

LANDSLIDE AWAY TO CHANDORRO

APROXIMACIONES A LA
CULTURA MUSICAL
DESDE LA GRÁFICA
EXPANDIDA

Presentado por: Ángel Rodríguez Arias
Dirigido por Fernando Evangelio Rodríguez
Valencia, Julio de 2021
TFM/Tipología 4
Universitat Politècnica de València
Facultad de Belles Arts

LANDSLIDE

AWAY TO CHANDORRO

APROXIMACIONES A LA
CULTURA MUSICAL
DESDE LA GRÁFICA
EXPANDIDA

Presentado por: Ángel Rodríguez Arias
Dirigido por Fernando Evangelio Rodríguez
Valencia, Julio de 2021
TFM/Tipología 4
Universitat Politècnica de València
Facultad de Belles Arts

Resumen

¿Cuáles son los elementos que hacen que una canción perdure en el imaginario colectivo de una generación? ¿Qué hace que un tema sea revisitado, versionado y empleado como referente a través del tiempo y en distintas disciplinas? Estas preguntas surgen al analizar *Landslide*, una canción compuesta por Stevie Nicks para *Fleetwood Mac* en 1973, incluida en el álbum *Rumors*.

Partiendo de los vínculos conceptuales, coyunturales y contextuales entre este tema y uno de los textos fundamentales para la teoría fotográfica, *La cámara lúcida*, de Roland Barthes, este Trabajo de fin de Máster vertebrará un estudio plástico intertextual basado, principalmente, en la gráfica expandida, en el espacio escultórico y la instalación.

Palabras Clave

gráfica; música popular; soft-rock; punctum; instalación; transdisciplinar

Abstract

What are the elements that make a song last in the collective imagination of a generation? What makes a topic revisited, versioned and used as a reference over time and in different disciplines? These questions arise when analyzing *Landslide*, a song composed by Stevie Nicks for *Fleetwood Mac* in 1973, included in the album *Rumors*.

Starting from the conceptual, conjunctural and contextual links between this topic and one of the fundamental texts for photographic theory, *The Camera Lucid*, by Roland Barthes, this Master's Final Project will backbone an intertextual plastic study based mainly on expanded graphics, in the sculptural space and the video-installation.

Keywords:

print; popular music; Soft rock; punctum; installation; transdisciplinary

A mi familia en Fene, por todo su apoyo: Nisa, Uco, Santi y Oswaldo,
A mi compañera de viaje, Suri,
A mi tutor y maestro Fernando, por su compromiso y paciencia,
Gracias,

I just lay down and cry
The waters don't really go by me
Give me something I can see
Something bigger and louder than the voices in me
Something to believe¹

¹Weyes Blood (2019). Something To Believe [Canción]. En *Titanic Rising*. Sub Pop Records.

Índice

1. Introducción.	8
1.1 Objetivos.	8
1.2 Metodología.	9
2. Marco Teórico	13
2.1. Cultura popular y contracultura. Influencias en la música y las artes.	14
2.2 Reflexiones sobre la gráfica: de soporte de comunicación a soporte expandido	18
2.2.1 Xilografía, emoción y narratividad.	21
2.2.2 El lenguaje de los 50s. Estrategias de apropiación.	23
2.2.3 El territorio de la gráfica hacia un soporte expandido.	25
2.2.4 Texto, expresión y gráfica	27
3. Marco Procesual.	29
3.1 Sidewalk Songs. Contexto de Investigación	29
3.1.1 Planteamiento del proyecto	31
3.1.2 Referentes musicales	32
3.1.3 Proceso de trabajo.	34
3.2 Landslide. A way to Chamorro. Contexto de Investigación.	45
3.2.1 Planteamiento del proyecto	32
3.3.3. Análisis comparativo de la obra de Barthes con la canción de Nicks.	52
3.3.4 El proyecto. Landslide, a Way to Chamorro.	55
3.3.5 Difusión	77
4. Conclusiones	81
5. Fuentes Referenciales.	82
6. Anexo. Registro de Sidewalk Songs.	89

1. INTRODUCCIÓN

La realidad de los acontecimientos y vicisitudes asociados a la producción artística dentro de la universidad se han visto alteradas por culpa, como muchas otras cosas, de la ya gran conocida pandemia del COVID-19.

El proyecto final de máster que se presenta a continuación, *Landslide, a way to Chamorro*, trata de englobar la línea argumentativa de dos años de trabajo en torno a un diálogo entre la música y la gráfica, que se han visto totalmente alterados por la situación pertinente. El medio y los recursos de cualquier acto de creación se ven condicionados por su contexto, por tanto, es inherente resaltarlo y tomar conciencia del mismo.

De este modo, las cosas no son como eran cuando se inició el transcurso con el primer proyecto, *Sidewalk Songs*. Un ejercicio que gira en torno a un paseo a través de la ciudad de Valencia y la música pop, vista desde el suelo, sus calles y sus recovecos, a través de la xilografía y el libro de artista.

Es curioso pensar ahora, que durante mucho tiempo esas calles de la ciudad no podrían volver a ser vistas con la misma perspectiva, con la misma mirada que antes de aquel marzo de 2020 hiciese cambiar toda perspectiva vivida anteriormente. En este sentido, surge la dicotomía imperante del control y la incertidumbre. Por un lado, para poder llegar a los mínimos exigibles de un máster de producción, la presencialidad se torna esencial. Aun así, ésta se ha visto alterada sustancialmente por motivos obvios. En este sentido ha sido una tarea ardua la adecuación a los tiempos y espacios para la planificación de los distintos estadios de la producción artística.

Landslide, que podría traducirse como avalancha o desprendimiento, toma su nombre de una canción de Fleetwood Mac, un tema que habla del cambio y el paso del tiempo, ejemplificando en este fenómeno los procesos de transformación que se generan en la vida. En cierto modo el título alude por una parte al contexto actual, un cambio abrupto en la realidad consciente.

En sí mismo, a través de este título se muestra además un proceso autorreferencial, exponiendo una genealogía del trabajo mismo. Un transcurso donde nos apropiamos de elementos de la cultura popular, los cuales confluyen a través del elemento gráfico, siempre con la intención última de dialogar con el espacio a través de distintos vínculos relacionales.

Estos intentos de diálogo se producen a través de diferentes perspectivas: se origina un primer diálogo con el espacio público, y cómo éste se relaciona con la realidad vivida. Para ello

tomaremos como punto de partida un análisis de los distintos movimientos culturales que conforman la música popular. Para entender el *modus operandi* y la configuración conceptual de este designio recurriremos autores como Bourrdieaud, Guy Debord o Henri Lefebvre.

Esa convergencia con el espacio, tanto público como expositivo, se realiza desde una mirada introspectiva, donde la apropiación y reconfiguración de elementos sintácticos y poéticos toman forma a través de la práctica artística. Para entender el contexto y configuración conceptual de este designio recurriremos autores como Diederichsen o Roland Barthes.

Es necesario mencionar por tanto que la visión de este proceso se produce desde una intención integradora y expansiva de la gráfica. Para ello será fundamental argumentar un cambio en la manera de plantear este medio en las últimas décadas, entendiéndola como un punto de partida que converge con otras disciplinas. Para ello tomaremos como referencia la visión desde la configuración de diversos autores, tales como Martínez Moro, Susan Tallman o Paul Coldwell.

1.1 Objetivos

Siguiendo la estela marcada con el antecedente más próximo a este trabajo final de máster, el anterior TFG, *Way to Nowhere, un proyecto instalativo experimental*² el objetivo principal de este trabajo final de máster radica en extraer una serie de acontecimientos que configuran y dan sentido al proceso de creación artística. Este transcurso centraba su síntesis en generar un método de trabajo mediante el cual el mismo medio fuese el que añadiese significados y significantes, ejerciendo un camino en el que lo importante no radicara en el objetivo final, sino en el camino a recorrer.

Prosiguiendo con esta premisa y su contradicción intrínseca, pero al mismo tiempo con la conciencia puesta en cumplir con los requerimientos estructurales requeridos en la academia, se pueden establecer los siguientes objetivos específicos para la realización de este trabajo de fin de máster:

- Encuadrar a los referentes del marco teórico en un contexto que permita entender las herramientas empleadas en los procesos teórico-prácticos que sustentan la proyección artística. Para ello será fundamental concebir el modo

²Rodríguez Arias A. (2019). *Way to Nowhere, un proyecto instalativo experimental* (Trabajo de fin de grado).UPV, Valencia

en el que este proceso se enmarcan las estrategias discursivas pertinentes que configuran la producción del proyecto.

- Analizar el trasfondo cultural de las últimas décadas y cómo éste se interrelaciona en un vínculo entre el arte y la música.
- Construir un punto de partida contextual e histórico partiendo de la gráfica. Para ello será significativo fundamentar al medio como herramienta comunicativa y creativa, a partir de la cual se sustenta la motivación conceptual del proceso.
- Empezar un recorrido a través de cómo la gráfica se encuadra en la configuración artística contemporánea, estableciendo un paradigma que circula hacia la vertiente expansiva del grabado
- Señalar la trayectoria de un marco referencial compuesto por artistas que confluyen en medios y técnicas con el trascurso pertinente.
- Englobar las distintas piezas que componen la producción del proyecto. Para ello se recogerá los distintos apartados técnicos necesarios para la producción práctica de esta investigación.
- Adecuar las propuestas de práctica artística a distintos espacios de difusión.

1.2 Metodología

El método que planteamos en la configuración de este trabajo de fin de máster parte de un supuesto transdisciplinar, en el que se toma como punto de partida al medio, en este caso, la gráfica. La misma sirve de soporte para contar una serie de vínculos, partiendo principalmente de inquietudes hacia la cultura popular contemporánea, en concreto la música y la reconfiguración de su mensaje.

En este sentido, cuando Bourriaud³ compara la tarea del artista contemporáneo con la del *DJ*, define que para éste resulta importante inventar nuevos protocolos de uso, reconfigurando los modos de representación ya existentes. Define así *La postproducción*, como una forma de generar arte a través de lo que ya está hecho, insertando a la cultura como un escenario donde el artista proyecta su obra, basándose en mensajes, signos y significados ya existentes, y de esta forma estableciendo estrategias de apropiación y conversión. Tomaremos, en consecuencia,

³Bourriaud, N. (2004). *Postproducción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* ([1a, 2a ed.]). Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

este concepto a la hora de generar un enfoque particular del propósito planteado.

En este sentido, en el contexto del situacionismo, Guy Debord⁴ y Asger Jorn definen el concepto de *desvío artístico*, o la reutilización de elementos artísticos preexistentes, en una nueva unidad. Tomando esta premisa como forma imprevista de ideación y creación, los distintos procesos aquí recogidos se basan en una serie de diseños comparativos. El primer proyecto generado, *Sidewalk Songs*, se fundamenta en la interrelación de la música y el espacio, donde nos apropiamos de una mirada subjetiva para generar un compendio de vínculos entre las calles y las canciones. Por otra parte, el proyecto que da nombre a este trabajo, *Landslide, a way to Chamorro*, nos centramos en una de estas canciones para expandir el territorio de la gráfica hacia la instalación. En la generación de este proceso interviene otro análisis comparativo, estableciendo un marco en común entre la canción de Stevie Nicks y el concepto de *punctum* planteado por Roland Barthes.⁵

De este modo, resulta importante erigir una serie de herramientas básicas en las que sostener la comparación. Éstas se establecen a través de una perspectiva contextual, tomando como punto de partida concepciones formales y significantes para establecer en qué formato se enmarca cada elemento a comparar. Ateniéndonos a las características intrínsecas de cada medio. Desde esta configuración, hemos decidido emplear la terminología lingüística para designar los distintos ítems a considerar. Para ello, en cada texto⁶ nos atenemos a la microestructura textual, en la que iremos al detalle de los diseños comparativos, y otra macro-estructura textual, de la cual se engloba el concepto general de los mismos.

En consecuencia, ha resultado de gran importancia la relectura de la obra fundamental de Barthes, *La cámara lúcida*, así como del estudio analítico de Michael Freid sobre su obra. Además, también ha sido esencial el estudio de campo realizado de la trayectoria de Fleetwood Mac en general y, en particular, de Stevie Nicks,.

En definitiva, en base a esta investigación se engloba el proceso del aparato conceptual y práctico. Trabajando desde una perspectiva interdisciplinar, donde son distintos procesos (xilográficos, constructivos, serigráficos, videográficos) los que sustentan la elaboración del proyecto.

⁴ Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*, (2a ed.). Pre-Textos.

⁵ Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (1a, 12a ed.). Paidós.

⁶ Entendemos como texto, utilizando una perspectiva semiótica, todo mensaje, tanto audiovisual como escrito, del cual se puede establecer una correlación de significante-significado.

2. MARCO TEÓRICO

Para poder llegar a entender la configuración que se genera en los distintos puntos proyectuales de este trabajo, resulta necesario establecer un marco de referencia teórico. Este apartado se ha ido construyendo simultáneamente al proceso de producción artística, por lo que, más que afirmar que sustenta o antecede al medio práctico, podemos suscribir que lo complementa y lo configura. Existen dos ejes fundamentales a los que se estará haciendo referencia a lo largo de este trabajo de fin de máster, uno es la gráfica, y otro es el elemento comunicativo y de expresión que contiene la misma, que vendrá representado por las referencias musicales aplicadas al mismo. Al primero podemos llamarlo continente y al segundo contenido. Sin embargo, no es nuestra intención la de caer en la inconexión entre los dos, ni definir la producción artística en dos entes separados, sino, al contrario, poder explicar uno en conexión con el otro.

Por un lado, será necesario establecer en qué aspectos la contemporaneidad y sus diversas problemáticas influyen en el modo de abordar el vínculo entre la cultura popular, la música y el arte.

En este sentido, generamos otro proceso paralelo referencial, aplicando el marco teórico de esta investigación a través de los elementos que configuran en sí misma la práctica del grabado: reiteración, fragmentación, secuencialidad, modulación y apropiación. Por ello, es fundamental encuadrar qué significan estos modos de hacer en un marco teórico propicio a esta investigación.

Para poder entender estos apartados es necesario emprender, un camino a través de la idea de gráfica a lo largo de la historia del arte, cómo ésta se conforma en torno a la comunicación y la expresión, y cómo el medio se transforma, adapta y expande hacia nuevos horizontes en la creación artística contemporánea.

Esta genealogía nos servirá para poder establecer la motivación de los procesos de creación artística aquí recogidos. A partir de esta visión se genera un camino, de la mano de diversos autores, de qué herramientas configuran la intromisión de la cultura popular, en concreto la musical, dentro de una visión amplia de la posmodernidad.

2.1. Cultura popular y contracultura. Influencias en la música y las artes.

En este apartado nos centramos en analizar varios movimientos que configuran la visión de las artes plásticas y la música. Empezamos con el surgimiento de la cultura pop, un momento de cambio de paradigma, para poder analizar el germen de diferentes estilos musicales, los cuales coinciden también con una nueva visión en las artes plásticas, a través de nuevas experiencias en lo intermedia, el arte pop y otras referencias artísticas cuya influencia es imprescindible hasta hoy.



Fig. 1 Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967, The Beatles), diseñada por Peter Blake.

Entre mediados de los años sesenta y setenta se gesta una serie de movimientos sociales, propiciados por el descontento en general de la sociedad hacia varios acontecimientos. Estamos hablando de la repulsa hacia la guerra de Vietnam, que se traduciría en el movimiento por derechos civiles en los estados Unidos; del mayo de 68 y su influencia posterior; de la revolución feminista, los disturbios de Stonewall y un gran compendio de acontecimientos de los que hasta hoy persigue su influencia en multitud de campos ⁸.

Se trata de un periodo de cambio y efervescencia en la configuración de la realidad, donde la gente decidió salir a la calle para cuestionar valores establecidos, intentado combatir la hegemonía imperante. Como define Diederichsen⁹, visto hoy, con una visión retroactiva y pesimista, supondría en sí mismo un triunfo de la cultura del mercado y el espectáculo. En esta línea, Guy Debord¹⁰ ya adelantaba que todo lo que era anteriormente vivido, se aleja hoy en su representación. En un mundo donde el capitalismo exhibicionista domina la forma de relacionarse, el medio y los motivos, este autor adelantaba, con la premisa del *situacionismo*, cómo la vida viene dada por una serie de situaciones

⁸ Aliaga, J. V., De Corral, M., G. Cortés, J. M. (2003). "La reinención de la experiencia ¿Hay espacio para lo pequeño en un mundo global?". En: Expoactual. <http://www.expoactual.com/media/32bd5cb0d8eb7e0f22f9e322ba3958a6eL.pdf> [Fecha de consulta 20. Junio 2021].

⁹ Diederichsen, D. (2010). *Psicodelia y ready-made*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

¹⁰ Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*, (2a ed.). Pre-Textos.

implementadas por una estructura colectiva, determinando así nuestras acciones y aspiraciones.

En este sentido se genera un cambio de paradigma, relacionado con una pretensión de la experiencia de lo cotidiano. Un referente fundamental en la concepción del ideario de mayo del 68 fue Henri Lefebvre¹¹, el cual reclamó la importancia de idear un nuevo modelo relacional en el que se pusiera en el centro al individuo en relación con la sociedad. Reivindicaba lo lúdico, la emoción y la colectividad. La música juega un papel muy importante en este sentido, sirviendo por una parte de nexo cuasi ritual. Es en esta época donde nace el concepto de festival, con claros ejemplos en *Summer of Love*, en San Francisco, (1967), el *Monterrey Pop* (1967) donde se dieron a conocer artistas de la talla de Janis Joplin,

Jimmy Hendrix o Simon & Garfunkel; *Woodstock* en el estado de Nueva York, o *Glastonbury* en Inglaterra.¹² Se trataban, alejados del actual concepto mercantilista de festival, de lugares de encuentro, donde el paradigma de lo cotidiano se transforma en un marco más abierto.

En el hilo de cuestionar el status quo, surgen unos nuevos estilos de vida alternativos, que engloban la conocida como contracultura, con máximo exponente en el movimiento *hippie* en Estados Unidos de los sesenta y el *punk* británico de los setenta. A través también de la cultura popular, empiezan a surgir referentes que conforman la imagen y la idealización de estos nuevos estilos; hablamos de artistas, músicos y filósofos. En el aspecto musical, aunque el *rock and roll* y el *pop* dominaban la industria, en esta época surgen nuevos estilos basados en la reinterpretación, fusión y combinación de otros. Hablamos del *soft-rock*, a partir de una mezcla entre el rock y una melodía del pop. De los inicios de la conocida como esfera *indie* o alternativa, donde en un principio se crean nuevas formas de gestionar la producción musical alejadas del *mainstream*. El *hip-hop* en Nueva York, que pronto sería exportado a la costa Oeste. También, se gesta el comienzo de pop-rock psicodélico, que tendría mucha influencia en la



Fig. 2 Cartel del Monterey Pop (1967)

¹¹ Lefebvre, H., Moore, J., Elliott, G., & Trebitsch, M. (2014). *Critique of everyday life*. London: Verso.

¹² Schultz, U. (1994). *La fiesta: de las Saturnales a Woodstock*. Alianza.

música disco, solo por nombrar unos ejemplos.

Asimismo, estamos ante un proceso de cambio en la cultura musical del momento. Con la estela de los años cincuenta, donde el vinilo aún dominaba la escena de consumo de este medio, es a partir de los años 60 cuando éste fue cambiado progresivamente por el disco de 10 pulgadas, conocido como Álbum o LP. Se llamaba álbum porque constituía una colección de títulos que habían sido editados anteriormente, sirviendo al principio recopilación de temas cantados durante una temporada. Poco a poco fue adquiriendo una entidad propia, sirviendo de vehículo comercial a la vez que de un medio de expresión en si mismo. Lo mismo fue ocurriendo con el videoclip, hasta entonces anecdótico, con el triunfo del modelo posmoderno de cultura musical éste medio sirvió para crear un paradigma en el que la música se presenciaba a través de la imagen.

Muchos han sido los artistas que desde la gráfica han usado el formato álbum como medio de expresión artística. Hablamos de artistas como Andy Warhol, David Lamelas, Peter Blake, Richard Hamilton o Mike Kelley.

En este sentido, el crítico cultural Diedrichsen plantea en su libro *Psicodelia y Ready-made* una crítica a diferentes referentes culturales con el paradigma de la contracultura como punto de partida. De este modo, cuando el autor establece una relación entre la música pop y la pornografía, comenta lo siguiente:

Ambas, la pornografía y la música pop, se basan en la estética del punctum como la describe Roland Barthes para el caso de la fotografía. El punctum, el instante o lugar no planificado ni planificable, el detalle de una fotografía en el que la indexicalidad se transmite, al mismo tiempo, como la percepción de la realidad inalcanzable de su realidad, totalmente no ficticia, ya no puede ser alcanzado por el arte. El arte como poiesis no puede querer ser azaroso, aunque lo haya intentado una y otra vez recurriendo a improvisaciones y métodos aleatorios. (...) también la industria intenta producir el punctum, tanto la industria porno como la del pop: lo hace sometido a los cuerpos que posan.¹³

Resulta interesante pararnos en este extracto del texto por varias razones. La primera es que leyendo entre líneas podemos apreciar cómo el autor hace una crítica de los movimientos culturales iniciados en los setenta, que, transformados en un producto más del capitalismo, no reflejan más aquel sueño de un nuevo paradigma referencial; las revoluciones del pasado quedaron en un deseo aspiracional, en una utopía ficticia englobada por el capitalismo. En

¹³Diederichsen, D. (2010). *Psicodelia y ready-made* (p.125) Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

este sentido establece una conexión entre el *punctum* de Barthes¹⁴, una reflexión sobre aquel instante imprevisto que expresa la fotografía y su reacción en la emoción humana, con las estrategias de enganche y mercantilización de la música popular. Como veremos a continuación, tomamos esta visión de la obra de Barthes para establecer un punto en común entre el mismo y la canción en *Landslide, a Way to Chamorro*.

Por otra parte, en todos estos procesos de efervescencia la ciudad juega un papel protagonista. Símbolo de los procesos de cambio, a la par que estandarte de la decadencia. Un lugar de conjunción de sentidos y vínculos en una colectividad mutua, alejada del modelo individualista de ciudad contemporánea. Retomando a Diederichsen, concretamos:

Me refiero a la idea de la apropiación de la ciudad. Ya en las primeras películas de la Nouvelle Vague, que tenían títulos como *¡París nos pertenece!* y los primeros discos de rock' n' roll, esta idea aparece una y otra vez., la posibilidad de tomar la ciudad que finalmente es de uno. ¹⁵

En este sentido, un eje que veremos a continuación es el plantearse este transcurso como una forma de apropiarnos de la ciudad y sus significados. Como un método de re-significación de elementos que influyen y construyen el escenario de juego. Afirmamos, en definitiva, que la musical popular forma parte de un constructo social, el mismo desde el cual se edifican los sueños, aspiraciones y frustraciones propias de la cultura y el mass-media.

En definitiva, este estudio de los orígenes de la conocida como cultura popular nos ha servido para interiorizar qué significa la música y como ésta se interrelaciona con la creación artística. Este marco esgrime por tanto el contexto para abordar el proceso de trabajo.



Fig. 3 Festival de Woodstock

¹⁴ Roland Barthes, op. cit.

¹⁵Diedrich Diederichsen, op. cit. p. 103.

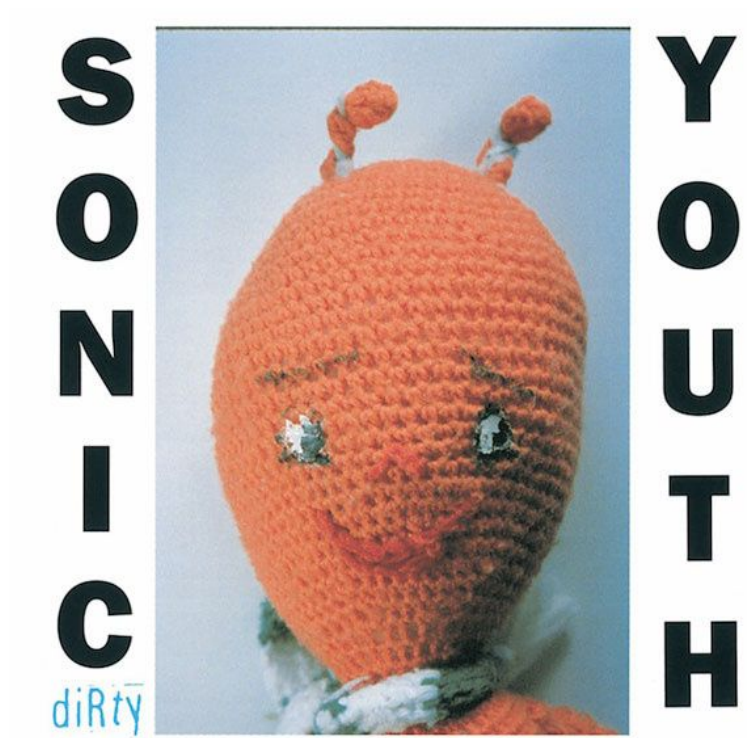


Fig. 4 Portada de Sonic Youth, (1992), diseñada por Mike Kelley

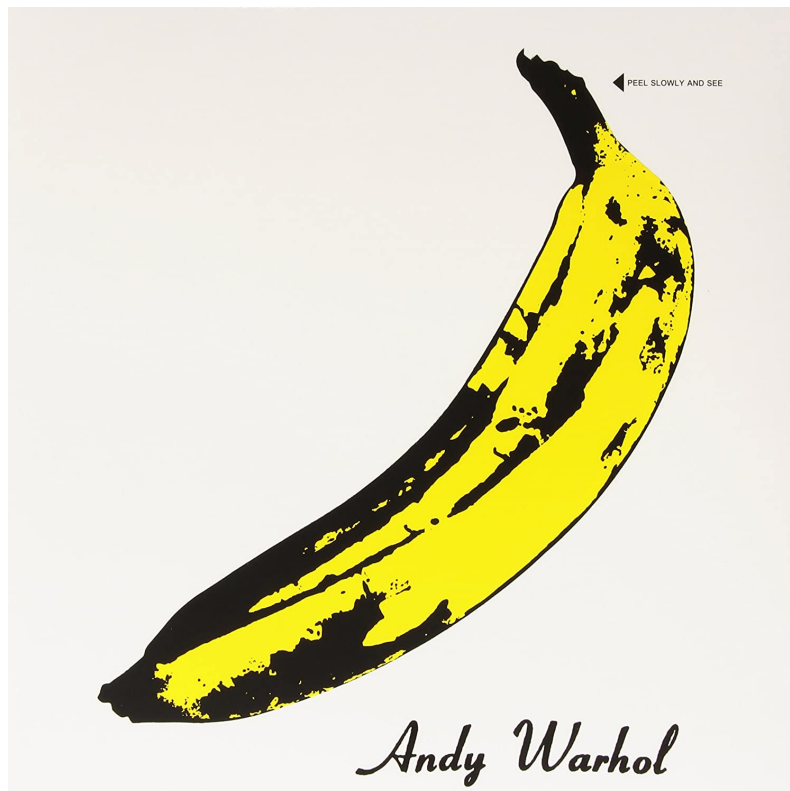


Fig. 5 Portada de The Velvet Underground, (1967) diseñada por Andy Warhol

2.2 Reflexiones sobre la gráfica: de soporte de comunicación a soporte expandido

Es importante señalar a la gráfica como el medio y el soporte que configuran este proceso de trabajo. Resulta imprescindible, por tanto, establecer un recorrido a través de este medio para poder entender cómo se configura en la creación artística contemporánea. Atendiendo a una mirada que integra dos puntos que veremos reflejados en la obra presente: por un lado, el sentido comunicativo de la gráfica, y por otro, su vertiente más expansiva hacia otras disciplinas.

La primera tarea sería entender qué significa la gráfica, y qué acoge o permea dentro de su definición. En esta línea Martínez Moro plantea: “El mito del grabado se levanta sobre los fundamentos de su propia génesis, esto es, la de permitir la reproducción de una obra original, o plantear su mostración múltiple”¹⁶. Como comenta este autor, se trata en sí mismo de un término histórico que hoy ha cobrado un sentido laxo y genérico; acoplado, dependiendo del contexto, a las técnicas de grabado en hueco y relieve. Actualmente, en un ejercicio de metonimia, ensancha al resto de técnicas de estampación.

La historia del este medio¹⁷ se remonta a la antigua china del siglo VII, dónde aparecen las primeras xilografías, que se trataban de pequeños sellos de caracteres. Desde sus inicios, podemos apreciar en este medio la importancia de llegar a un público mayor que el de otras artes, como la pintura o la escultura. Como define Susan Tallman¹⁸, históricamente el propósito de la estampa (*print*) era el de ofrecer reproducciones económicas y eficientes. Desde la invención del papel y su gran versatilidad, los procesos de estampación permitieron a las distintas civilizaciones poder situarse cerca del mensaje en un soporte físico. Las primeras estampas en Europa datan del siglo XIV, cuando la xilografía se volvió una técnica de estampación habitual, utilizada frecuentemente para estampas religiosas que se entregaban a los peregrinos, y para juegos de cartas. Sucesivamente fueron apareciendo el resto de técnicas: grabado a buril, aguafuerte y muchas otras, hasta llegar, a finales del siglo XVIII, a la litografía.

Aunque grandes Artistas como Durero, Rembrant o Goya, en diversas épocas, vieron el potencial formal y característico de la obra gráfica, ejemplificando obras maestras con un

¹⁶ Martínez Moro, J. (1998). *Un ensayo sobre grabado: (a finales del siglo XX) (p. 16)*. Creática.

¹⁷ Utilizamos el término grabado en su visión genérica del mismo, para englobar las distintas técnicas de estampación y-o impresión, tanto en plano, como relieve o hueco.

¹⁸ Tallman, S. (1996). *The contemporary print: from pre-pop to postmodern*. Thames & Hudson.

carácter propio al medio, no sería hasta la irrupción de la fotografía que los procesos de grabado y estampación consiguen emanciparse definitivamente de la fidedigna reproducción. Este medio constituiría en adelante una forma de observar la realidad; y así como pasó en la pintura, sería, a partir de finales del siglo XIX y XX, cuando los artistas empiezan a ver a la gráfica como un lenguaje plástico en sí mismo. En este sentido, Paul Coldwell afirma que la historia de la gráfica ha sido guiada por tres imperativos: “la necesidad de comunicar a través del medio de reproducción de múltiples imágenes que supone la gráfica, los avances tecnológicos en los distintos sistemas de estampación y su posterior aplicación a los lenguajes plásticos, y la necesidad de adaptación a los distintos sistemas comerciales y de mercado.”¹⁹ Resulta, en consecuencia, necesario trasladar el mensaje en el que la gráfica, entendida como un medio de reproducción, se fundamenta a través de diversos estudios teóricos. Por tanto, es imprescindible mencionar el papel de Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.²⁰ Este autor establece el sentido de cómo la obra de arte pierde su aura a raíz de la capacidad de ser producida en masa. En este sentido el grabado se posicionaría como un medio de reproducción en el que lo importante radica en generar imágenes, las cuales perderían su esencia al ser reproducidas como un objeto de consumo. Tanto él como William Ivins²¹ se centran en construir una idea de la gráfica como un medio de reproducción de masas y su impacto en la sociedad, pero no tienen en cuenta su potencial transformador e influyente en la concepción del arte contemporáneo.

Y es que, volviendo a mencionar a Martínez Moro, cada estampa puede ser entendida, más que como una serie de copias idénticas, como un compendio de obras únicas.²² Los distintos sistemas de estampación se tratan de modelos inexactos de reproducción, en los que es prácticamente imposible, desde una perspectiva actual en que la impresión digital domina el soporte físico de la imagen, tener dos estampas iguales. El azar, el tiempo, el error y la mano humana intervienen con acierto en crear un proceso vivo y al mismo tiempo vulnerable, en el que la absoluta predicción del resultado final infiere en sí misma en el carácter y motivación del medio. En este sentido, desde una perspectiva contemporánea, resulta imprescindible resaltar el valor de la gráfica como un proceso abierto.

Después de exponer en qué consiste el proceso de creación a través de la gráfica, ahora nos centraremos en dilucidar la relación de varios vínculos del grabado con su expansión en un

¹⁹ Coldwell, P. (2010). *Printmaking: a contemporary perspective*. Black Dog Publishing.

²⁰ Benjamin, W., & Entel, A. (2012). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Ediciones Godot.

²¹ Ivins, W. M. (1975). *Imagen impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica*. Gustavo Gili.

²² Martínez Moro, op. cit. (p. 30)

territorio más amplio, advirtiendo, a través de ejemplos que configuran nuestra producción, la síntesis de la práctica de la gráfica hacia un soporte expandido.

2.2.1 Xilografía, emoción y narrativa.

Un referente fundamental en la relación entre arte y emoción es Edvard Munch. Su obra, que serviría como punto de referencia para expresar la psique humana, el dolor y la angustia existencial, es un punto de partida y referente para muchos artistas posteriores, entre los que destacan los artistas vinculados al expresionismo alemán. Aunque menos conocida que su obra pictórica, Munch presenta una producción de grabado en Xilografía, Calcografía y Litografía que nos transporta a su mundo interior, siendo sobresaliente en el empleo de técnicas mixtas.²³ Por su parte, los germanos como Kirchner o Nolde, autodidactas, generaron a través de la xilografía una nueva forma de ver la pintura; transformando el corte de la madera en trazo.



Fig. 4 Angst (Edvard Munch, 1896)

Cabe destacar, por otra parte, el encuentro con la exposición *Medium as Muse: Woodcuts and the Modern Book*²⁴. Esta retrospectiva abarca el trabajo de varios grabadores modernos, que decidieron retomar la técnica de Xilografía como punto de partida en su creación artística, vinculada principalmente al libro de artista y la secuencia narrativa.

Entre los artistas de la exposición destaca Frans Masereel, grabador Belga que con gran astucia trató temas desde una óptica crítica, usando la xilografía como vehículo narrativo y secuencial. Por ejemplo, su novela gráfica *La Ciudad*, retrata con esta técnica el espacio urbano hundido por la era industrial, sirviendo como crítica a las condiciones de proletariado de la época.²⁵ Su obra es considerada en definitiva como una precursora de la novela gráfica moderna.

²³ Wye, D. (2004). *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, (p. 44.)

²⁴The Morgan Library and Museum.. *Medium as Muse: Woodcuts and the modern Book*.

<https://www.themorgan.org/exhibitions/medium-as-muse> [Fecha de consulta: 13-01-2021]

²⁵ Grove, A. (2014, 20 febrero). “Las xilografías que 'reinventaron' los libros como objetos artísticos”, en *20 Minutos*. <https://www.20minutos.es/noticia/2054151/0/xilografia/libros/objetos-artisticos/> [Fecha de consulta 13-07-2021]



Fig. 5 La ciudad (Frans Masereel, 1925)



Fig. 6 ibid.

Otro autor a destacar es Vallotton. Este artista, vinculado al art-nouveau francés, regresa a la xilografía como técnica influenciado por la estampa japonesa. A diferencia de otros autores como Lautrec, que hicieron uso de la Litografía, al tratarse de una técnica de aplicación más directa, Vallotton decidió empezar un estudio de la técnica Xilográfica, realizando así unas estampas más calculadas, centrándose en la codificación de los elementos que las integraban. Su obra, basada en retratar a la sociedad parisina burguesa, trata con una simpleza y detalle exquisito el bullicio de la ciudad en la época.²⁶

En definitiva, la obra de todos estos artistas nos ha servido como punto de referencia para entender qué sentido tiene la xilografía como técnica artística y su vigencia actual en la edición y creación contemporánea.

²⁶ Oyler, N. (2016, 28 noviembre). "Vallotton: The Woodcuts of Modern Life" | *Hammer Museum*. Recuperado de: <https://hammer.ucla.edu/blog/2016/11/vallotton-the-woodcuts-of-modern-life> [Fecha de consulta: 14-07-2021]

2.2.2 El lenguaje de los 50s. Estrategias de apropiación.

Para entender la gráfica desde la posmodernidad es fundamental ver la obra de Robert Rauschenberg. Este artista ha trabajado distintos medios, como la litografía y la serigrafía, para expresar el mundo que lo rodeaba y sus distintas problemáticas. Recreándose en el medio gráfico como una forma de incorporar el detritus diario²⁷. De este modo, es necesario mencionar un cambio entre los ejemplos que acabamos de mencionar; a diferencia de Munch, Rauschenberg o Jasper Johns no se centran en su propio mundo interior y subjetividad a la hora de plantear la creación artística. Ellos miran hacia fuera, a la sociedad



Fig. 7 Centennial Certificate MMA (Robert Rauschenberg, 1969)

que los rodea y los distintos elementos de los que puede ser apropiada. Ven que es fundamental adquirir de la gráfica la idea de que al ser reproducida, permite trabajar en un contexto distinto a la pintura. Tomando la estela de Duchamp, Johns, por ejemplo, plantea, cuando habla de una serie de estampas: “¿Deben de ser idénticas o deben de ser diferentes? ¿Qué tipo de diferencias toleras y qué tipo animas?”²⁸

Para Johns es fundamental entender tanto la gráfica como la creación artística como un compendio de elementos que permiten la comunicación. Utiliza la reiteración y la repetición dentro de una visión en la que integra la semiótica y el análisis intertextual.²⁹ De este modo, este artista suele usar elementos signos y símbolos, como banderas y números, para darles una nueva perspectiva a través de las distintas apreciaciones que conforman el trazo, la línea y la mancha.

²⁷ Rauschenberg, R. (2005). *Robert Rauschenberg: [Exposición] IVAM 17 de marzo al 15 de mayo de 2005*. IVAM. Institut Valencià d'Art Modern.

²⁸ Susan Tallman op. cit. (p.127)

²⁹ Susan Tallman op. cit. (p.150)

Tanto Rauschemberg como Johns integran su obra gráfica desde una perspectiva expansiva. La serigrafía y litografía se conforman con la pintura, se adhieren a la escultura y se reconfiguran en el objeto encontrado. En el caso del primero, por ejemplo, destaca el uso de diferentes soportes de estampación como telas y plásticos.

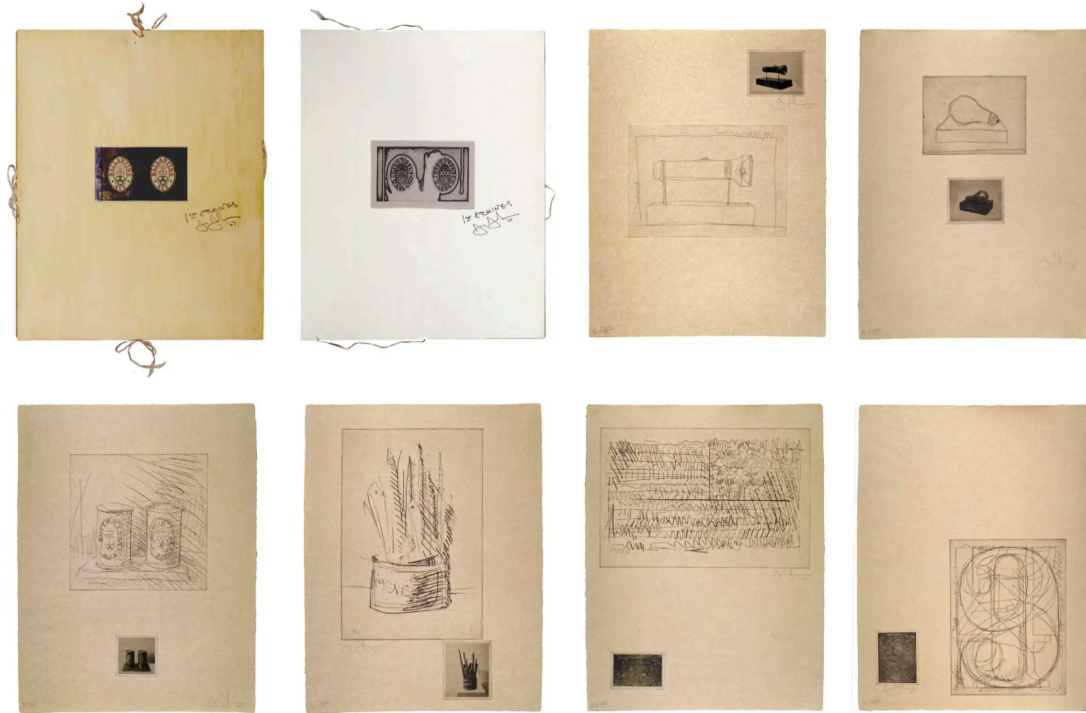


Fig. 8 1st Etchings (Jasper Johns, 1967)

Estos artistas, aunque no pueden encajarse exactamente dentro del arte pop, sí que integran distintos elementos del estilo en su obra. Este estilo ha sido plenamente definido a través de su relación con la reproductibilidad, su fascinación con la publicidad, los comics, las *celebrities* y el comercio. De este modo, este movimiento ha tenido una influencia indiscutible a la hora de entender la gráfica contemporánea y la cultura popular. A diferencia de la apreciación que formulamos en el apartado anterior, los artistas incluidos en esta definición estaban interesados en generar un arte alejado de la emoción. Es importante señalar a este estilo, en relación con nuestra producción, como un acercamiento a la cultura de masas, en algunos casos como un componente crítico, en otros simplemente como una forma de señalar y reproducir ciertos aspectos de la época.

Dentro de esta línea, como define Paul Coldwell³⁰, obras de Andy Warhol como la serigrafía *Cow Wallpaper*, de 1966, o sus impresas cajas de Brillo de 1964, suponen una temprana

³⁰ Paul Coldwell op. cit. (p. 32).

indicación de que los artistas mirarán más allá de las convenciones establecidas de la edición gráfica en papel. La gráfica se transporta a otro soporte, y se mimetiza a través de su impresión y muestra el objeto deseado de una sociedad consumista.



Fig. 9 Cajas de Brillo (Andy Warhol, 1964)

2.2.3 El territorio de la gráfica hacia un soporte expandido.

Tomamos como referencia la obra Tomas Kilpper, un artista que no se limita por la encorsetada definición del print enmarcado. Kilpper utiliza los propios suelos de madera, de edificios abandonados, próximos a su demolición. En su obra se entremezcla el concepto de site-specific con el de instalación, a partir de la técnica xilográfica³¹. Genera de este modo un enorme espacio de trabajo que le permite jugar a crear unas estampas enormes sobre tela, que posteriormente coloca en multitud de fachadas.

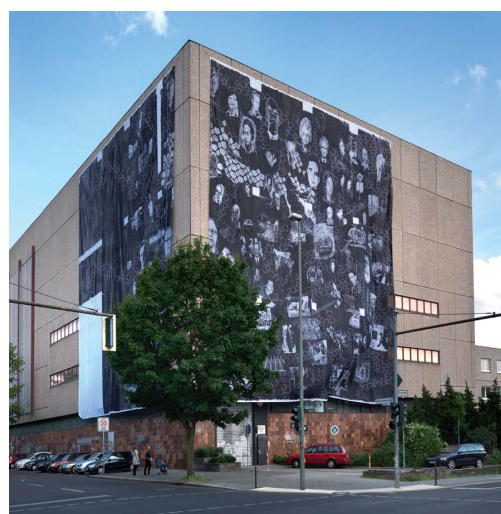


Fig. 10 State of Control (Tomas Kilpper, 2009)

Es sus obras Kilpper usa el soporte gráfico, como un elemento a expandir en el espacio. En este caso destacamos el empleo del texto como recurso expresivo, además de la fragmentación como elemento compositivo en un soporte constructivo.

Otro artista que también utiliza la xilografía en grandes tamaños y superficies es Richards Woods. El artista emplea gruesos tableros de contrachapado y MDF como matriz, y al mismo tiempo hace uso de una fina lámina del mismo material como soporte de estampación. Sus

³¹ Paul Coldwell op. cit. (p.132)

obras, que coloca en el espacio público, juegan con la representación de elementos ornamentales desde una óptica humorística. De este modo, interviene con la representación de suelos o bloques de ladrillo para generar estampas con una mirada que nos recuerda al *cartoon*, imponiendo una nueva óptica de imitación en los espacios que transforma.³²



Fig. 11 NewBUILD, New College, Oxford (Richard Woods, 2005)

Por otra parte, destaca la obra de Orit Hofshi, una artista israelí que también utiliza el soporte gráfico en el campo de la instalación, reflejando en su obra diversos aspectos socio-territoriales de su país, y evidenciando conceptos relativos al paisaje, el agua o una visión del territorio en el pasado. En este caso destacamos el uso de la tinta, el grabado y las distintas pátinas en los soportes que componen la instalación.³³



Fig. 12 Residue (Orit Hofshi, 2019)

³² Paul Coldwell op. cit. (p. 153)

³³ Kirk Hanley, Sarah. "Orit Hofshi: Deep Time", en *Art In Print Magazine*, from Volume 9 #4, November-December 2019. <https://artinprint.org/article/orit-hofshi-deep-time/> [Fecha de consulta: 20-06-2021]

2.2.4 Texto, expresión y gráfica.

Es importante señalar que son muchos los artistas que utilizan el texto escrito como elemento expresivo en su creación gráfica y artística en general. Desde la instalación podemos señalar a la artista Tracey Emin, cuya obra de carácter personal, versa sobre sus experiencias vitales íntimas. Cabe destacar sus dibujos con textos (*Another Tracey Emin Draw*, 2010), o su obra instalativa *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995*, más conocida como *La tienda*. Se trata de una instalación en la que incluía los nombres de todas las personas con las que se había acostado en ese periodo de tiempo. De su obra cabe destacar su carácter irreverente y a la vez personal, elementos importantes a tener en cuenta en este proceso de trabajo.³⁴

Otro autor a señalar es Raymond Pettibon. Es necesario colocarlo como un referente en la publicación de portadas de discos Underground, entre las que destacan las portadas de discos como *Red Flag* o *Sonic Youth*. Su dibujo en tinta negra y su utilización del elemento textual como vehículo para expresar generan un discurso muy adecuado a su periodo de actividad artística. Se trata, de este modo, de un artista que ha podido expresar con claridad diversos elementos de la cultura post-punk y post-hippie de los años 80 y 90.³⁵

Más actual es la obra de Cocó Capitán, esta artista gaditana combina textos en los que recurre a sus pensamientos y experiencias personales con otras disciplinas como la fotografía. Sus proyectos, de carácter muy versátil e irónicos, le han servido para posicionarse como un referente actual en el vínculo entre el arte y el la edición en moda.³⁶ Para finalizar este apartado cabe mencionar a CB Hoyo, artista cubano famoso por su ironía a la hora de superponer textos críticos con la institución artística con apropiaciones o falsificaciones de artistas famosos.³⁷

En definitiva, con esto llegamos al fin del marco teórico, en el cual hemos podido atisbar una constelación de motivos referenciales, tanto teóricos como prácticos, que pondremos en contexto en el marco procesual.

³⁴ Medina, M. (2014). Tracey Emin: Life Made Art, Art Made from Life. *Arts*, 3(1), 54–72.
<https://doi.org/10.3390/arts3010054>

³⁵ Storr, R., Cooper, D., Lock, U., & Pettibon, R. (2012). *Raymond Pettibon*. London ; New York: Phaidon.

³⁶ Vicente, A. (2019, 9 marzo). “Coco Capitán, mucho más que una fotógrafa de moda”, en *El País*.
https://elpais.com/elpais/2019/03/07/estilo/1551985532_053776.html [Fecha de consulta:12-07-2021]

³⁷ Alonso, L. (2018, 2 diciembre). “CB Hoyo es el azote del mundo del arte”, en *Domestika*.
<https://www.domestika.org/es/blog/1649-cb-hoyo-es-el-azote-del-mundo-del-arte> [Fecha de consulta 12-07-2021]



Fig. 13 We just want to be loved.(Coco Capitán, 2019)



Fig. 16 Goo, de Sonic Youth (1990) , diseñada por Raymond Pettibon



Fig. 17 Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995 (Tracey Emin, 1995)

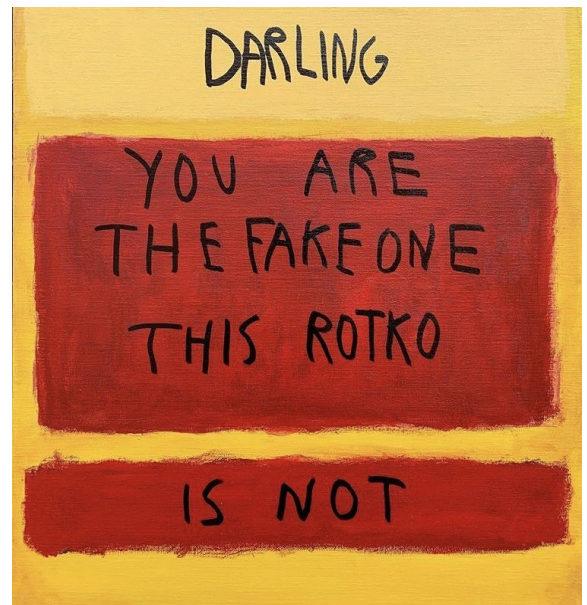


Fig. 18 Darling you are the fake one (CB Hoyo , 2019)

3. MARCO PROCESUAL

A continuación nos centramos en el fundamento práctico de este Trabajo Fin de Máster. En otro ejercicio de metonimia, hemos titulado a este compendio como *Landslide, a Way to Chamorro*, porque se trata del experimento que cierra y engloba la investigación planteada. En este sentido, cómo habíamos planteado en la metodología, en este apartado jugamos de un modo intertextual a comparar diversas fuentes: musicales, filosóficas o estéticas, para crear una genealogía de significados en los que englobar nuestro lenguaje plástico.

3.1 Sidewalk Songs. Contexto de Investigación

Pasear por la tarde en el Carmen sienta bien si puedes escuchar música. Ésta es mi playlist. Mira hacia abajo y descubrirás un mundo lleno de formas, que dan sentido a lo que sientes y ves hoy. Despierta, te están esperando³⁸

Con este texto se inicia el contenido del libro *Sidewalk Songs*. Se trata de una invitación al lector, a modo de juego, para que indague en el contenido del libro y lo explore. Como se puede observar en el texto, la temática de este proyecto ilustrado versa sobre una relación personal entre la música y la mirada activa al recorrer el espacio urbano, en concreto del Barrio del Carmen.

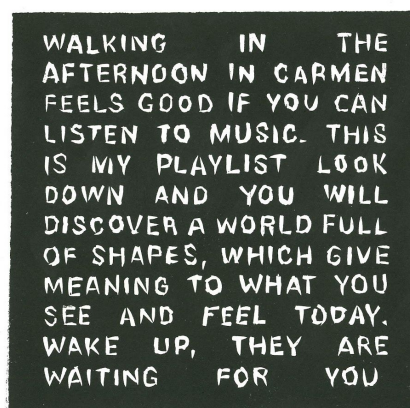


Fig. 19 Fig. 14 Fragmento de *Sidewalk Songs* (2020), Linograbado (15x15cm) sobre papel rosaspina

La traducción literal al español de *Sidewalk Songs* es *Canciones de Acera*.³⁹ Así, el título evidencia los dos elementos que vertebran la identidad de este proyecto. En un sentido amplio del término, la intención de este título establece un doble sentido; a diferencia del término en español, la palabra sidewalk incluye en sí misma el término lado (side) y la palabra camino (walk). Como veremos a continuación, la idea de camino es muy importante en este trabajo. Por otra parte, las canciones (Songs) serán el recurso textual y conceptual que vertebran este proyecto.

³⁸ Traducción al español del texto original de Sidewalk Songs.

³⁹ Sidewalk es un término empleado principalmente en Inglés Americano, en británico es más usual escuchar el término pavement. Sidewalk. (2020). En *Cambridge Dictionary*(edición). Recuperado de: <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/sidewalk?q=SIDEWALK>

El diseño del mismo discurre sobre una serie de relaciones subjetivas, por ende, entre canciones de amor y escenas fotográficas de la ciudad de Valencia. Este proceso fue germinado conjuntamente para la asignatura *Obra gráfica y espacio público*, así como para *Procesos de grabado: Calcografía y Xilografía*. La primera sirvió de base y contexto para la realización del proyecto, ya que la asignatura partía de crear un proyecto vinculado al barrio del Carmen. La segunda sirvió de fuente práctica para la realización del proyecto, centrando su proceso a través de la Xilografía.

En el barrio del Carmen, en Valencia, hay muchos tipos de alcantarillas, postes, mosaicos inacabados, aceras que se superponen, parchados de cemento. Todos ellos conforman un paisaje de formas y texturas que adquieren una sintonía gráfica. En cierto modo se comportan y se complementan a sí mismas. Podríamos afirmar, en este sentido, que el estilo del suelo del Carmen es heterogéneo y ecléctico.

Al percibir estos elementos desde una óptica activa, se puede establecer una comparación subjetiva entre estos elementos, que configuran el espacio del barrio en varios niveles tanto formales como conceptuales, con la propia realidad que queremos evidenciar con este proyecto.

Por una parte, para la realización de este proceso se ha establecido la relación interior-exterior, (o por encima de la tierra-subterráneo). El espacio exterior se relaciona de este modo con la superficie, el mundo visible, tratándose en sí misma de una metáfora de la vida consciente. En contraposición, lo subterráneo evidenciaría el espacio oculto, interior, una metáfora de lo inconsciente.⁴⁰

En concreto, cabe señalar al alcantarillado como testigo que comunica el mundo exterior con el interior. Cada tipo de alcantarilla tiene una forma característica, una textura y diseño concretos, para que puedan ser fácilmente identificadas. En consecuencia, para evidenciar esta comparación, serán las alcantarillas uno de los referentes a remarcar a lo largo de esta producción artística.

Otra relación apreciable es la del paso del tiempo. La idea de camino ya lleva implícita esta idea de ir de un lugar a otro (pasado-presente-futuro). Cuando observamos el suelo del Carmen podemos apreciar muchas marcas que evidencian este proceso, en el cual los caminos

⁴⁰ También se podría tomar al Barrio del Carmen como una entidad colectiva en sí misma, que también establecería por se la dicotomía de consciente-inconsciente, tomando los términos de Freud. Gombrich, E. H. (1971). *Freud y la psicología del arte: Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*. Barcelona: Barral.

se van transformando por el paso, las pisadas y las vidas de los individuos que los circundan. Es posible ver muchas aceras entrecortadas por distintos tipos de asfalto puestos en momentos distintos, parches de cemento para frenar el deterioro, ladrillos desgastados por el tiempo.

En consecuencia, un elemento que nos ha llevado a sobreponer estas comparaciones entre lo interior y lo exterior, el pasado y el presente, de un modo personal es la música. Es de saber que este arte sirve de vehículo para conectar, trascender y evidenciar las vicisitudes de la vida mundana. En este contexto, hemos decidido establecer una relación subjetiva entre estos elementos del espacio público y fragmentos de canciones que significan y dan sentido a ese espacio. La música, al igual que el espacio, sirven de elementos para señalar experiencia colectiva de sentir, cuentan un relato colectivo de nuestras vivencias. Para ello, como comentaremos a continuación, cada uno de los fragmentos de las canciones escogidas evidencian estas relaciones de consciente-inconsciente y de camino como experiencia vital.

Otro aspecto fundamental a tener en cuenta es que la técnica empleada sirve también como elemento para remarcar estos conceptos. De este modo, la Xilografía se trata en sí misma de un proceso en cierto modo visceral, en el que se escarba de la superficie el dibujo que será estampado. En sí misma la técnica emplea dos niveles: exterior-superficie-color a estampar e interior-vacío-blanco. El paso del tiempo vendría también muy vinculado al concepto de grabado, de prueba de estado, en el que la matriz se va transformando y es visible ese resultado.

En definitiva, como veremos a continuación, hemos establecido un trabajo de campo para obtener referentes fotográficos a representar, además de otro más personal para elaborar un archivo de fragmentos de canciones, empleado como elemento discursivo del libro. Estos elementos se entremezclan en el plano referencial y formal de este proyecto.

3.1.1 Planteamiento del proyecto

El planteamiento del proyecto Sidewalk Songs se basa en la creación de un libro de artista, utilizando la técnica de Xilografía (linograbado). Para la producción de este proceso se han establecido los siguientes puntos (fases, etapas, acciones):

- Indagación en el concepto, temática y tipología del libro. Para lo cual se establecerá un marco conceptual del proyecto, además de un marco referencial a tener en cuenta para su realización.
- Estudio de Campo del objeto a representar en el libro, es decir, la relación entre el camino (*Sidewalk*) y la música (*songs*).

- Iniciación de un proceso de diseño de identidad, ilustración y tipografía para el libro.
- Estudio de los procesos específicos de la técnica Xilográfica. Estableciendo un proceso de trabajo para el grabado y la estampación.
- Preparación de la edición del prototipo del libro de artista, para lo que se realizarán pruebas de edición y encuadernación.
- Anotación de los aspectos técnicos, dificultades del proyecto y aspectos a mejorar para futuras ediciones.

3.1.2 Referentes musicales

Como se puede observar en la stampa de la derecha, la idea de este libro se basa en la obtención de una lista de referentes musicales. De los cuales hemos decidido extraer y apropiarnos de distintos fragmentos, todos relacionados con la idea de camino y dicotomía interior-exterior. Hemos querido escoger un grupo ecléctico de canciones, que en principio pertenecen a géneros dispares (soft rock, indie, hip-hop, pop, etc.). El motivo de ello se basa en la intención de establecer un vínculo entre las propias visiones alternas de los artistas, y la disparidad que existe en el barrio del Carmen.

Se ha establecido este resumen de las canciones por bloques para concretar un marco de referencia:

- *We belong together* de Mariah Carey, *Chasing Pavements* de Adele y *Since you Been Gone* de Kelly Clarkson. Podríamos afirmar que estas tres canciones se corresponden con las más pop del conjunto.

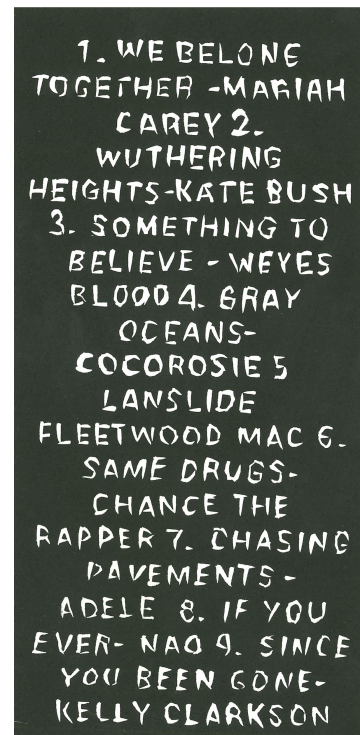


Fig. 20 Fragmento de *Sidewalk Songs* (2020), Linograbado (10x25cm) sobre papel rosaspina

El tema de Adele, que afirma: “Debería rendirme, debería rendirme, o seguir persiguiendo

aceras”⁴¹ es la canción que dio la idea al proyecto.

Adele, como en muchas de sus canciones, se lamenta de su amor, estableciendo un paralelismo entre su angustia e insignificancia y el suelo por el que camina. Todas estas artistas reflejan los tópicos del amor romántico, cuando, por ejemplo, Mariah señala: “Intento seguir a flote, pero me resquebrajo”,⁴² nos recuerda también, con este verbo, (*falling apart*), que su corazón se rompe, se desprende en pedazos. Estas letras establecen una comparación directa con el espacio, al igual que nuestro interior, los barrios de despedazan, se resquebrajan. Es Kelly la única en esta selección que rompe con el tópico y afirma: “Desde que te fuiste, puedo respirar por primera vez”⁴³. Sintiendo así en paz con su entorno, puede volver a respirar, por ello aparece como la última canción de la lista.

- *Wuthering Heights* de Kate Bush. Esta canción ha sido elegida, además de por señalar en su letra la historia de amor a través del paso del tiempo, por su referencialidad literaria. Kate Bush, artista británica, toma como punto de partida el libro Cumbres Borrascosas para la letra de su canción. Este hecho nos hace ver cómo los géneros artísticos se configuran y se retroalimentan, hecho importante y en el que se basa la creación de este proyecto.
- *Landslide* de Fleetwood Mac, *Same Drugs* de Chance The Rapper e *If you Ever* de Nao. Estas canciones han sido escogidas por su clara relación con el sentido de camino como experiencia vital. *Landslide*, del ya histórico grupo Fleetwood Mac, trata con una bella letra la experiencia vital de crecer, dejar pasar y la nostalgia de mirar hacia atrás en tiempo. Chance the Rapper también se lamenta de una relación en la que el tiempo ha hecho su trabajo y cambiado las cosas. Es Nao la única que en este grupo ve la esperanza de empezar, de pensar en el futuro: “Hay una escalera al cielo y tal vez podamos subirnos a ella”⁴⁴, afirma.
- *Grey Oceans* de Cocorosie y *Something to Believe* de Weyes Blood. Estas dos canciones nos sumergen en el mundo interior de sus autoras. El tema de Cocorosie, también vinculado al paso del tiempo, establece una metáfora entre el estado de su psique interior y el Océano gris. Por su parte, Weyes Blood busca respuestas a sus demonios: “Dame algo que pueda ver, algo más grande y fuerte que las voces en mí, algo en lo que creer”⁴⁵.

⁴¹ Adele (2008). *19* [CD]. Londres: XL Recordings.

⁴² Carey, M. (2005). *The emancipation of Mimi* [CD]. Santa Monica: Island Records

⁴³ Clarkson, K. (2004). *Breakaway* [CD]. EE UU: RCA.

⁴⁴ Jessica Joshua, N. (2018). *Saturn* [CD]. Londres: Little Tokyo Recordings y RCA Records.

⁴⁵ Mering, N. (2019). *Titanic Rising* [CD]. Nueva York : Sub Pop.

En definitiva aquí se resumen las canciones que han sido apropiadas para la realización del libro. Por otra parte, es necesario señalar que estos temas serán usados en el libro, descontextualizados y fragmentados, para que el lector pueda hacer su propia interpretación de los mismos, y establecer las relaciones que crea conveniente, dejándole el camino abierto. También se ha de comentar que los temas, elegidos desde una óptica completamente subjetiva, eligiendo el inglés como lengua vehicular. No tendría sentido traducir las letras, ya que perderían su matiz original.

3.1.3 Proceso de trabajo.

A continuación se hará referencia a las partes del proceso de trabajo de este proyecto. Se empezará resumiendo el estudio de campo con el que empieza a surtir conceptual y formalmente, el cual se sustenta a partir de la obtención de fotografías de recursos visuales del barrio del Carmen.

Posteriormente se centrará en el diseño y bocetaje previo a la creación del libro, para continuar con el proceso xilográfico, la estampación y la edición del libro.⁴⁶

3.1.3.1 Fotografía

Durante el proceso de este trabajo ha sido muy importante señalar que las imágenes tomadas han servido como referente posterior para la realización de las matrices. De este modo, se han emprendido varios paseos con el fin de encontrar los referentes fotográficos idóneos para la producción del proyecto. Era importante realizar fotografías con calidad suficiente para registrar los detalles que posteriormente serían grabados.

Consecuentemente, a partir de estas imágenes se establecieron varios recursos con el fin de preparar el grabado. Por una parte, algunas de las fotografías muestran una parte en general del suelo, en la que éste está resquebrajado. Otras han sido ampliadas con el objetivo de mostrar solo una parte en detalle de la alcantarilla, centrándose más en el patrón abstracto que presenta que en el objeto en sí mismo. Además, también se han recortado las formas de las alcantarillas, con el propósito hacer posteriormente la matriz a tamaño entero. Posteriormente se han vectorizado con Illustrator algunas de las imágenes más complejas, y así resumir las luces y sombras, que posteriormente serían empleadas como referente.

⁴⁶ Se recomienda ver el anexo 1, en el que especifican todas las estampas y resultados recogidos.

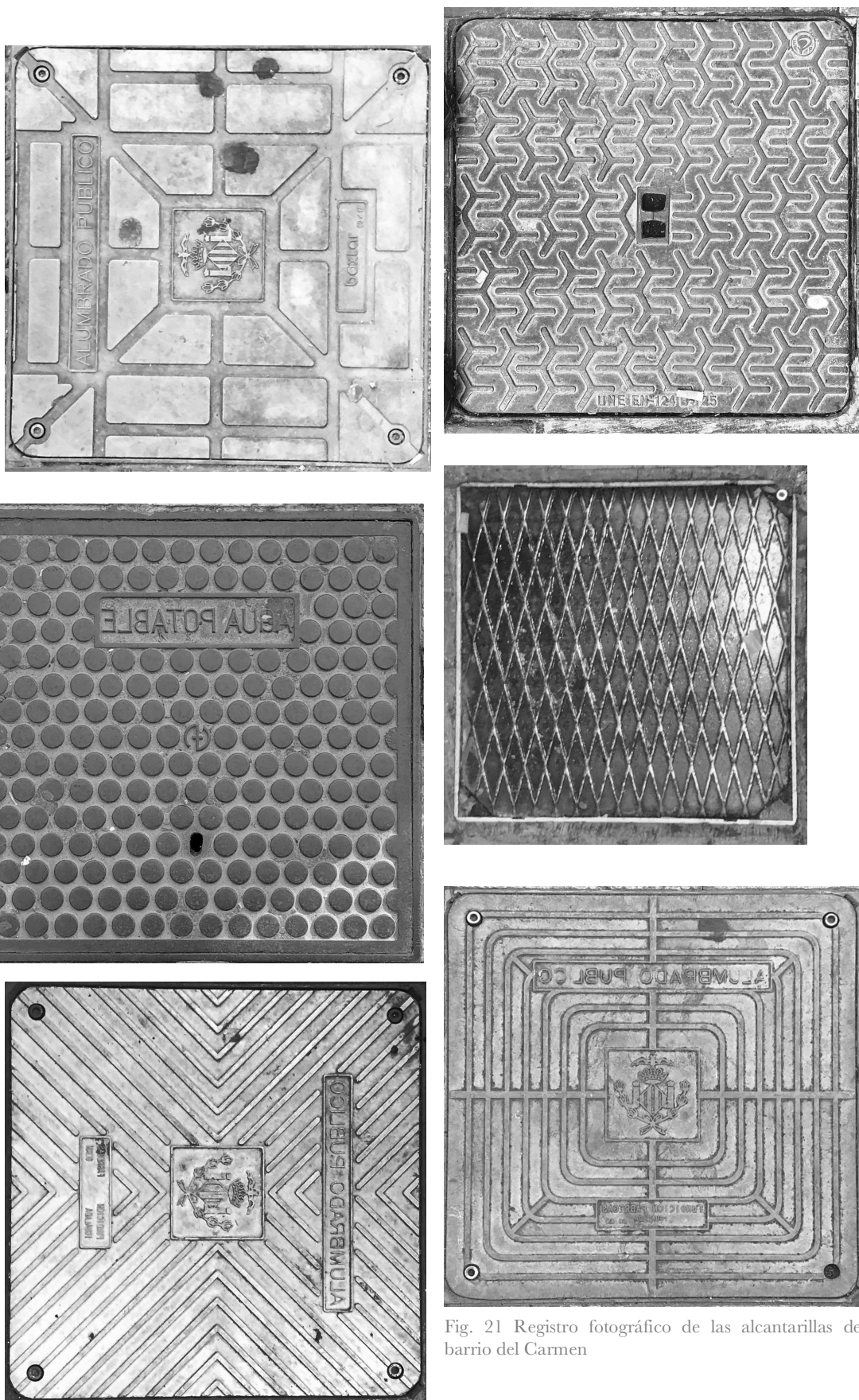


Fig. 21 Registro fotográfico de las alcantarillas del barrio del Carmen

3.1.3.2 Diseño

Ésta ha sido una parte fundamental del proyecto para gestar la forma en que el libro iba a materializarse. Por una parte, era primordial en un principio establecer las medidas del libro para ver cómo íbamos a repartir y organizar los elementos que lo componían. En concreto, se eligió que las medidas de cada página serían de veintiuno por veinticinco centímetros, impresas a sangre, y que las estampas se materializarán en dos tamaños fundamentalmente: veintiuno por veinticinco centímetros y dieciséis por dieciséis centímetros. El segundo tamaño viene dado por la medida mayor con respecto al margen, tomando como referencia el máximo de la plancha de linóleo (A1).

Tomando estas medidas como punto de partida, nos propusimos a realizar el diseño de la tipografía que sería empleada en los textos, valiéndonos de Photoshop e Illustrator. Era importante encontrar una fuente de referencia simple que fuese fácil de trabajar posteriormente con el linóleo. Por ello, se eligió Roboto, además de Arial y Helvética, para algunas modificaciones. De este modo, se esperaba que la tipografía adquiriese protagonismo y un aspecto más *humano*, al ser tallada a mano. Teniendo en cuenta que había nueve canciones a retratar textualmente, era importante mantener una coherencia visual entre ellas, aunque haciendo algunas modificaciones para no caer en la monotonía visual.

Es por ello que se decidió emplear distintos recursos para transformar los textos de cada estampa. De este modo, cada diseño intenta hacer algún tipo de guiño sutil al artista, sin caer en la exageración. Por poner dos ejemplos, el diseño de la canción de Fleetwood Mac está deformado, en un cierto aspecto psicodélico, dando a entrever la época post-hippie en la que está escrita. Por otra parte, en la canción de Weyes Blood, *Something to Believe*, la letra es minúscula y en cursiva, generando un estilo más íntimo, que da a entender que hay un doble sentido en su letra. Una vez realizados los diseños de las pruebas, se compusieron varios modelos con las fotografías para establecer la relación que tendría la imagen con el texto.

Asimismo, era necesario diseñar la portada con una identidad de marca que diese sentido al proyecto. Se eligió que en la portada apareciese el título del libro, un pequeño paso de cebra y el nombre del autor. Era importante que fuese simple, pero que a la vez diese ganas de ver lo que había en el interior.

Lo último en ser ejecutado fue la cubierta del libro. También se diseñaron varias versiones para ver cuál se adecuaba más al proyecto. Todas ellas tomaron como referencia el mapa del barrio del Carmen. En cierto modo, querían invitar al lector a que, desde el “exterior” fuese a pasar al “interior” del barrio.

OH, MIRROR IN THE SKY,
WHAT IS LOVE?
CAN THE CHILD WITHIN
MY HEART RISE ABOVE?
CAN I SAIL THROUGH
THE CHANGIN' OCEAN
TIDES?
CAN I HANDLE THE
SEASONS OF MY LIFE?

*I'm watching
myself like an
old T.V.
I'm watching
myself like an
old movie on
color T.V.*

**I WAS TOO
LATE, I WAS
TOO LATE
A SHADOW
OF WHAT I
ONCE WAS**

**SHOULD
I GIVE UP
OR SHOULD
I JUST KEEP
CHASING
PAVEMENTS?**

**HEATHCLIFF
IT'S ME, I'M
C A T H Y
I'VE COME
HOME, I'M
SO COLD
LET ME IN
T H R O U G H
Y O U R
W I N D O W**

Fig. 22 Pruebas de diseño para tipografía.

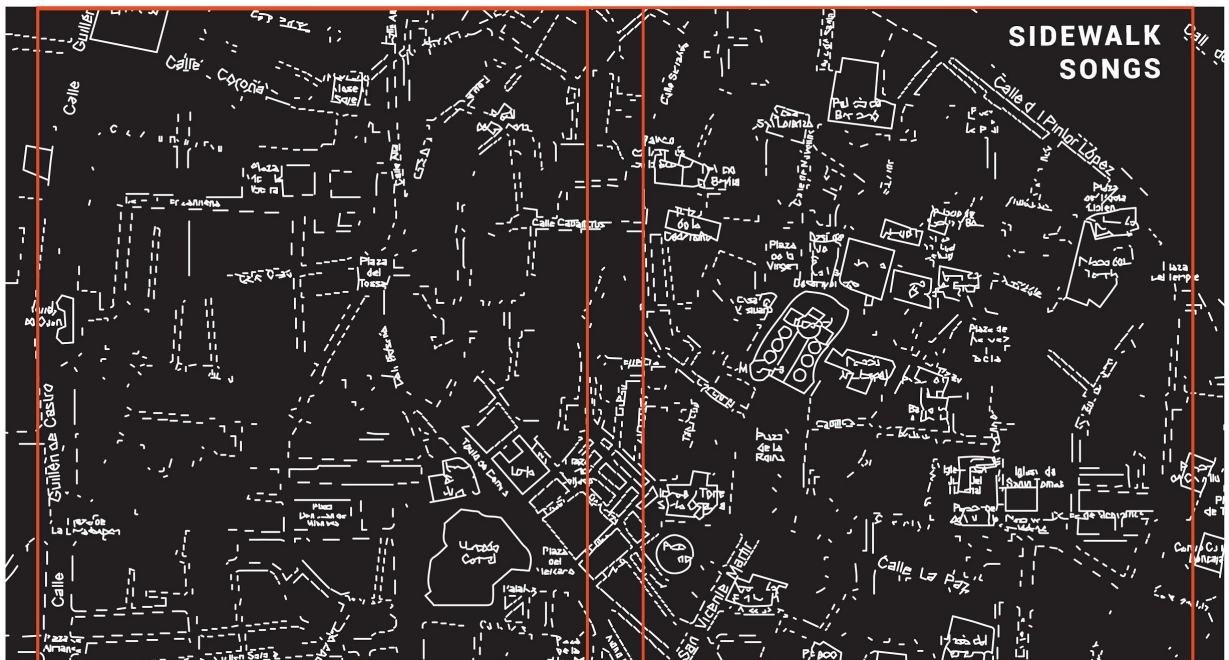


Fig. 23 Prueba de diseño para la portada

3.1.3.3 Xilografía

Como se ha mencionado antes, la Xilografía sirve tanto como técnica como de elemento discursivo que aporta sentido al proyecto. Por una parte, es importante señalar que en sí mismas las alcantarillas, el suelo y los resquebrajados son elementos estampables, ya que están realizados en relieve, por lo que al representarlos en Xilografía y estamparlos, generan un gofrado semejante a su forma natural.

Una vez realizadas las fotografías y los diseños, nos hemos dispuesto a comenzar el proceso de trabajo manual. La técnica empleada para este proyecto ha sido el linograbado, ya que al valerse de un material más blando que la madera, permite el tallado de la matriz en muchas formas con facilidad, utilidad que ayudaba mucho con el proceso de trabajo.

Para organizar la creación ha sido necesario llevar un planing con todas las matrices a realizar, estableciendo un storyboard previo y una lista de tareas. Esto ha facilitado el trabajo para ver en qué estado estaba cada plancha, un total de 24.

De este modo, el proceso se empieza cortando el linóleo, y tomando como referencia la impresión de la fotografía o texto, calcándolo sobre su superficie. Ha sido muy importante realizar este proceso con cuidado, fijando la imagen con clips, para llegar a registrar el máximo detalle. También se ha empleado el rotring permanente para marcar a posteriori las líneas más finas en la matriz.

Una vez calcados algunos diseños (nos ha parecido más útil realizar varios a la vez), se ha procedido al grabado con una gubia en forma de V, la cual permite hacer líneas más finas. Aunque las matrices no eran demasiado grandes, el nivel de detalle exigido por el tamaño del texto o los detalles de las alcantarillas hacían que fuese importante presionar y ejercer la fuerza adecuada para no pasarse con la incisión.

Una vez acabadas algunas matrices, se estamparon las primeras pruebas. Al haber realizado anteriormente dos linóleos para el proyecto anterior de la asignatura de grabado, los cuales exigieron ya de un grado de detalle, esta vez nos resultó más sencillo entintar y estampar las matrices. Hemos empleado la prensa antigua del taller de Xilografía (la de husillo), porque es la que mejor nos había funcionado antes. Se ha utilizado el papel Rosaspina de 220 gr. blanco, de la marca Fabriano.

Una vez visto que las pruebas salían correctamente se comenzó a estampar las matrices teniendo en cuenta ya la relación de tamaño del libro. Este ha sido el proceso más complicado por varios motivos que explicamos a continuación. Ha sido muy importante mantener una pulcritud a la hora de estampar para no echar a perder las estampas.

Resumimos en este esquema los problemas principales de este proceso, y la solución que hemos intentado aplicar:

- El problema principal surge de la relación de tamaños de las matrices y el tamaño de papel, ya que la prensa vertical de husillo funciona bien si la matriz se coloca en el centro de la platina, y para el plegado del libro había matrices que dejaban un espacio en el medio del papel. Para solucionar este problema reeditamos el storyboard con el fin de establecer una mejor relación de tamaños. También nos ha parecido que si se daba un poco más de presión y se estampaba cuando aún estaba bastante húmedo el papel, la estampa quedaba más limpia
- Aunque hubiese dos tamaños principales de matrices, algunas varían ligeramente al ser alcantarillas recortadas de distinta manera, de este modo era muy fácil dejar una marca en el registro al hacer la estampa y manchar así el espacio en blanco de la siguiente. Decidí establecer un orden de estampación y proteger el registro con cinta de carroceros en el borde blanco. Pese a todo, era necesario el empleo de varios acetatos por día.
- El hecho de que la prensa empleada genera bastante gofrado, y a vista de que en los otros tórculos no conseguía el nivel de perfección exigido, decidimos realizar el libro a una cara. Es por este motivo técnico que el prototipo del libro ha sido editado en forma de desplegable (*flutter book*), ya que la encuadernación permite que quede una cara del papel no vista.
- También se ha empleado un tipo de PVC flexible conocido como saipolan en la realización del proyecto. La primera matriz que se hizo con este material presentó una textura inesperada al ser estampada, y fue grabada la parte de detrás sin querer. Aún así no se descartó pues presentaba un registro acorde con las necesidades del proyecto.



Fig. 24 Proceso de configuración y trazo de las matrices



Fig. 25 En el proceso de estampación.

3.1.3.4 Encuadernación.

Una vez conseguidas todas las estampas en el mejor estado posible, comenzó el proceso de encuadernación del libro de artista. Es conveniente aclarar que hemos decidido denominar al resultado final de este proceso prototipo, porque no se trata del resultado último del proyecto, sino de una forma de expresarlo conjuntamente. Es además necesario admitir que los conocimientos previos en materia de libro de artista eran nulos, por lo que ha sido una tarea complicada encontrar el tipo de encuadernación adecuada para el proyecto. Se ha optado por el despegable por los motivos anteriormente mencionados. Aún así, se ha realizado otro bloque de pruebas de artista con el objeto de ser digitalizadas y posteriormente plantear otra versión impresa de las estampas.

De este modo, todo el plegado del libro ha sido realizado manualmente, así como el pegado y construcción de la cubierta, además del ensamblaje de las distintas partes. La cubierta del libro presenta una encuadernación a la holandesa. Para este proceso se ha estampado la cubierta en tela, obteniendo de este modo registros con un carácter distinto que permiten jugar con diferentes grados de detalle en comparación con la estampación en papel. Se eligió así una estampa que había quedado con menos tinta para generar un contraste mayor entre el recubrimiento del lomo y el papel.



Fig. 26 Pruebas de estado de las distintas estampas

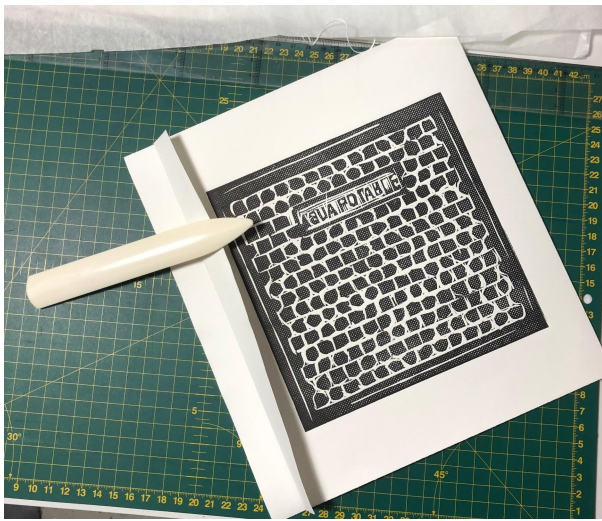
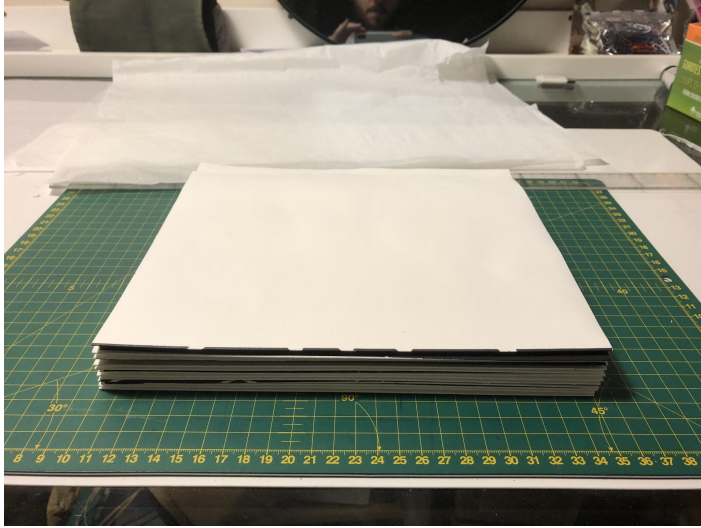


Fig. 27 Proceso de encuadernación

3.1.4 Balance

Hemos podido llegar a culminar realización del proceso en el tiempo esperado, cumpliendo en general con los objetivos planteados en un principio. A partir de los resultados obtenidos, que aún no se dan por concluidos, cerramos este capítulo con las siguientes reflexiones:

- El proceso de creación y edición de un libro de artista es una tarea que presenta muchas facetas, por lo que veo que trabajarlo en un equipo podría resultar mucho más factible para próximos proyectos similares.
- La Xilografía y el linograbado son técnicas muy versátiles que permiten multitud de registros distintos, además de fáciles de trabajar y transportar, por lo que han facilitado la creación de este proyecto.
- Los resultados obtenidos permiten su posterior transformación a partir de herramientas digitales. De este modo, hemos realizado una serie de pruebas, ampliando y manipulando los resultados. Éstas serán la base para el diseño que planteamos posteriormente.
- Los conceptos propios de la técnica xilográfica como la tinta, el trazo, la mancha, la estampa, han servido en definitiva como herramientas para aunar la estrategia de apropiación y conjunción planteada en un comienzo.



Fig. 28 Prototipo de Sidewalk Songs (2020), Libro de Artista.



Fig. 29 Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020) Prototipo de libro de Artista.



Fig. 30 Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020) Prototipo de libro de Artista.

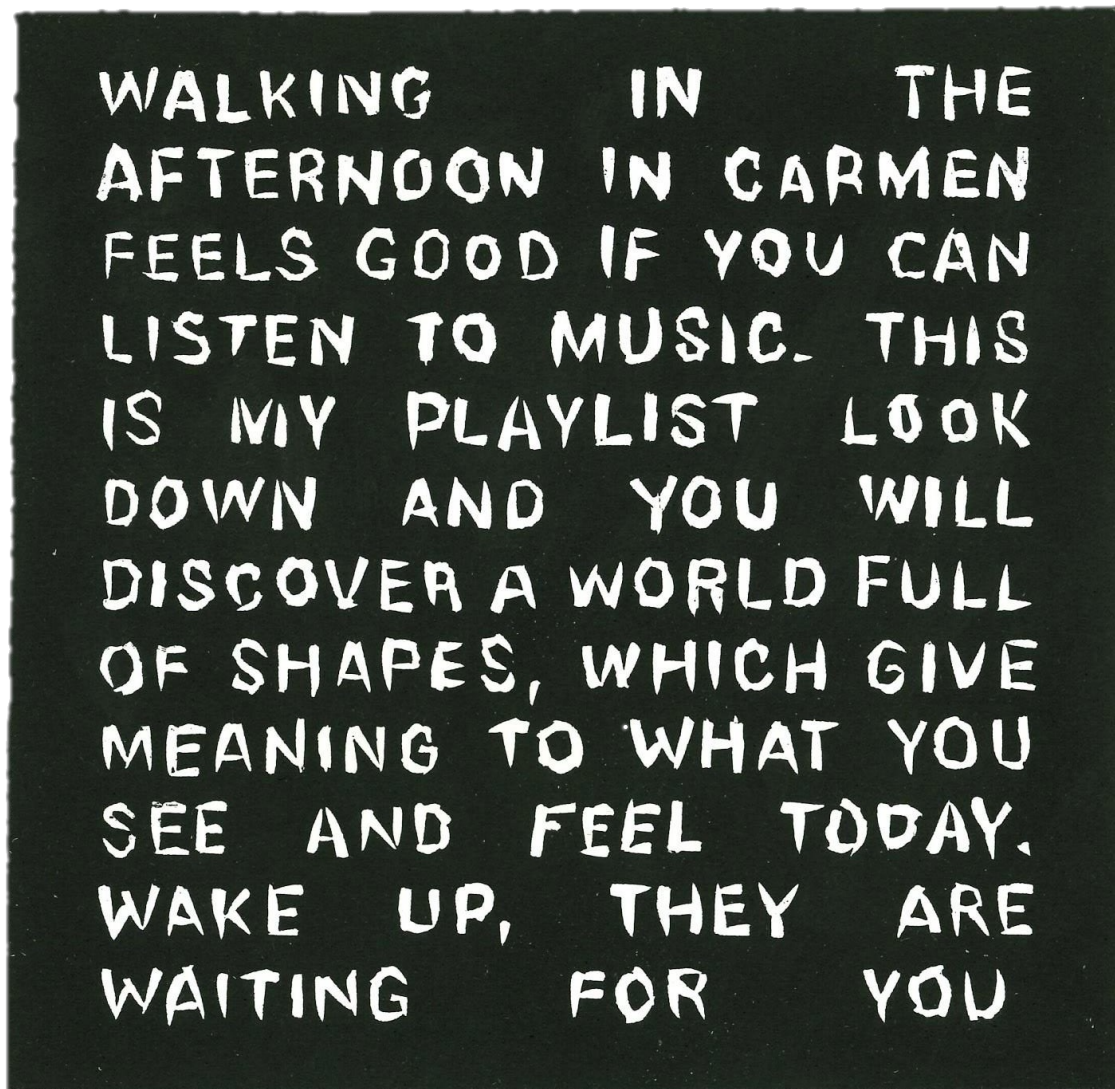


Fig. 31 Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina

(PA).

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 16,5x16,5cm

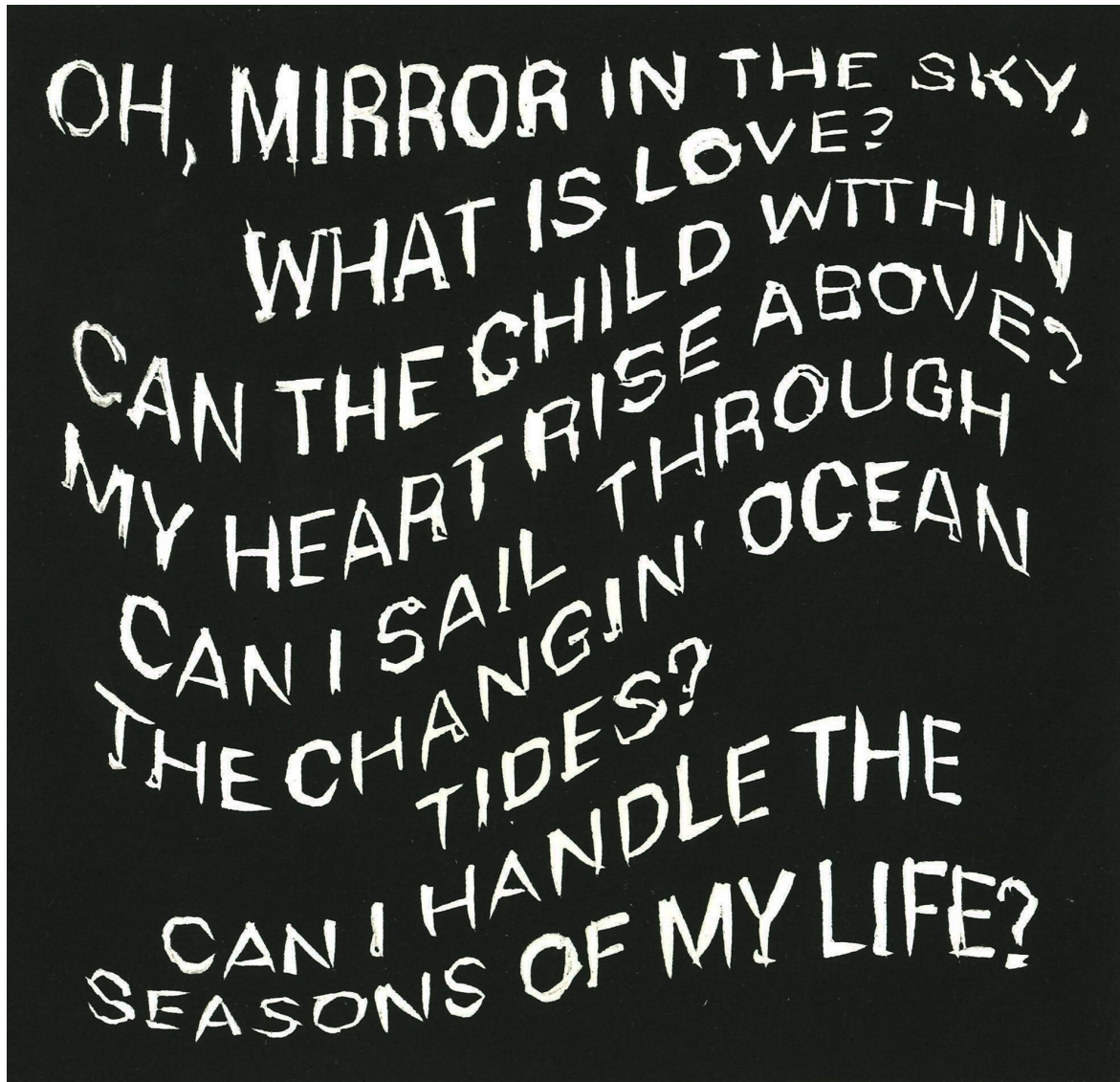


Fig. 32 Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina

(PA)

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 16,5x16,5cm

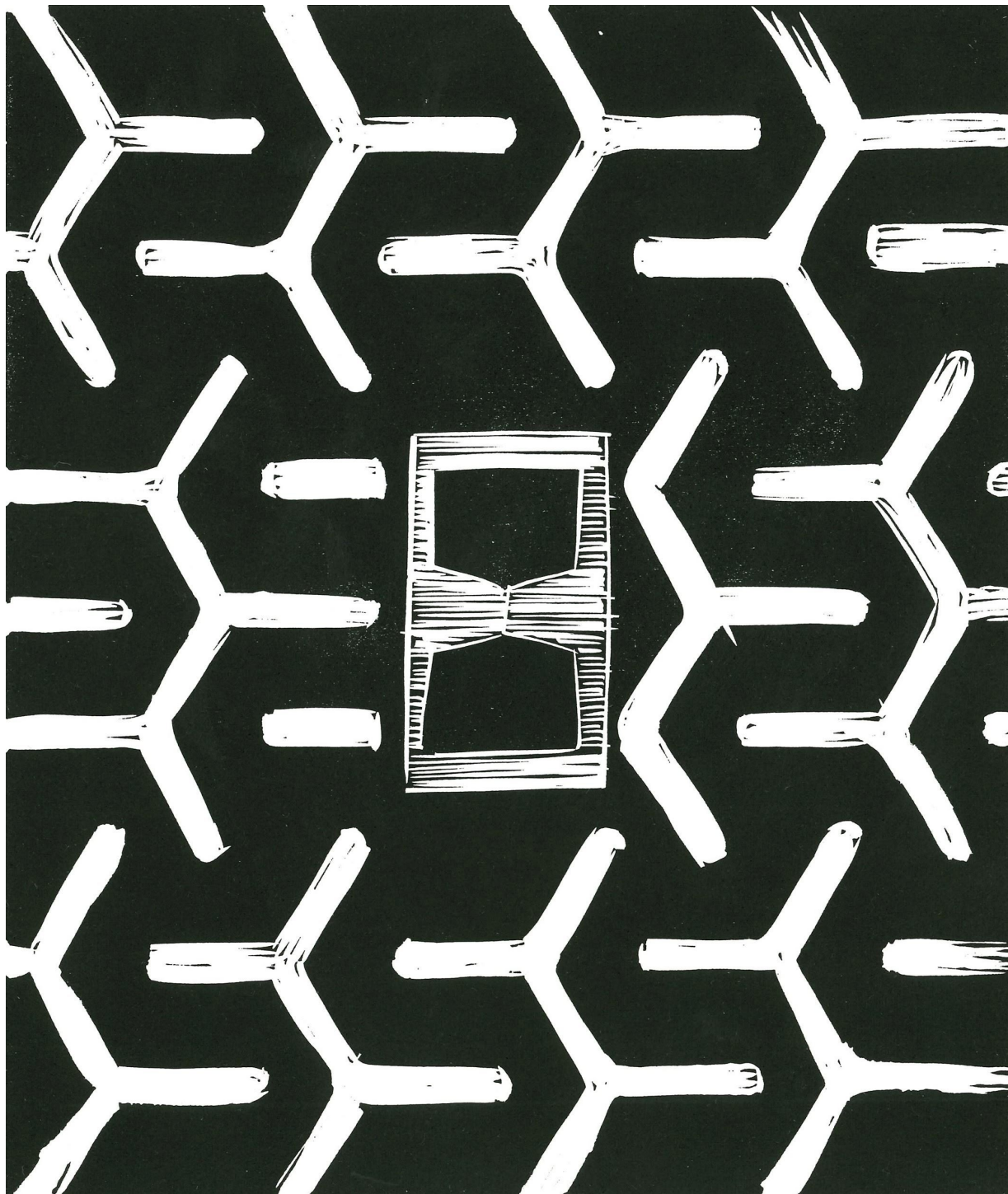


Fig. 33 Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina

(PA)

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 21x26cm

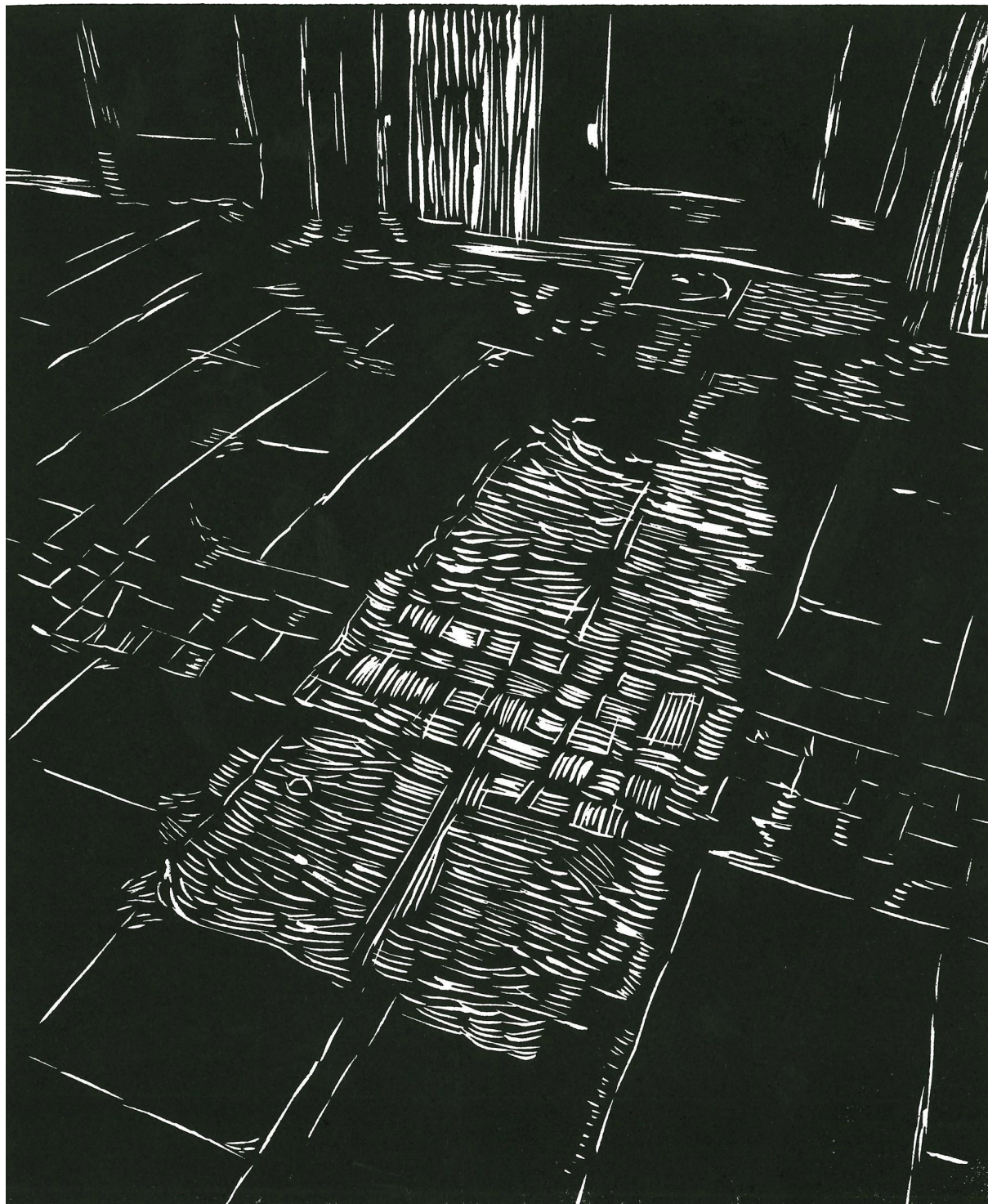


Fig. 34 Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina

(PA)

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 21x26cm

3.2 Landslide. A way to Chamorro. Contexto de Investigación.

En el siguiente apartado se resumen los aspectos conceptuales, referenciales y técnicos que sustentan el proyecto: *Landslide, a Way to chamorro*. Un proceso interdisciplinar, que culmina con la proyección de una instalación pensada para la convocatoria de la Sala d'Arcs, en la fundación Chirivella Soriano. Asimismo, el proceso de trabajo se ha llevado conjuntamente en las asignaturas de *Procesos experimentales en serigrafía*, *Procedimientos constructivos en madera y metal* y, *El lenguaje del Video en la práctica Artística contemporánea*.

El objeto de esta investigación se germina con la creación del proyecto anteriormente comentado, *Sidewalk songs (2019)*. Una de las letras referenciadas en el libro visual era *Landslide*, de Fleetwood Mac. Este tema será el eje vertebrador de este proyecto, como veremos a continuación.

Mediante este proceso de trabajo, ejecutando un análisis de los temas que se pretendían incluir en el libro, se produjo el encuentro fortuito entre la obra de Roland Barthes, *La Cámara Lúcida*, y el tema de Stevie Nicks. Fue sencillo darse cuenta de que la obra del semiólogo francés tendría otra tarea, aparte de analizar las fotografías realizadas. Así, al proceder a la lectura de este texto fundamental en la teoría del arte, se fue creando, por casualidad, una relación entre los dos textos, la cual nos ha servido como motivo a la hora de abordar la concreción temática de este propósito.

Como apunte, resulta importante hacer una aclaración al lector, que podría pensar que se halla ante un texto que utiliza la teoría semiótica de Barthes para analizar una canción y su significado. Por el contrario, en este trabajo utilizamos a las dos fuentes como textos de carácter poético, subjetivo, que convergen en emociones y significado para señalar un sentido de la existencia, de la realidad común: el *punctum*, que definirá Barthes al ver la fotografía del hermano de Napoleón, y el *Landslide* que atisba Nicks al verse reflejada a sí misma en las montañas nevadas de Aspen⁴⁷. Hemos decidido sintonizar, desde una óptica subjetiva, estas fuerzas en un mismo esquema.

Asimismo, cabe preguntarse si tiene sentido analizar a una canción, un texto esencialmente poético, con un texto que refleja la praxis ensayística basada en la fotografía. Mediante una disciplina intertextual, la premisa de esta investigación se fundamenta en que dos producciones de distinta índole puedan ser admitidas en un estudio comparativo. No

⁴⁷ Lyons, M. L. (1983, septiembre). Stevie nicks: Arizona's bella donna comes home/ Arizona Living. *WP* (Recuperado 5 de febrero de 2021), de <https://fleetwoodmac-uk.com/wp/1983/09/>

obstante, con ella no es nuestro motivo llegar a términos absolutos, ni caer en significados oblicuos y reduccionistas. Por el contrario, la obra de Barthes abre un nuevo paréntesis, ligada a la versión personal melancólica de otros autores como Proust o Sartre, que parece pertinente por fin comparar con un referente en la composición musical contemporánea, como es Stevie Nicks.

En consecuencia, la importancia del análisis que generamos en esta búsqueda proyectual para nutrirlo conceptual y referencialmente se basa en dos vertientes. Por una parte, el estudio conceptual de la canción de Nicks a través de la óptica de Barthes nos ayuda a discernir, desde otra perspectiva, el sentido poético de la canción que hemos decidido tomar como referente inicial. Por otra parte, el estudio de una interpretación diferente del tema en formato audiovisual, también nos ayuda a comprender los distintos modos de representar, dependiendo del género, contexto y paradigma que se encuentre cada uno, a la imagen en movimiento a través de su banda sonora.

Por consiguiente, el cuerpo de la investigación se compone de las siguientes partes. Primero nos serviremos de la obra de referencia de Roland Barthes, *La cámara lúcida*,⁴⁸ para establecer un análisis comparativo con la canción de Stevie Nicks. Posteriormente, con el estudio de campo de la canción realizado, nos centraremos en la producción videográfica que formará parte de la instalación. Para esta parte resulta primordial establecer un campo referencial de artistas que por diversas razones tanto formales como conceptuales, sirven como punto de partida para la realización del mismo.

Es significativo señalar además que el propósito de este estudio radica en que cada una de sus partes, nutra y conforme la siguiente. Es decir, el análisis de la canción conduce al modo de enfrentarse al proceso plástico y video-instalativo. Y el análisis de los referentes audiovisuales, también condicionan a las estrategias intertextuales de apropiación que serán proyectadas para la instalación.

3.2.1 Planteamiento del proyecto.

Definimos los siguientes planteamientos específicos para este proyecto:

- Establecer un esquema de relaciones comparativas entre las significaciones aprehendidas de la Obra de Barthes y la canción de Stevie Nicks, que nos servirá de base a la hora de enfrentarnos al proceso de traslación desde el texto

⁴⁸ Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (1ª, 12ª ed.). Paidós.

al espacio.

- A raíz de los referentes utilizados en el marco teórico, exportar parte del proceso conceptual y práctico en la producción artística.
- Plantear el proyecto en que se basa la propuesta. A partir de los esquemas interpretativos que plantean estos ejemplos, generaremos por tanto nuestra propia versión, pensada como un proyecto instalativo procesual. De este modo, será necesario establecer un planning dentro de la problemática pándemica actual, centrándonos en la idea de síntesis.
- Valorar los recursos técnicos adecuados para la realización del proyecto. Profundizando en la experimentación y adaptación al material, para cumplir así con los criterios y nivel del máster en producción artística.

3.3.2. Análisis comparativo de la obra de Barthes con la canción de Nicks.

Partiendo del marco en que estas obras han sido realizadas, es necesario establecer una breve comparación del momento en el que cada uno de los autores escribe el texto. Es curioso que los dos lo realizan en una situación en la que, sin saberlo, supondría un cambio total en sus vidas. Por una parte, Nicks escribe esta canción justo antes de entrar a formar parte de Fleetwood Mac, el grupo que la lanzaría a la fama, sobretodo a raíz del lanzamiento de *Rumors*, álbum que incluiría esta canción en 1973.⁴⁹

Si Nicks escribe *Landslide* en el amanecer de su vida, Barthes redacta la que sería una de sus obras referenciales en su crepúsculo. Sin saber que, poco después de la publicación del libro, fallecería en un accidente.

De este modo, como define Michael Freid⁵⁰, la obra de Barthes nos habla más de sí mismo, de su realidad subjetiva, de su tristeza y su dolor al ver el paso del tiempo, que de una teoría sobre la interpretación de la imagen encontrada. Como el mismo Barthes afirmó al acabar el texto, muchos serán los fotógrafos que se decepcionarán al leer el libro⁵¹.

En éste se establece un análisis de la fotografía a partir de dos conceptos, el *studium*, y el

⁴⁹ Gust, S. (2016). "Review of Fleetwood Mac on Fleetwood Mac: Interviews and Encounters" en *Library Journal*, 141(11), 73-74. REED BUSINESS INFORMATION.

⁵⁰ Fried, M., & Barthes, R. (2008). *El Punctum de Roland Barthes*. Cendeac.

⁵¹ Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (1ª, 12ª ed.). Paidós.

punctum. Los cuales se configuran en torno a la reacción del espectador ante la fotografía. Por una parte, el *studium* se relacionaría con el interés hacia el motivo fotográfico, un interés superficial, basado en una intencionalidad previa del fotógrafo. En cambio, el *punctum* describe una reacción visceral en el espectador, al encontrarse con algún aspecto de la imagen fotográfica, siempre desde el encuentro fortuito; Barthes lo describe como un cúmulo de sensaciones subjetivas, que hacen que la fotografía trascienda su primera intención, para convertirse en un medio de introspección, en algún momento desde la fenomenología, en otros desde una visión de la psique interior. De este modo, el motivo fotográfico reflejaría el pasado del espectador, sus vivencias a través de otra lente.

Es esa condición existencial del paso del tiempo, la que nos lleva a ver un vínculo entre estas dos obras. Para entender mejor esta relación, veamos el comienzo de la canción de Nicks:

Tomé mi amor y lo bajé
 Subí a una montaña y me di la vuelta
 Y vi mi reflejo en las colinas cubiertas de nieve
 La avalancha me derribó
 Oh, reflejo del cielo
 ¿Qué es el amor?
 ¿Puede el niño dentro de mi corazón salir a flote?
 ¿Se puede navegar a través de las mareas cambiantes?
 ¿Puedo manejar las etapas de mi vida.⁵²

Podemos establecer tres conceptos principales en los dos textos que hacen apreciar semejanzas entre ambos. Discerniendo el género en el que se incluye cada uno de ellos: una canción compuesta desde el sentimiento para las masas, y un texto de carácter ensayístico; estas significaciones son:

- Existe un paralelismo en el aspecto trascendental del *punctum* y su similitud con la metáfora de la avalancha⁵³. Nicks, ante el paisaje, recrea, en cierto modo, una fotografía mental de éste y se ve reflejada en él. Es preciso aclarar que Barthes cuando habla del *punctum* se refiere a la fotografía, entendida ésta como un ente matérico que refleja una realidad pasada. Aún así, podríamos definir a ambos como un desencadenante, en ambos casos hacia un cúmulo de relaciones intransferibles que

⁵² Traducción propia de la versión original: *I took my love, I took it down; I climbed a mountain and I turned around; And I saw my reflection in the snow-covered hills; 'Til the landslide brought me down (...)* Nicks, S. (1973). *Landslide. Rumors*. [Vinilo]. Nueva York: Warner Bros.

⁵³ Landslide en español se puede traducir como avalancha o desprendimiento.

siente el espectador al encontrarse con ese objeto. De este modo, para poder establecer esta comparación tomamos las palabras de Nicks como una descripción de un instante pasado, de un momento preciso en el que contempla una imagen, guardándola después en su mente como un ente fotográfico.

- Destaca, en consecuencia, el tono confesional de los dos textos. Los dos hablan desde un punto de vista personal, mostrando sus emociones a través del referente. Tanto uno como otro toman como referente a sus progenitores, como declaran posteriormente⁵⁴, para rendirles un homenaje con sus respectivos textos
- Es partir de este momento cuando se produce el tercer elemento a comparar, que es la visión melancólica a través de la auto-reflexión de la imagen de uno mismo a través del paso del tiempo. Como diría Susan Sontag⁵⁵, todas las fotografías representan al *memento mori*. Y es en esa visión poética del paisaje nevado, donde Nicks encuentra su *punctum* personal. Podemos afirmar, por tanto, que los dos están describiendo, en cierto modo, un sentimiento universal a través de la imagen, sea ésta fotográfica o poética, que se traduce con el conflicto existencial de la vida, evidenciando el final del camino, que siempre conlleva, dentro de una visión melancólica, a la imagen de la muerte.

En conclusión, esta comparación nos sirve de preámbulo para significar, a través del medio artístico, los motivos evidenciados en el referente inicial. Tomaremos por tanto estos ejes característicos a la hora de plantear el proyecto instalativo.

⁵⁴ Lyons, M. L. (1983, septiembre). Stevie nicks: Arizona's bella donna comes home/ Arizona Living. (Recuperado 5 de febrero de 2021), de <https://fleetwoodmac-uk.com/wp/1983/09/>

⁵⁵ Sontag, S. (2010). Sobre la fotografía (4^a-6^a ed.). Debolsillo.

3.3.3 El proyecto. *Landslide, a Way to Chamorro*.

A continuación se relatan las fases proyectuales del trabajo de *Landslide, a way to Chamorro*. Como se ha comentado anteriormente, se trata de un proceso interdisciplinar, donde convergen principalmente tres disciplinas: la escultura, entendida como el soporte constructivo para la instalación, la gráfica, que nos servirá como referente para construir los motivos plásticos a representar, y finalmente el video, que se integra con el resto de disciplinas en el espacio a través de su disposición.

El título del proyecto hace referencia a la canción ya comentada, por una parte, y por otra a Chamorro, un sitio de peregrinación que hay en la costa gallega, del cual relata la leyenda que en el lugar donde hoy se encuentra la ermita una mujer se perdió en la montaña y desorientada, se cayó. Asustada y pidiendo auxilio, la mujer gritó: *Xa morro! (Ya muero)*. Según cuentan, en ese momento se le apareció la virgen y le enseñó el camino de vuelta.⁵⁶ Esta idea de revelación del camino, sirve de paréntesis para poder referenciar a la obra inicial desde nuestra perspectiva. Es por ello que tomamos la idea de camino, o proceso, como elemento que configura la conceptualización del proyecto.

De este modo, la síntesis de este diseño se basa en traducir y reinterpretar los motivos evidenciados en el marco conceptual a partir del lenguaje plástico, espacial y videográfico. Transformando así la canción inicial en imagen, fija y en movimiento, y ésta en espacio. Podemos señalar los siguientes aspectos iniciales a tener en cuenta:

- **Espacio:** la instalación se compone de tres piezas principales: dos de ellas exentas, y una tercera que va colgada en la pared. La de más envergadura es el *colgadero*, como hemos decidido denominar a la estructura central que sustenta al soporte gráfico. La última, el *gancho*, desde la cual se plantea el proyecto videográfico.
- **Materiales físicos:** Las partes de la instalación están compuestas principalmente por metal (chapas de aluminio y varillas de hierro). Este material se encuadra con el motivo de la instalación. Con su aspecto frío queremos hacer referencia al ambiente que Nicks nos muestra en su canción. Por otra parte, el metal que hemos utilizado, en concreto el aluminio, produce un efecto de reflejo en el espectador.
- **Materiales gráficos y audiovisuales:** La parte videográfica está compuesta por material de archivo, el cual evoca el concepto de camino o avalancha, y, por otra parte, por los procesos gráficos realizados a través de la apropiación del texto de la

⁵⁶ Trasancos, G. de. (1996). “Aportes sobre vellos cultos no Monte de Chamorro (Ferrol)” en *Anuario brigantino*, 19, 119–122.

canción original. Ellos, que parten de la gráfica (el grabado y la serigrafía), se reconfiguran también a través de la imagen en movimiento.

- **Relación con el espectador:** a través de los elementos que componen la instalación se crea un recorrido marcado por y para el espectador. El espacio para el cual está pensada la instalación es reducido (dos por cuatro metros cuadrados), por lo que el tamaño de los elementos que la componen tampoco puede ser de gran envergadura. Así, la obra podrá respirar y ser recorrida por el espectador desde distintos puntos de vista. En consecuencia, se harán pruebas de instalación en el espacio de la facultad conocido como T4 para ver cómo funcionan los distintos elementos que la componen.

3.3.3.1 Planificación: diseño y recreación.

Desde un comienzo hemos pensado en cómo se puede llevar a cabo en el terreno plástico la investigación planteada de forma teórica. En este aspecto, partimos de una planificación donde hemos diseñado las distintas partes a través de Illustrator para generar un boceto claro de la representación final. En la adecuación de los motivos a representar hemos tomado como referencia dos recursos. Por un lado, el de la reiteración; este concepto hace referencia en sí mismo a la estructura de la canción, que se compone por estrofas y estribillo que se repiten en una secuencia. La idea de secuencia también viene adherida a esta definición. La composición vendrá encuadrada de tal forma que diversos elementos gráficos y escultóricos se compenetrarán, componiendo una unidad.

En un estudio de campo, hemos tenido como punto de partida, a la hora de diseñar, el primer linograbado de la canción que habíamos planteado en el supuesto anterior. A través del siguiente recurso, la fragmentación, hemos manipulado la imagen original para facilitar el poder adaptarla al espacio expositivo. Para ello hemos escaneado las estampas originales, y luego se han vectorizado y adaptado a un formato nuevo.

También hemos diseñado una nueva pieza que irá colgada de la pared, a modo de mosaico. Hemos diseñado el motivo partiendo de generar una serie de formas que se complementen con la idea de proceso, o camino a elegir.

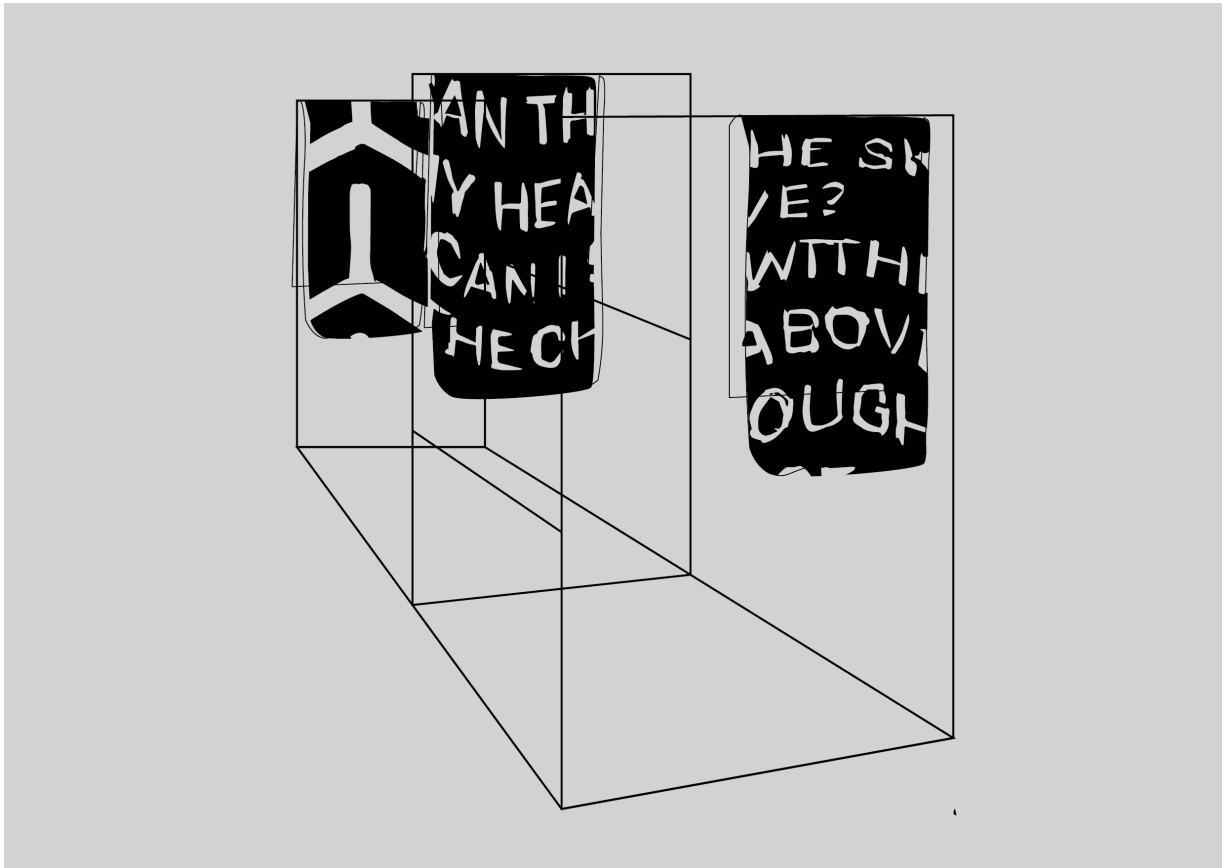


Fig. 35 Boceto de la estructura central

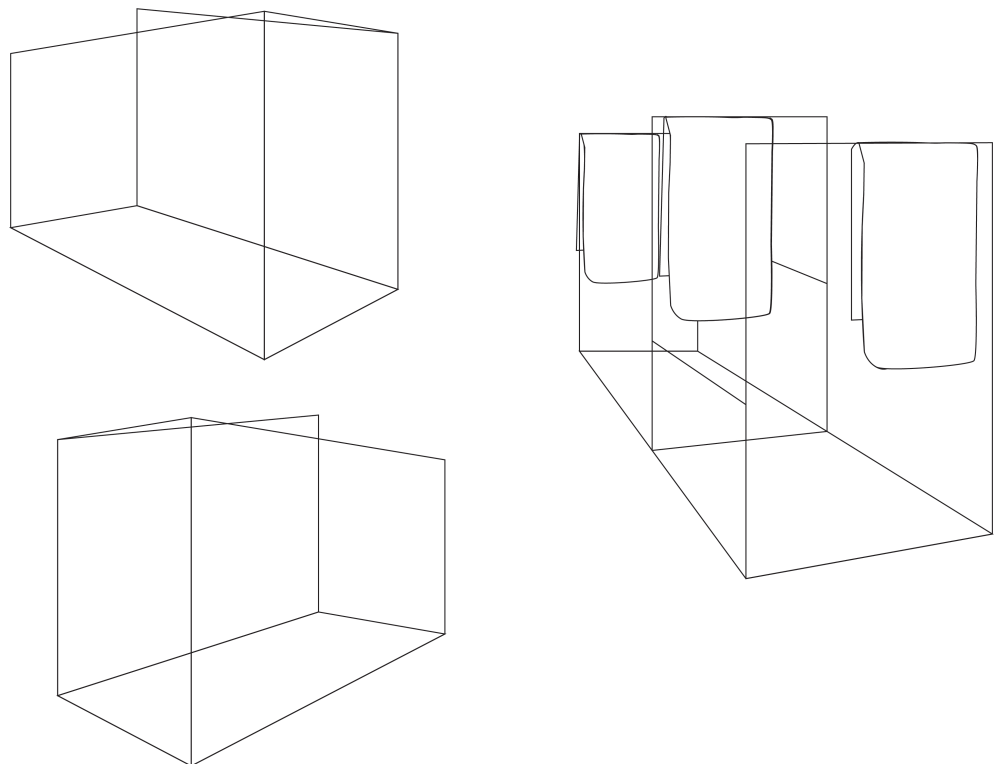


Fig. 36 Boceto de la estructura y vistas.

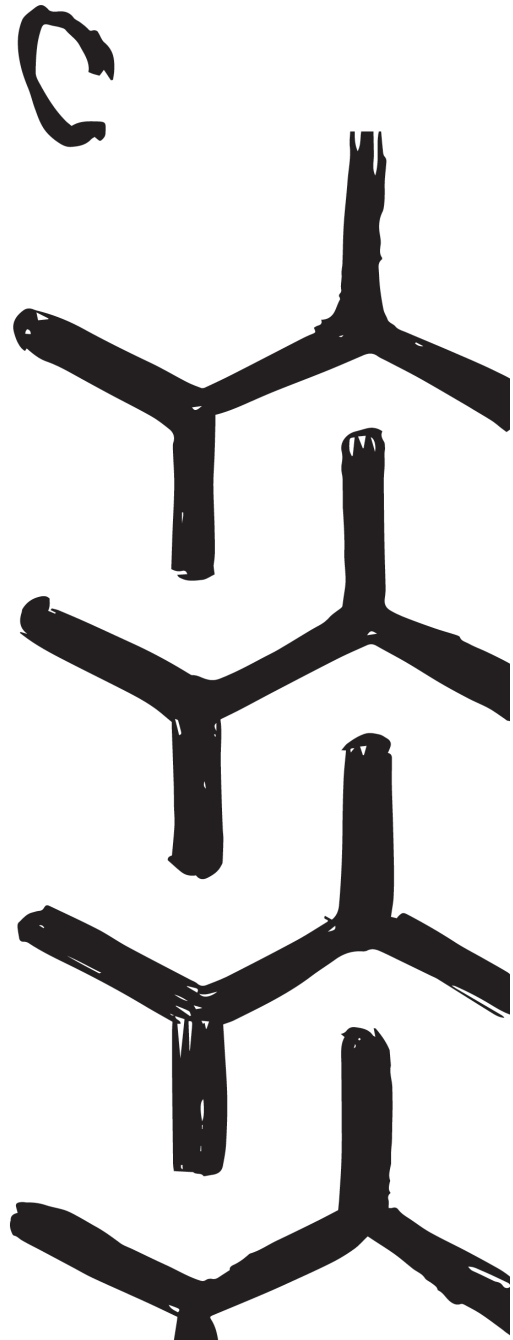
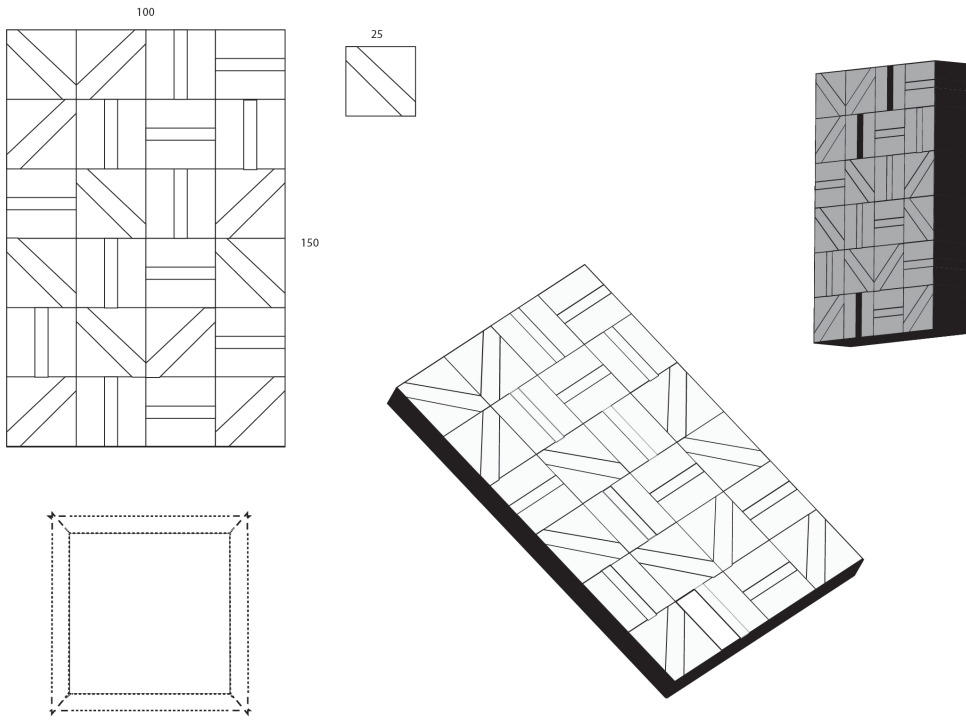


Fig.37 Bocetos de las distintas partes de Landslide, a Way to Chamorro (2021)

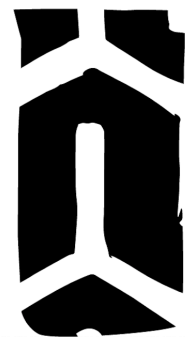
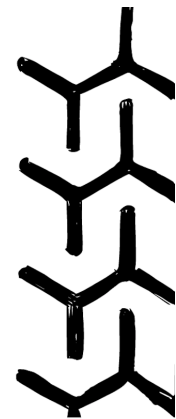
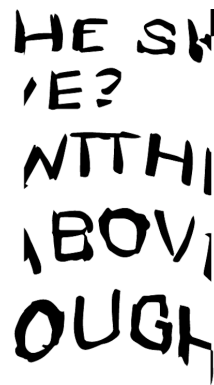
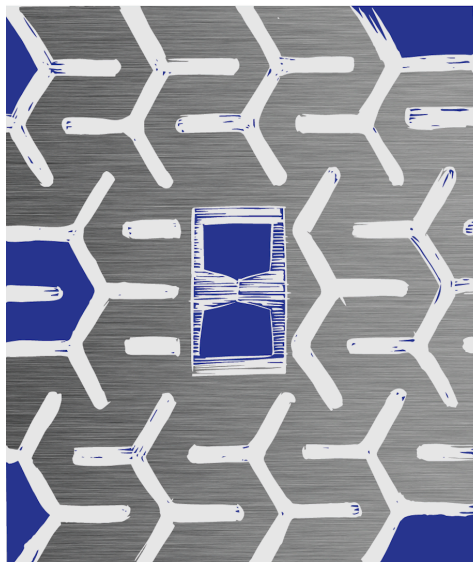
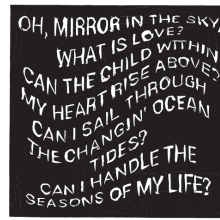


Fig.38 Bocetos en los que hemos partido de elementos del proyecto anterior.

3.3.4.2 El proceso Constructivo: poética del Espacio.

Después del primer análisis realizado en el enfoque relacional entre la imagen y el texto, nos aventuramos al siguiente objetivo: trasladar lo obtenido hasta ahora al campo espacial, al cual nos aproximamos a través del objeto escultórico. Fue para ello necesario ver otra vez la obra inicial desde una óptica espacial. En este sentido tomamos como referente principal, a la hora de enfrentarnos a este propósito, la visión de Bachelard en su texto *La poética del espacio*:

La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo.⁵⁷

Es esa inmensidad, comparable, dentro de un sentido poético, a la avalancha que nos relata Nicks en *Landslide*. Ampliando la relación del motivo trascendental, melancólico y confesional que hemos visto a través de la obra de Barthes, al comparar esta canción con la obra de Bachelard adquirimos una nueva dimensión, centrada en cómo el espacio, visto desde una reflexión en el paisaje, se transforma en un lugar íntimo de introspección, de ensoñación y auto-reflexión.⁵⁸

De este modo, el modelo de la estructura principal de la instalación parte de un símil entre el objeto escultórico y la composición musical. Por ende, teniendo en cuenta que la canción sirve como referente para este proceso, su estructura valdrá de ejemplo para su traslación al espacio físico. Diríamos entonces, que la estructura funciona como una partitura, tomando en sí misma un compás y una repetición determinadas, que mostraremos a través de los elementos gráficos que se configuran en ella.

Esta metáfora es puramente inspirativa y/o reflexiva, por tanto no estamos ante una representación lineal, sino de un proceso dónde tomamos esta idea como punto de partida a la hora de enfrentarnos al espacio, una perspectiva de traslación sinestésica. Tomamos, por tanto, tres elementos que configuran la instalación en varios niveles: estructura, repetición, compás, tonalidad. Estos conceptos, presentes, pero no siempre equiparables en ambas disciplinas, son tomados como punto de partida para la proyección de la obra.

⁵⁷ Bachelard, G. (1983). *La poética del espacio* (2ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

⁵⁸ Conceptos muy referenciados tanto en la discografía de Fleetwood Mac como en la trayectoria de Stevie Nicks en solitario; canciones como *Storms* o *Dreams* son un claro ejemplo.

3.3.4.3. Procedimiento constructivo.

Podemos dividir, por tanto, el proceso del trabajo constructivo en las siguientes partes:

- Toma de contacto con el metal y la soldadura: durante las primeras sesiones nos hemos centrado en conocer y aprender los aspectos básicos de la soldadura. Para ello nos hemos familiarizado con el uso del electrodo en el taller (TIG), realizando una serie de pruebas, intentando formar un cordón entre dos chapas y una unión entre varillas.
- Preparación de un primer presupuesto de material: al mismo tiempo que nos hemos acercado al trabajo con el material, hemos elaborado un primer pedido de varillas.
- Primer procedimiento constructivo con pletinas: en un comienzo, la idea era ejecutar la estructura con pletinas de seis milímetros de ancho y dos milímetros de grosor, pensando que la estructura iba a medir dos metros de alto por tres de ancho, aproximadamente. Al comenzar a soldar, nos dimos cuenta de que tanto el tamaño de la varilla como el grosor eran demasiado grandes para plasmar la idea original, por lo que fue necesario readaptar la propuesta. Finalmente, estas primeras uniones también serán incluidas en la instalación final definitiva, formando parte de otra pieza apoyada en la pared.
- Preparación de un segundo presupuesto de material: después de haber redimensionado el proyecto se procede a programar la cantidad de varilla necesaria, para lo cual se realizan dos viajes para comprar en total veinte metros de varilla sin calibrar de cero coma ocho milímetros. Posteriormente se decide hacer otra compra de ocho metros de varilla de cero coma seis para el refuerzo de la estructura.
- Segundo procedimiento constructivo con varilla: Este se trata de la empresa que más sesiones ha consumido (ocho en total), hemos dividido el trascurso del trabajo en las siguientes partes:
 - Corte de varillas en bisel. Dos sesiones, en las que hemos utilizado la cortadora con líquido refrigerante. El proceso de corte ha sido complicado, ya que era necesario seguir el sistema de uniones original, para que cada ángulo encajase con el lado correspondiente, siguiendo el modelo de la escultura. De este modo, este proceso ha llevado bastante tiempo, y, si bien luego facilitó la soldadura, no en todos los casos se pudo ajustar totalmente y hubo que forzar la forma, rellenando los huecos para que quedase en su sitio.

- Soldadura de los ángulos rectos: (2-3 sesiones aprox.) para la cual fue necesaria la utilización de un soporte especial en el que se apoyaban las varillas para generar la unión en 90 grados. Para este proceso hemos utilizado principalmente la TIG.
- Soldadura del conjunto de las partes. Dividimos la estructura en 3 partes que luego fueron soldadas conjuntamente. Cada vez que procedíamos a acabar una de las partes realizamos un limado inicial con disco de radial y fresa en las partes cóncavas.
- Corte y soldadura de las varillas de refuerzo. (0,6 mm) Destacamos, desde un inicio, el afán de conseguir una estructura estable para poder sostener los soportes gráficos, para ello fue necesario añadir a la estructura unas varillas de refuerzo, que hemos cortado en recto. Para facilitar el proceso y generar una unión más fuerte hemos utilizado la soldadura de hilo (MIG).
- Limado, refuerzo con masilla especial para metal y limado final: para acabar de unificar los puntos de soldadura se usó una masilla de dos componentes para tapar alguno de los huecos que quedaron en las uniones.
- Limpieza con disolvente y pátina: Después de haber completado la estructura, se recreó una prueba con alguna de las planchas para ver cómo se complementaban las formas y distintas tonalidades del metal. Se decidió entonces que era necesario añadir una pátina para unificar las distintas partes. Después de varias pruebas, se optó por una pátina efecto forja texturada de MontanaCans.

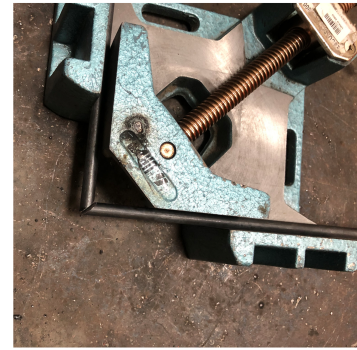


Fig. 39 Soldadura ángulos rectos

Procesos paralelos: Para la realización del contenido del resto de unidades de la instalación también hemos utilizado el taller de metal. De este modo, hemos hecho uso de la cortadora de cortar en diversos tamaños las láminas de aluminio y hierro que posteriormente fueron serigrafiadas. También hemos utilizado la plegadora para doblar las planchas. Por otra parte, también hemos hecho pruebas de plegado de varilla para realizar el gancho, pensado para ser soporte del dispositivo-vídeo.



Fig. 40 Procedimiento constructivo.



Fig. 41 Proceso de lacado y prueba de instalación.

3.3.4.4 Proceso de Estampación

Nos hemos centrado en la serigrafía como técnica base para la realización de esta parte del proceso. En la ideación se ha tenido en cuenta qué tipo de técnica sería la más adecuada para estampar sobre metal, un soporte que, si bien es utilizado normalmente como matriz, no es el más empleado a la hora de estampar. De este modo, se inició un camino de experimentación con diferentes tintas para ver cuál era la más adecuada. Después de haber cometido diversos errores, se pueden señalar los siguientes aspectos:

-Para poder estampar sobre metal es necesario utilizar una tinta resistente y que se adhiera. En este proceso nos hemos topado con *serimat* y *seribrill*. Dos tintas al disolvente pensadas para soportes rígidos.

Por un lado, el proceso serigráfico parte de la emulsión fotosensible en la pantalla. Aunque hemos utilizado una emulsión supuestamente resistente al agua y al disolvente, en realidad ésta no ha sido lo suficientemente invulnerable a varias limpiezas de la pantalla, teniendo que volver a emulsionar en varias ocasiones el mismo fotolito. Por otra parte, es fundamental limpiar a conciencia la superficie a estampar de cualquier resto de grasa, ya que si no la tinta no se adhiere correctamente a la superficie.

Dentro del proceso de trabajo nos hemos percatado de que tanto una como otra tinta son muy efectivas sobre el metal. Lo más importante radica en la mezcla adecuada con el médium, en este caso el disolvente retardante, y así poder aguantar con la tinta sin que se seque al momento. La cantidad aproximada es de tres partes de tinta por una de disolvente. Posteriormente todas las piezas han sido barnizadas con un spray para protegerlas de la oxidación.

Como soporte para estampar hemos utilizado planchas de hierro y aluminio. Cada uno de los materiales presenta sus particularidades. Por un lado, el aluminio no se oxida ni viene engrasado. Aún así, es muy fácil que se noten las imperfecciones, y una vez se ha ensuciado, es mucho más difícil de limpiar. Por otra parte, en el proceso de estampación sobre hierro hay que tener en cuenta que hay que ser especialmente cuidadosos.

Estos dos metales tienen, como se puede intuir, características que los diferencian y unas cualidades que pueden pesar en el momento de su elección.

Podemos establecer la siguiente tabla comparativa de la conjunción de los metales con la tinta.

Característica	Aluminio	Hierro
Limpieza	No necesita limpieza previa	Sí, muy a conciencia.
Precio	Más caro	Más económico
Brillo	Brillo	Mate
Adherencia de tinta	++	+++
Flexibilidad	+++	++
Oxidación	No se oxida	Sí se Oxida
Conjunción tinta + soporte	++	++++
Barniz	Necesario	Necesario
Con tinta <i>Serimat</i>	+ (hay contraste entre el brillo del material y el mate de la tinta)	+++
Con tinta <i>Seribrill</i>	+++	+++

3.3.4.5 Producción Videográfica

Después de haber advertido los límites de la gráfica con este proceso interdisciplinar, en este apartado resumimos nuestra experimentación con la imagen en movimiento. Desde un comienzo la idea parte de encuadrar el formato vídeo en el espacio, entendiéndolo como un elemento escultórico. El motivo principal del video era representar la canción, en este caso la idea de avalancha, y que ésta quedase en armonía con el resto de elementos que componen la instalación. Para ello hemos pensado en un dispositivo que pudiera reproducir el vídeo, optando por una Tablet o Ipad, a través de la unión del metal con un trípode.

Para la producción video gráfica ha sido vital establecer un anexo referencial, que sirve de apéndice, y sostiene lo ya englobado en el marco principal centrado en referentes gráficos. De este modo, era necesario nutrir al proyecto con otros procesos de diferentes artistas que convergen con la temática planteada. En esta sintonía con la idea de proceso, cambio y elemento natural, procedemos a señalar los siguientes referentes:

- *Reflecting Pool*, (1979, Bill Viola). En sus piezas de video-arte, Viola juega con la representación de las acciones en distintos tiempos. En este caso nos parece interesante como, teniendo en cuenta que se trata de un video del 79, se genera un

efecto de contraste entre el reflejo en el agua y el hombre que se queda inmóvil a punto de dar el salto. En nuestro caso, será la instalación la que genere un plano “estático”, y el video el que genere el plano en movimiento temporal.⁵⁹



Fig. 42 Reflecting Pool (1979, Bill Viola)

- *Joga*, 1997 dirigido por Michel Gondry (Video de Bjork). Nos parece atrayente como Gondry utiliza la cámara en este videoclip, con un plano en movimiento constante, recreando las formas que generan diversos elementos del paisaje distorsionados. Se evidencia por tanto notablemente el sentido de variación de un lugar a otro, centrándose en la idea de naturaleza mutable, permeable al paso de la realidad. En general, los videos musicales de Bjork destacan por la presencia secuencias visuales llamativas, las cuales en muchas ocasiones toman como referencia al videoarte.⁶⁰



Fig.43 Joga (1997, Michel Gondry)

⁵⁹ Keeley, D. (2019). “Exhibition: Bill Viola/Michelangelo Life Death Rebirth : The Passage of Time”. *British Journal of General Practice*, 69(680), 141–141. <https://doi.org/10.3399/bjgp19X701633>

⁶⁰ Dibben, N. (2006). “Subjectivity and the Construction of Emotion in the Music of Björk. *Music Analysis*, “25(1/2), 171–197. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2006.00237.x>

- *Video Landscapes*, (1974, Ernst Caramelle). La obra de Caramelle resulta atrayente por su manera de adaptar y combinar el cuerpo, el video y el objeto. Nos ha parecido un buen referente a la hora de integrar el video con el dispositivo, y este con el objeto escultórico en sí. Sus piezas dialogan con el espacio, la imagen fija y el tiempo, para componer motivos que se representan a si mismos a través del video. ⁶¹
- *Zen for TV*, (1981, Nam June Paik). La obra de Nam June Paik se configura como uno de los referentes fundamentales a la hora de entender el videoarte y la videoescultura. Hemos elegido este ejemplo por como la sencillez aparente del resultado, el cual se conforma gracias a una investigación inicial en torno a la materialidad del video, y como éste puede convertirse, con sus propios errores, en un objeto transcendente. ⁶² De este modo, de Paik tomamos como referencia de que no hace falta tomar una gran compilación de videos para generar el proceso, sino que por el contrario, muchas veces *menos es más*.

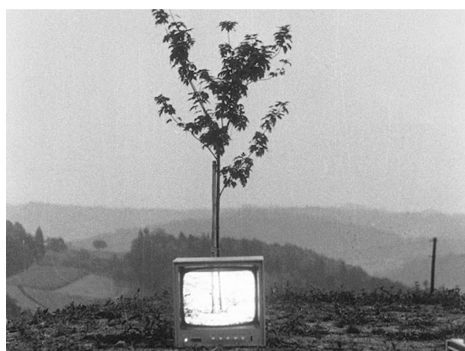


Fig. 44 *Video Landscapes* (1974, Ernst Caramelle)



Fig. 45 *Zen for TV* (1981 Nam June Paik)

⁶¹ Vincent, S. (2004). *Ernst Caramelle. Art in America* (1939), 92(8), 128–129.

⁶² Lim, T. (2019). “Moving Meditation: Paik Nam June's TV Buddha and Its Zen Buddhist Aesthetic Meaning. *Dao: a Journal of Comparative Philosophy*”, 18(1), 91–107. <https://doi.org/10.1007/s11712-018-9643-5>

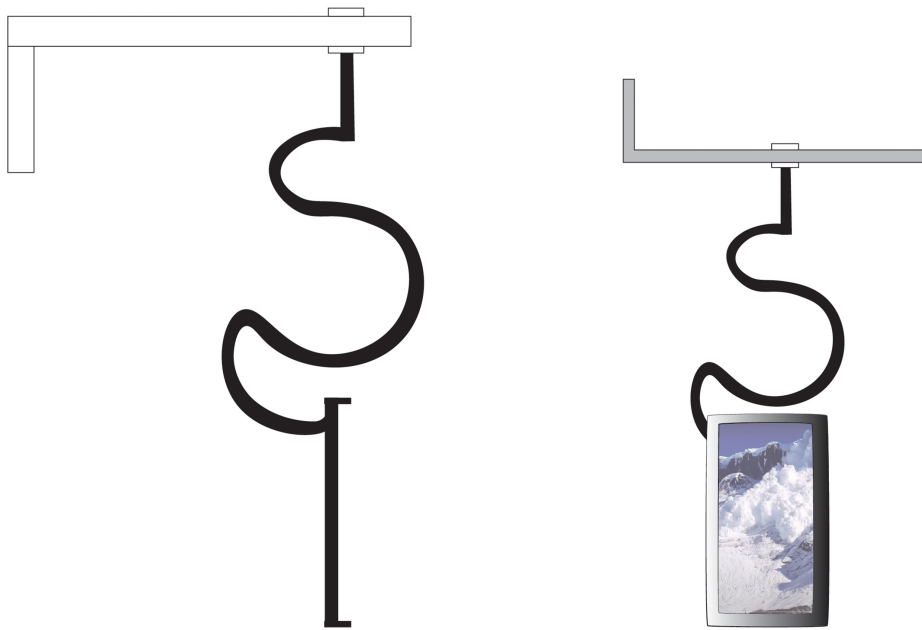


Fig. 46 Pruebas de soporte y fotogramas del vídeo





Fig. 47 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables.

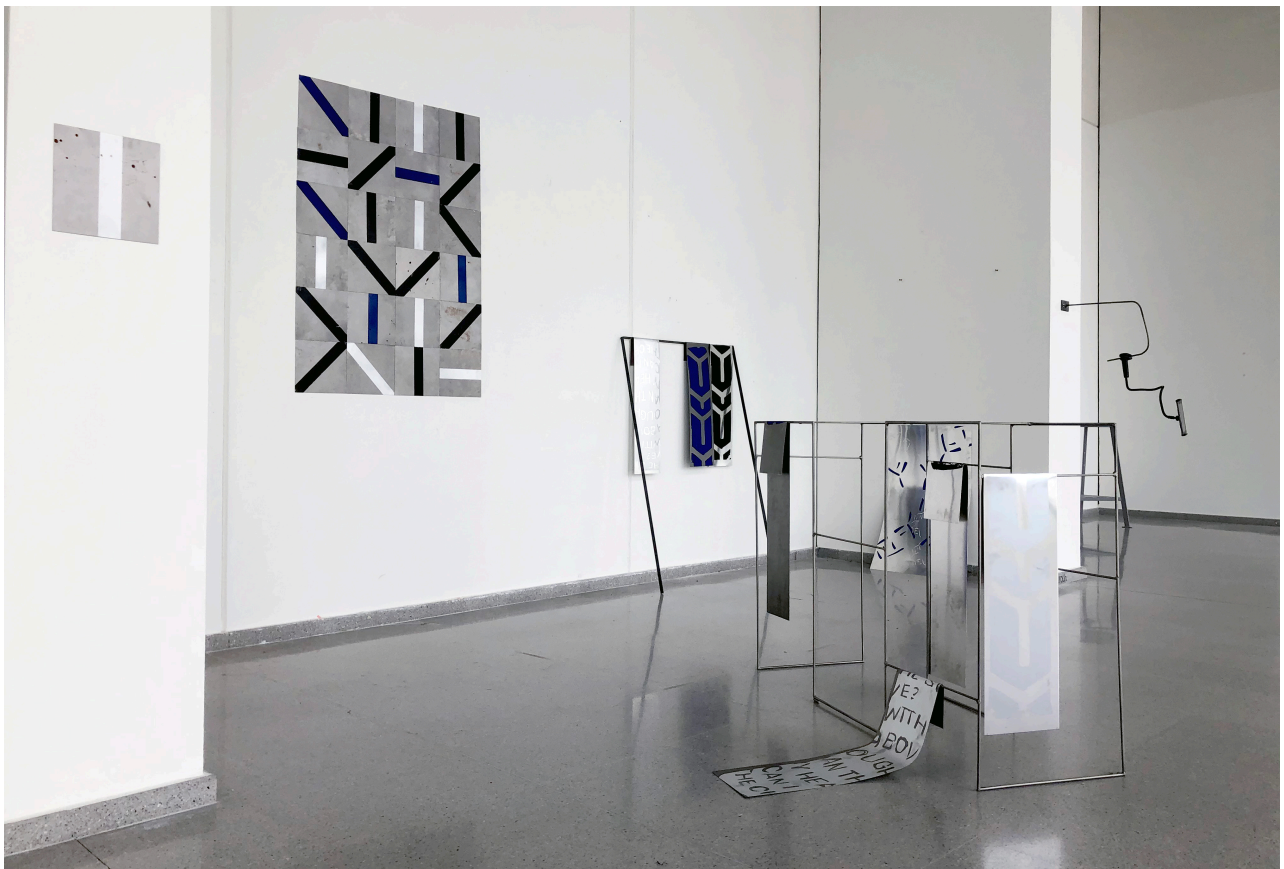


Fig. 48 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables.



Fig. 49 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables.





Fig. 50 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables.



Fig. 51 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables.



Fig. 52 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables.



Fig. 53 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables.



Fig. 54 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Soporte de metal, trípode, Ipad. Medidas variables.

3.3.5 Difusión

En Julio de 2021 se inauguró la muestra Salón Brand New, en el centro Conde Duque de Cultura Contemporánea de Madrid. Hemos tenido la oportunidad formar parte de esta exposición gracias a la selección por parte de los comisarios, Mario Canal y Daniel Silvo, de tres proyectos procedentes de la Universidad Politécnica de Valencia. El contexto de la muestra se centra en enseñar al público el trabajo de egresados de distintas facultades de España. Para este proyecto hemos presentado el trabajo pertinente *Landslide, a way to Chamorro*, adaptándolo a las necesidades del espacio. A continuación mostramos el registro fotográfico de la muestra.



Fig. 55 Vinilo de la exposición Salón Brand New



Fig. 56 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Adaptación para Salón Brand New (2021)



tFig. 57 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Adaptación para Salón Brand New. (2021)



Fig. 58 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Adaptación para Salón Brand New. (2021)

4. CONCLUSIONES

La realización de esta investigación nos ha servido para poder discernir los motivos principales a tratar en este trabajo de fin de máster. Podemos, concretar los siguientes aspectos a sacar en valor, teniendo en cuenta los objetivos marcados en un principio:

1. A través de establecer un marco teórico propicio a la investigación hemos podido contextualizar nuestra producción artística dentro de un paradigma, o modo de hacer, basado en la interrelación de la música popular y las artes visuales, partiendo de la gráfica. Intentar hermanar dos conceptos ya de por sí eclécticos a través del medio plástico no es tarea fácil. Aun así, a través de los dos procesos interrelacionados aquí relatados, podemos advertir un nuevo procedimiento relacional, como diría Bourriaud⁶³, que nos servirá a la hora de enfrentarnos a designios posteriores.

2. Este trabajo de fin de máster ha servido para poder expandir los límites de la forma y contenido a los que estamos habituados a trabajar. Se entremezclan varias disciplinas que confluyen en la creación última: la gráfica, el espacio, el vídeo, la construcción y la escultura. Incluso las piezas, aunque no se había apreciado en un momento, adquieren una dimensión pictórica.

3. Aunque los dos proyectos aquí redactados adquieren una autonomía discursiva, podemos afirmar que forman dos caras de un mismo proceso. *Sidewalk Songs* empezó siendo una exploración en torno a una serie de vínculos subjetivos. La apropiación de elementos musicales nos llevó por un camino introspectivo, que se aunaba aún más en el formato libro. Con *Landslide, a way to Chamorro*, hemos realizado una especie de *spin-off* de lo anteriormente relatado. Esa serie de vínculos nos llevó a poder trabajar en más profundidad plástica y espacial el concepto que habíamos iniciado con la propuesta anterior. Lo interior se traslada a lo exterior a través de la gráfica que se relaciona con el espacio. De lo concreto, la canción de Nicks, planteamos un proceso que se expande, y que por tanto no queremos dar por concluido. Recapacitando en lo expuesto, hay algunos aspectos en los que se podría incidir para generar una mayor cohesión entre las distintas partes de la memoria.

4. Aún así, en definitiva, partiendo de un conocimiento mínimo sobre la mayoría de técnicas cuyo proceso aquí relatamos, y como trabajarlo, después de haber realizado todo el transcurso podemos llegar a la conclusión de que el resultado cumple con los objetivos planteados.

⁶³ Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional* (1a, 4a ed.). Adriana Hidalgo.

5. FUENTES REFERENCIALES

5.1 Bibliografía

- BACHELARD, G. (1983). *La poetica del espacio* (2ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (1ª, 12ª ed.). Paidós.
- BENJAMIN, W., & ENTEL, A. (2012). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Ediciones Godot.
- BOURRIAUD, N. (2004). *Postproducción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* ([1a, 2a ed.]). Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional* (1a, 4a ed.). Adriana Hidalgo.
- COLDWELL, P. (2010). *Printmaking: a contemporary perspective*. Black Dog Publishing.
- DEBORD, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*, (2a ed.). Pre-Textos
- DIEDERICHSEN, D. (2010). *Psicodelia y ready-made*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- FRIED, M., & BARTHES, R. (2008). *El Punctum de Roland Barthes*. Cendeac.
- GOMBRICH, E. H. (1971). *Freud y la psicología del arte: Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*. Barcelona: Barral.
- GUST, S. (2016). Fleetwood Mac on Fleetwood Mac: Interviews and Encounters [Review of *Fleetwood Mac on Fleetwood Mac: Interviews and Encounters*]. *Library Journal*, 141(11), 73–74. REED BUSINESS INFORMATION.
- IVINS, W. M. (1975). *Imagen impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica*. Gustavo Gili.
- LEFEBVRE, H., MOORE, J., ELLIOTT, G., & TREBITSCH, M. (2014). *Critique of everyday life*. London: Verso.
- MARTÍNEZ MORO, J. (1998). *Un ensayo sobre grabado: (a finales del siglo XX) (p. 16)*. Creática.
- RAUSCHENBERG, R. (2005). *Robert Rauschenberg: [Exposición] IVAM 17 de marzo al 15 de mayo de 2005*. IVAM. Institut Valencià d'Art Modern.
- RODRÍGUEZ ARIAS A. (2019). *Way to Nowhere, un proyecto instalativo experimental* (Trabajo de fin de grado).UPV, Valencia
- SARAH KIRK HANLEY, ORIT HOFSHI. (2019) Deep Time, Art In Print Magazine, *from Volume 9 #4*, November-December .
- SCHULTZ, U. (1994). *La fiesta: de las Saturnales a Woodstock*. Alianza.
- SONTAG, S. (2010). *Sobre la fotografía* (4ª-6ª ed.). Debolsillo.

STORR, R., COOPER, D., LOCK, U., & PETTIBON, R. (2012). Raymond Pettibon. London ; New York: Phaidon.

TALLMAN, S. (1996). *The contemporary print: from pre-pop to postmodern*. Thames & Hudson.

TRASANCOS, G. DE. (1996). “Aportes sobre vellos cultos no Monte de Chamorro (Ferrol)” en *Anuario brigantino*, 19, 119–122.

VINCENT, S. (2004). *Ernst Caramelle*. *Art in America* (1939), 92(8), 128–129.

WYE, D. (2004). *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, (p. 44.)

5.2 Recursos en línea

ADOLPHSON, J. V. (2014). “Mad as Hell”: Democratic Dissent and the Unpatriotic Backlash on the Dixie Chicks. en *Journal of Popular Music Studies*, 26 (1), 47–63.
<https://doi.org/10.1111/jpms.12059>

ALIAGA, J. V., DE CORRAL, M., G. CORTÉS, J. M. (2003). “La reinención de la experiencia ¿Hay espacio para lo pequeño en un mundo global?”. En: Expoactual.
<http://www.expoactual.com/media/32bd5cb0d8eb7e0f22f9e322ba3958a6eL.pdf> [Fecha de consulta 20. Junio 2021].

ALONSO, L. (2018, 2 diciembre). CB Hoyo es el azote del mundo del arte. *Domestika.org*. Recuperado de:<https://www.domestika.org/es/blog/1649-cb-hoyo-es-el-azote-del-mundo-del-arte>

DIBBEN, N. (2006). “Subjectivity and the Construction of Emotion in the Music of Björk”, en *Music Analysis*, Vol. 25(1/2), pp. 171–197. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2006.00237.x>

GROVE, A. (2014, 20 febrero). Las xilografías que 'reinventaron' los libros como objetos artísticos. *20 Minutos*. Recuperado de <https://www.20minutos.es/noticia/2054151/0/xilografia/libros/objetos-artisticos/>

KEELEY, D. (2019). Exhibition: Bill Viola/Michelangelo Life Death Rebirth : The Passage of Time. *British Journal of General Practice*, 69(680), 141–141.
<https://doi.org/10.3399/bjgp19X701633>

KIRK HANLEY, SARAH. “Orit Hofshi: Deep Time”, en *Art In Print Magazine*, from Volume 9 #4, November-December 2019. <https://artinprint.org/article/orit-hofshi-deep-time/> [Fecha de consulta: 20-06-2021]

LIM, T. (2019). Moving Meditation: Paik Nam June's TV Buddha and Its Zen Buddhist Aesthetic Meaning. *Dao: a Journal of Comparative Philosophy*, 18(1), 91–107.
<https://doi.org/10.1007/s11712-018-9643-5>

LYONS, M. L. (1983, septiembre). Stevie nicks: Arizona's bella donna comes home/ Arizona Living. Recuperado 5 de febrero de 2021, de <https://fleetwoodmac-uk.com/wp/1983/09/>

MEDINA, M. (2014). Tracey Emin: Life Made Art, Art Made from Life. *Arts*, 3(1), 54–72. <https://doi.org/10.3390/arts3010054>

OYLER, N. (2016, 28 noviembre). “Vallotton: The Woodcuts of Modern Life” | *Hammer Museum*. Recuperado de: <https://hammer.ucla.edu/blog/2016/11/vallotton-the-woodcuts-of-modern-life> [Fecha de consulta: 14-07-2021]

OYLER, N. (2016, 28 noviembre). Vallotton: The Woodcuts of Modern Life | Hammer Museum. Recuperado 14 febrero, 2020, de <https://hammer.ucla.edu/blog/2016/11/vallotton-the-woodcuts-of-modern-life>

The Morgan Library and Museum. (2014, 14 junio). Medium as Muse: Woodcuts and the modern Book. Recuperado 13 enero, 2020, de <https://www.themorgan.org/exhibitions/medium-as-muse>

VICENTE, A. (2019, 9 marzo). Coco Capitán, mucho más que una fotógrafa de moda. Recuperado 14 febrero, 2020, de https://elpais.com/elpais/2019/03/07/estilo/1551985532_053776.html

5.3 Discografía

ADELE (2008). *19* [CD]. Londres: XL Recordings.

CAREY, M. (2005). *The emancipation of Mimi* [CD]. Santa Monica: Island Records

CLARKSON, K. (2004). *Breakaway* [CD]. EE UU: RCA.

JESSICA JOSHUA, N. (2018). *Saturn* [CD]. Londres: Little Tokyo Recordings y RCA Records.

NICKS, S. (1973). *Landslide. Rumors*. [Vinilo]. Nueva York: Warner Bros.

MERING, N. (2019). *Titanic Rising* [CD]. Nueva York : Sub Pop.

WEYES BLOOD (2019). *Something To Believe* [Canción]. En *Titanic Rising*. Sub Pop Records.

5.4 Índice de Figuras

Fig. 1 Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967, The Beatles), diseñada por Peter Blake. Recuperado de: <https://historia-arte.com/>

Fig. 2 Cartel del Monterrey Pop (1967) Recuperado de: https://los40.com/los40/2018/07/05/musica/1530806462_429879.html

Fig. 3 Festival de Woodstock <https://www.tendencias.com/ocio/mitico-festival-woodstock-vuelve-2019-motivo-su-50-aniversario-queriendo-recuperar-espirtu-original>

Fig. 5 Portada de Sonic Youth, (1992), diseñada por Mike Kelley Recuperado de: <https://www.amazon.es/Dirty-Sonic-Youth/dp/B000003TA9>

Fig. 4 Portada de The Velvet Underground, (1967) diseñada por Andy Warhol <https://www.amazon.es/Velvet-Underground-Nico-Vinilo/dp/B0010R3VNA>

Fig. 6 Angst (Edvard Munch, 1896) Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/67456>

Fig. 7 La ciudad (Frans Masereel, 1925) Recuperado de: <https://www.aryse.org/la-ciudad-frans-masereel/>

Fig. 8 ibid. Recuperado de: <https://www.aryse.org/la-ciudad-frans-masereel/>

Fig. 9 Centennial Certificate MMA (Robert Rauschenberg, 1969) Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/347137>

Fig. 10 1st Etchings (Jasper Johns, 1967) Recuperado de: <https://www.ulae.com>

Fig. 11 Cajas de Brillo (Andy Warhol, 1964) Recuperado de: <https://3minutosdearte.com/1964/>

Fig. 12 State of Control (Tomas Kilpper, 2009) Recuperado de: https://b-post.no/en/09/kierulf.html?set_language=en

Fig. 13 NewBUILD, New College, Oxford (Richard Woods, 2005) Recuperado de <https://www.richardwoodsstudio.com/>

Fig. 14 Residue (Orit Hofshi, 2019) Fig. 8 Residue (Orit Hofshi, 2019) Recuperado de: <https://www.orithofshi.com/>

Fig. 15 We just want to be loved.(Coco Capitán, 2019) Recuperado de: http://www.visavisphoto.com/archives2019/176_MAI_4_COCO_CAPITAN/photo5.html

Fig. 16 Goo, de Sonic Youth (1990) , diseñada por Raymond Pettibon <https://porticomx.net/2020/06/26/la-historia-detras-de-la-portada-goo-de-sonic-youth/>

Fig. 17 Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995 (Tracey Emin,

1995) <https://bilderfahrzeuge.hypotheses.org/3437>

Fig. 18 Darling you are the fake one (CB Hoyo , 2019) <https://thecultmachine.com/artist-cb-hoyo-vividly-portrays-a-wholesome-sarcasm-for-the-art-world/>

Fig. 19 Fig. 16 Fragmento de Sidewalk Songs (2020), Linograbado (15x15cm) sobre papel Rosaspina

Fig. 20 Fragmento de Sidewalk Songs (2020), Linograbado (10x25cm) sobre papel Rosaspina

Fig. 21 Registro fotográfico de las alcantarillas del barrio del Carmen

Fig. 22 Pruebas de diseño para tipografía.

Fig. 23 Prueba de diseño para la portada

Fig. 24 Proceso de configuración y trazo de las matrices

Fig. 25 En el proceso de estampación.

Fig. 26 Pruebas de estado de las distintas estampas

Fig. 27 Proceso de encuadernación

Fig. 28 Prototipo de Sidewalk Songs (2020), Libro de Artista.

Fig. 29 Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020) Prototipo de libro de Artista.

Fig. 30 Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020) Prototipo de libro de Artista.

Fig. 31 Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina

(PA).

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 16,5x16,5cm

Fig. 32 Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina (PA)

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 16,5x16,5cm

Fig. 33 Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina (PA)

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 21x26cm

Fig. 34 Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina (PA)

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 21x26cm

Fig. 35 Boceto de la estructura central

Fig. 36 Boceto de la estructura y vistas

Fig.37 Bocetos de las distintas partes de Landslide, a Way to Chamorro (2021)

Fig.38 Bocetos en los que hemos partido de elementos del proyecto anterior.

Fig. 39 Soldadura Ángulos rectos

Fig. 40 Procedimiento constructivo

Fig. 41 Proceso de lacado y prueba de instalación.

Fig. 42 Reflecting Pool (1979, Bill Viola) Recuperado de:

https://www.ikateler.com/index.php?main_page=product_info&products_id=106835

Fig.43 Joga (1997, Michel Gondry) Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=loB0kmz_0MM&ab_channel=bj%C3%B6rk

Fig. 44 Video Landscapes (1974, Ernst

Caramelle) <http://foundation.generali.at/en/collection/artist/caramelle-ernst/artwork/aus-der-serie-video-landschaften.html>

Fig. 45 Zen for TV (1981 Nam June Paik) <https://www.moma.org/collection/works/163792>

Fig. 46 Pruebas de soporte y fotogramas del vídeo

Fig. 47 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables

Fig. 48 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables.

Fig. 49 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables.

Fig. 50 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables.

Fig. 51 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables.

Fig. 52 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables.

Fig. 53 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables.

Fig. 54 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Planchas de hierro y aluminio serigrafiadas. Medidas variables.

Fig. 55 Vinilo de la exposición Salón Brand New

Fig. 56 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Adaptación para Salón Brand New (2021)

Fig. 57 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

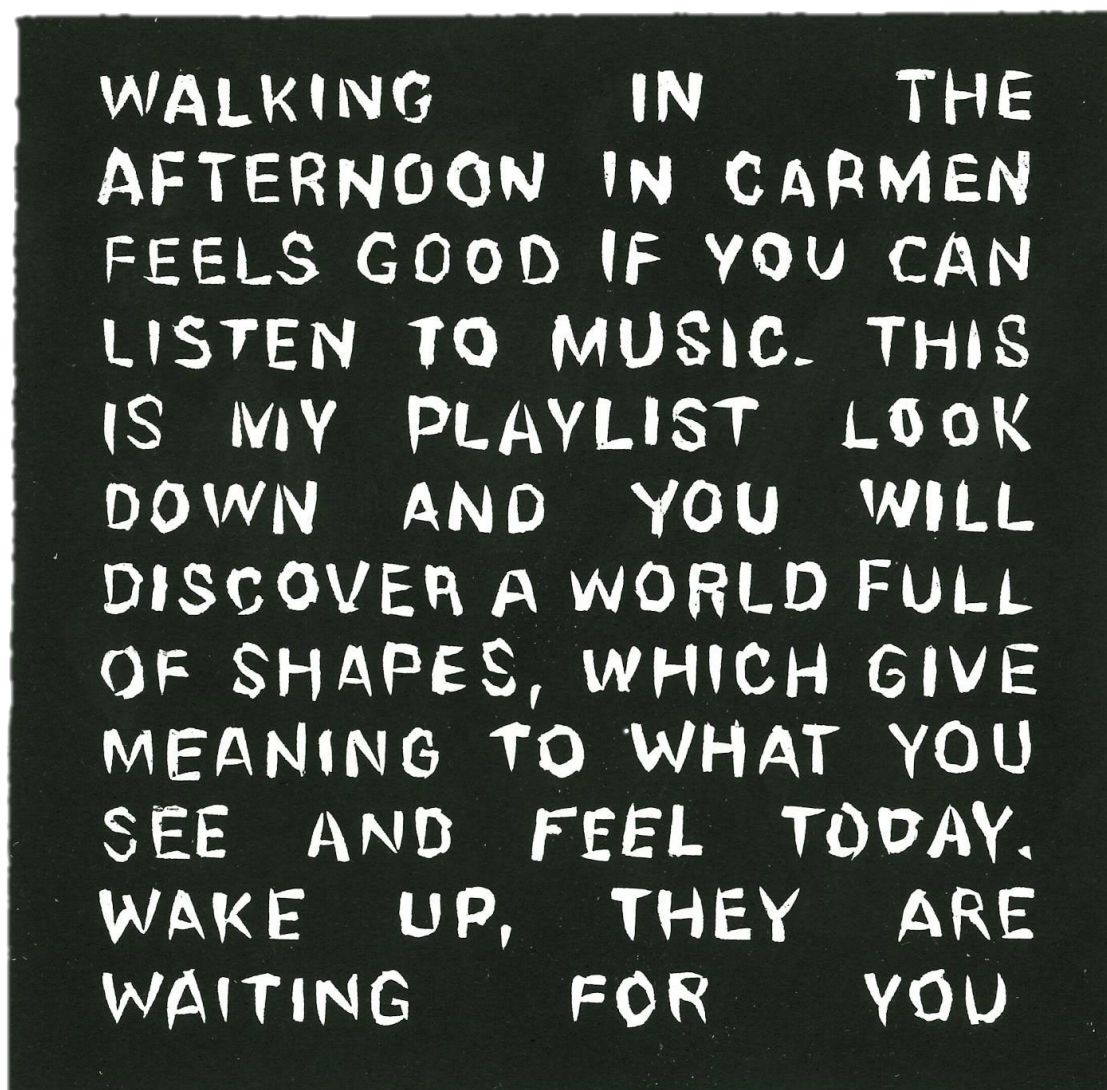
Adaptación para Salón Brand New. (2021)

Fig. 58 Landslide, a way to Chamorro (Ángel Rodríguez, 2021)

Instalación intermedia

Adaptación para Salón Brand New. (2021)

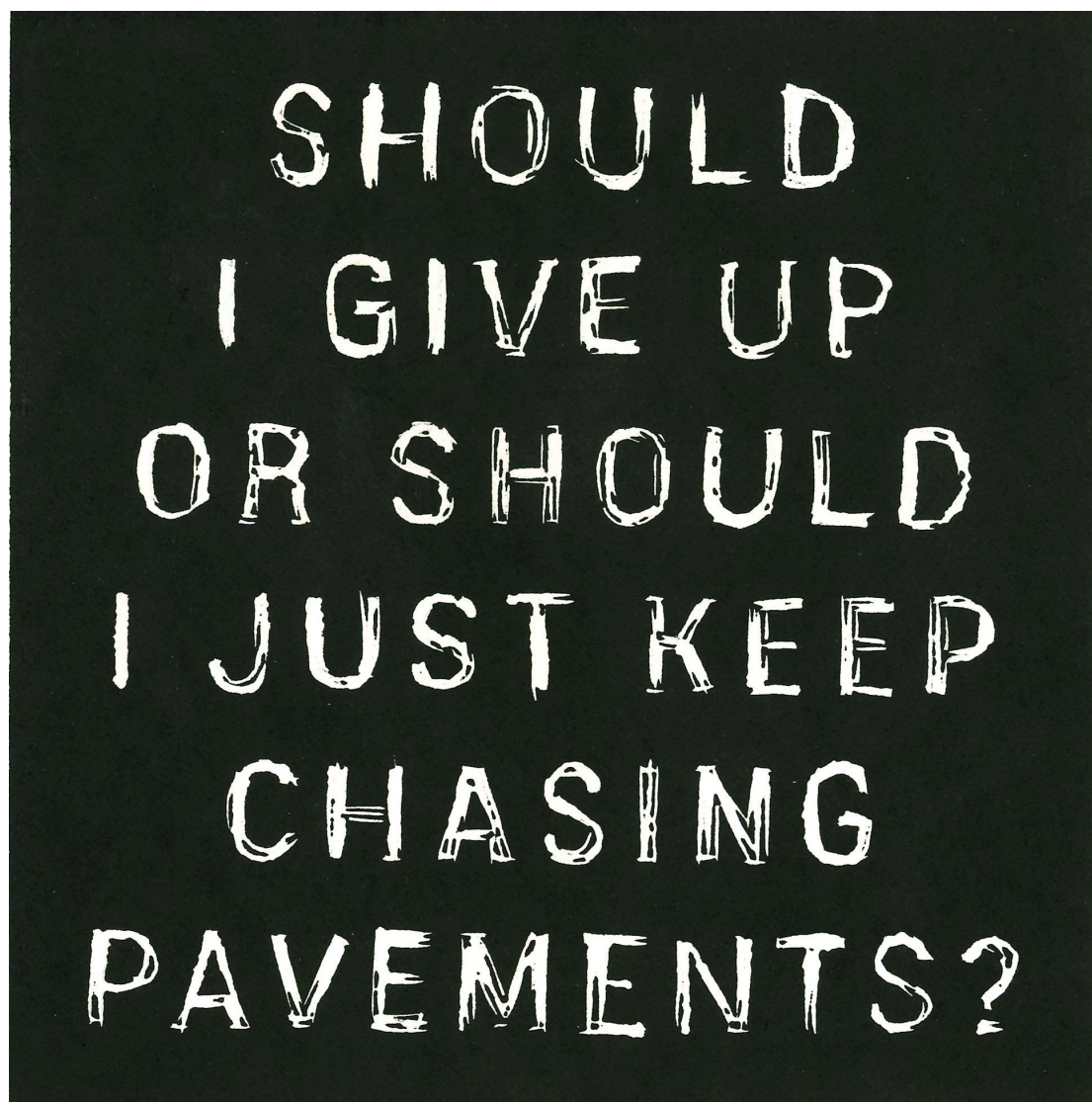
6. Anexo. Registro de Sidewalk Songs.



Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 16,5x16,5cm



Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).

Medidas del papel: 30x30cm

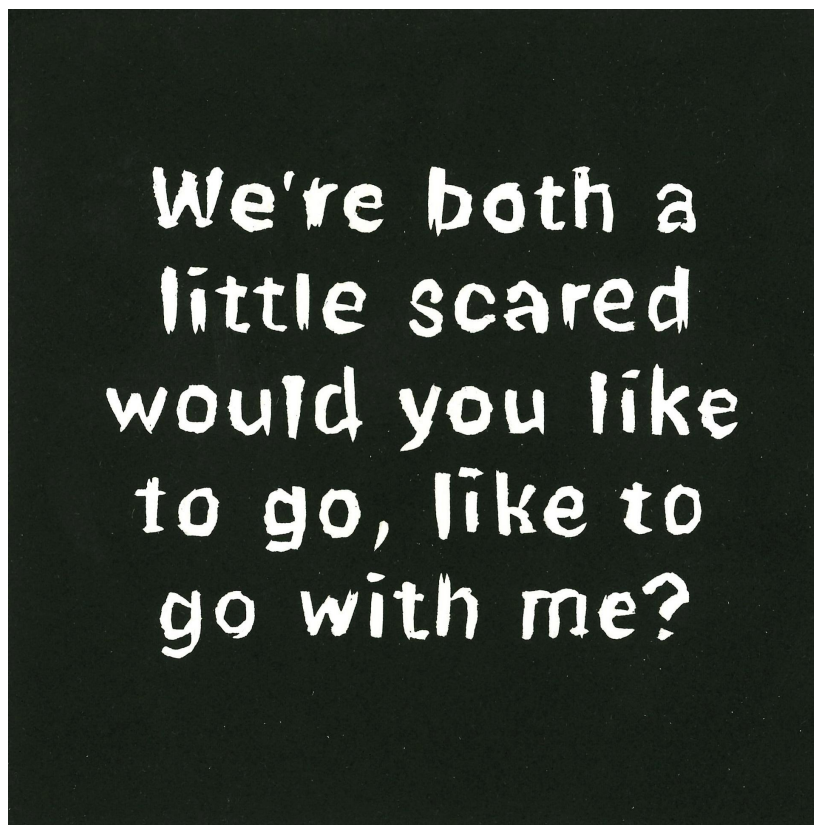
Medidas de la plancha: 16,5x16,5cm



Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 19,5x16,5cm



Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina (PA)(dos matrices)

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 16,5x16,5cm

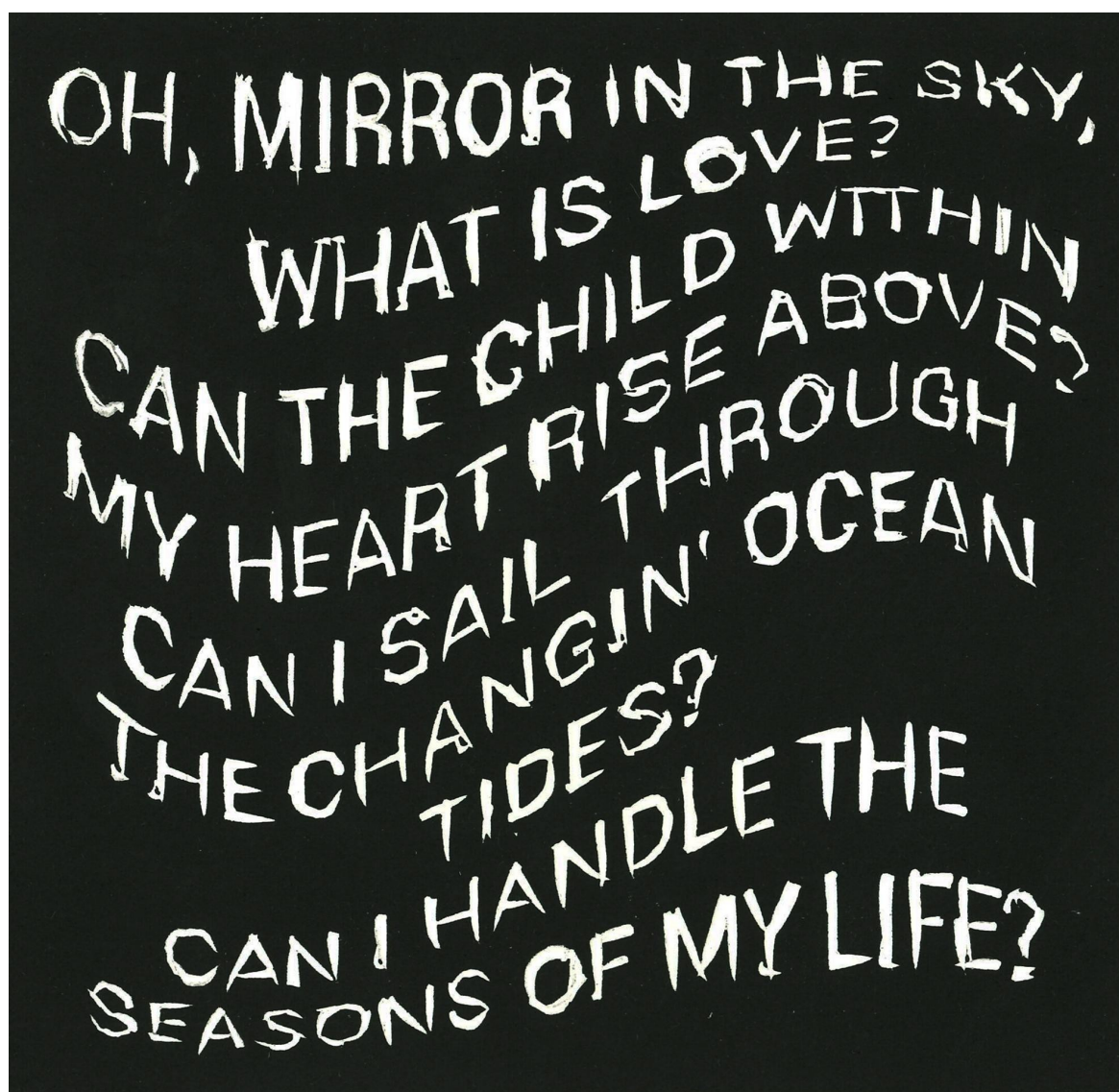
I WAS TOO
LATE, I WAS
TOO LATE
A SHADOW
OF WHAT I
ONCE WAS

*I'm watching
myself like an
old T.V.
I'm watching
myself like an
old movie on
color T.V.*

Fig. 1 Fig. 2 Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).

Medidas del papel: 30x30cm

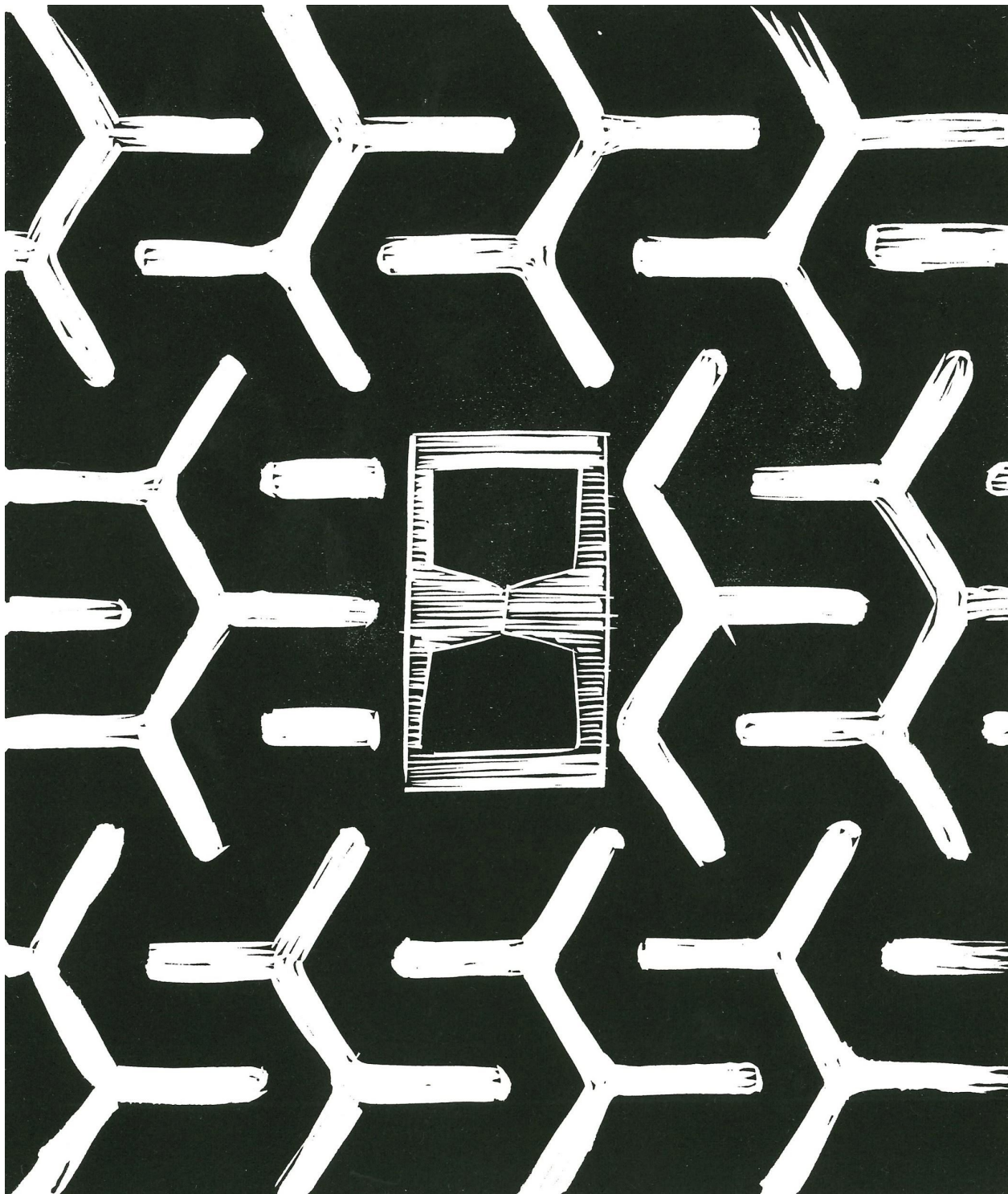
Medidas de la plancha: 16,5x16,5cm



Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).

Medidas del papel: 30x30cm

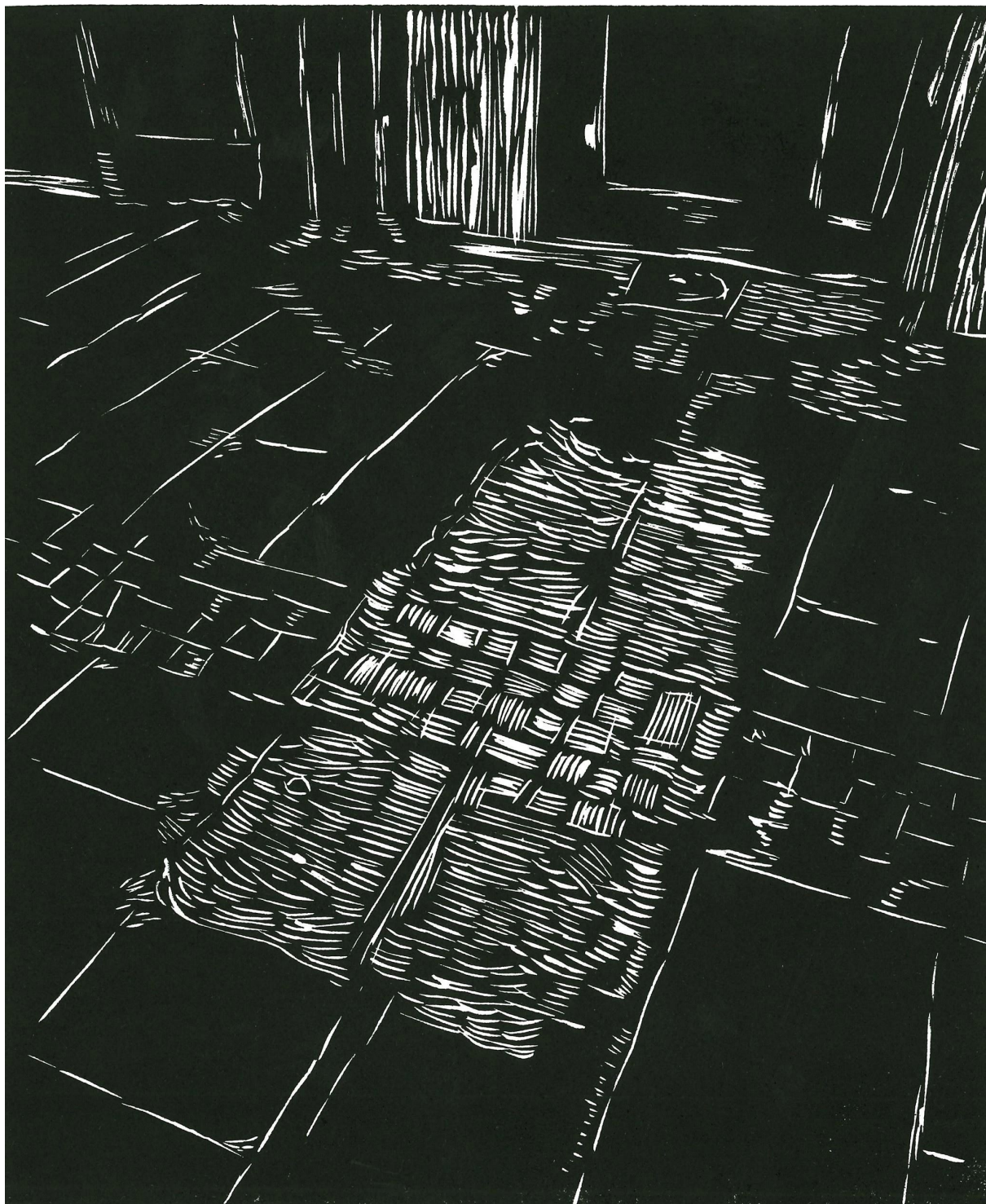
Medidas de la plancha: 16,5x16,5cm



Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).

Medidas del papel: 30x30cm

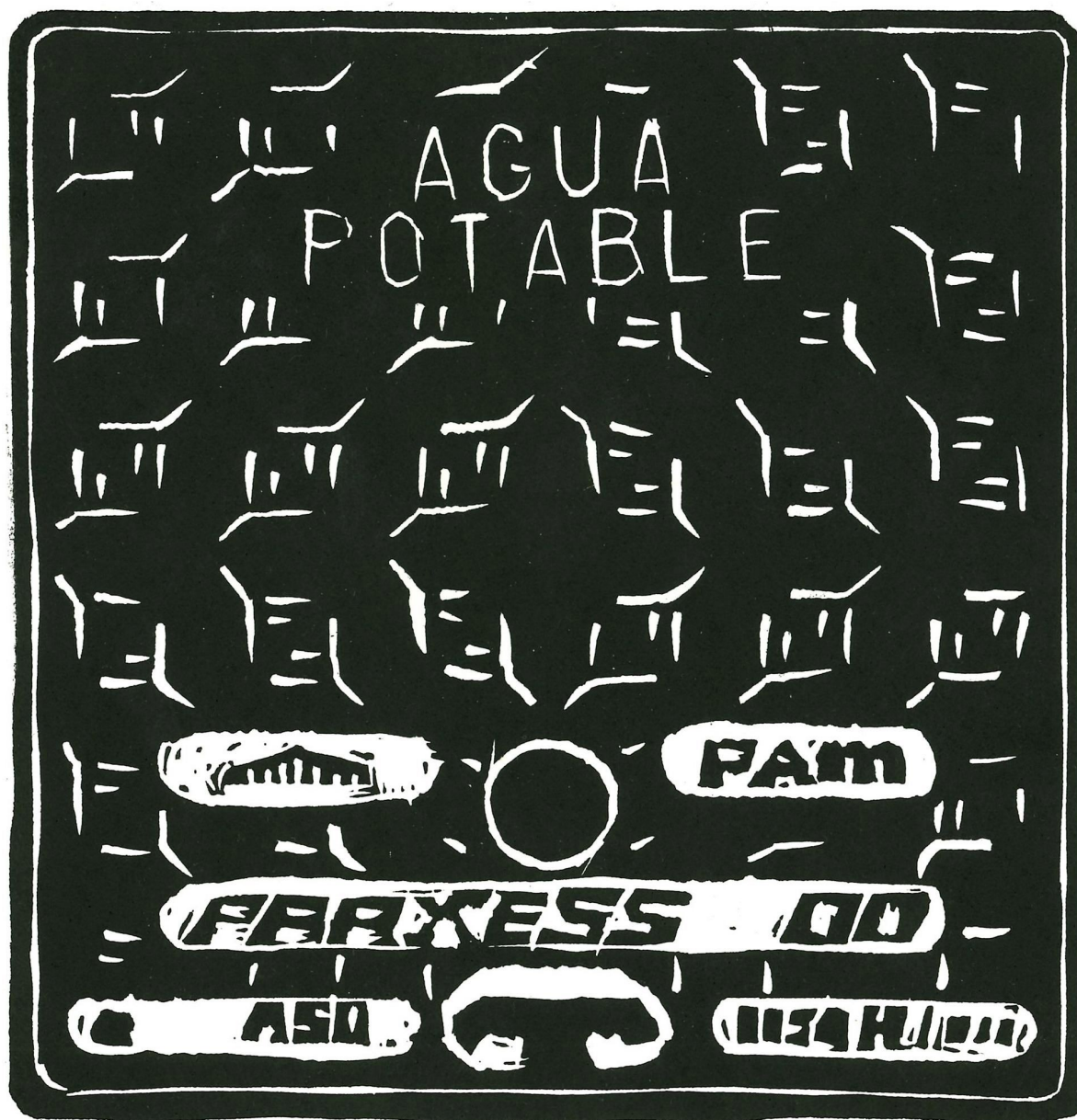
Medidas de la plancha: 21x26,5cm



Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 21x26,5cm



Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).

Medidas del papel: 30x30cm

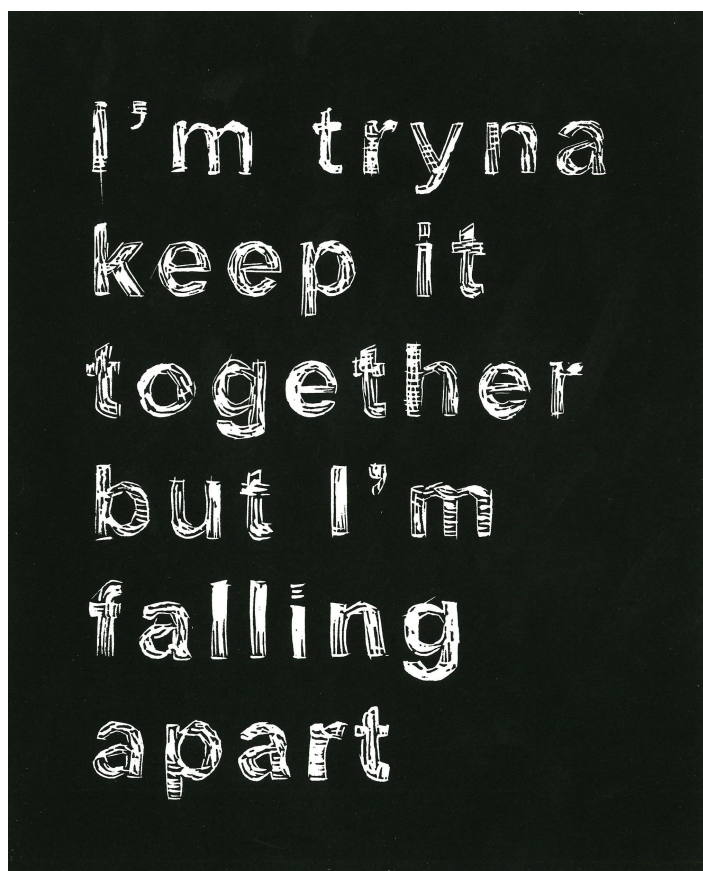
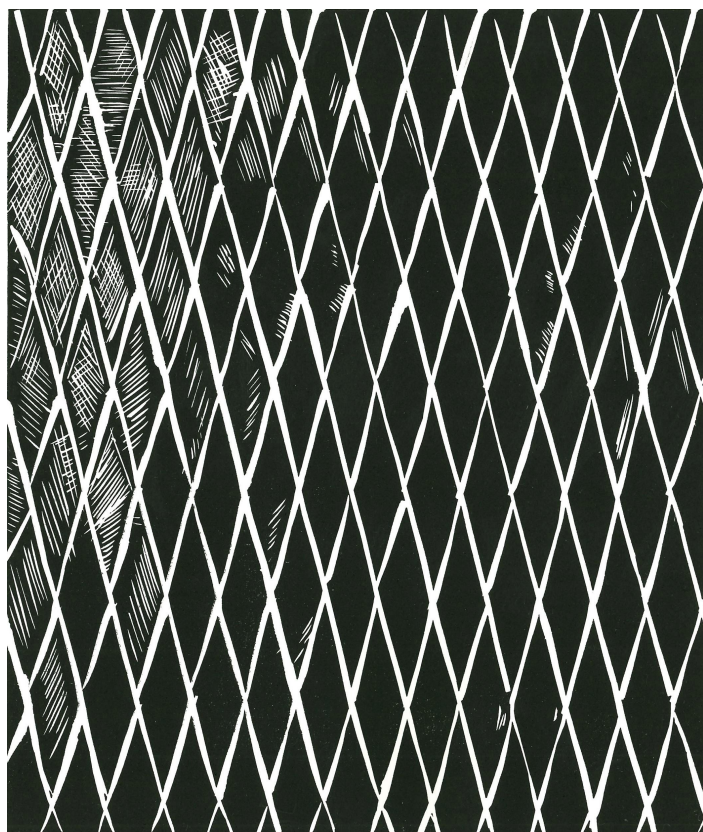
Medidas de la plancha: 19,5x16,5cm



Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).

Medidas del papel: 30x30cm

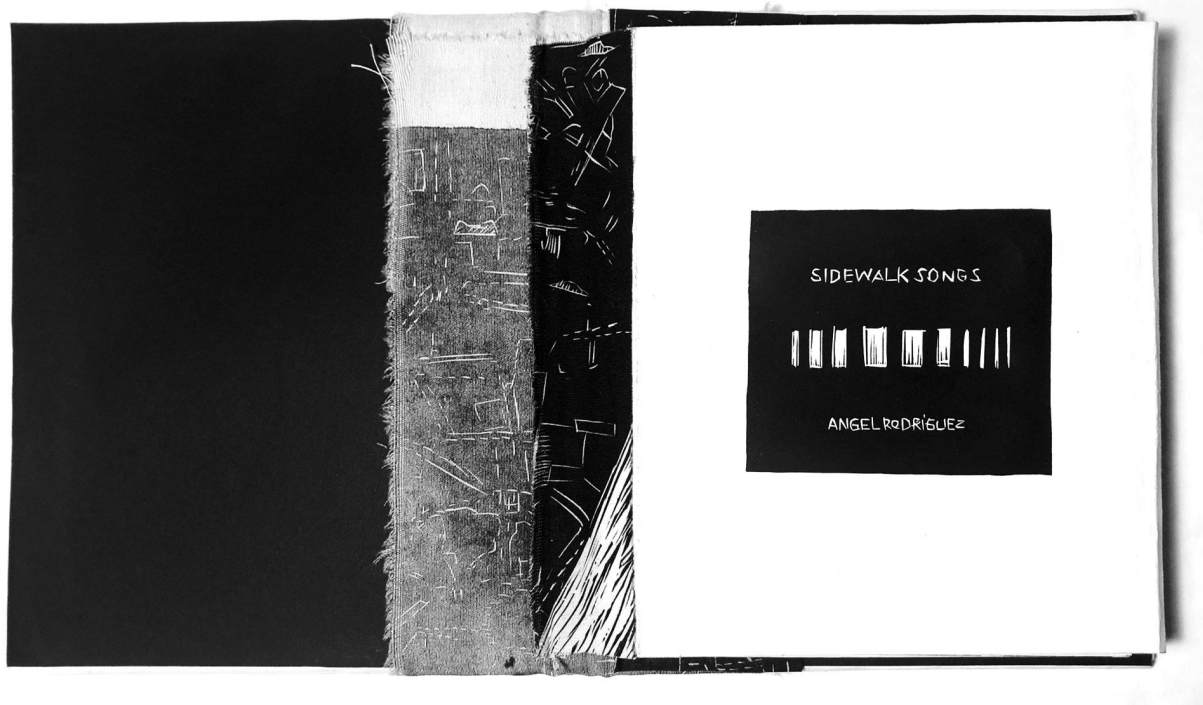
Medidas de la plancha: 19,5x16,5cm



Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020). Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).(dos matrices)

Medidas del papel: 30x30cm

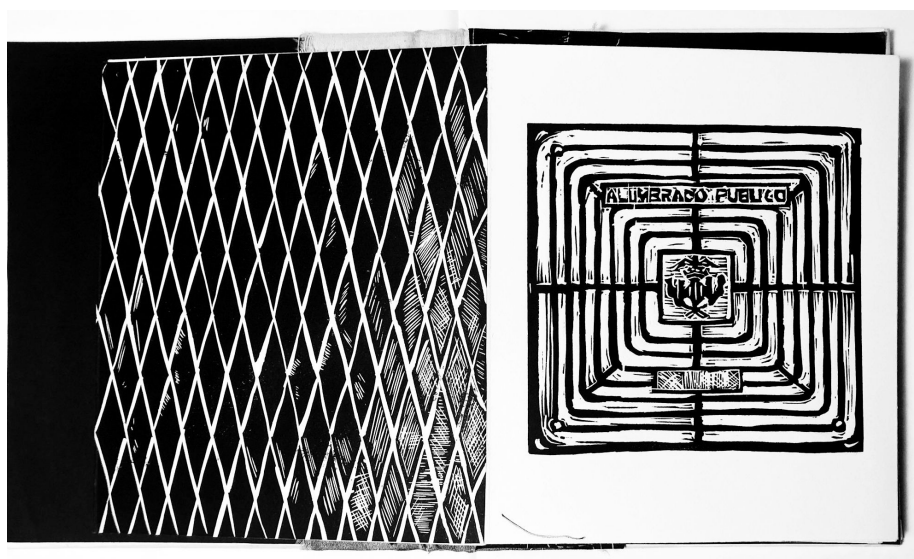
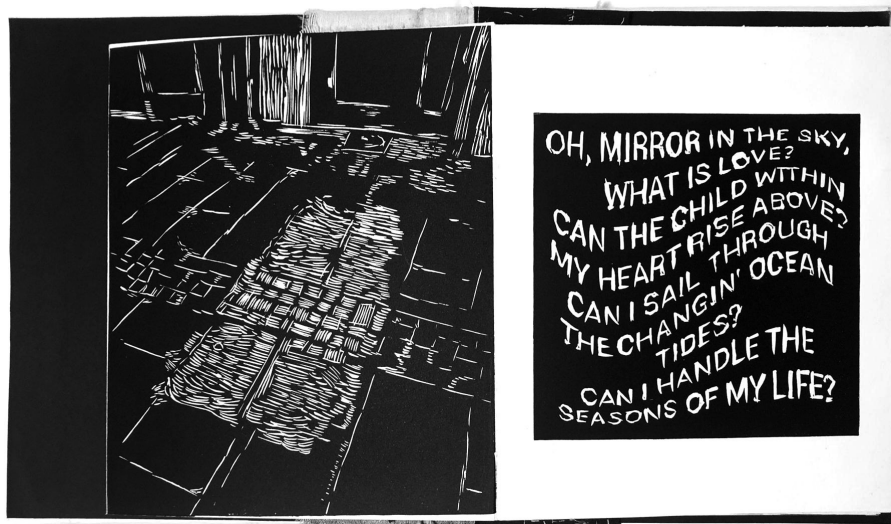
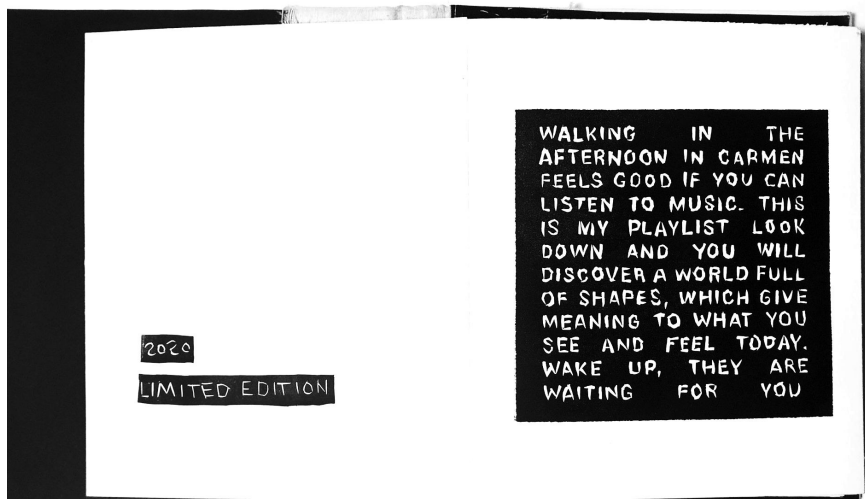
Medidas de la plancha: 19,5x16,5cm



Resultado del prototipo, Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020)



Resultado del prototipo, Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020)



Resultado del prototipo, Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020)



Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020).
Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 21x26cm



Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020).
Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).

Medidas del papel: 30x30cm

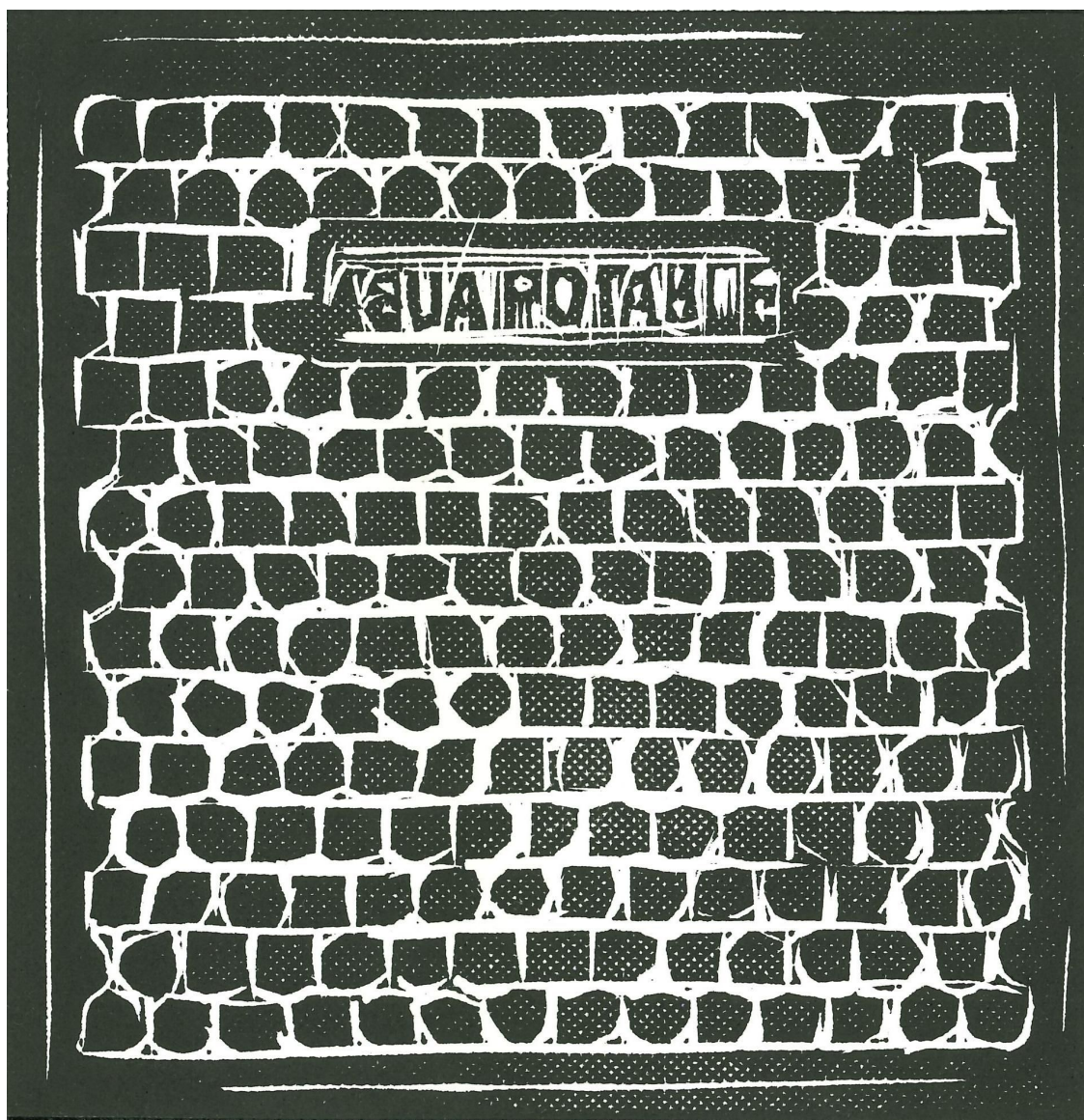
Medidas de la plancha: 10x10cm

1. WE BELONG
TOGETHER - MARIAH
CAREY 2.
WUTHERING
HEIGHTS - KATE BUSH
3. SOMETHING TO
BELIEVE - WEYES
BLOOD 4. GRAY
OCEANS -
COCOROSIE 5
LANSLIDE
FLEETWOOD MAC 6.
SAME DRUGS -
CHANCE THE
RAPPER 7. CHASING
PAVEMENTS -
ADELE 8. IF YOU
EVER - NAO 9. SINCE
YOU BEEN GONE -
KELLY CLARKSON

Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020).
Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 19,5x5cm



Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020).
Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 16,5x16,5cm



Sidewalk Songs (Ángel Rodríguez, 2020).
Linograbado sobre papel Rosaespina (PA).

Medidas del papel: 30x30cm

Medidas de la plancha: 16,5x16,5cm

LANDSLIDE AWAY TO CHAMORRO

APROXIMACIONES A LA
CULTURA MUSICAL
DESDE LA GRÁFICA
EXPANDIDA

Presentado por: Ángel Rodríguez Arias
Dirigido por Fernando Evangelio Rodríguez
angelrodarias@gmail.com

Rodríguez A. (2021). Landslide a way to Chamorro. (Trabajo de Fin de Máster). Universidad Politécnica de Valencia, Máster en producción Artística. Valencia.