí mismas⁴. Esta concepción del grabado, arcaica ya, sigue marcando a día de hoy no solo las ideas preconcebidas de muchos espectadores, sino también la manera de hacer de algunos grabadores y artistas. Pero el grabado que nos interesa a nosotros, es el grabado entendido como lenguaje artístico, es el grabado que desarrollaron Rembrandt y Goya, adelantados a su tiempo, y el que “redescubrieron” y potenciaron posteriormente los artistas de las vanguardias históricas, quienes vieron en él la oportunidad de experimentar con la imagen y con el proceso de creación de la misma.

El grabado es un campo especialmente predispuesto a la experimentación, debido precisamente a su carácter procesual. El proceso está presente en la mayoría de procedimientos artísticos, pero el grabado consiste fundamentalmente en proyectar, el artista no interviene directamente sobre el

³ MARTÍNEZ MORO, JUAN. *Un ensayo sobre el grabado (a finales del siglo XX)*. Pág. 26.

⁴ *Ibid.* Pág. 12.

soporte, sino que lo hace sobre la matriz, lo cual obliga a una continua reflexión. Si el artista quiere conocer el estado de la obra a mitad del proceso, debe parar de trabajar la plancha para estampar una prueba de estado, lo cual convierte el proceso creativo en un continuo proceso de hacer - reflexionar - hacer.

De la misma manera que hemos intentado definir y reflexionar acerca de lo que entendemos por grabado, vamos a intentar hacerlo con la manera negra. La manera negra es un lenguaje caracterizado por ser sustractivo y directo. Decimos que es directa porque, al contrario que en otras técnicas calcográficas como el aguafuerte o el aguafuerte, en el *mezzotinto* no intervienen mordientes y somos nosotros los que trabajamos directamente sobre la plancha. Y decimos que es sustractiva porque partimos de los oscuros hacia los claros, es decir que nuestra huella sobre la plancha quedará registrada como blancos y no como negros. Estas dos características son compartidas con los procedimientos xilográficos, que son también directos y sustractivos. Sin embargo, tradicionalmente se le atribuye a la manera negra un lenguaje y una estética “blanda” que se contrapone a lo expresivo del grabado en madera. Y es que durante el desarrollo del proyecto hemos ido descubriendo que dicha estética asignada tradicionalmente al *mezzotinto*, es en realidad artificiosa, igual que lo eran las asignadas a la xilografía hasta la llegada de los expresionistas (con excepción de algunos artistas como William Blake que se alejaban de la norma de la época), que reinventaron el grabado en madera. Es por ello que hemos intentado ahondar en estas dos características fundamentadoras de la manera negra, intentando desarrollar un lenguaje gráfico libre de las visiones academicistas vinculadas a una concepción estética concreta, que lejos de facilitar la creación, la coartan.

Dice Elian Stolarsky en su web, acerca de su trabajo y en concreto del grabado en su obra: “El grabado como metáfora de la acción de recordar. Los detalles obsesivos que se vuelven fundamentales y construyen nuevos universos. Como sucede con la memoria, con los recuerdos. Una insistente pulsión para no olvidar, con el fin último de lograr entender de dónde vengo y hacia donde deseo ir.”⁵ Que sirva esta cita como prólogo del siguiente apartado.

5.3. ÁLBUM FAMILIAR: MEMORIA Y RETICENCIA

Las fotografías -y con ellas los álbumes de fotos- son fragmentos descontextualizados, fragmentos que simplifican la compleja realidad y aquello que llamamos recuerdos. Son una síntesis del recuerdo, que a menudo creemos que sustituyen la memoria. Dice José Saborit a propósito de la fotografía y la memoria

“la fotografía selecciona y delimita la parte por el todo, secciona y sesga, descontextualiza, aísla instantes únicos de sus secuencias temporales, erige pequeños fragmentos representantes que tienden a suplantar a la totalidad.”⁶

⁵ Elian Stolarsky <<https://elianstolarsky.com/statment>>

⁶ SABORIT, JOSÉ. *Lo que la pintura da*. pág. 80.

La fotografía, por lo tanto lleva dentro de sí la elipsis, es decir la supresión de elementos; ninguna fotografía es aquello que representa, pero cuando vemos una fotografía de un ser querido, le sentimos un poco más cerca, podemos sentir una parte de él con nosotros.

La reticencia (como forma de elipsis), es inherente al recuerdo y a la memoria. La poética del álbum de fotos reside precisamente en esta característica, en la reticencia, en una pretendida realidad que no es tal pero que tampoco es pura ficción. *Álbum familiar* es fruto de la búsqueda de dicha poética, así como de una intención de conservar y de construir una memoria, no personal, sino colectiva (familiar). Las imágenes que contiene el libro no hacen referencia a fotografías que me puedan recordar nada, porque son anteriores a mí, sin embargo, a través de ellas y de los relatos de mis familiares cercanos, puedo sentir una *memoria familiar*, que hace que fotografías de lugares y personas que jamás he conocido me resulten familiares, y en cierta manera construyan mi identidad, mi forma de entenderme.

Pero la reticencia no solo está presente en *Álbum familiar* a través de la imagen fotográfica, de hecho, no hay ninguna fotografía en *Álbum familiar*, lo que podemos ver son representaciones de ellas, lo cual convierte en reticente la propia presencia de las fotografías.

Para reflexionar acerca de la fotografía y su representación, de nuevo acudimos a Saborit:

Quando pinta algo [el pintor] a través de su imagen fotográfica y la fotografía suplanta al modelo ausente, una imagen física mediadora sustituye por completo a la percepción directa de la cosa. No es fácil entonces para el pintor –aun cuando resulte crucial- aprender a distinguir si está tratando de pintar una cosa a través de su fotografía mediadora que facilita información o si, sencillamente, está pintando la fotografía de una cosa. Si la pintura aspira a ser indagación y conciencia de lo visible, bien puede referirse a la fotografía no solo como filtro que condiciona la mirada contemporánea (*incansable fábrica de clichés psíquicos*), sino también como una cosa más entre las cosas del mundo visible” Y continúa diciendo “es en el proceso de traducción -y de *traición*- donde cabría buscar aquello que interesa a la pintura. Tratar de penetrar a través de la tersa superficie fotográfica (...) Oponer, a esa fingida transparencia de la *literalidad* fotográfica, la *materia* y carnalidad de un sentido *figurado*, pintando.⁷

Entendiendo que, a pesar de referirse a la pintura, bien podría referirse también al dibujo o en este caso al grabado, Saborit plantea que es precisamente en la ruptura con el referente fotográfico donde crece aquello que es verdaderamente interesante y donde adquiere presencia la pintura, y en

⁷ SABORIT, JOSÉ. *Lo que la pintura da*. pág. 77

nuestro caso el grabado. Con este espíritu ha sido con el que nos hemos acercado a las fotografías que tomamos como referentes, con la intención de representar el objeto que es la fotografía y entendiendo lo que Saborit llama *traición* al referente, como el espacio donde encontrar las riquezas propias del grabado.

En *Álbum familiar* las imágenes se encuentran reticentes porque nada de la que se ve se encuentra claramente definido. Los rostros se intuyen, pero no se ven, las identidades, al no estar representadas, se vuelven el centro de la obra. ¿Quiénes son esas personas que fueron retratadas? ¿Qué será de ellos? ¿son una simple invención del artista?

Dice Enrique Aguirre (Director del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay) acerca de la obra de Elian Stolarsky: *“La imagen que nos seduce por su alta resolución quizás no refleje la verdad; es más, quizás la oculte. A lo mejor, es en los mismos pliegues de la imagen rota (...) que aún se mantiene la función de espejo para cuestionarnos quiénes somos y en qué nos hemos convertido.”*⁸ Lejos de ser un antifaz que nos impide ver, la reticencia es la herramienta que nos permite cuestionarnos lo que vemos y reflexionar acerca de ello.

“La elipsis permite que algunas cosas estén sin estar, sean dichas sin decirlas, se muestren sin ser mostradas, y de este modo establece posibilidades <íntimas> de comunicación entre enunciador y espectador, cuyas competencias han sido discriminadas como una forma de sutil complicidad”⁹ Cuando vemos un grabado, estamos viendo la huella de un objeto que no está presente, el grabado es siempre memoria y elipsis.

5.4. REFERENTES ARTÍSTICOS

En este apartado abordaremos a los referentes que hemos tomado para el proyecto *Álbum Familiar*. La mayoría son artistas que han sido escogidos por diferentes motivos, atendiendo siempre a su obra, ya sea por los temas a cerca de los cuales reflexiona, por los medios que utilizan para hacerlo, o por ambas cosas. Como evidenciaremos al hablar de cada uno de ellos, en su obra están presentes muchos de las ideas y concepciones que hemos ido tratando en los anteriores apartados.

Los primeros y más evidentes referentes son los grandes artistas grabadores de la historia del arte, los cuales, bajo mi punto de vista, son imprescindibles para cualquiera que pretenda crear una obra artística a través de la gráfica. Durero, Goya (del que sí que hablaremos más detenidamente) o Picasso, por nombrar artistas de diferentes épocas, son por supuesto tres grandes maestros cuya obra me fascina y sobre la que vuelvo de forma recurrente para estudiarla y disfrutarla. Pero en este apartado vamos a intentar centrarnos en aquellos artistas que han marcado de forma directa y más o menos evidente la obra *Álbum familiar*. Algunos de ellos son grabadores o parte de su obra es obra

⁸ Y *todos los otros*, Elian Stolarsky (Catálogo). Pág 13

⁹ CARRERE, ALBERTO y SABORIT, JOSÉ. *Retórica de la pintura*. Pág. 265

gráfica, otros son fotógrafos, pintores o teóricos. Algunos como Richter o Goya son artistas de primerísimo nivel que han pasado a la historia, otros son artistas casi emergentes, como Stolasky, pero de una manera u otra hemos considerado relevante hablar de ellos para contextualizar y explicar *Álbum familiar*.

5.4.1. Chema López

Pintor y profesor de nuestra facultad, Chema López es un artista cuyas pinturas, llenas de citas y alusiones, hacen referencia a imágenes fotográficas antiguas e incluso históricas. “El primer rasgo destacado del trabajo de Chema López es (...) una continua reflexión sobre la naturaleza y los límites de la disciplina. En especial con respecto a los medios de reproducción técnica de la imagen: la fotografía, la fotocopia o el cine.”¹⁰

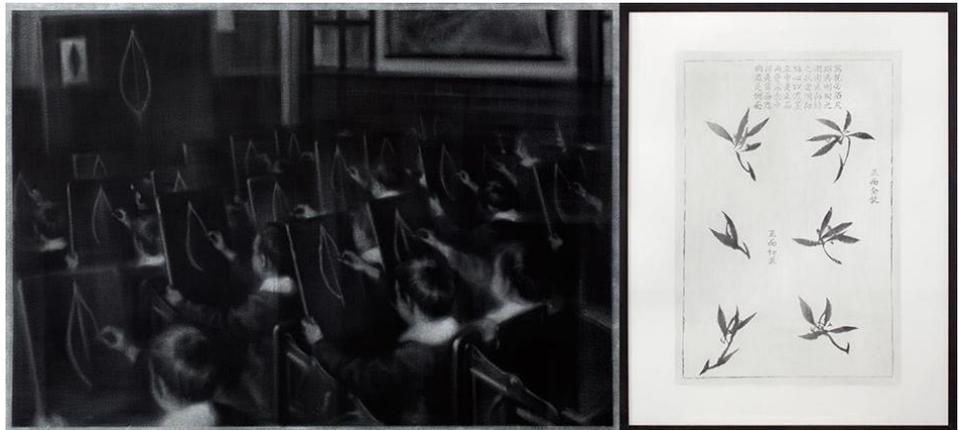


Imagen 7 - Chema López, *Crime and design*, 2016.
Ácrílico sobre tela negra y grafito sobre papel, 208 x 95cm.



Imagen 8 – Chema López, *Aparecidos y desaparecidos (la matanza de inocentes)*, 2003.
Óleo sobre lienzo 123 x 170 cm.

Pero nos quedaríamos en la superficie si intentáramos acercarnos a la obra de Chema López únicamente atendiendo a cada lienzo por separado. La forma de presentar las obras en sus exposiciones, convierte cada exposición en una obra en sí misma que, sin restar autonomía y entereza a cada pintura por separado, dan lugar a algo más que una mera suma de elementos. Personalmente, tuve el placer de disfrutar de su última exposición “Blanco nocturno”, en la galería Rosa Santos, en ella el artista, como es habitual en su obra, hacía uso del misterio y de una narrativa no lineal que, junto con las referencias y citas a imágenes fotográficas y literarias, hacían sentirse al espectador como un detective que debía ir uniendo pistas convirtiéndose en una especie de detective.

Todo ello, unido la calidad técnica y a recursos como el uso del blanco y negro, o las características franjas verticales y horizontales -que a la vez que aluden a la fotografía, sirven para reafirmar la bidimensionalidad de la imagen- hacen de Chema López un referente fundamental de mi obra que, con mejor o

¹⁰ OSCAR ALONSO MOLINA en ABC. [disponible en <<http://chemalopez.com/abc-%C2%B7-oscar-alonso-molina/>>]

peor resultado, ha marcado mi forma de acercarme a las imágenes que he venido usando como referentes.

5.4.2 Christian Boltanski

Boltanski es un artista multidisciplinar, cuya obra suele desarrollar mediante instalaciones de gran formato en las que el espectador se ve imbuido. Dicen de su obra: “*temas de la ausencia, la muerte y la memoria supuran por cada poro tomando distintas formas -proyecciones de sombras chinescas, instalaciones de gran formato, fotografías encontradas.*”¹¹ El uso de fotografía, así como la importancia de la memoria en su obra, hacen de Boltanski un referente artístico importante para nuestra obra.



Imagen 9 - Christian Boltanski, *Álbum de la familia D*, 1971, instalación.

Boltanski utiliza en sus instalaciones la fotografía como un medio para reflexionar acerca de la muerte y la identidad, dos conceptos que vertebran toda su producción. En sus instalaciones a menudo utiliza fotografías de personas anónimas, a menudo ya fallecidas, provocando incomodidad en el espectador, pero a la misma vez familiaridad, dado que esas fotografías tan “normales” frente a las que se encuentra el espectador, pudieran ser sin problemas antepasados de este. En las instalaciones de *Christian Boltanski* vivimos sentimientos familiares, como la sensación de ver en una fotografía antigua a un ser querido ya fallecido, o la sensación de encontrar fotografías abandonadas en un cajón viejo. Estas sensaciones que provocan las instalaciones de Boltanski, encajan a la perfección con el espíritu de *Álbum familiar*, que como ya hemos dicho, pretende generar una cierta empatía en el espectador, intentando generar un álbum fotográfico que pueda ser el de cualquiera.

5.4.3 Elian Stolarsky

Elian Stolarsky es una joven artista uruguaya nieta de emigrantes europeos. Su obra, en sus propias palabras *“gira en torno a la relación entre memoria, migración e historia. Cómo la historia es una construcción que parte de elecciones, cómo la migración es relativa al ser humano y modifica las relaciones sociales, y cómo la memoria existe para relacionarnos y poder vincularnos desde un lado humano”*¹². El alto contenido social de su obra parte de su propia experiencia familiar, de su inquietud por conocer la historia de su familia y sus antepasados, y a través de ella encontrar elementos humanos universales. *“El material, para mí más importante (...) para hacer una obra son las inquietudes que van surgiendo de vivir, son preguntas que tienen que ver con el día a día, con el ¿que implica estar vivos?, (...) tiene que ver con el ¿de dónde venimos?, ¿a dónde vamos?”*¹³ Esta visión hace especialmente interesante su obra, dado que desde un punto de vista personal y subjetivo consigue vehicular discurso sobre temas universales como la violencia, la guerra, el dolor de la pérdida, las migraciones, etc.

Stolarsky estudió Bellas Artes, especializándose en grabado, pero lejos de entender el grabado como un campo aislado del resto de disciplinas artísticas, actualmente ese desenvuelve con total soltura entre multitud de técnicas y procedimientos. Realiza dibujos, grabados, animaciones, obra textil, libros de artista, e incluso sus obras toman la forma de instalación en sus exposiciones. La técnica en su obra está subordinada a las necesidades de su discurso artístico.

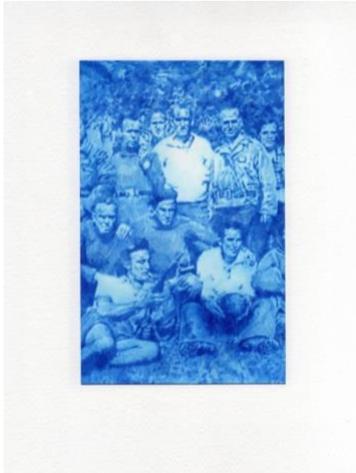


Imagen 10 - Elian Stolarsky, *Genealogía*, 2017. Punta seca sobre metacrilato. 29,7 x 21 cm.



Imagen 11 - Elian Stolarsky, *Inventario 4*, 2013.

Stolarsky, como decíamos hace uso de su propia historia familiar para reflexionar sobre su propia identidad y como esta se construye a partir de la historia colectiva. En sincronía con esto, Stolarsky suele trabajar a partir de imágenes fotográficas familiares o de archivo, las cuales a través de su personal mirada y filtro artístico se convierten en sugerentes imágenes capaces de evocar emociones universales.

Me interesa de la obra de Stolarsky su capacidad para desarrollar discursos universales a través de experiencias y visiones personales. Pero sobretodo me

¹² STOLARSKY, ELIÁN. *Statement*.

¹³ Centro de Exposiciones Subte, *“Entrevista / Elian Stolarsky”* en Youtube.

interesa su forma de concebir la identidad y lo personal, que alejado de la idea de “individuo” único y aislado, se conforma mediante lo colectivo, y lo familiar. Por supuesto, también me interesa, en una óptica más técnica, su capacidad de utilizar lenguajes propios del grabado, en espacios tradicionalmente externos a este.

5.4.4 Francisco de Goya

Goya es sin duda uno de los artistas más destacados de toda la historia del arte, y la obra gráfica constituye una parte fundamental de su producción artística. Es por ello un referente artístico fundamental para cualquiera que pretenda desarrollar obra gráfica, y especialmente si como nosotros, busca experimentar con las capacidades expresivas del grabado. La obra gráfica de Goya refleja el espíritu moderno que le caracterizó como artista, y sus grabados destacan especialmente por estar llenos de crítica política y social, y por el magistral uso de los recursos propios de cada procedimiento gráfico, puestos al servicio de las imágenes.



Imagen 12 - Francisco de Goya, *Tragala perro (Los caprichos)*. Aguatinta y aguafuerte. 30 x 15 cm.

El grabado de Goya quizás sea el producto más puro de su pensamiento en cuanto a lo que entendía por *ser artista*, en el cultivo de esta técnica se mostró con total libertad y pudo comunicar de forma gráfica su concepto de *lenguaje de invención*, como ya había expuesto por escrito a la Academia de San Fernando en 1792 en un informe que es todo un manifiesto de lo que más tarde sería el arte.¹⁴

Francisco de Goya fue pionero en la experimentación plástica dentro del mundo de la gráfica. Explotó las capacidades expresivas del grabado, en búsqueda de una obra gráfica que, lejos de reproducir lenguajes del dibujo y la pintura ajenos a los procedimientos del grabado, se fundamentaran en las propias características de los procedimientos gráficos de los que hacía uso. Es especialmente destacable, en esta línea, las series *Desastres de la guerra* y *los Disparates*, en las que Goya demuestra un absoluto dominio de las técnicas, de las cuales hace uso alejándose de las concepciones académicas del mismo y

¹⁴ GABINETE DE ESTUDIOS DE LA CALCOGRAFÍA, Goya. *Los Caprichos, dibujos y aguafuertes*. Pág. 11.

explorando el uso de un trazo suelto y espontáneo, de composiciones teatrales, y del contraste entre espacios positivos y negativos.



Imagen 13 - Francisco de Goya, *¿Qué más podemos hacer?* (*Los desastres de la guerra*). Aguatinta, aguafuerte, punta seca y buril. 15,5 x 20,5 cm.

5.4.5 Gerhard Richter

Hasta no hace mucho solo conocía a Gerard Richter como principal representante del nomadismo estilístico, pero fue a raíz de la asignatura *Teoría de la pintura contemporánea* cuando me acerqué un poco más a su obra y comencé a descubrir el contenido de su pintura. Por supuesto, me interesa de la obra de Richter la variedad de recursos que es capaz de utilizar y la habilidad con la que lo hace, pero más allá de la capacidad técnica y la libertad estilística que le permiten moverse desde la abstracción más pura hasta pinturas prácticamente fotorrealistas, me interesa el diálogo entre imagen y pintura que provocan sus obras. Richter pinta imágenes, da igual si esas imágenes hacen referencia a la realidad o no, lo importante es la pintura en sí misma y no la representación o referencia a algo ajeno, su campo de experimentación es la línea que existe entre la imagen y la pintura que, sin ser una misma cosa, tienen muchos elementos en común.

De toda la extensa obra de Richter, aquella que más directa y claramente ha marcado *Álbum familiar*, han sido las series "*Families*" y "*Everyday live*" en las que Richter pinta imágenes fotográficas cotidianas en blanco y negro, retratando momentos más bien anodinos, que no tienen especial relevancia o interés, pero que tal y como nos las presenta se vuelven altamente sugerentes. En estas series la pintura abandona su función de "hacer ver". El cristal de la ventana que tradicionalmente ha sido el cuadro, se vuelve translucido en lugar



Imagen 14 - Gerhard Richter, *family*, 1964. Óleo sobre lienzo, 150 x 180 cm.



Imagen 15 - Gerhard Richter, *The Liechti Family*, 1966. Óleo sobre lienzo. 68 cm x 85 cm.

de transparente, obligando al espectador a prestar atención e imposibilitando la lectura rápida a la que nos tienen acostumbrados las imágenes que nos rodean diariamente.

Recursos como barridos, fundidos, desenfocados, etc. se han convertido en icónicos de una buena parte de la obra de Richter (como estas series). Mediante dichos recursos, el artista hace confluír efectos característicos de la fotografía con otros propios de la pintura, de tal manera que sus obras no son en ningún caso una mera reproducción de una fotografía, pero no dejan de evidenciar que la imagen pintada proviene de una fotografía.

En *Álbum familiar*, podemos rastrear dos elementos que claramente son el resultado de la influencia de dichas series, por un lado, el uso de imágenes fotográficas cotidianas como referentes de los grabados; y en segundo lugar la búsqueda de crear una cierta tensión en el espectador al no representar las imágenes de forma estrictamente fotorrealista, haciendo uso de tachones, indefiniciones, borrados, etc.

5.4.6 Paula Bonet

Paula Bonet es una artista que ha desarrollado la mayor parte de su obra mediante la pintura y el grabado, la parte más conocida de su obra es la que está ligada a la ilustración. Su obra en pocos años ha evolucionado mucho, desde unas ilustraciones con un carácter muy dulce, hacia una obra mucho más oscura y cargada de discurso feminista.



Imagen 16 - Página abierta de *Por el olvido*, de Paula Bonet. 2018

Como decíamos, buena parte de su obra la ha desarrollado como ilustradora. Esto le ha acercado al mundo editorial. En sus últimos libros demuestra una intención artística clara, que busca que las publicaciones sean algo más que un compendio de textos e imágenes que las ilustran. Otro elemento a destacar de la obra de Bonet es el discurso feminista que vertebra su obra más reciente. Sin convertir su obra en panfletaria o simple, su discurso feminista es evidente, y resulta especialmente interesante debido a que está construido a partir de su

propia experiencia vital y desde en lenguaje y una visión muy personal. Todo esto se evidencia en su última publicación *Roedores, cuerpo de embarazada sin embrión*, en la que plasma su vivencia personal durante los dos abortos naturales que ha vivido.

Si a esto sumamos, un rico lenguaje plástico para el que utiliza con libertad multitud de técnicas y procedimientos: óleo, acuarela, grafito, grabado calcográfico, litografía, pintura mural, y un largo etcétera, hacen de la obra de Paula Bonet todo un mundo lleno de matices que me resulta interesante y sugerente.

5.4.7 La resistencia íntima

La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad es un ensayo de Josep Maria Esquirol. Este libro, aunque de manera inconsciente al principio, ha marcado claramente Álbum familiar en su desarrollo conceptual.

La razón por la que entré en contacto con el “La resistencia íntima” y comencé a leerlo, fue tan banal como que en la asignatura “Libro de Artista, grabado y tipografía móvil” se nos planteó al inicio del cuatrimestre la posibilidad de que nuestro trabajo final participara de una exposición, con la condición de que esta tenía como leitmotiv dicho libro. Comencé a leer el libro sin demasiado entusiasmo, pero poco a poco la “filosofía de la proximidad” de la que habla Esquirol fue entusiasmándome e interesándome más y más.

No obstante, el desarrollo de Álbum familiar se produjo en paralelo a la lectura del libro, y no había una intención consciente de hacer coincidir la obra con la temática ni la filosofía del libro. Pero fue cuando el proyecto de Álbum familiar se encontraba ya en un punto de cierta madurez, al reflexionar sobre el trabajo que ya había desarrollado, cuando me di cuenta de que la influencia de las ideas de Esquirol estaba muy presente en el proyecto. Fue entonces cuando ideé la dedicatoria que inicia el libro. “A mis abuelos, que emigraron, que trabajaron, que criaron, que resistieron” La dedicatoria forma parte del libro, no es la dedicatoria de mi TFG, ni una dedicatoria como las que vemos en los libros convencionales. Es parte de la obra, tiene una función dentro de la obra “total” que es Álbum familiar, sirve para poner en contexto al espectador-lector. El término resistir, como bien apunta Esquirol en el libro, se tiene comúnmente asociado a una dimensión política, y en cierto modo es inevitable que buena parte del público lea dicha dedicatoria en esa clave, pero la realidad es que con ella se intenta hacer referencia a la idea de la resistencia de Josep Maria Esquirol.

Álbum Familiar es, en el fondo, un homenaje a la vida cotidiana, a la familia como hogar y como “ayuntamiento” que diría Esquirol, y entronca con la filosofía de la proximidad y la resistencia íntima.

“Resistencia íntima es el nombre de una experiencia, propia de la comarca de la proximidad; comarca que no es visita de un día, sino que es habitual estancia. Pero hoy cuesta quedarse en ella. La proximidad no se mide en metros



Imagen 17 - Portada de *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de proximidad*, de Josep Maria Esquirol.

ni en centímetros. Su opuesto no es la lejanía sino, más bien, la ubicua monocromía del mundo tecnificado.”¹⁵

Álbum familiar pretende transitar lo que Esquirol llama la comarca de la proximidad, responde a un intento de resistencia ante la actualidad y ante un mundo en el que las imágenes se producen y se consumen en vez de crearse y disfrutarse, un mundo en el que las fuerzas disgregadoras son cada vez más fuertes y poderosas.

6. PROCESO Y DESARROLLO

Como veíamos en el apartado 3.2 Aspectos expresivos del grabado sustractivo, el proceso es un elemento fundamental y característico del grabado y una de las claves de *Álbum familiar*, y eso por ello que vamos a dedicar este apartado a desarrollar y explicar cuál ha sido el proceso de creación de la obra, intentando centrarnos en aquellos acontecimientos que sean verdaderamente relevantes desde un punto de vista conceptual. Para ello hemos dividido este apartado en tres: **6.1 Desarrollo conceptual**, donde hablaremos de cómo ha ido evolucionando y cambiando el proyecto desde la idea inicial hasta *Álbum familiar*; **6.2 Creación del libro**, donde desarrollaremos el proceso técnico y conceptual que hemos desarrollado en la creación de cada grabado; y **6.3 Creación de las imágenes**, donde atenderemos al proceso de creación del libro en su conjunto y al desarrollo de la idea de libro inicial de la que partíamos.

6.1. DESARROLLO CONCEPTUAL

Como esbozábamos en la introducción, la idea con la que comenzamos el presente TFG fue la de realizar una experimentación personal acerca de las capacidades expresivas del *mezzotinto*. En esta primera fase, llegué incluso a plantearme trabajar con imágenes abstractas, dado que si mi objetivo principal era puramente plástico esto tenía sentido. Pero en un momento dado, casi por casualidad cayó en mis manos un álbum de fotos de mi abuelo que se rompía a pedazos, y sin más comencé a rebuscar entre las imágenes fotográficas, las cuales eran muy antiguas. Para mi sorpresa muchas de ellas me resultaban altamente sugerentes, por un lado, por razones históricas o “familiares” pero algunas de aquellas imágenes, tenían también un cierto interés plástico por los errores técnicos, o resultaban sugerentes por lo “castizo” de las escenas. Pero sobretodo, el conjunto de fotografías inconexas, algunas de personas que no reconocía o que no había llegado a conocer, era lo que me resultaba atractivo y sugerente, era el objeto álbum lo que me atraía de todo aquello, y no solo cada fotografía por separado.

Con esa experiencia de rebuscar entre álbumes antiguos me dispuse a empezar a trabajar las primeras planchas. En paralelo, en la asignatura de *Libro*



Imagen 18 - Fotografía editada, usada como referente para el último grabado.

¹⁵ MARTÍNEZ MORO, JUAN. “Un ensayo sobre el grabado (a finales del siglo XX)” pág. 95



Imagen 19 - Javier Cruzado, *Buscando una luna*. Libro de artista realizado para la asignatura.

de artista, grabado y tipografía móvil, fui tomando mis primeros contactos teóricos y prácticos con el libro de artista. Así, en paralelo iba trabajando las planchas de *mezzotinto* de *Álbum familiar* y haciendo unos pequeños libros de artista (Imagen 19) para la asignatura, que me permitían experimentar con las posibilidades de estos.

Los cambios conceptuales a lo largo del proyecto, han ido surgiendo siempre de forma orgánica e inducidos por el propio proceso creativo. No se trata de que de forma teórica o conceptual se idee algo que después hay que ejecutar de forma mecánica, sino de que las propias características y desarrollo del proceso sean las que van llevando el proyecto hacia adelante. De la misma manera que de forma natural e intuitiva apareció el libro dentro del proyecto, lo hicieron otros recursos y concepciones que no estaban presentes en un primer momento, pero que lo han enriquecido enormemente.

6.2. CREACIÓN DEL LIBRO

El proceso creativo del libro, dejando de un lado los procesos propios de cada plancha, de lo que hablaremos en el siguiente apartado; ha vivido dos fases. En la primera simplemente contábamos con la idea de que pretendíamos hacer un



Imagen 20 - Segunda maqueta.

libro con los grabados que estábamos creando, por ello realizamos dos maquetas extremadamente sencillas. La segunda fase, comenzó ya cuando algunos de los grabados estaban terminados y podíamos empezar a visualizar mejor como iba a ser el libro.

En la primera fase el proceso de creación de cada grabado era prácticamente autónomo y atendía solo a razones plásticas y conceptuales internas a la propia imagen. La segunda fase podemos decir que comienza con la creación de una segunda maqueta (imagen 20) que, aunque seguía siendo muy sencilla y precaria, ya empezaba a servir para empezar a cuestionarnos problemas técnicos propios de la arquitectura del libro, como dónde debían ir las solapas para encolar, como sujetar las tripas a la encuadernación o que tamaño tenían que tener los pliegos para que el proceso de estampado de los grabados

resultara lo más sencillo posible. Así como cuestiones de composición como el orden de los grabados, o la situación dentro de cada pliego.

Los problemas técnicos no eran menores, y menos para nosotros que no teníamos demasiada experiencia en la arquitectura de libros. Los dos problemas técnicos a los que más tiempo tuvimos que dedicar fue a diseñar bien el tamaño de los pliegos para atender a dos cuestiones: que en cada pliego hubiera el mínimo número de estampas (para facilitar el proceso de estampado), y que no todos los pliegos se encolaran en la parte que correspondería al lomo. Hay que destacar la importancia que tuvo, para poder superar satisfactoriamente estos problemas, el haber cursado el taller de plegado y cosido impartido en la facultad por Poncho Martínez.

Como decíamos, además de para superar cuestiones técnicas, la realización de una segunda maqueta nos permitió atender a cuestiones como donde situar cada grabado o cuál iba a ser el orden de los mismos. El orden de las imágenes, lo ideamos atendiendo a una cierta narrativa, que permitiera al espectador/lector imaginar un relato a partir de las imágenes; de esta manera el lector comenzaría viendo a una familia joven y terminaría con una imagen de dos ancianos que parecen despedirse. Por otro lado, la situación de las imágenes dentro de cada pliego, atiende a cuestiones compositivas, intentando que las imágenes al ser leídas en orden, generaren un cierto dinamismo, muy sutil, pero que rompe con la rigidez de las imágenes centradas. También se tuvo en cuenta que el libro puede ser recorrido página por página como un libro clásico, pero también se pretendía que pudiese ser observado como un objeto apoyado en vertical y con las tripas desplegadas.

Tras esta maqueta, el resto de grabados se realizaron sabiendo ya cuál era su lugar dentro del libro. Estos últimos grabados, fueron los textos, y el segundo y quinto grabado.

6.2.1 Estampación y edición

Otorgamos a la estampación y edición del libro un apartado propio porque, aunque es una fase más de la creación del libro, cuanta con unas características muy diferentes al resto de procesos. En este apartado vamos a hablar de la estampación de los grabados, pero también de la encuadernación y de los problemas que tuvimos que superar.

Antes de editar el libro, quisimos asegurarnos de que los cálculos que habíamos realizado en la maqueta anterior, en la que no se habían estampado los grabados, eran correctos. Y para ello decidimos crear unas tripas primero, encolarlas y asegurarnos de que todo estaba en orden, para ya habiéndonos asegurado, poder editar todos los pliegos sin miedo a estar desperdiciando tiempo y recursos. El proceso de estampado, no tenía nada de especial que lo diferenciase de otras ediciones que habíamos realizado antes. Fue imprescindible pulcritud y rigurosidad en todo el proceso, desde la preparación de los registros, la maquinaria, el papel, etc. así como en el entintado y secado. Dado que en el colofón ponía que el libro contaba con 5 ejemplares, teníamos



Imagen 21 - Pruebas fallidas de las tapas.

que asegurarnos de que íbamos a contar con una edición de 5, y para ello, contando con un margen de error grande, realizamos 9 estampas de cada uno de los pliegos, contando con que en los sucesivos procesos existirían errores.

Una vez que teníamos todos los pliegos editados, con 9 ejemplares, comenzamos a plegarlos, atendiendo siempre a la última maqueta, en cuya realización habíamos descubierto pequeños errores en algunas decisiones tomadas con anterioridad, que tuvimos que subsanar. Tras el plegado vino el encolado, proceso en el cual se evidenció la buena decisión de haber contado con un margen de error, dado que se estropearon algunos pliegos. En paralelo comenzamos a realizar unas tapas que servirían, igual que las primeras tripas, para adelantarnos a posibles problemas cuando realizáramos las de toda la edición. La encuadernación supuso el elemento más problemático de la edición de los libros, dado que nuestra absoluta falta de experiencia hizo que resultara muy difícil proyectar la estructura, y por lo tanto tuviéramos que realizar varias pruebas fallidas antes de encontrar la mejor estructura.

El último proceso, fue el de estampación de la palabra *ÁLBUM* en la portada, el cual supuso también una serie de problemas. Barajamos varias opciones, como hacer un gofrado en positivo, en negativo, estampar con tipografía móvil, etc. Pero tras varias pruebas, en las que comprobamos que los gofrados no funcionaban debido a la oscuridad de la tela, estampamos la palabra, utilizando unas piezas de madera creadas con ayuda de la máquina de corte laser del taller de gráfica de la facultad.

6.3. CREACIÓN DE LAS IMÁGENES

Todos los grabados han vivido un proceso creativo muy similar. Lo primero era “preparar” la imagen, es decir, una vez que habíamos seleccionado la fotografía, la escaneábamos y la imprimíamos en papel de folio con el tamaño que requiriésemos, normalmente sin haber variado ningún elemento de la fotografía, a excepción de haber volteado la imagen para que no saliera en espejo al estampar. Al mismo tiempo preparábamos la plancha: cortarla en el tamaño y proporción correspondiente, biselarla, pulirla, resinarla y morderla en el ácido. Una vez que teníamos la plancha y la fotografía, utilizábamos papel calco para trasladar a la plancha la imagen fotográfica. De esta manera nos asegurábamos de que la imagen del grabado iba a mantener una cierta estética fotográfica a pesar de que posteriormente se traicionara el referente.



Imagen 22 - Fotocopias de las fotografías, utilizadas para transferir las imágenes.



Imagen 24 - Prueba de estado nº 3.



Imagen 23 - Prueba de estado nº 2.



Imagen 25 - Prueba de estado nº 8 (definitiva)

Una vez que teníamos trasladados los contornos básicos de la imagen en la plancha, comenzábamos a trabajar con el bruñidor muy sutilmente, con el objetivo de poder estampar una primera prueba de estado en la que se pudiera empezar a intuir la imagen y las zonas básicas de claros y oscuros, (imagen 23). Una vez que estampábamos, el dibujo que habíamos trasladado con el papel calco se perdía, y a partir de ese momento el proceso era el de cualquier grabado: trabajar la plancha, estampar una prueba de estado y seguir trabajando la plancha. En este proceso, empezábamos atendiendo sobre todo a la fotografía para intentar reproducirla, y poco a poco íbamos dejando de lado el referente fotográfico y prestando atención a las pruebas de estado, hasta que al final, ya en las ultimas estampas abandonábamos la fotografía y atendíamos solo a cuestiones internas de la propia imagen gráfica.

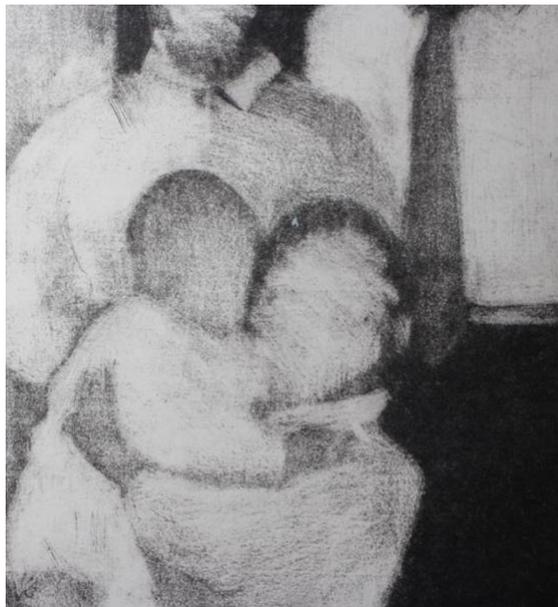


Imagen 26 – Detalle, primer grabado en ser realizado

Como ya hemos comentado anteriormente, el proceso de unos grabados ha ido enriqueciendo a otros, debido a que no realizamos un grabado tras otro, sino que en muchos casos se realizaron al mismo tiempo. No obstante, es posible ver



Imagen 27 – Detalle, segundo grabado en ser comenzado.

una cierta evolución del lenguaje gráfico y del manejo y conocimiento de las posibilidades del *mezzotinto*. En las primeras estampas que realizamos, el lenguaje es similar al que habíamos usado meses antes en la manera negra de *Porto* aunque se empieza a evidenciar una cierta búsqueda de nuevas posibilidades, por ejemplo en el tachado de los rostros, la indefinición de algunas zonas, o el uso del rallado y la trama en algunos puntos. En estas dos primeras planchas, el “error” fue muy enriquecedor, si por errores entendemos azar y cierta pérdida de control sobre los resultados (imágenes 26 y 27). Fue en estos descontroles donde “descubrimos” los trazos que en los siguientes grabados serían fundamentales. De esta manera lejos de ir asumiendo en mayor medida la estética “blanda” que se asocia al *mezzotinto*, nos hemos ido alejando de esta, asumiendo como recursos válidos, ejecuciones que en “teoría” son errores dentro de una concepción académica.

La última estampa que realizamos, tiene una peculiaridad, que queremos resaltar, se trata de la única imagen que no hace alusión a una fotografía real, sino que es fruto de la unión de dos fotografías. Esto se debe a que una vez que ya habíamos realizado la tercera maqueta, creada ya con los grabados definitivos, sentimos la ausencia de una estampa que de alguna manera cerrara el *relato* abierto por la primera imagen. Es por ello que necesitábamos que este grabado, en cierta manera rimase con el primero, y por lo tanto tuvimos que “diseñar” la imagen que queríamos.

6.3.1 Textos

Apartado propio merecen los dos textos que contiene el libro. Los dos textos son una pequeña dedicatoria y el colofón, ambos realizados mediante planchas de fotopolímero. La razón de usar esta técnica y no otras como por ejemplo la tipografía móvil, opción que barajamos hasta el final, se debe a que nos interesaba la poética de la letra manuscrita, que además hace alusión a las notas que se dejaban en los álbumes apuntando la fecha o el lugar donde se había realizado la fotografía.

El proceso de creación de las estampas y su estampación no estuvo exento de problemas e imprevistos, la mayoría debidos a nuestra inexperiencia con el proceso. Lo primero fue escribir aquellos textos de forma que se notase natural, y a la vez el tipo de letra encajase con la poética del libro. Para ello repetimos una y otra vez cada frase, con diferentes bolígrafos y plumas y variando el tipo de letra; después fotocopiábamos las decenas de hojas que habíamos llenado repitiendo cada palabra o frase, y con editores de imagen cortamos y pegamos aquellas que funcionaban mejor. Tras ello, el proceso de insolación fue el normal, aunque como decíamos, nuestra inexperiencia provocó que las letras quedaran muy hundidas y que por toda la plancha quedara una textura que no estábamos buscando. Estos imprevistos nos dieron problemas en el proceso de estampado, hasta que llegamos a una solución con la que obteníamos un resultado satisfactorio, aunque dificultaba el trabajo: teníamos que entintar una

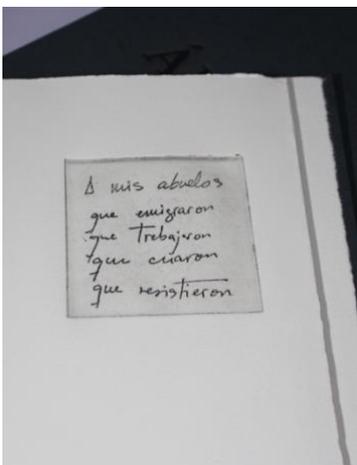


Imagen 28 - Dedicatoria,

vez, estampar una prueba para eliminar el exceso de tinta (tanto de las letras como de la textura) y seguidamente volver a estampar el definitivo.

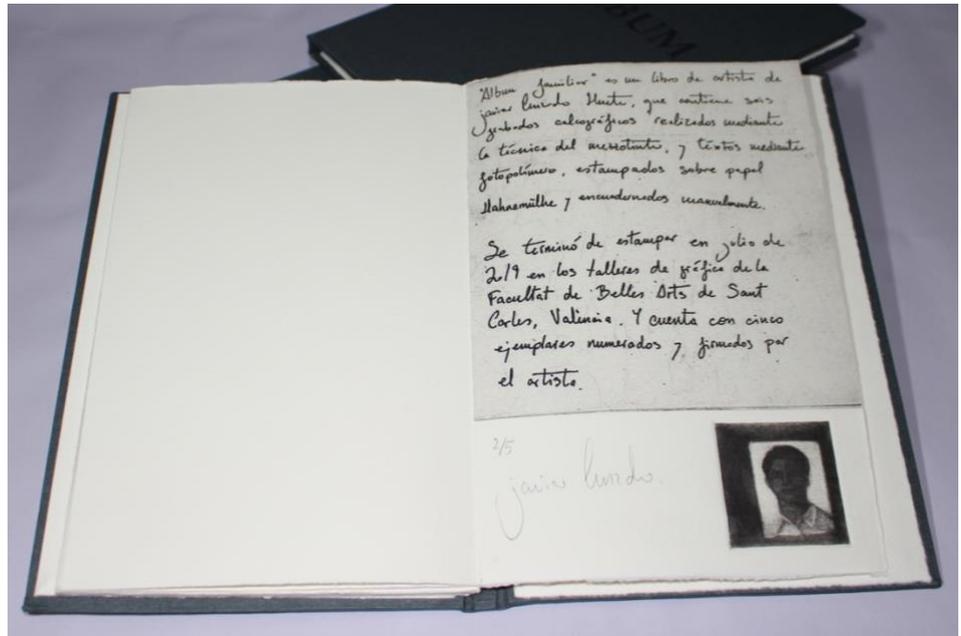


Imagen 29 - Álbum familiar abierto por el colofón.

7. CONCLUSIONES

Para culminar esta memoria abordaremos en esta apartado las conclusiones que podemos extraer tanto de la obra *Álbum familiar* y su proceso creativo, como de la propia memoria, en base a los objetivos que nos marcamos al inicio.

El desarrollo del presente trabajo nos ha permitido poner en práctica y combinar conocimientos teórico prácticos aprendidos a lo largo de todo el grado de Bellas Artes. Crear un libro de artista ha supuesto dar un paso más para no quedarnos en la realización de un mero ejercicio de clase, el reto era crear una obra de arte, no superar un ejercicio más. En *Álbum familiar* están presentes conocimientos adquiridos en diferentes asignaturas, y no solo conocimientos concretos y evidentes de composición, dibujo, o el uso de maquinaria, sino que hablamos también de conocimientos transversales como son la capacidad de combinar reflexiones teóricas con la práctica artística, la capacidad de proyectar un trabajo artístico en el tiempo, o de combinar influencias y referencias con ideas y visiones personales.

El proceso de creación de la memoria también ha sido enormemente satisfactorio y enriquecedor. Al igual que el proceso de creación artística, nos ha obligado a combinar conocimientos adquiridos de forma separada a lo largo de toda la carrera, así como a cuestionarnos y generar una visión personal. Todo el proceso de estudio y recopilación de información ha sido muy enriquecedor,

dado que nos ha permitido combinar visiones y concepciones que parten de presupuestos diferentes o que aparentemente están desconectadas, para intentar engendrar ideas propias y generar una visión personal de la creación artística.

La valoración en base a los objetivos marcados resulta satisfactoria. Podemos afirmar que *Álbum familiar* es un libro de artista coherente, y que los grabados que contiene muestran un lenguaje gráfico alejado de la concepción estética tradicionalmente asignada al *mezzotinto*. También valoramos positivamente el resultado de la memoria, dado que se trata de una memoria que intenta, a partir de ideas extraídas de diferentes autores, sostener una visión propia del grabado y del libro de artista. Podemos, por supuesto, encontrar multitud de decisiones a lo largo del proceso, que ahora podríamos considerar erróneas, pero que han sido necesarias para llegar al punto en el que nos encontramos. Estos errores son precisamente puertas abiertas a continuar trabajando y desarrollando esta misma línea artística, que tiene todavía un largo camino por recorrer. Es por ello que este trabajo, más que ser un trabajo final, es el inicio de muchos otros proyectos artísticos que vendrán en el futuro, y que tomarán *Álbum familiar* como punto de partida para llegar a nuevos presupuestos. Habiendo terminado este proyecto, y pudiendo por lo tanto analizarlo con cierta perspectiva, la valoración es muy positiva, en primer lugar por el resultado, y en segundo lugar por el proceso, el cual ha supuesto un reto. A esto debemos sumar le increíble oportunidad que nos han dado desde Departamento de Dibujo de la Facultad, que nos han permitido donar uno de los cinco libros para que pase a formar parte de la colección de libro de artista de la *Universitat Politècnica de València*. Todo ello hace que veamos este proyecto como el inicio de lo que esperamos sea una carrera artística profesional, emocionante y llena de retos.

Este era el primer proyecto de esta envergadura que afrontábamos. Se trata tanto del primer libro de artista con este nivel de complejidad, como el primer trabajo académico, con las dificultades que ello conlleva. Esto hizo que comenzar a trabajar fuera complicado, dado que no contábamos con experiencia sobre la que basarnos, y era sencillo saber los pasos que nos tocaba seguir. Es por ello que ha sido fundamental el trabajo de taller, que nos ha permitido apoyarnos entre compañeros y aprender unos de las experiencias de otros, *Álbum familiar* no sería lo que es ahora sin la intervención y la influencia de todos los compañeros con los que hemos compartido taller durante estos meses. Compartir taller, con las dificultades que trae consigo, además de ser fundamental para el desarrollo del proyecto, nos ha acercado un poco más al ejercicio profesional de la producción artística, que en el campo de la gráfica esta necesariamente unido al taller.

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1 - JAVIER CRUZADO, ÁLBUM FAMILIAR (DESPLEGADO).....	6
IMAGEN 2 - JAVIER CRUZADO, PORTO, 2018.	7
IMAGEN 3 - JAVIER CRUZADO, SIN TÍTULO, 2008, AGUAFUERTE.....	7
IMAGEN 4 - JAVIER CRUZADO, ÁLBUM FAMILIAR (ABIERTO).	8
IMAGEN 5 - ÁLBUM FAMILIAR DESPLEGADO.....	9
IMAGEN 6 - ÁLBUM FAMILIAR ABIERTO.	9
IMAGEN 7 - CHEMA LÓPEZ, CRIME AND DESIGN, 2016.	17
IMAGEN 8 – CHEMA LÓPEZ, APARECIDOS Y DESAPARECIDOS (LA MATANZA DE INOCENTES), 2003.	17
IMAGEN 9 - CHRISTIAN BOLTANSKI, ÁLBUM DE LA FAMILIA D, 1971, INSTALACIÓN.	18
IMAGEN 10 - ELIAN STOLARSKY, GENEALOGÍA, 2017. PUNTA SECA SOBRE METACRILATO. 29,7 x 21 CM.	19
IMAGEN 11 - ELIAN STOLARSKY, INVENTARIO 4, 2013.....	19
IMAGEN 12 - FRANCISCO DE GOYA, TRAGALA PERRO (LOS CAPRICHOS). AGUATINTA Y AGUAFUERTE. 30 x 15 CM.....	20
IMAGEN 13 - FRANCISCO DE GOYA, ¿QUÉ MÁS PODEMOS HACER? (LOS DESASTRES DE LA GUERRA). AGUATINTA, AGUAFUERTE, PUNTA SECA Y BURIL. 15,5 x 20,5 CM.....	21
IMAGEN 14 - GERHARD RICHTER, FAMILY, 1964. ÓLEO SOBRE LIENZO, 150 x 180 CM.	21
IMAGEN 15 - GERHARD RICHTER, THE LIECHTI FAMILY, 1966. ÓLEO SOBRE LIENZO. 68 CM X 85 CM.	22
IMAGEN 16 - PÁGINA ABIERTA DE POR EL OLVIDO, DE PAULA BONET. 2018	22
IMAGEN 17 - PORTADA DE LA RESISTENCIA ÍNTIMA. ENSAYO DE UNA FILOSOFÍA DE PROXIMIDAD, DE JOSEP MARÍA ESQUIROL.	23
IMAGEN 18 - FOTOGRAFÍA EDITADA, USADA COMO REFERENTE PARA EL ÚLTIMO GRABADO.	24
IMAGEN 19 - JAVIER CRUZADO, BUSCANDO UNA LUNA. LIBRO DE ARTISTA REALIZADO PARA LA ASIGNATURA.	25
IMAGEN 20 - SEGUNDA MAQUETA.	25
IMAGEN 21 - PRUEBAS FALLIDAS DE LAS TAPAS.	27
IMAGEN 22 - FOTOCOPIAS DE LAS FOTOGRAFÍAS, UTILIZADAS PARA TRASFERIR LAS IMÁGENES.....	27
IMAGEN 24 - PRUEBA DE ESTADO Nº 2.....	28
IMAGEN 23 - PRUEBA DE ESTADO Nº 3.....	28
IMAGEN 25 - PRUEBA DE ESTADO Nº 8 (DEFINITIVA).....	28
IMAGEN 26 – DETALLE, PRIMER GRABADO EN SER REALIZADO.....	28
IMAGEN 27 – DETALLE, SEGUNDO GRABADO EN SER COMENZADO.....	29
IMAGEN 28 - DEDICATORIA,	29
IMAGEN 29 - ÁLBUM FAMILIAR ABIERTO POR EL COLOFÓN.	30
IMAGEN 30 - ÁLBUM FAMILIAR ABIERTO.	35
IMAGEN 31 - ÁLBUM FAMILIAR DESPLEGADO.....	35
IMAGEN 32 - ÁLBUM FAMILIAR, DETALLE.	35
IMAGEN 33 - ÁLBUM FAMILIAR DESPLEGADO, DETALLE.....	36
IMAGEN 34 - COLOFÓN ÁLBUM FAMILIAR, DETALLE.	36
IMAGEN 35 - ÁLBUM FAMILIAR ABIERTO.....	37
IMAGEN 36 - ÁLBUM FAMILIAR ABIERTO.	37
IMAGEN 37 - FOTOGRAFÍA CORRESPONDIENTE AL GRABADO 2.....	38
IMAGEN 38 - FOTOGRAFÍA CORRESPONDIENTE AL GRABADO 5.....	38
IMAGEN 39 - FOTOGRAFÍA CORRESPONDIENTE AL GRABADO 2.....	38

9. BIBLIOGRAFÍA

ALAIN URRUTIA. *La pintura como mensaje cifrado*. Madrid [consulta: 2018-12-20]. Disponible en: <https://www.alainurrutia.com/geanine-new/spanish/pintura-como-medio/>.

BONET, PAULA (2018). *Roedores. Cuerpo de embarazada sin embrión*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

GABINETE DE ESTUDIOS DE LA CALCOGRAFÍA. (1994) *Goya. Los Caprichos, dibujos y aguafuertes*. Madrid: Altamira S.A.

MAFFEI, G. y MADERUELO, J. (2014). *¿Qué es un libro de artista?* [catálogo]. Santander: Ediciones La Bahía.

RODRÍGUEZ LEÓN, A. (2015). "El medio es el mensaje. Génesis y desarrollo de la imagen sobre la plancha de metal" en *ILUSTRAFIC 2015. 2º Congreso internacional de arte, ilustración y cultura*. Editorial Universitat Politècnica de València. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/98083> [consulta: 2019-26-19].

CENTRO DE EXPOSICIONES SUBTE, "Entrevista / Elian Stolarsky" en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=ObpSBpXlop8&t=81s>> [consulta: 2019-06-14].

CHEMA LÓPEZ. *Una conversación – Chema López, José Saborit y Ricardo Forriols*. <<http://chemalopez.com/portfolio/una-conversacion-chema-lopez-jose-saborit-y-ricardo-forriols/>> [consulta: 2019-05-19].

ELIAN STOLARSKY. *Statement* <<https://elianstolarsky.com/statment>> [consulta: 2019-06-01].

FUNDACIÓN BILBAO ARTE. Alain M. Urrutia [catálogo]. Bilbao: fundación Bilbao arte fundazioa, 2009.

g&e, grabado y edición, print and art edition magazine (2019). Nº62 febrero 2019. Madrid: Grabado y edición SL.

MASDEARTE.COM. *Alain Urrutia* <<http://masdearte.com/especiales/alain-urrutia/>> [consulta: 2018-01-12].

MARTÍNEZ MORO, J (1998). *Un ensayo sobre grabado: (a finales de siglo XX)*. Santander: Creática.

MATEO CHARRIS, Á. "Luc Tuymans, lacónico y locuaz" en *Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América*. Archivo Lafuente S.L.U., 2011, num. 93, ISSN 1136-2006.

MORENILLA FERNANDEZ, J. (2014) *Representación de lo inenarrable, la imagen en la era moderna y su función en la pintura* [Trabajo Fin de Grado]. Valencia: Universitat Politècnica de València,

ORDINE, NUCCIO (2013). *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Alcantarillado.

PAULA BONET. <<https://www.paulabonet.com/>> [consulta: 2019-06-01]

SABORIT, JOSÉ. *Lo que la pintura da*. Valencia: Pre-Textos, 2018.

10. ANEXO

10.1. ÁLBUM FAMILIAR EN DETALLE



Imagen 30 - Álbum familiar abierto.



Imagen 32 - Álbum familiar, detalle.



Imagen 31 - Álbum familiar desplegado.

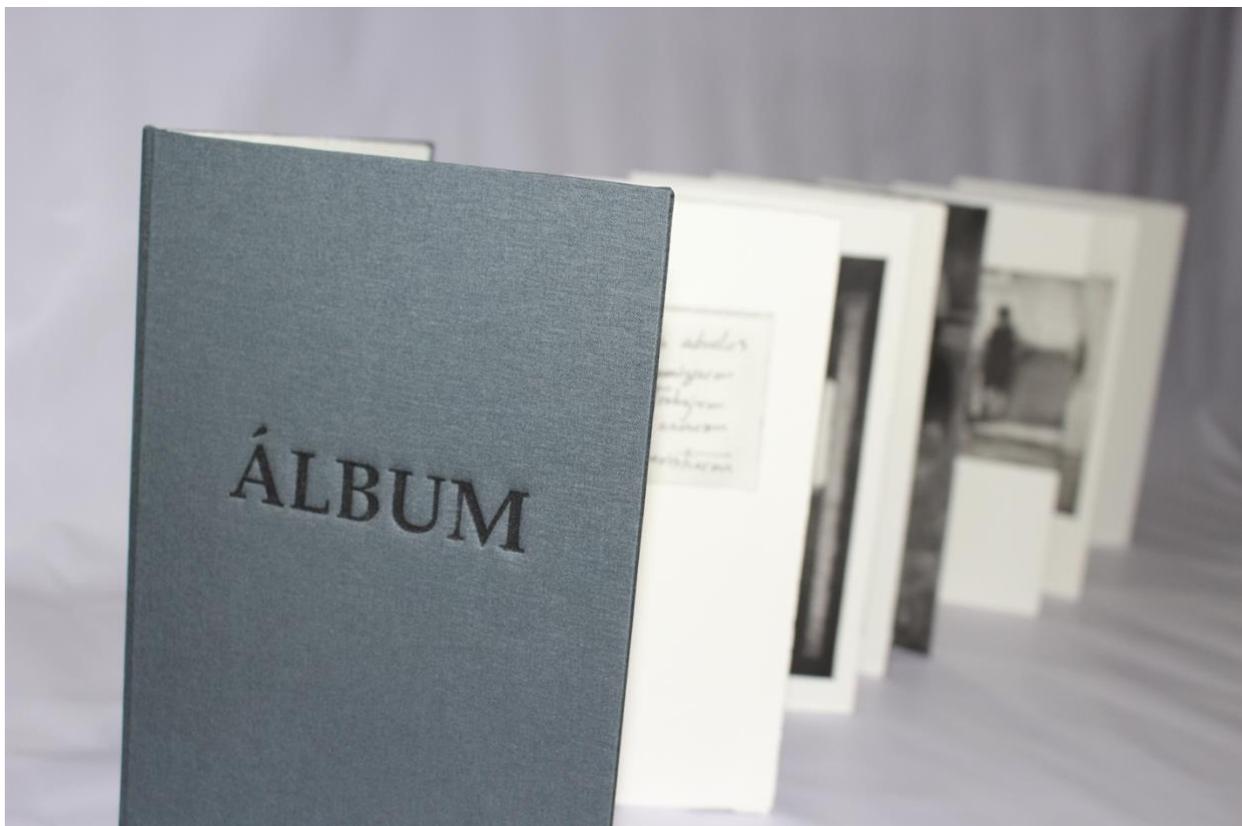


Imagen 33 - Álbum familiar desplegado, detalle.

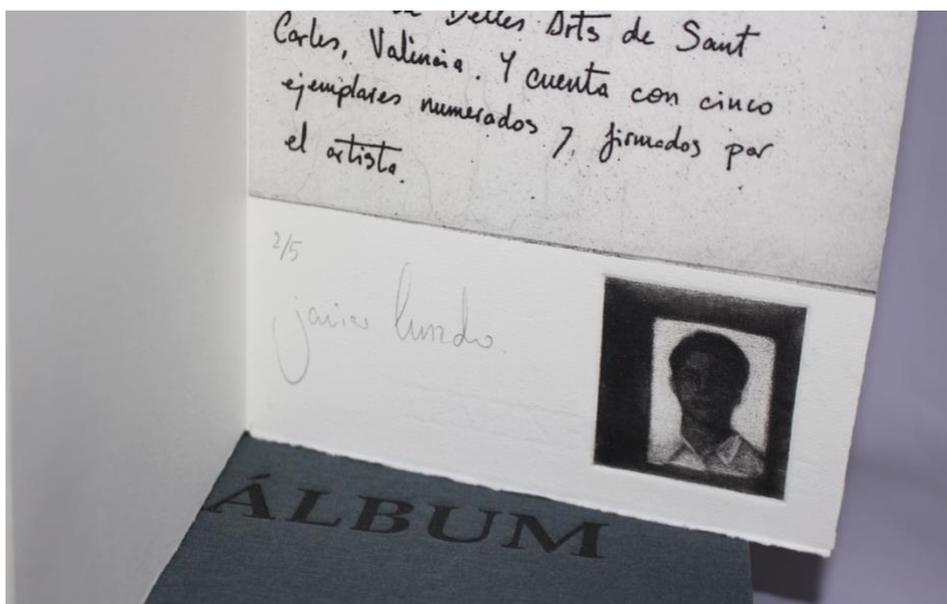


Imagen 34 - Colofón Álbum familiar, detalle.



Imagen 35 - *Álbum familiar* abierto

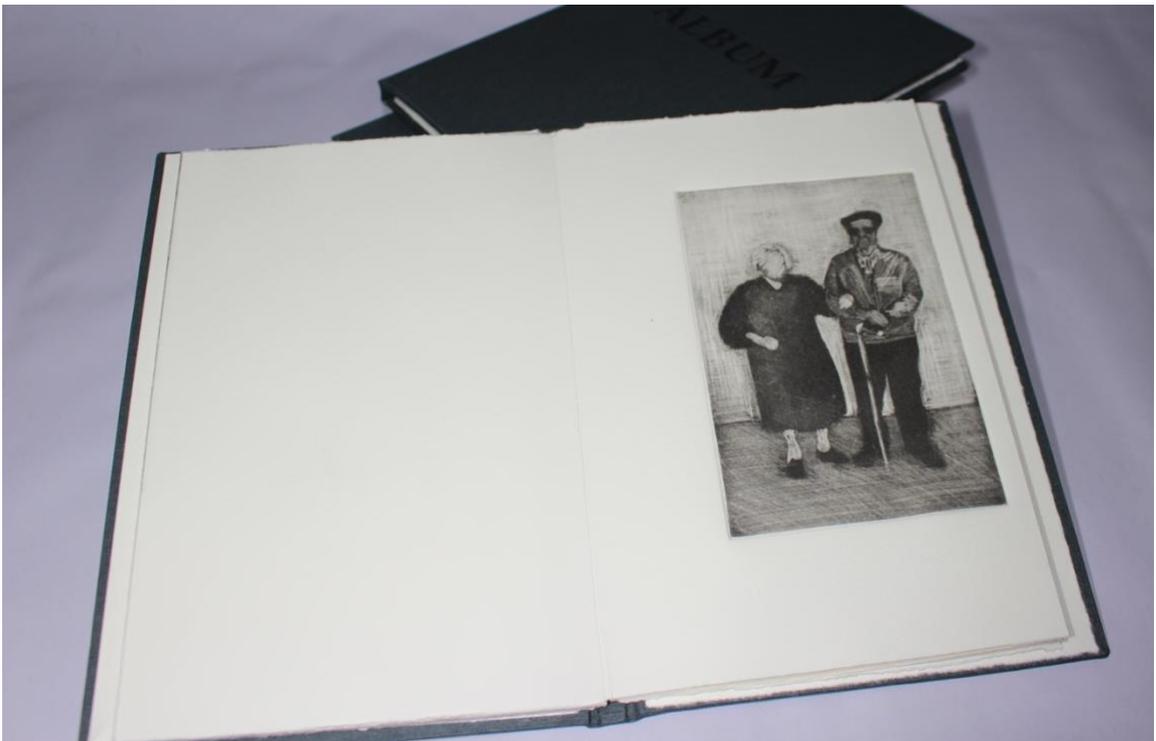


Imagen 36 - *Álbum familiar* abierto.

10.2. FOTOGRAFÍAS TOMADAS COMO REFERENTES



Imagen 37 - Fotografía correspondiente al grabado 2.



Imagen 39 - Fotografía correspondiente al grabado 2



Imagen 38 - Fotografía correspondiente al grabado 5

