



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

De la tierra al abismo

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Burguera Escrivá, Sara

Tutor/a: Mínguez García, Hortensia

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

## **RESUMEN**

El presente proyecto busca dar respuesta, mediante la práctica artística, a una exploración temática hacia lo abismal. La producción artística consiguiente comprende un libro de artista cuya propuesta es mostrar un posible acercamiento y conceptualización de la atracción hacia lo desconocido, es decir, hacia el abismo. Se llevará a cabo desde el contexto de la práctica alfarera, el lenguaje fotográfico y la estructura del libro. Los tres ejes sobre los que se desarrollará esta aproximación serán: el tránsito en la alfarería, el umbral de la representación en las imágenes y el abismo desde el libro de artista como espacio narrativo.

## **PALABRAS CLAVE**

Libro de artista, Fotografía, Alfarería, Tránsito, Umbral, Abismo

## **SUMMARY**

This project seeks to respond through artistic interdisciplinarity, to a thematic exploration, to the abysmal. The resulting artistic production includes an artist's book whose proposal is to show a possible approach and conceptualization, of the attraction towards the unknown, that is, towards the abyss. It will be done from the context of pottery practice, photographic language and the structure of the book. The three axes on which this approach will be developed, will be: the transit in pottery, the threshold of representation in images and the abyss from the artist's book as a narrative space.

## **KEY WORDS**

Artists' book; Photography; Pottery; Transit; Threshold; Abyss

## AGRADECIMIENTOS

“Una obra de arte es un pedazo finito de realidad que distorsiona una experiencia del mundo para encender, en la misma mente o en la ajena, una ampliación de tal experiencia. Una obra de arte es una comprensión que induce una expansión. Cortar para crecer. Una poda que persigue la generación de una nueva fronda.” (Wagensberg, 2014, p. 43)

A mi tutora, por su excepcional guía, dedicación, escucha, crítica, paciencia y afecto durante todo el proceso.

A los seres con los que comparto mi vida, por acompañarme, apoyarme y quererme, hasta cuando no me entienden. Especialmente a mi gata, maestra por excelencia de la elegancia y el amor incondicional.

A quienes habitamos el umbral, ansiamos alcanzar el abismo y vivimos para crear.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	4
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	5
1. TRÁNSITO, UMBRAL Y ABISMO.....	7
1.1. EL TRÁNSITO EN LA ALFARERÍA.....	7
1.2 EL UMBRAL QUE PRECEDE AL ABISMO .....	10
1.3. ACERCARSE AL ABISMO DESDE EL LIBRO DE ARTISTA .....	13
2. REFERENTES.....	17
2.1 GLORIA ANZALDÚA (TEXAS, 1942) .....	17
2.2 DAVID JIMÉNEZ (SEVILLA, 1970) .....	18
2.3 XIMENA PÉREZ GROBET (CIUDAD DE MÉXICO, 1965).....	19
3. PROCESO DE CREACIÓN .....	20
3.1. ANTECEDENTES PROPIOS.....	20
3.1.1. PSICOPOMPOS, 2022 .....	20
3.1.2. HIJOS DEL HADES, 2023 .....	21
3.1.3. INFRATERRENAL, 2023 (DIBUJOS) .....	22
3.1.4. INFRATERRENAL, 2023 (ESCULTURA) .....	24
3.2 LIBRO DE ARTISTA .....	26
3.2.1. CAJA .....	29
3.2.2. FOTOGRAFÍAS .....	31
3.2.3. IMPRESIONES DE GRAN FORMATO .....	32
3.2.4. ACORDEONES .....	33
3.2.5. FOTOGRAFADOS.....	34
3.2.6. CUADERNO .....	36
4. CONCLUSIONES.....	40
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	42
6. ÍNDICE DE FIGURAS.....	44
ANEXOS .....	49
ANEXO I - RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030 .....	49
ANEXO II - IMÁGENES DEL PROYECTO EN DETALLE.....	49
ANEXO III - TRATAMIENTOS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA ANALÓGICA Y DIGITAL .....	49
ANEXO VI - INFRATERRENAL: PRODUCCIÓN CERÁMICA E INVESTIGACIÓN DE ESMALTES .....	49

## INTRODUCCIÓN

“Como la vida de una persona, todo arte es una obra en proceso.” (Anzaldúa, 2021, p.177)

Para transgredir la inmovilidad, acrecentar el pensamiento crítico y construir una identidad propia, es necesario ir más allá de lo conocido. Se necesita un espíritu suficientemente apasionado con el misterio que supone la otredad, para poder explorar fuera de los límites; lo oculto nos seduce desde la distancia.

“Cuestionémonos lo evidente para buscar lo invisible” nos dice Soler (2017), a la vez que Solnit asegura que al arte se llega a través de lo desconocido y, por lo tanto, la labor de la artista es dejar entrar las profecías, lo extraño, para dar lugar a las ideas o formas que aún no han llegado (Solnit, 2020). Anzaldúa (2021) lo describe como continuos tránsitos que transgreden nuestra consciencia y la desplazan “hacia diferentes y nuevos terrenos de mestizaje” (p. 95)<sup>1</sup>. El proceso creativo se nutre y se basa en nuestra atracción hacia lo desconocido, hacia aquello que proyectamos nuestros deseos de expresión y crecimiento. Esto conlleva aceptar y convivir, con la incertidumbre del umbral previo, a la nueva forma por venir. Puede entonces ser la cerámica, y especialmente la alfarería, —con todas sus transformaciones formales y fisicoquímicas—, un símil de la metamorfosis que supone el ejercicio creativo al aspirar a lo inédito y construir desde lo informe.

Apuntar hacia lo desconocido, puede entenderse como dirigirse al abismo, hacia un espacio de profundidad insondable, incierto. Es allí donde está latente la máxima creatividad en potencia, aquella que aún no conocemos. Para estudiar esta idea del abismo, desde la práctica artística, se ha recurrido al libro de artista y la fotografía, tomando como motivo de representación, piezas de alfarería. Abordaremos un proceso que responde directamente a la atracción que ejerce el abismo, su seductor misterio, que parece habitar entre jarrones, registros de luz, tinta y papel.

---

<sup>1</sup> “El estado Nepantla es el hábitat natural de los artistas. [...] A través de nuestras obras de arte, cruzamos la frontera hacia otros niveles subjetivos de conciencia, nos desplazamos hacia diferentes y nuevos terrenos de mestizaje.” (Anzaldúa, 2021, pp.93-95)

## OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo general que se tomará como eje rector del trabajo es:

- Producir un libro de artista que represente, conceptualmente, la atracción hacia el abismo, tomando como motivo de representación, piezas de alfarería.

A las faldas de este objetivo, se plantean varios objetivos específicos de alcance teórico y formal:

- Explorar el concepto de tránsito en relación con los procesos creativos y transformativos de la cerámica y la alfarería, más, conocer referentes artísticos que aborden estos conceptos.
- Estudiar la representación fotográfica en su relación con los límites de la realidad, analizando referentes que aborden el dilema de representación y veracidad de la imagen fotográfica.
- Analizar la interrelación de fotografía y libro de artista, a favor del concepto del abismo, examinando otros referentes artísticos que aborden la fotografía en estructuras secuenciadas y espaciotemporales.
- Estudiar el libro de artista como medio, en relación con el concepto de abismo, examinando cómo y por quiénes ha sido abordada antes, la abismación en el libro.

En cuanto a la metodología de trabajo, podemos describir una producción material sustentada por una constante indagación y crítica teórica, tanto hacia los conceptos, como hacia los propios medios de creación. Generando por ello concatenaciones de ideas y obras, donde unas nutren a otras desde un razonamiento ramificado. Esta manera de proceder justifica la cohesión del marco teórico, que aborda tránsito, umbral y abismo, como una progresión de conceptos. Es por ello que el presente proyecto se sitúa a modo de síntesis de este proceso. En definitiva, persigue cartografiar el hecho de la atracción hacia el abismo, como sinónimo de lo desconocido.

Tras la producción anterior del proyecto *Infraterrenal* (2023), y con nuevas reflexiones teóricas, y más tomas fotográficas vinculadas a la cerámica; se gestó la creación de un nuevo proyecto interdisciplinar que abordase exclusivamente el abismo. A partir de fotografías de piezas de alfarería de producción propia, se empezó a construir el actual libro de artista, cuyo principal eje ha sido interrelacionar el lenguaje fotográfico con el del libro, a favor del concepto del abismo.

El proceso de creación, por ende, fue desde la cerámica y la experimentación con materiales, a la investigación hemerográfica sobre temas relacionados con el umbral, el abismo y el tránsito de la materia, pasando por la fotografía y

concluyendo en el libro, pero no siendo este último un mero soporte. Se ha trabajado el libro de artista como medio con un lenguaje propio y único, que permite establecer fértiles diálogos con la fotografía, pues es capaz de resignificarla, al acogerla en su secuencia espaciotemporal. A modo de nexos, encontramos la impresión, tanto manual como digital, que ha permitido interrelacionar ambos medios a niveles teórico-formales.

Por último, reseñar que esta metodología está inspirada en la propuesta de la IBA (Investigación Basada en las Artes) (Pérez López et al., 2005), donde la experiencia es entendida como una fuente de conocimiento. Por consiguiente, la experiencia subjetiva del proceso creativo es un ejercicio de indagación capaz de aportar nueva información, que retroalimenta la pulsión creativa y genera nuevas contribuciones al tema tratado. En este caso en particular, el proyectar una obra que trata la atracción hacia el abismo, constituye una práctica indagadora sobre el propio concepto de abismo, y la relación que este establece con los medios y recursos utilizados. De ahí el vínculo establecido con el proceso creativo como práctica basada en esa atracción hacia lo desconocido.

# 1. TRÁNSITO, UMBRAL Y ABISMO

Este capítulo aborda el desarrollo conceptual que enmarca el proyecto. Su objetivo principal es aproximarse a la conceptualización de la atracción hacia el abismo, sinónimo de lo desconocido. Concretamente, enfocándose en su relación con la práctica alfarera y sus representaciones pictóricas. Está estructurado a partir del estudio de la progresión conceptual de: tránsito, umbral y abismo.

El primer apartado estudia el tránsito de la materia en la alfarería, empezando por establecer el vínculo entre esta práctica y los procesos creativos. Tomaremos de referencia las reflexiones de Gloria Anzaldúa y Jorge Fernández Chiti, más el aporte histórico de Emili Sempere. Como ejemplo de análisis, veremos la obra de Patricia Varea Milán.

En segundo lugar, abordaremos el umbral de lo visible en las imágenes, como estado incierto, previo a lo desconocido. Apoyándonos de nuevo en las ideas de Anzaldúa, especialmente en su concepto *Nepantla*, más los ensayos de teoría fotográfica de Joan Fontcuberta. A lo que sumaremos, el estudio de obras de: Alain Urrutia, Aitor Ortiz y David Jiménez.

Finalmente, trataremos la conceptualización del abismo y la atracción hacia él, desde las reflexiones de Chantal Maillard y Valeria Mata, que se integrarán al estudio de libro de artista con: Johanna Drucker, Ulises Carrión y María Prada, entre otros. Prada también encabezará el análisis acerca de los libros de artista vinculados al abismo, ejemplificados con obras como las de Ximena Pérez Grobet.

## 1.1. EL TRÁNSITO EN LA ALFARERÍA

Como toda práctica artística, la alfarería comprende un conjunto de procesos que dirigen el ejercicio creativo, tanto los referidos a la materia en sí, como los de orden proyectual. Tomando la afirmación de Anzaldúa (2021) de que “el proceso creativo es un agenciamiento de la transformación” (p.58), podemos empezar a cartografiar este hecho en la alfarería.

El hacer artístico “requiere la reconciliación de impulsos e ideas en conflicto; convoca al conocimiento, una percepción y una consciencia más elevada que lleva a una conexión más profunda con uno mismo y sus materiales” (Anzaldúa, 2021, pp.64-65). Mente y cuerpo colaboran a la hora de desarrollar una obra, es por ello que no solo se da una transformación en cuanto a la creación *per se* de una pieza, sino que, de forma paralela, el artista se somete a una transformación personal al reordenar la realidad, para saciar su deseo de expresión e integridad interior (Anzaldúa, 2021).

La cerámica, y concretamente la práctica alfarera, opera como metáfora del proceso creativo; pues la materia transita por diversos estados, formal y molecularmente. “La cerámica es así *el arte y ciencia de las transformaciones*” (Fernández, 1999, p.431), dictamina apropiadamente, el polifacético maestro ceramista, Jorge Fernández Chiti.



Existen dos tránsitos principales en este arte: el de la materia en la cocción, y el de la forma al ser modelada, torneada, para ser exactos (Fernández, 1999). El primero supone un cambio físico en el barro, que pasa de ser un material hidratado (en menor o mayor medida) a uno anhidro<sup>2</sup>, una vez su estructura ha sido alterada permanentemente superados los 500°C en el horno. El segundo corresponde a la conformación de la pieza mediante el torneado. La progresión técnica que requiere este último, es la base de todo alfarero y lo primero con lo que ha de lidiar un principiante. Para tornear casi cualquier pieza, siguen unos pasos comunes: amasado de la pella, centrado en la platina<sup>3</sup>, apertura, levantamiento de paredes, modelado del perfil (con formas planas, cóncavas o convexas) y ocasionalmente, el cierre de boca<sup>4</sup>. Podrían resumirse en la progresión tres figuras principales: cilindro, jarrón y esfera (véase la obra *Infraterrenal*, 2023, fig. 1). Todas las piezas torneadas comparten, por tanto, el mismo desarrollo, donde por revolución, se construye un perfil que encapsula un espacio vacío. Desde una mirada filosófica, las piezas pueden ser descritas como membranas liminales que separan un interior de un exterior (Bhabha, 2006).

Figura 1. Sara Burguera: *Infraterrenal*, 2023. Pieza escultórica de cerámica esmaltada.



En lo referido a la conformación de piezas en torno, es conveniente destacar el papel que asume esta actividad en múltiples mitos de la génesis humana. Abundan las mitologías cuya explicación del origen de la vida es atribuida un barro modelado e insuflado de vida por un dios, más los hay, que lo especifican como alfarero divino (Sempere, 2006). Es el caso de la mitología mesopotámica, la egipcia con *Khum*, e incluso las religiones abrahámicas; que ahondan en la

<sup>2</sup> “La arcilla al gran calor de la cocción (por sobre el “punto rojo”: cuando el horno se enrojece en su cámara de cocción) sufre su definitiva transformación, pasando de ser un material hidratado a otro definitivamente anhidro (el cristal de arcilla se reconvierte o transmuta en un nuevo cristal denominado “mullita”, que es un silicato de aluminio anhidro)” (Fernández, 1999, p.431)

<sup>3</sup> Disco del torno cerámico sobre el que se tornean las piezas.

<sup>4</sup> En alfarería, la boca de una pieza es su apertura superior.

relación del humano con Dios, personificándolo como Gran Alfarero, cuyo barro es la humanidad, y el torno, la rueda de la vida.<sup>5</sup>

Resulta cuanto menos reseñable, que establecer esta relación coloca al génesis humano al mismo nivel de actividad que la construcción de una pieza cerámica torneada. Por lo tanto, la creación por antonomasia se entiende como un proceso de creación, como tránsito, ya que no se sintetiza como un acto divino súbito, sino como un proceso creativo activo. Dar vida se entiende como un proyecto artístico, un proceso donde lo abstracto e informe se delimita y da lugar a algo nuevo, definido.

Las transformaciones que acompañan el ejercicio alfarero resultan en tránsitos por los que pasa; la materia, en forma y fisicoquímicamente; más la psique; pues se asume un proceso creativo que busca paliar el deseo de expresión artística; el de traer al mundo algo que desconocíamos.

En lo que concierne a estos tránsitos, podemos encontrar resonancias en la producción de la ceramista valenciana Patricia Varea Milán. En su reciente exposición *Aquellas semillas* (2023), presenta un variado conjunto de piezas que remiten a semillas arqueológicas y, por ende, al patrimonio vegetal histórico (fig. 2 y 3), más unas proyecciones de videomapping, a cargo de Raúl Domene, junto al audio de Paco Baenas (fig. 4 a 8).

Las semillas cerámicas se sitúan conceptualmente en un estado intermedio de tránsito (más adelante será tratado el concepto de *Nepantla* que propone Gloria Anzaldúa para definir este estado), pues son elementos en potencia de desarrollo; son el germen por excelencia, que precede al crecimiento de un organismo vegetal. Varea subraya esta cualidad al recurrir a texturas y acabados orgánicos, que, si bien son naturales en las semillas, su uso en la cerámica alude a la propia materia cuando está en proceso de conformación.



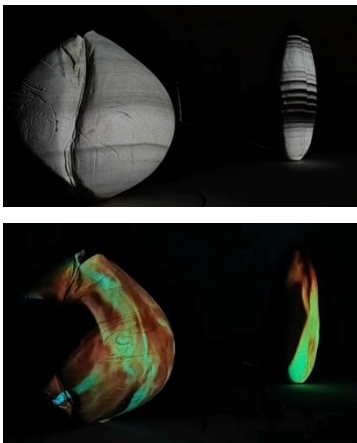
Figuras 2 y 3. Patricia Varea Milán: *Aquellas semillas*, 2023. Conjuntos de piezas cerámicas. Imágenes cedidas por la autora.

<sup>5</sup> Múltiples son las relaciones establecidas entre la figura divina como alfarero. En el capítulo de la Biblia referido como Isaías podemos encontrar algunas de ellas: “Señor, tú eres nuestro Padre; nosotros somos el barro, y tú el alfarero. Todos somos obra de tu mano.” (*Dios es el alfarero y nosotros somos el barro – Isaías 64:8*, 2011)

La vinculación de estas piezas con su propio proceso de creación es aún más evidente en el videomapping, donde se proyectaron imágenes de la formación del barro, su amasado, torneado y final encuentro con el fuego de la cocción (fig. 4 a 8).



Figuras 4, 5 y 6. Patricia Varea Milán: *Aquellas semillas*, 2023. Proyección de videomapping sobre pieza cerámica. Fotogramas de videos cedidos por la autora.



Figuras 7 y 8. Patricia Varea Milán: *Aquellas semillas*, 2023. Proyección de videomapping sobre piezas cerámicas. Fotogramas de videos cedidos por la autora.

En suma, ejemplos como la obra de Varea, manifiestan el vínculo que establece la práctica cerámica y alfarera, con un estado intermedio, en tránsito, de la materia. Pues son formas que se han sometido a un proceso de construcción desde una materia informe, y que padecerán otra metamorfosis, esta vez química, cuando sean cocidas. Esta visión del tránsito se entrelaza con la conceptualización de umbral, pues no solo es un estado intermedio, sino una entrada, un umbral, hacia aquello que desconocemos. El proceso cerámico sirve, pues, de símil no solo para el tránsito, sino también para el umbral, como estado intermedio de conformación, que asociaríamos al torneado y al barro húmedo. Además, su fin, la cocción, es un tipo de abismo catártico donde aquello informe es consolidado en la creación algo nuevo. Lo desconocido es desvelado. En el siguiente apartado se profundizará en estas abstracciones y su interrelación con la visualidad.

## 1.2 EL UMBRAL QUE PRECEDE AL ABISMO

“Ante quien se retira, el mundo de superficie abre a otro, mucho más intenso. Allí es donde moro, y hablo a quienes conocen el umbral.”  
(Maillard, 2015, p.28)

Estar en tránsito supone situarse en el umbral entre lo que damos por sentado y lo que desconocemos, es decir, encontrarse en un proceso transformativo. A este respecto, Anzaldúa desarrolla un curioso concepto, *Nepantla*, donde comprende ese proceso, como un espacio intermedio en el que ubicarse y por el que pasar a la hora de reconstruir nuestra identidad. En palabras de la autora;

[...] lo llamo Nepantla, que es una palabra náhuatl para designar el espacio entre dos masas de agua, el espacio entre dos mundos. Es un espacio limitado, un espacio donde no eres ni una cosa ni otra, sino que es donde te encuentras en proceso de cambio. Aún no te has metido en la nueva identidad ni tampoco has dejado atrás la antigua – te encuentras en una especie de transición [...] (Anzaldúa, 2016, p.282) Nepantla es el umbral de transformación [...] Nepantla es el punto intermedio entre lo consciente y lo inconsciente, el lugar donde se representan las transformaciones. Nepantla es un lugar donde podemos aceptar la contradicción y la paradoja. (Anzaldúa, 2021, pp.91-92)

Este estado en tránsito deviene inevitablemente en una puerta hacia la incertidumbre, lo desconocido y la indefinición. Valeria Mata (2022) ya advierte sobre este sentimiento al tratar a Anzaldúa;

Estar en Nepantla es ubicarse en ese territorio incierto que cruzamos al movernos entre dos lugares, cuando se viaja de la identidad actual hacia una nueva. Puede ser raro encontrarse en un espacio liminal porque, en medio de la transformación, nuestra forma no es definida. Y la indeterminación nos inquieta. (p.52)

Es, por tanto, debido a su incerteza, un espacio donde se está en potencia de creación; aún no se ha gestado plenamente aquello que está por venir, sea una obra de arte o una identidad, pero está latente. Con ello, también ahondamos en los límites de lo que consideramos real, definido y verosímil. Es un lugar donde visual y metafóricamente, la realidad se desintegra y las apariencias nos desconciertan, nos llevan al límite la nitidez de la representación y el entendimiento.

Este espacio de incerteza es explorado pictóricamente por artistas como Alain Urrutia, Aitor Ortiz y David Jiménez. La circunstancia de Urrutia es la de un pintor muy cercano a la fotografía, pues sus referencias son explícitamente fotográficas, pero a través del reencuadre y la propia pintura, son llevadas a una zona de indiscernibilidad y densidad (Barro, 2012). Su obra es descrita como:

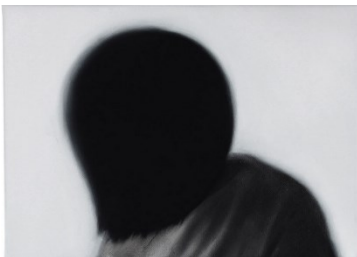


Figura 9. Alain Urrutia: *Judith and Beheaded Hands*. 2012. Óleo sobre lienzo. 27x38 cm. Imagen de la galería Juan Silió.

[...] la historia de una pérdida, pero también de una revelación. Lo no dicho. Lo no nacido. Lo ajeno. Lo que todavía pertenece a lo invisible, a la intensidad de las tinieblas. Es una pintura misteriosa porque reposa en su misma sombra. Así es como Alain Urrutia extrema la imagen, cómo concentra las fuerzas. Como sucede con los poetas, se contiene lo visible para trabajar la tensión de lo borroso, el límite donde resuena lo posible. Es la pintura como mensaje cifrado. (Barro, 2012, párr.13)

En este caso, Urrutia apunta hacia lo oculto desde el umbral de la representación pictórica, que le permite tratar la disolución de la imagen y su

potencialidad como enigma. Lo hace llevando la imagen fotográfica a la pintura, a diferencia de Ortiz y Jiménez, que, como fotógrafos, invierten el proceso. Estos abordan el umbral de la representación desde la ficción que ofrece el medio, “explorando los límites de la representación y las fronteras de lo visible y de lo verosímil.” (Jiménez, 2021, sección Versus).



Figura 10. Alain Urrutia: *Beheaded Hands IV*. 2012. Óleo sobre lienzo. 130x160 cm. Imagen del Instagram del artista.



Figura 11. Alain Urrutia: *ORPHAN-PAINTINGS - (after-Giovan-Battista-Moroni)*. 2020. Óleo sobre lienzo. 17x23 cm. Imagen de la web del artista.

Esta conceptualización de umbral es intrínseca en la naturaleza fotográfica. El medio fotográfico se ha construido en torno al dilema de la veracidad que parece otorgar el registro lumínico de lo visible. Fontcuberta (2015) lo resume hábilmente; “La historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo.” (p.7). Por ende, es un recurso que cuestiona la realidad, pues opera desde una representación de esta, que no es la verdad, pero tampoco miente totalmente; es solo un registro óptico<sup>6</sup>, una percepción. Por más que pueda parecer capaz de retener todos los detalles de la realidad que captura, impone sus propios límites, especialmente materiales.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> “[...] la verosimilitud de la foto requiere cierto grado de abstracción: traduce la realidad a un objeto plano, encuadrado y percibido a través de un instrumento óptico. [...]” (Prada, 2018, p.135)

<sup>7</sup> Tanto como Barthes (1990), como Fontcuberta (2020), coinciden por ejemplo en el frustrante límite de la materia fotográfica, que se impone a pesar de nuestros constantes deseos de ampliar infinitamente la imagen y que esta siga proporcionando detalle. Solo puedo tener la esperanza excesiva de descubrir la verdad por el hecho de que él noema de la foto es precisamente que esto ha sido y porque vivo con la ilusión de que basta con limpiar la superficie de la imagen para acceder a lo que hay detrás: “[...] Desgraciadamente, por mucho que escrute no descubro nada: si amplio, no aparece otra cosa que la rugosidad del papel: deshago la imagen en beneficio de su materia[...]” (Barthes, 1990, p.109) Treinta años después, en un ensayo acerca de la perdurabilidad matérica e histórica de las fotografías, Fontcuberta es claro al describir la misma tesitura que narra Barthes: “La estructura granular de las sales de plata que constituyen la emulsión en la que reposa la imagen y las características del soporte (papel, celuloide o vidrio) imponen un umbral, la imagen no proporciona datos más precisos, sino que se vuelve abstracta”. (Fontcuberta & Antich, 2020, p.44)



Podríamos afirmar, entonces, que la fotografía es un umbral de la realidad; por su capacidad de remitir a ella desde la ficción. Esta condición liminal le permite, a su vez, ser un medio capaz de contener conceptos abstractos, como lo es el abismo, lo desconocido o el vacío. Más todo intento de representación de este, no es más que una ficción del mismo, un acercamiento, que tan solo llega a situarnos en el borde de una idea tautológicamente inabarcable, abismal.

Desde la mirada fotográfica, esto ha sido explorado por artistas como los fotógrafos mencionados anteriormente. Ortiz lo hace con sus oníricas imágenes del interior de una cantera de mármol en *Muros de luz* (fig. 12) y David Jiménez, con poéticos contrastes que evocan espacios irreales en *Versus* (fig. 13).



Figura 12. Aitor Ortiz: *Muros de luz 011*, 2005. Fotografía digital sobre aluminio, 251 x 397 x 5,5 cm. En la colección permanente del Guggenheim de Bilbao.



Figura 13. David Jiménez: *Versus*, 2014. Una fotografía de la serie.

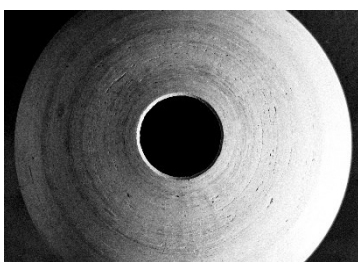


Figura 14. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024. Parte del libro de artista; fotografía digital impresa en A1 sobre textil sintético.

En el presente proyecto, la fotografía es uno de los grandes pilares técnicos, y toma como motivo de representación piezas de alfarería. El umbral de la representación está tanto en el medio, como en las propias imágenes, cuyos jarrones, con aperturas superiores, adquieren el matiz de agujeros abismales (fig. 14). Se hace uso de esa ficción de profundidad incierta, acentuada por la textura granular y la impresión sobre un soporte tangible, para aludir al abismo. Aunque no es el único recurso para ello, pues el propio medio juega un papel clave a la hora de sostener el discurso temático y desplegar nuevos significados en la obra. En el próximo apartado se abordarán el resto de recursos a los que se ha recurrido, junto con el desarrollo de la conceptualización sobre la atracción hacia el abismo, al que nos ha llevado este umbral.

### 1.3. ACERCARSE AL ABISMO DESDE EL LIBRO DE ARTISTA

“Deja la puerta abierta a lo desconocido, la puerta tras la que se encuentra la oscuridad. Es de ahí de dónde vienen las cosas más importantes, de donde viniste tú mismo y también a donde irás.” (Solnit, 2020, p.5)

Recorrer los espacios abstractos del tránsito y el umbral hacia lo oculto, nos conduce inevitablemente al abismo; tal vez, la conceptualización más cercana a la que podemos aspirar sobre aquello que desconocemos. La filósofa Chantal Maillard (2015) estudia estos umbrales y declara que:

El universo es una gran aporía: cuando queremos apresarlos nos sitúa en el límite de nuestro entendimiento. Llegados a ese límite, tal vez convendría que nos sentásemos y, en vez de tratar de saltar al abismo o rodearlo con cuerdas y con redes, nos detuviésemos a contemplarlo con la debida humildad. (p.221)

Sin embargo, existe una inequívoca seducción hacia lo desconocido; Valeria Mata (2022) la define como una fascinación hacia “su carácter de misterio inabarcable”(p.108) y citando a Borges, afirma que esta condición, no convalida que los humanos intentemos desvelarlo acercándonos desde nuestros propios y cambiantes paradigmas<sup>8</sup>. Es aquí cuando la práctica artística juega un curioso papel a la hora de situarnos en estos abstractos límites. Permite corporeizar, a través de distintos medios, una experiencia subjetiva, posibilitando así su reflexión y transmisión, yendo más allá de la conceptualización que admite el lenguaje escrito<sup>9</sup>.

El objetivo aquí es rondar el abismo, acercarse, pero sin dejarse absorber por él. Contenerse en la atracción hacia el vacío abismal, para poder reflexionar sobre sus contornos y conocer sus puertas de entrada<sup>10</sup>. Para ello, se recurre al libro de artista como campo de trabajo capaz de acoger un proyecto de estas características.

En lo que al libro de artista respecta, Drucker (2004) acierta al describirlo como una zona de actividad que interrelaciona disciplinas, campos e ideas, no tanto como una disciplina categórica. Surgen de ella obras mutables, interdisciplinares y polisémicas, difíciles de acotar solo por razones formales. Ana Soler (2017) hace una tentativa de definición al describirlos como “un objeto complejo que relaciona arte y pensamiento en un contenedor multisensorial de infinitas posibilidades.” (p. 127). A pesar de su variedad, los libros de artista comparten una forma peculiar de entender el libro; como secuencia espaciotemporal (Carrión, 2012), como medio artístico de comunicación *per se*, no solo como el soporte tradicional de ideas escritas.



Figura 15. Anish Kapoor: *Descension*, 2014. Instalación en Galleria Continua, fotografiada por Ela Bialkowska, OKNO STUDIO.

<sup>8</sup> “[Borges] decía también que “la imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos aunque nos conste que estos son provisorios” (Borges citado en Mata, 2022, p.109)

<sup>9</sup> Hecho, que es constatado y explorado por la investigación basada en las artes. (Pérez López et al., 2005)

<sup>10</sup> Si de entradas se trata, es inevitable mencionar, aunque brevemente, las esculturas e instalaciones del artista Anish Kapoor (fig. 15), donde la clave es una ilusión óptica abismal, hacia un vacío infinito e hipnotizante. Es por ello comparado por Bhabha (2006), con la figura del alfarero que propone Heidegger en la parábola de la jarra. Para el filósofo, el alfarero es un modelador y constructor del vacío, y la jarra; un recipiente cuya razón de ser es el vacío que contiene, siendo esta además, una membrana liminal entre el exterior y el interior.

Al filo de esta conceptualización, el vínculo entre la fotografía como umbral de la realidad, presentado en el anterior apartado, y el libro de artista como medio multisensorial y complejo, deviene en un campo de expresión donde poder tratar el abismo y sus juegos entre realidad y ficción.

La fotografía encuentra en el libro un soporte secuenciado que la expande en el espacio-tiempo, a la vez que gana tangibilidad, manifestando sus límites representativos y reproducibles. Más, las imágenes no solo son un lenguaje, sino elementos de una estructura mayor (Carrión, 2012). El uso principal de material visual provoca en la obra significados holgados y ambiguos; pues estos nacen de las relaciones entre imágenes o entre estas y aspectos materiales del libro; como la textura, el peso o la escala. Supone, en definitiva, como describe Prada (2018) respecto los fotolibros; una “exploración inmersiva de la fotografía impresa en el espacio del libro” (p.106).

Enfocando esta información hacia el tema a tratar, podemos encontrar distintos recursos que refuerzan la idea de abismo. Previamente, se han abordado desde el prisma fotográfico, como medio que alude a un umbral de la realidad. En cuanto a los recursos que podemos encontrar en el libro de artista, diferenciamos dos principales; la profundidad por superposición y la *mise en abîme*,<sup>11</sup> es decir, la abismación autorreferencial.

En el primer caso, partimos de la definición del abismo como una profundidad insondable, real o abstracta. La superposición de elementos genera sensación de profundidad en el conjunto de estos, podemos llegar a acercarnos a la ilusión abismal. Como, por ejemplo, mediante el uso de materiales semitranslúcidos, métodos de sobreimpresión o de recortes, como en la obra *Your House* de Eliasson (fig. 16) y *Book of Space* de Johan Hybschmann (fig. 17).



Figura 16. Olafur Eliasson: *Your House*, 2006. Fotografía detalle de una de las páginas del libro.

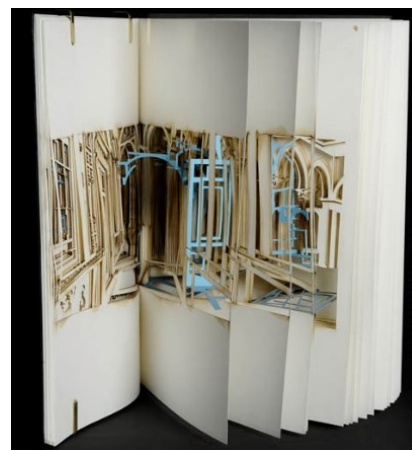


Figura 17. Johan Hybschmann: *Book of Space*, 2009.

Respecto a la *mise en abîme*, es extensamente tratada por María Prada en su tesis doctoral *El libro en abismo* (2018), donde ahonda en la abismación del libro de artista y las relaciones visuales que genera entre imagen/ficción y

<sup>11</sup> “Es *mise en abîme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (Prada, 2018, p.141)





Figura 18. Ximena Pérez Grobet: *Cover*, 2018. Parte del AMBruno Cover Project, editado por Nowhereman Press.

realidad/verdad<sup>12</sup>. Los libros metalingüísticos, autorreferenciales, es decir, libros que contienen y/o hablan de libros, donde se vincula objeto y representación, son obras abismadas, que como un fractal o una *matrioshka*<sup>13</sup>, refieren a un proceso de conformación aparentemente infinito de una forma dentro de otra autosímil.

La capacidad del libro como realidad que sirve de ventana hacia una ficción metalingüística ha sido explorada desde el recurso de la abismación desde múltiples enfoques. Apoyándose en la forma, a medio camino de la profundidad ya mencionada, como la estructura concéntrica de tapas de *Cover* (2018, fig. 18), de Ximena Pérez. O en las imágenes contenidas por la estructura del libro, que aluden a otros libros o al acto de lectura, como es el caso de: *Book on books* (2011, fig. 19) y *El libro en abismo* (2018, fig. 20).



Figura 19. Jérôme Saint-Loubert Bié: *Book on books*, Christophe Daviet-Thery, 2011.

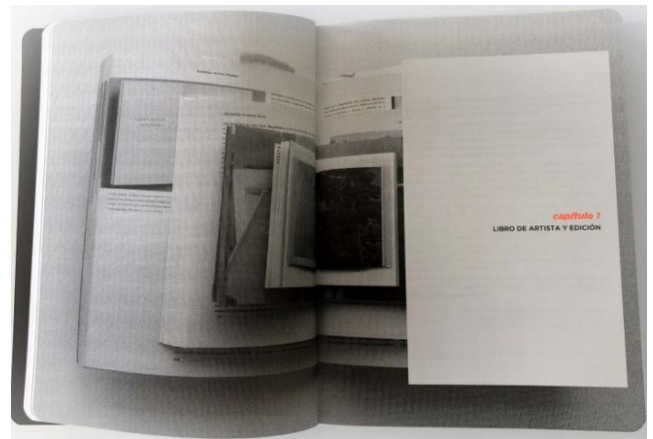


Figura 20. María Prada: *El libro en abismo*, 2018, DARDO.

En suma, podemos afirmar que el libro de artista ofrece un campo de exploración abismal, por ser contenedor de recursos que pueden, desde la ficción, aludir a una profundidad insondable; tanto a nivel discursivo como formal. Estas obras son unidades complejas, donde las partes y el todo, se interrelacionan bajo una propuesta común. A partir de la multidimensionalidad que los conforma, permiten abordar ideas abstractas, como el abismo, desde varios enfoques, sin perder por ello coherencia en su conjunto. Además, su carácter interactivo aviva la curiosidad y atracción hacia la profundidad, lo oculto, en definitiva, hacia el abismo.

<sup>12</sup> “[...]una introducción al concepto de abismación en el libro de artista, que se desarrolla en la conjunción de los pares de conceptos imagen y representación, objeto y presencia, para perfilar la idea de imagen-objeto. Esta idea supone una perspectiva sobre las imágenes que tiene en cuenta su materialidad, y pone en relación dos realidades (representación y objeto), a menudo de forma abismada (es decir: que una está incluida en la otra de forma autosímil).” (Prada, 2018, p.111)

<sup>13</sup> Las *matrioshkas* son muñecas rusas de madera, de diferentes tamaños pero aspecto similar, que se encajan unas dentro de otras.

## 2. REFERENTES

A continuación, se presentan los principales referentes del proyecto. En primer lugar, Gloria Anzaldúa, quien como escritora polifacética nutre el terreno teórico del tránsito, la liminalidad y el arte como práctica activa y personal. Seguida por David Jiménez, fotógrafo español destacado por sus fotolibros y su estilo poético. Y finalmente, Ximena Pérez Grobet, editora, diseñadora y artista visual, especializada en el libro de artista como medio y espacio arquitectónico.

### 2.1 GLORIA ANZALDÚA (TEXAS, 1942)

En el cruce entre la teoría feminista, postcolonial, *queer* y un sincretismo cultural debido a su naturaleza chicana<sup>14</sup>, encontramos a Gloria Anzaldúa. Escritora, poeta, docente y especialmente activista del mestizaje cultural, ha sido una figura clave del pensamiento latinoamericano. Aun hoy en día, de forma póstuma, siguen reeditándose y estudiándose sus obras.

La más destacada, sin duda, *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (1987), un ensayo poético autorreferencial donde ahonda en su posición intermedia en múltiples aspectos binarios de su vida; cultura, nacionalidad, raza y sexualidad. Como mujer chicana, *queer* y activista, no solo reivindica la posición política intermedia de los nacidos entre varias culturas, sino que va más allá al teorizar sobre un estado intermedio, al que denomina con la palabra náhuatl: *Nepantla*. Se sirve de este estado *en tránsito*, para definir y defender su condición liminal, como habitante de la frontera, que no pertenece plenamente a ningún extremo.

Desde su sincretismo espiritual, que terminó de perfilar en su obra póstuma *Luz en lo oscuro/Light in the dark* (2021), teoriza sobre la liminalidad y la atracción hacia lo desconocido como forma de autoconocimiento; un descenso hacia lo oculto, lo inconsciente, que busca integrar todas las partes (incluyendo las oscuras), que nos conforman. Todo ello revalorizando formas y métodos de acceso al conocimiento, que normalmente son marginalizados por el pensamiento occidental, como lo es la ensoñación y otras prácticas chamanas.

Además, es en este último texto, cuando también pone el foco en el proceso creativo y artístico (en su caso, la escritura), como práctica plenamente espiritual y política, que ella denomina *activismo espiritual*. El artista se entiende como una figura activa, que habita terrenos ambiguos (pues su experiencia es subjetiva y se sirve del arte como herramienta de autoconocimiento), desde los que genera nuevo conocimiento que comparte al mundo.

Anzaldúa resulta indispensable a la hora de comprender qué pulsiones internas y personales han animado este proyecto, a la vez que reafirma la incertidumbre como un lugar habitable, desde el que es posible trabajar y desarrollarse tanto a uno mismo como a sus proyectos creativos. Los tránsitos, el acercamiento a lo oculto, al abismo, son vistos por esta autora como ejercicios



Figura 21. Gloria Anzaldúa. Flickr, 2007.

<sup>14</sup> *Chicano/a* es el término usado para referirse a estadounidenses con origen mexicano.

potencialmente catárticos que nos ayudan a construir nuestra identidad desde una totalidad que incluye nuestro desconocido inconsciente psicológico.

## 2.2 DAVID JIMÉNEZ (SEVILLA, 1970)

Entender la fotografía como un medio con el que dialogar con las imágenes para posteriormente construir nuevas redes de significado, es posiblemente uno de los aspectos más relevantes de la práctica artística del contemporáneo David Jiménez. Licenciado en Bellas Artes en 1993, lleva desde entonces dedicándose plenamente a la fotografía y la docencia de esta. El auge de interés por el libro de artista en la primera década de siglo, lo situó a la delantera del fotolibro español con sus obras *Infinito* (2000, fig. 23) y *Versus* (2014, fig. 24), con la que asentó un reconocimiento internacional.

Su propuesta visual se basa en reformular la cotidianidad, mediante la toma fotográfica y su posterior agrupación; interrelacionando imágenes entre sí, a través de formatos como el fotolibro o el políptico. Lo invisible, ambiguo e inestable son sinónimos de su poética; que busca animar al espectador a generar sus propias interpretaciones. Es habitual en sus fotografías una cierta aura de ensoñación, que, según el caso, se debe a un recurso u otro, en la propia imagen o en el diálogo y ritmo, que entabla esta con las de su alrededor. Por ejemplo, en una doble página de *Versus* (fig. 24), contrapone dos imágenes, un cielo nublado que deja ver un espacio negro, y un poco definido y oscuro ojo, de un animal blanco. Aunque muestran motivos dispares, son estéticamente similares y esto es razón suficiente para despertar la poética en la mirada del lector y fomentar una visión más abstracta y onírica del conjunto, que, gracias a la secuencialidad del formato, reitera en la vinculación narrativa de los elementos.

Jiménez se trata de un artista que incorpora a su discurso con plena humildad la incomprensión de las imágenes fotográficas y su vínculo con el mundo. Maneja una carga de incertidumbre sobre su propia obra, pero lo hace desde la intuición y gusto estético de la experiencia, que, unido a una destreza y pulcritud técnica, le permite crear ensamblajes de gran potencial poético.

Como referente de este proyecto, destaca su metodología artística y su exigencia tanto estética, como técnica, especialmente compositiva, dentro del ámbito fotográfico y del libro.

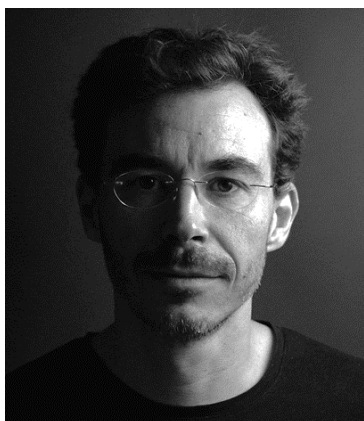


Figura 22. David Jiménez fotografiado por Roberto Villalón para *El asombrario & Co.*, 2014



Figura 23. David Jiménez: *Infinito*, 2000

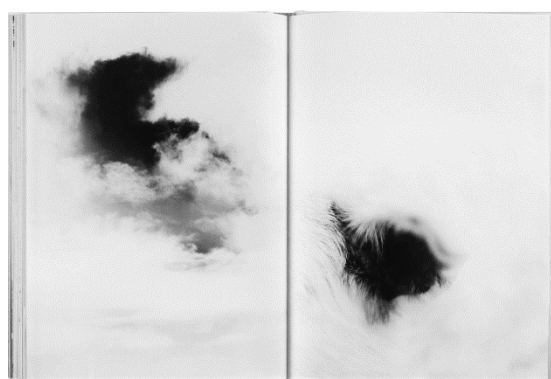


Figura 24. David Jiménez: *Versus*, 2014



Figura 25. Ximena Pérez Grobet, LinkedIn.



Figura 26. Ximena Pérez Grobet: *Cover*, 2018. Parte del AMBruno Cover Project, editado por Nowhereman Press.



Figura 27. Ximena Pérez Grobet: *Around the corner*, 2020. Parte del AMBruno One and Many Pages Project, editado por Nowhereman Press.

### 2.3 XIMENA PÉREZ GROBET (CIUDAD DE MÉXICO, 1965)

Si el libro de artista es, como decía Carrión (2012), “una secuencia espacio-temporal” (p. 38)), Ximena Pérez Grobet es una arquitecta en él. Usa este arte como medio de reflexión y cuestionamiento, donde nunca pierde el vínculo entre contenido y contenedor. Sus libros son conclusiones de recorridos teórico-formales, dirigidos hacia la concreción de una idea. El proceso de creación que lleva a cabo está liderado por esa reflexión, que cuestiona al formato porque este debe, ineludiblemente, responder al contenido. Por lo tanto, la coherencia, cohesión y armonía, entre todos los elementos de la obra multisensorial, es clave en su producción. Ejemplo de ello es el libro de artista *Cover* (2018), homenaje a las tapas del libro, pues este, se despliega en un escalonado abismo de tapas (fig. 26). En otra reciente publicación, *Around the corner* (2020), el propio libro vuelve a ser el objetivo, pero esta vez lo son sus páginas y la secuencia que activan. En esta pieza, el paso de una página a otra permite ver en su margen una imagen que es a la vez, siempre visible en los laterales de las hojas (fig. 27). Si algo caracteriza a su producción, es que construye en el espacio obras que proporcionan una experiencia de lectura en el espectador, que deviene en una figura activa al exigirle interacción, incluso más allá de los métodos convencionales. En obras como las mencionadas, usa la imagen fotográfica para generar una experiencia de lectura inmersiva, hacia el abismo. Gracias al efecto de profundidad infinita, como el que conseguiríamos con espejos, enlaza también con la multiplicidad inagotable de significados que adquiere el libro al ser percibido por distintos lectores. En suma, su enfoque a la hora de crear conlleva un gran componente arquitectónico, pues modela el espacio para ofrecer una vivencia inmersiva e interactiva, a escala humana.

Esta producción y metodología que desarrolla, son resultado de la convergencia de campos de intereses de toda una trayectoria vital. Pérez Grobet aún en su práctica de diseñadora y artista visual; el diseño, la edición, la impresión y la encuadernación. Su encuentro con el libro de artista es descrito como un salto a la tridimensionalidad, pues su carrera empezó con el diseño industrial y posteriormente, el editorial. Actualmente, no solo cuenta con su propia editorial, *Nowhereman Press*, donde publica sus obras más experimentales, sino que lleva a cabo encargos y proyectos editoriales de otros artistas.

En definitiva, se trata de una artista de referencia internacional en cuanto al libro de artista se refiere, pues lleva a cabo ejercicios creativos donde cuestiona y experimenta constantemente con el propio medio; el libro, como volumen y secuencia en el espacio-tiempo. Resulta, pues, indispensable su mención en este proyecto, por sus aportaciones tanto en enfoque, como en forma de trabajo dentro de este ámbito.





Figura 28. Sara Burguera: *La muerte como tránsito*, 2021.  
Parte de la obra: pieza de joyería de bronce por microfusión.

## 3. PROCESO DE CREACIÓN

### 3.1. ANTECEDENTES PROPIOS

El presente proyecto es el resultado de una cadena de intereses que han ido nutriendo la producción artística anterior, abriendo camino hacia nuevas vías de investigación y proporcionando la capacidad resolutoria y hábil, para recorrerlo.

Existe un acercamiento inicial hacia el tránsito en unas piezas escultóricas tituladas *La muerte como tránsito* (fig. 28), en 2021. Fruto de un interés por encontrar espacios y expresiones creativas que se situasen en el límite entre la vida y la muerte, metáforas de un proceso transformativo. Un año después, se concretó esta incipiente atracción hacia lo liminal con *Psicopompos* (2022) e *Hijos del Hades* (2023) y finalmente derivó en la línea de interés tránsito-umbral con *Infraterrenal* (2023). Este TFG supone un paso más en la pulsión por comprender el concepto del abismo, como fin inevitable del camino recorrido.

#### 3.1.1. *Psicopompos*, 2022

*Psicopompos*<sup>15</sup>, está compuesto por una serie fotográfica analógica, una serie de dibujos, un libro de artista y unos grabados. Es por ello, el primer proyecto de gran amplitud que se realizó y que enfrentó la problemática de presentar un conjunto coherente a la par que diverso. Nació a partir de reiteradas visitas a cementerios, donde se fotografiaron las estatuas que habitan el camposanto cristiano. Estas fueron la temática central desde donde se exploraron las distintas vías de creación. La premisa común era plasmar a estas entidades, mostrando sus características (como la indefinición, la fragilidad y la sutileza) mediante las propias técnicas y materiales.

Este TFG le debe a *Psicopompos* parte de la base temática, pero especialmente la capacidad de desarrollo técnico pluridisciplinar. Es decir, llevar a cabo un conjunto de actividades con distintas técnicas, bajo la dirección de una misma idea.



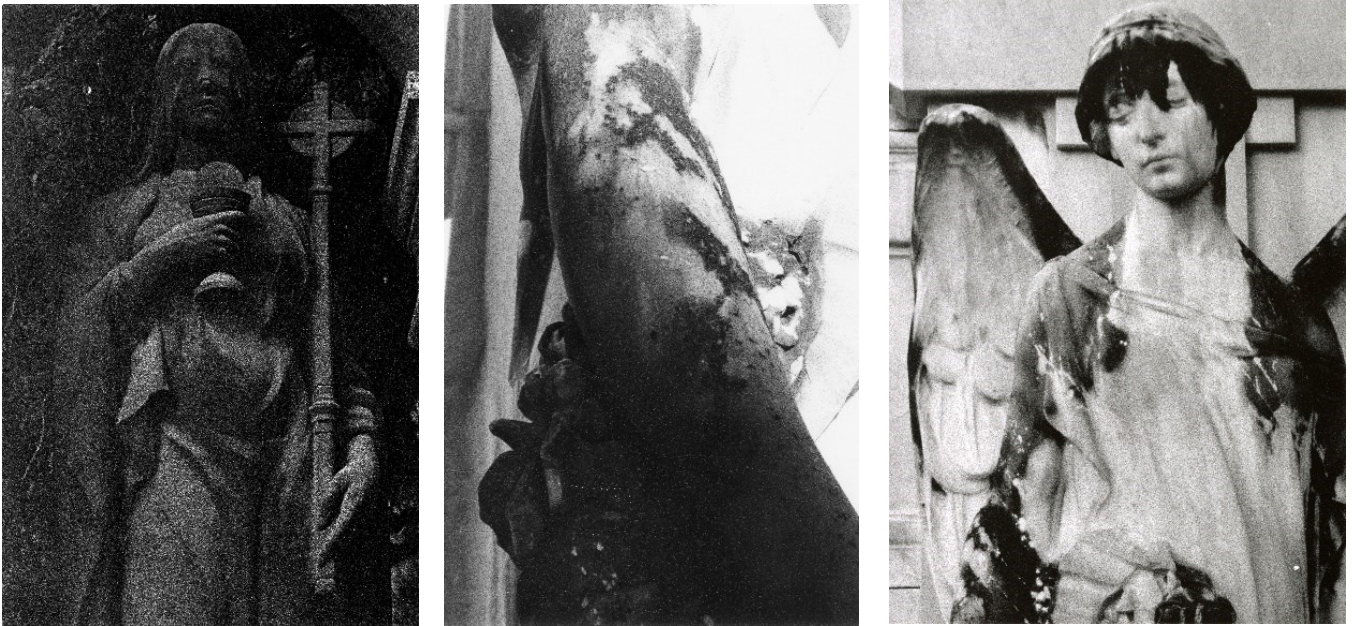
Figuras 29, 30 y 31. Sara Burguera: *Psicopompos*, 2022.

Algunas obras del proyecto: el libro de artista desplegado, una ampliación fotográfica analógica y una estampa de fotograbado con *chiné colle*.

<sup>15</sup> El término *psicopompo*, refiere a la figura mitológica del guía de las almas fallecidas durante su tránsito hacia el más allá.

### 3.1.2. *Hijos del Hades, 2023*

Un año después, cursando *Pintura y fotografía*, y tras más viajes a los cementerios, se gestó *Hijos del Hades* (eufemismo de psicopompos, pues Hades refiere al inframundo griego<sup>16</sup>). Este proyecto fue mucho más comedido, ya que se limitó al ámbito fotográfico y su reproducción técnica. Se ahondó en el revelado forzado y la ampliación analógica, a la vez que en su simulación digital con programas como *Adobe Lightroom*, para conseguir unos resultados plásticos concretos de definición, grano y contraste. De entre más de cincuenta ampliaciones se digitalizaron tres, que fueron impresas en papeles de tamaño A0 y presentadas como tríptico vertical. Los conocimientos fotográficos e impresores adquiridos entonces han sido claves en la producción del presente trabajo. Para conocer en detalle estos procesos, véase el anexo III, dedicado al tratamiento de las imágenes.



Figuras 32, 33 y 34. Sara Burguera: Tres de las más de cincuenta ampliaciones fotográficas analógicas digitalizadas, descartadas para la obra final de *Hijos del Hades, 2023*. Tamaño original: 12,7x20,3cm.

<sup>16</sup> También es el nombre del dios que reina en él.

Figura 35. Sara Burguera: *Hijos del Hades*, 2022. Tríptico de impresión digital, expuesto en *TEMPORAL*, en la biblioteca municipal Patraix-Azorín, el febrero de 2023. 118,9x252,3 cm.

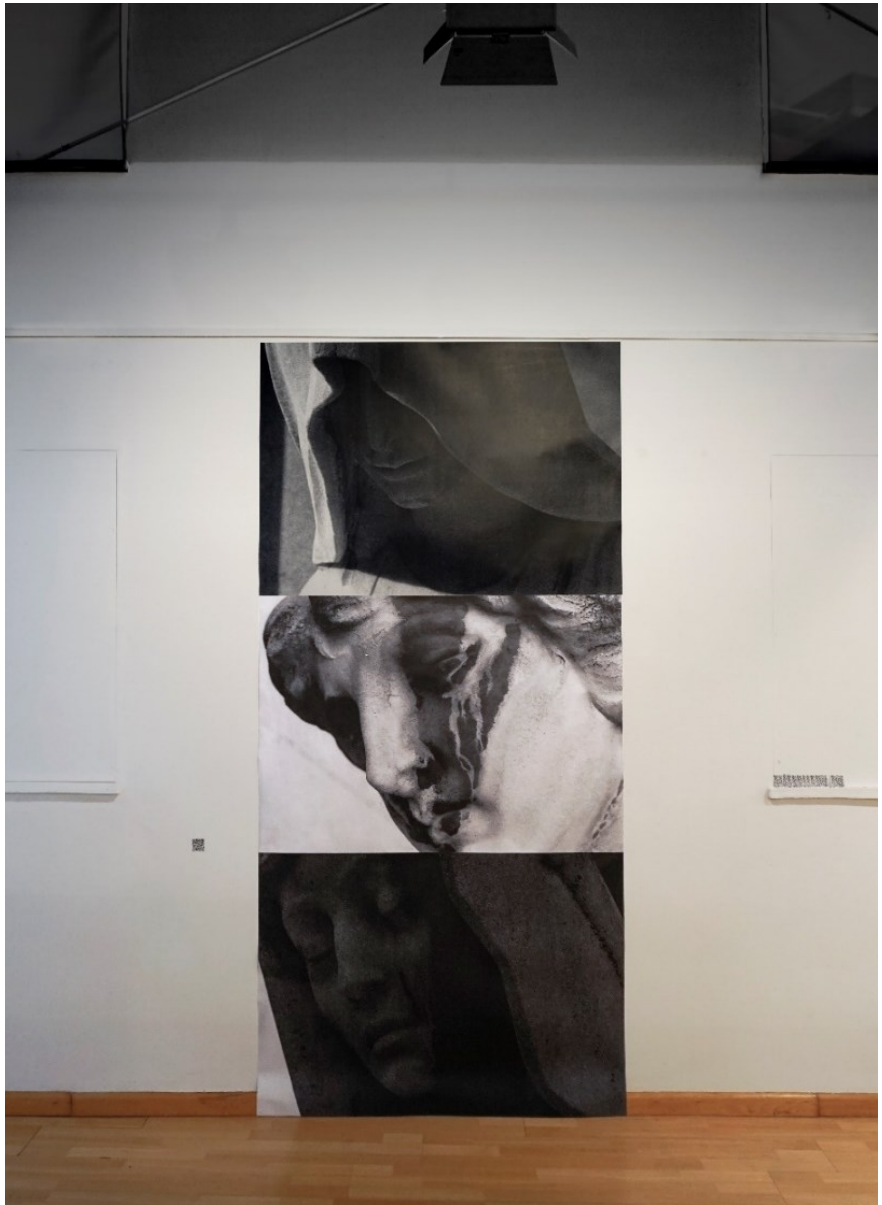


Figura 36. Sara Burguera: Sin título, 2023. Dibujo inicial descartado de *Infraterrenal*. Carboncillo y pastel sobre *Fabiano Elle Erre*. 25x35cm.

### 3.1.3. *Infraterrenal*, 2023 (Dibujos)

En la asignatura *Procesos de la creación pictórica*, cursada en 2022-2023, se planteó explorar la transversalidad de un proyecto pictórico. Fue entonces cuando la técnica de dibujo con carboncillo se interrelacionó con las fotografías del taller alfarero. En un inicio, el acercamiento fue bastante amplio, dibujando y pintando barro en distintos estados y formas: jarrones secos, rotos, descontextualizados o barro húmedo informe. Si bien, algunas de estas primeras tentativas corresponden a antecedentes pictóricos directos del presente libro de artista, en ese momento fueron descartadas en pro del barro húmedo, más abstracto.





Figuras 37, 38 y 39. Sara Burguera. Dibujos iniciales descartado de *Infraterrenal*, 2023. Carboncillo y pastel sobre *Canson Mi-Teintes* 25x32,5cm.



Figura 40. Sara Burguera: Óleo 30x30cm descartado de *Infraterrenal*, 2023.

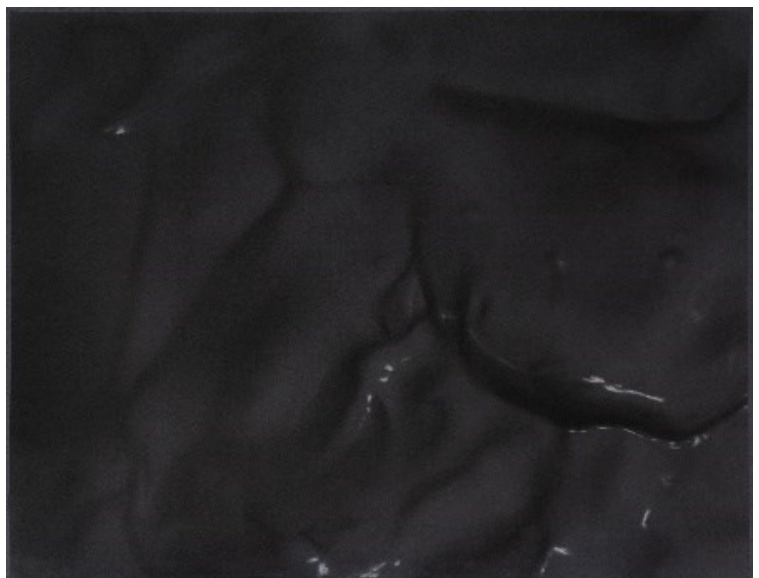


Figura 41. Sara Burguera: Dibujo de carboncillo y pastel sobre *Canson Mi-Teintes* 50x70cm, descartado de *Infraterrenal*, 2023.

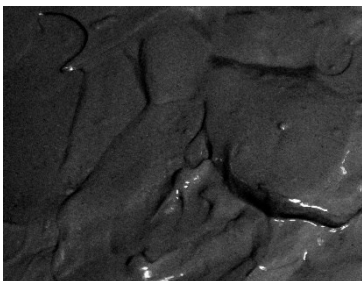


Figura 42. Sara Burguera: Sin título, 2023. Fotografía digital alterada que sirvió de referencia para un dibujo (fig. 41).

Formalmente, el proyecto definitivo constó de una serie de dibujos (la mayoría polípticos), basados en reencuadres y planos detalle de imágenes del barro reciclado, viscoso (véase el boceto, fig. 41 y la imagen de referencia, fig. 42). Las dimensiones varían, pero la técnica fue la misma; carboncillo con pastel blanco sobre papel Fabriano Elle Erre Fierro. A nivel discursivo, se ahonda en la indefinición de la imagen, el barro húmedo como sustancia en tránsito y la incertidumbre como espacio de la materia en potencia de creación.



Figura 43. Sara Burguera: *Déjame dejar de ser*, 2022. Tríptico de 100x70cm cada hoja. Carboncillo y pastel sobre *Fabriano Elle Erre*.



Figura 44. Sara Burguera: *¿Aún soy?*, 2023. Políptico de 50x70cm cada hoja. Carboncillo y pastel sobre *Fabriano Elle Erre*.

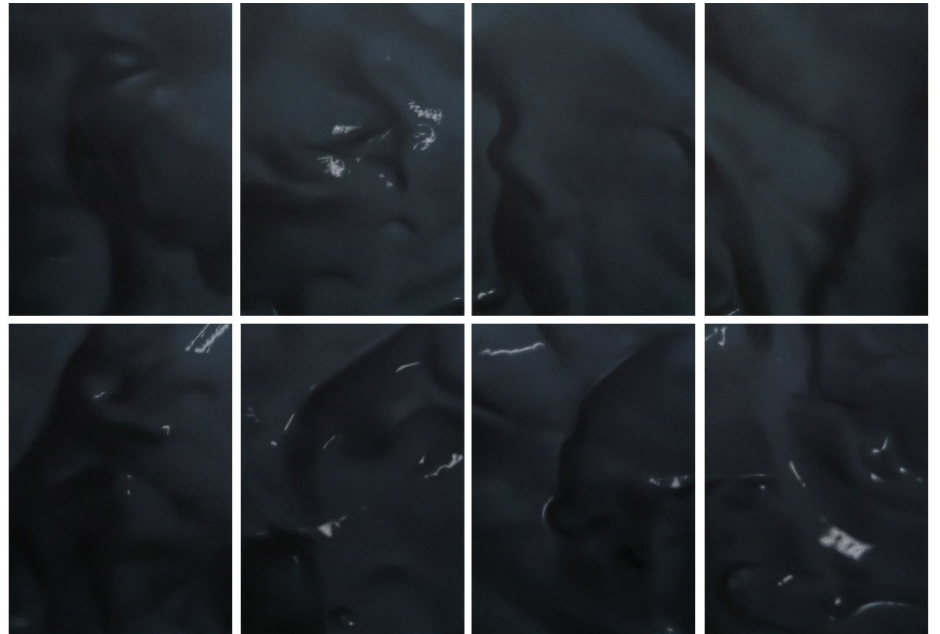


Figura 45. Sara Burguera: Sin título, 2023. Óleo descartado de *Infraterrenal*, sobre cristal circular. Diámetro: 20cm.

### 3.1.4. *Infraterrenal*, 2023 (Escultura)

Al cursar *Cerámica y creación interdisciplinar* surgió la oportunidad de realizar una obra cerámica como proyecto final. Siguiendo la línea que había abierto los dibujos y las fotografías de *Infraterrenal* (2023), se llegó a una serie de jarrones donde es visible la progresión de la forma que sigue la construcción de una esfera, es decir, el paso de cilindro, a jarrón, a pieza cerrada<sup>17</sup>. En cuanto al acabado exterior, el esmaltado, emula los tonos conseguidos con los óleos de la primera exploración pictórica del apartado anterior (véase fig. 45) que, a la vez, referenciaban al papel color *Fierro* con carboncillo.

Esta parte del proyecto supuso dos producciones en paralelo, la de tornear las piezas en sí y la de investigar la coloración de esmaltes para llegar a los

<sup>17</sup> Llamada esfera, aunque realmente no es necesariamente esférica, sino que se trata más del cuerpo de un botijo.

acabados deseados. Esta segunda parte es un pequeño proyecto en sí mismo que requirió de un amplio estudio sobre coloración de esmaltes (véase anexo VI) con interesantes aportaciones acerca de las posibilidades cromáticas a partir de siete mezclas de óxidos colorantes, con el mismo esmalte base.

En respecto a la exploración temática, se trató el tránsito como proceso doble en la alfarería. Uno formal, en cuanto al desarrollo de la forma en la secuencia cilindro-jarrón-esfera. Y otro fisicoquímico, similar de la metamorfosis, donde el barro es una materia que cambia de estructura una vez es expuesto a temperaturas mayores de los 500°C. Esta conceptualización fue un detonante claro a la hora de desarrollar el actual libro de artista, y está claramente presente en el apartado 1.1. *El tránsito en la alfarería*.



Figuras 46, 47 y 48. (En orden de lectura) Piezas finales torneadas, secándose antes de la primera cocción. Tablillas de una mezcla coaxial de cuatro bases con óxidos colorantes. Cuencos esmaltados con las mezclas definitivas a modo de prueba.



Figuras 49 y 50. Sara Burguera: *Infraterrenal*, 2023. Plano detalle del esmalte en la base de la esfera y conjunto de las cuatro piezas cerámicas.

### 3.2 LIBRO DE ARTISTA

En el apartado 1.3. *Acercarse al abismo desde el libro de artista*, se abordó brevemente este campo de actividad artística, sin embargo, es conveniente incidir en ciertos aspectos. El libro de artista es entendido como un medio, cuyo fin es transmitir un mensaje, si bien, no es un “mero vehículo para las ideas”, sino “un dispositivo espacio-temporal” (Prada, 2018, p.47), que se conforma según su fin comunicador. Al respecto, Mínguez es clara:

Partiendo de que el mensaje es el fin y no un medio, resulta obvio y necesario aceptar que todo dependerá de su exitosa comprensión. Así, su estructura y todos los elementos que la conforman [...] estarán absolutamente vinculados al fin último de transmitir un mensaje como una totalidad que nutre y propicia su propia retroalimentación constitutiva entre su morfología y su potencial como significante. (2010, p.192)

Esta adecuación entre medio y mensaje resulta en una amalgama indisoluble; “El contenido, el mensaje, se materializa formalmente en el cuerpo que lo sostiene, así nace *sensu stricto*, el libro como obra de arte.” (Polo, 2011, p.6).

Ahora bien, si el mensaje a transmitir es una experiencia, un proceso; como una acción o actividad artística, este se identifica como materia de fuente secundaria que documentar, archivar o en definitiva tratar desde la máxima objetividad posible. Pero si esa labor de documentación se ejerce desde una práctica artística *per se*, como el libro de artista, la información recogida pasa a ser primaria, pues la experiencia de documentación deviene parte activa de la obra, se imbrica con aquello que busca comunicar; surge así el libro de artista como lo estudia Magda Polo (2011), como documento especial.

En el presente proyecto se desarrolla un libro de artista cuyo germen es una búsqueda, que persigue acercarse a la conceptualización del abismo —sinónimo de lo desconocido—, y la atracción que este provoca. Partiendo de unas series fotográficas —donde se retrataron piezas de alfarería, que inquirían en los límites de la representación—, se han interrelacionado con el dispositivo que ofrece el libro de artista, para dar lugar a una obra mayor, cuya totalidad de recursos persiguen la misma cuestión abismal. Esta obra resultante es inevitablemente un documento especial, más, es de carácter intermedial<sup>18</sup>, pues su base es un proceso creativo activo, una búsqueda, donde la obra que surge de esta es a su vez parte de ella, no una respuesta, ni una conclusión.

<sup>18</sup> Al respecto de los libros de artista como obras de carácter intermedia, Higgins (2001) es el primero en afirmarlo, pero su voz es amplificada por otros como: Drucker (2004) “Books were a form of intermedia par excellence since they could contain images, texts, marks, and materials in a format which was flexible, mutable, and variable in its potential to stretch from the sublime to the ridiculous, the ordinary to the unusual, the inconspicuously neutral to the absolutely outrageous — and to express personal, political, or abstract ideas.”(p.70) y Milne (2019) “They transmit ideas and explore forms of knowledge transfer that go beyond the restrictions of a single artwork or written word. Their unique power and agency lie in their nature as hybrids” (p.1) “The strength of artists’ books is their agency as a form of ‘intermedia’ (Higgins 1966)” (p.2).

En definitiva, lo más interesante de estas concepciones y análisis hacia el libro de artista, es que como apunta Polo (2011), estos deben tratarse como “importantes testimonios documentales del proceso creativo, de la subjetividad del artista y de su manera de entender y de describir el mundo real e ideal.” (p.23).

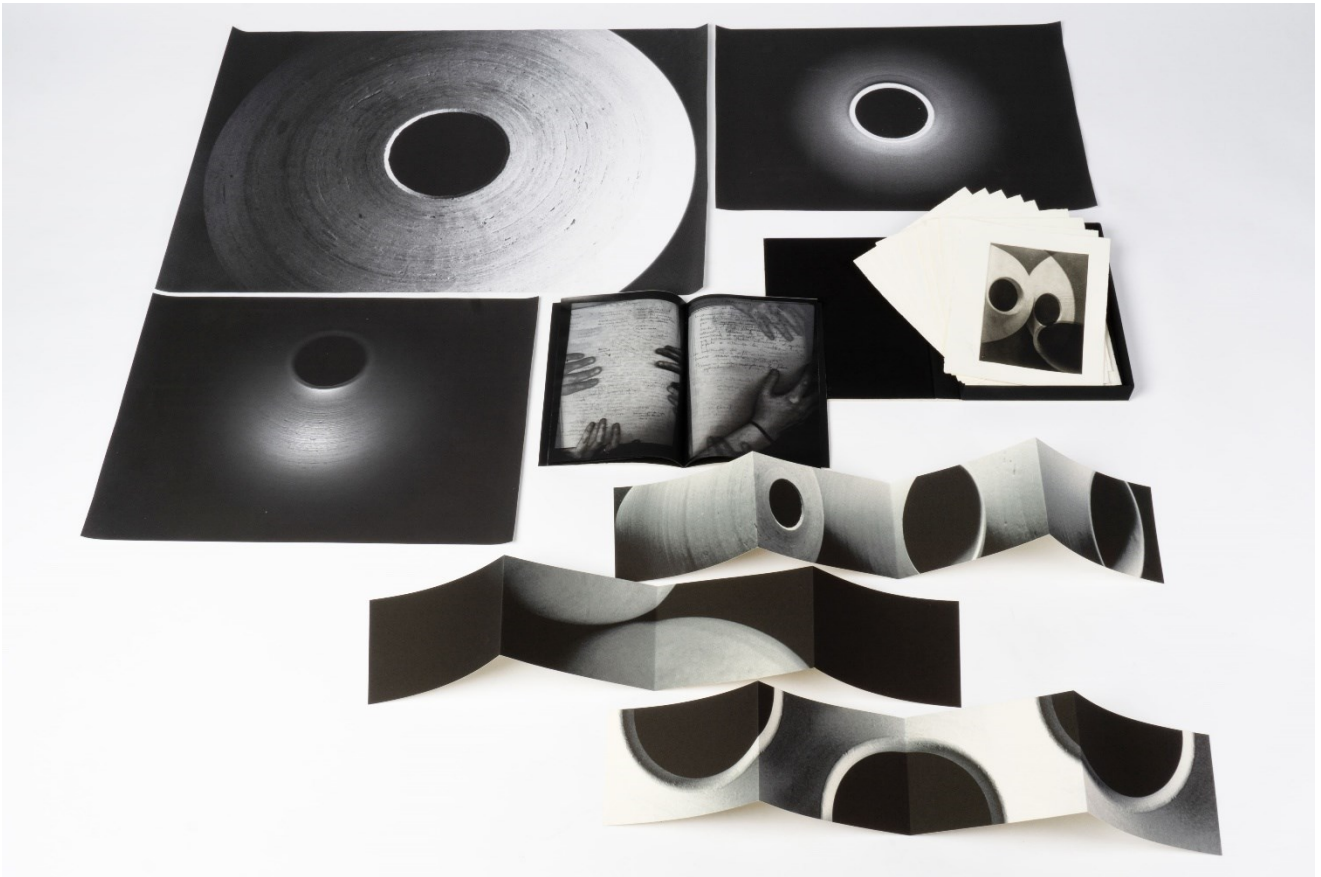
Abordadas estas cuestiones, en los próximos apartados se van a describir tanto las partes que conforman la parte material del proyecto, como el desarrollo que conllevaron. El libro de artista presentado está formado por tres impresiones de gran formato, más, una caja que contiene: tres acordeones, un cuaderno, diez estampas y el colofón de la edición. Respecto a esta, es de 1/30 en cada uno de sus elementos, pero las quince primeras ediciones son inseparables unos de otros y serán comercializados solo como colección entera. Cabe decir, que la edición es de impresión bajo demanda, aproximándose más a la de la tradición fotográfica.

Para ver en detalle todas las partes de la obra y un video de la caja, véase el anexo I.

Figuras 51 y 52. Sara Burguera.  
*De la tierra al abismo*, 2024.







Figuras 53 y 54. Sara Burguera. *De la tierra al abismo*, 2024.



Figura 55. Sara Burguera. Fotografía detalle de un jarrón hecho con gres NT de *Vicente Díez*, cocido a alta temperatura.

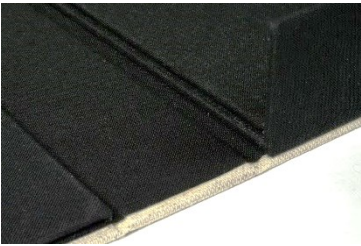


Figura 56. Sara Burguera. Fotografía detalle de la espina interior de la caja. Ha sido editada para facilitar la diferenciación de capas enteladas.

### 3.2.1. Caja

La forma de este libro de artista está conformada por una caja, que sirve de contenedor para los elementos de menores dimensiones<sup>19</sup>, pero no por ello es un contenedor aséptico con el tema a tratar. Su formato se asemeja a un libro cerrado, cuyas páginas son negras y por contraste con las tapas y el lomo, aluden a un abismo ficticio entre ellas, reseñando a los oscuros agujeros de los jarrones fotografiados. La tela usada en las tapas y el lomo también remite a ellos al tener la misma tonalidad y patrón (fig. 55).

Está construida con múltiples cartones<sup>20</sup> en las tapas para aportar robustez, peso y, sobre todo, un cierre preciso, que, gracias al segundo cartón de arriba, engancha ligeramente con las paredes de la bandeja negra interna. Al abrirse, la espina cae junto a la tapa superior, lo que facilita el acceso a los elementos interiores.



Figura 57. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024. Imagen de la caja entreabierta.



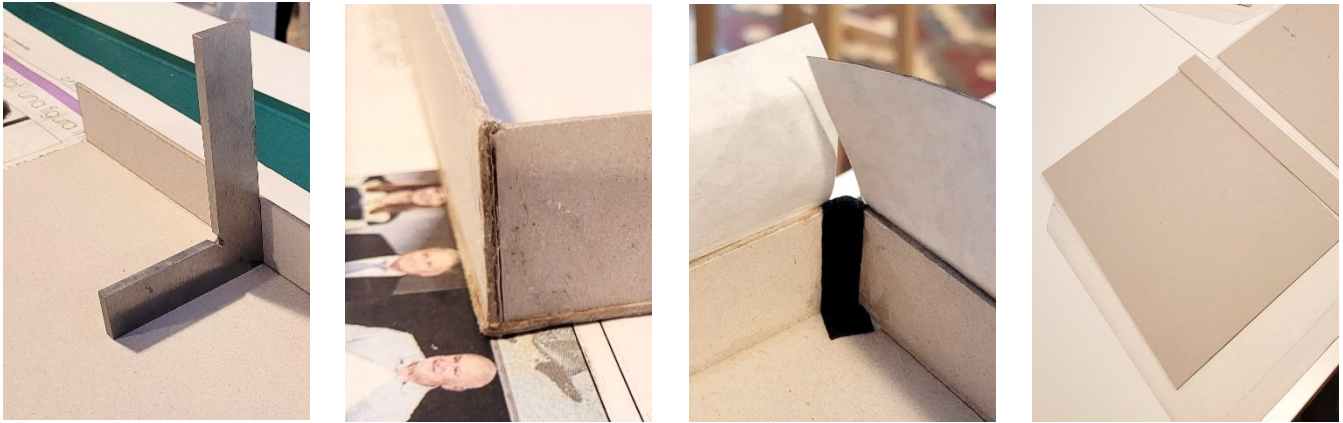
Figuras 58 y 59. Sara Burguera. *De la tierra al abismo*, 2024. Imágenes de la caja. Existen dos, pero corresponden a la edición, cada ejemplar es independiente.

<sup>19</sup> Lo único que no contiene, son las impresiones de gran formato que serán comentadas más adelante.

<sup>20</sup> Doble capa de cartón arriba, triple abajo.



El proceso constructivo empezó adaptando las dimensiones desde el interior hacia el exterior. Se realizó, por lo tanto, primero la bandeja interior, luego todo el exterior (tapas y espina), y, por último, el refuerzo interior de la tapa superior para el cierre. Antes de unir la bandeja con el conjunto exterior, se serigrafió en el lomo el título, mezclando tintas hasta conseguir el tono final. El tamaño final fue: 28,3x30,6x3,8 cm.



Figuras 60, 61, 62 y 63. Sara Burguera. Fotografías del proceso de construcción de las cajas.

Este formato de libro tiene la peculiaridad de ofrecer una experiencia de lectura no-lineal, cuyo ritmo —más allá del que ofrece la estructura y las imágenes que lo componen—, lo marca el espectador, al decidir en qué orden y cómo interactuar con el contenido. La sensación de lectura es, por lo tanto, la que describe Crespo (1999) como secuencia polisemiótica; la de una unidad compleja donde las partes se interrelacionan con el todo de forma no-lineal, característica de cajas con elementos multiformato. Ejemplo de ello: *La boîte verte* (1934), de Duchamp (fig. 64), y *The Missing House* (1992), de Boltanski (fig. 65).



Figura 64. Marcel Duchamp: *La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1934. Imagen del ejemplar en colección del Museo Reina Sofía.



Figura 65. Christan Boltanski: *The Missing House*, 1992. Imagen del ejemplar subastado en PIASA.

### 3.2.2. Fotografías

Este proyecto tiene una base fotográfica primordial, cuyo origen fue la documentación de la práctica alfarera. La cámara, tanto digital como analógica, se introdujo en todos los procesos del taller cerámico, desde el torneado al reciclado del barro. El carácter documental dio paso al artístico, reencuadrando y editando las imágenes, siempre en blanco y negro, manteniendo estéticas del forzado analógico que se habían adquirido en proyectos anteriores, para demarcar desde la granulosidad contrastada, el límite y umbral representativo de la imagen (para más detalles al respecto, véase el anexo III y el apartado 1.2 *El umbral que precede al abismo*).

Se trabajó inicialmente en analógico con carretes Ilford HP5 forzados<sup>21</sup> un paso (es decir, de ISO 400 a ISO 800), pero finalmente se ejecutó todo en digital, editando con *Adobe Lightroom* y *Photoshop*. Con ello, se simulaban el forzado, mediante efectos de grano modulables<sup>22</sup> y softwares con un interpolado que reinterpreta los píxeles para aumentar la escala manteniendo la sensación de grano analógico<sup>23</sup>. Con esto se consiguió un aspecto analógico más acorde con la estética que hace visible el límite material de la representación fotográfica. El conjunto de fotografías resultante, bastante heterogéneo a nivel temático —aun compartiendo gran parte de la metodología de trabajo—, nutrió parcialmente otros proyectos como *Infraterrenal* (2023), con las referencias pictóricas para los dibujos. Posteriormente, ha sido el archivo fotográfico que ha dado lugar a las imágenes que componen este trabajo. Estas concretamente, pese a originarse en la práctica analógica, han sido exclusivamente tomadas y alteradas digitalmente. A esta práctica fotográfica con cámara, se le suma el escáner, como método de captura no-óptico, cuyas imágenes están presentes en los grandes formatos y en el cuaderno. Reconocibles debido a sus características únicas de profundidad de campo, pues cuentan con una limitada área de enfoque y alcance lumínico, lo que provoca fondos oscuros.

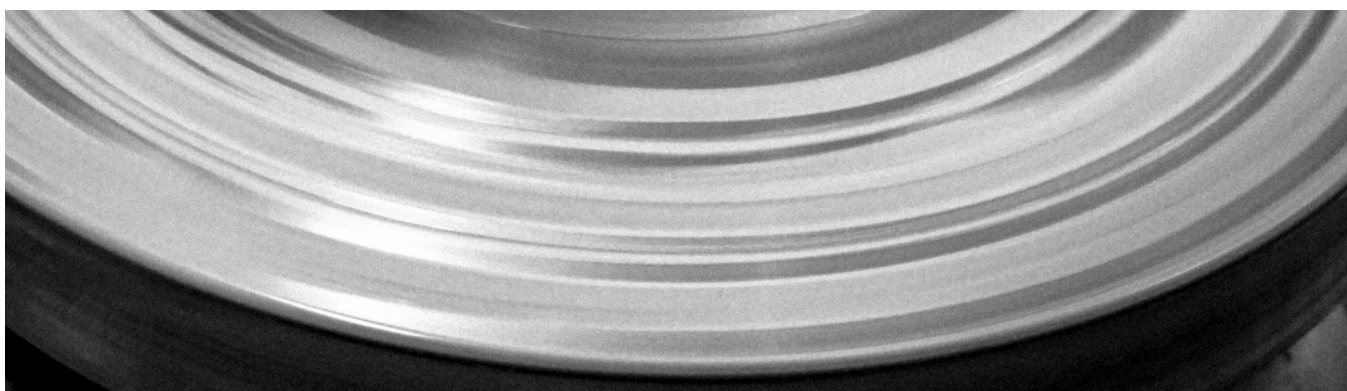


Figura 66. Sara Burguera: Fragmento de una fotografía descartada para el proyecto: *De la tierra al abismo*, 2024.

<sup>21</sup> Sintetizando; el forzado consiste en la toma subexpuesta de película analógica, compensada con un revelado más largo, dando como resultado, imágenes con mayor contraste y haluros de plata más notables, es decir, grano más rugoso con una ligera pérdida de definición.

<sup>22</sup> Por ejemplo; el efecto *grano* en *Lightroom*.

<sup>23</sup> Es el caso del que llevan la mayoría de escáneres de negativos, que suplen así sus carencias de resolución.



### 3.2.3. Impresiones de gran formato

Este libro de artista incluye fuera de la caja tres impresiones de gran formato, plateadas a blanco y negro, sobre textil sintético. Una a tamaño A1 y dos A2s. La mayor es de toma digital habitual, con cámara, y las restantes, con escáner. A nivel técnico, todas fueron editadas con simulaciones analógicas en *Lightroom*, siendo reescaladas para adaptarse a los tamaños de impresión. Se escogió el textil como soporte óptimo, debido a su transportabilidad, fácil exposición y fotografía (debido a su acabado satinado, que no sacrifica los negros profundos).

A nivel discursivo, estas impresiones cumplen un papel inmersivo debido al gran campo visual que ocupan. Permiten un acercamiento a la fotografía mucho más directo que la tradicional enmarcación, hecho que favorece la invitación reflexiva sobre su profundidad ficticia. Tanto las aberturas de los jarrones, como la oscuridad circundante, evocan a la idea de abismo, a la vez que denotan su ficción al no esconder su bidimensionalidad material.

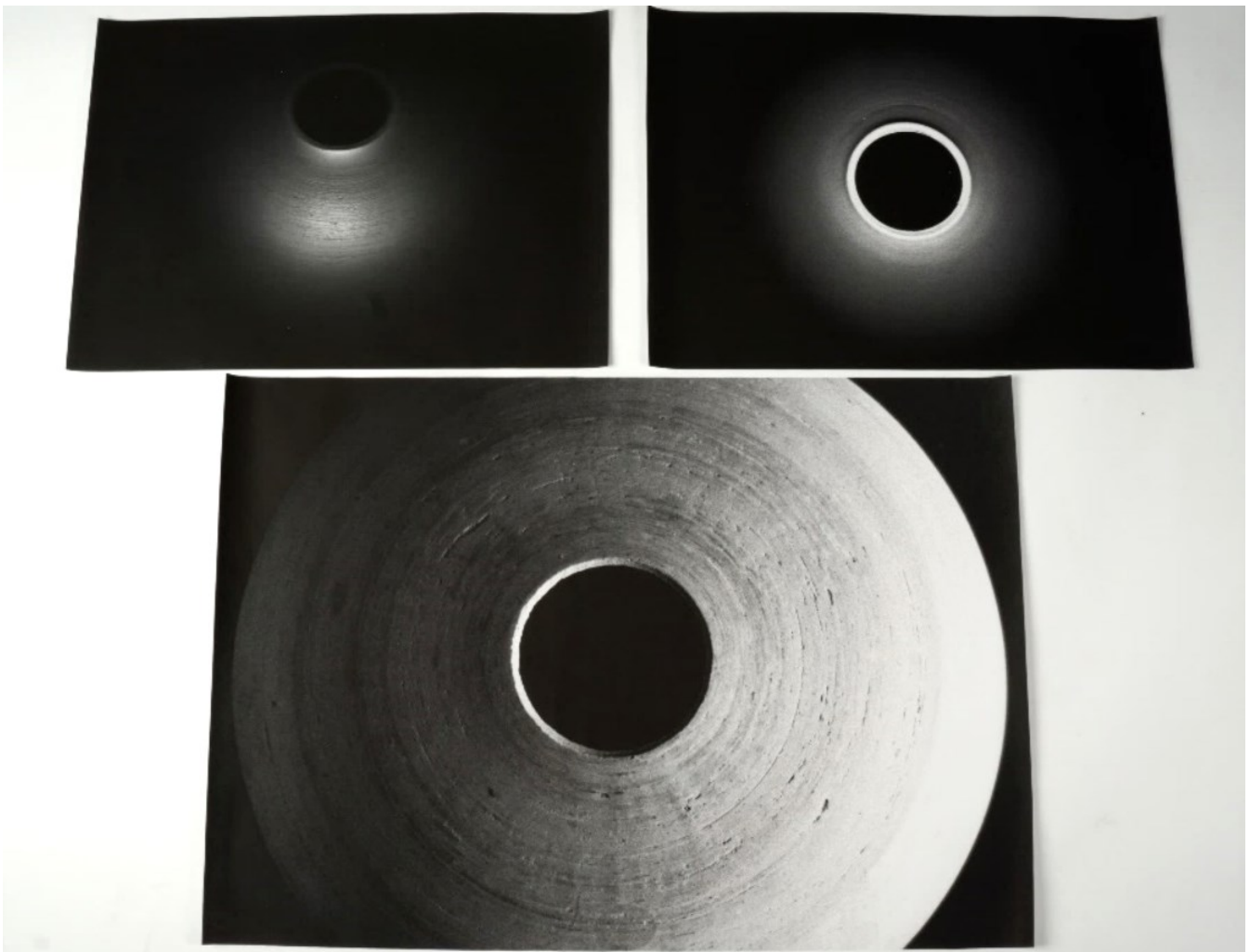
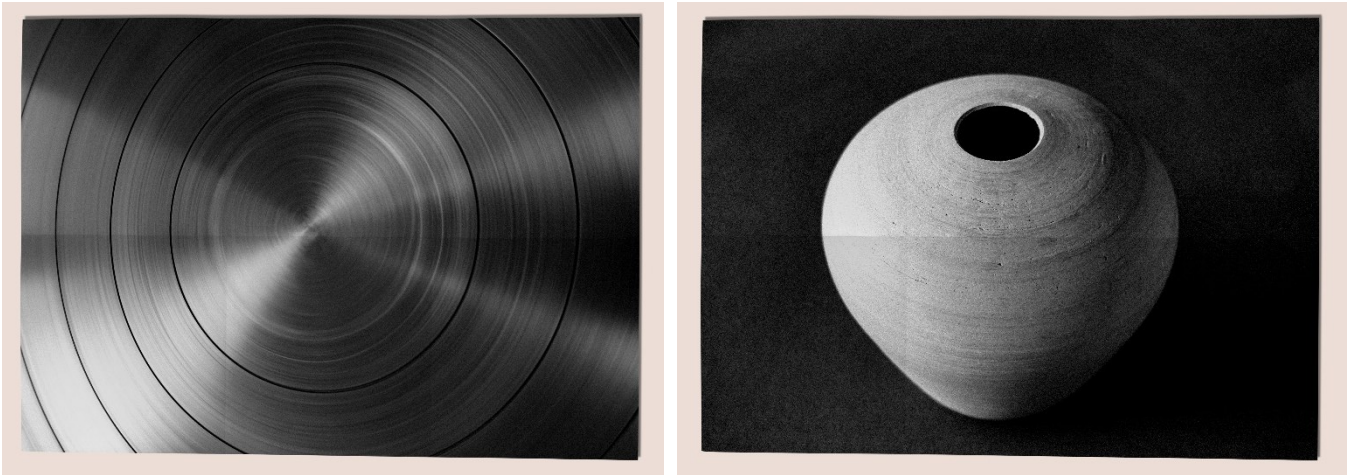


Figura 67. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024. Parte del proyecto: impresiones de gran formato sobre textil, dos A2s y un A1.

En los bocetos iniciales se plantearon como pósteres plegables y se barajaron otras imágenes y conjuntos de estas, pero finalmente fueron descartadas por ser formatos que no se adaptaban bien a las fotografías, o no ser estas adecuadas para tan gran escala.



Figuras 68 y 69. Sara Burguera. Dos simulaciones de pósteres descartados para: *De la tierra al abismo*, 2024.

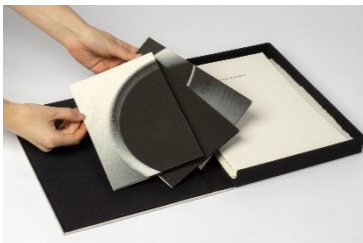


Figura 70. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024.

#### 3.2.4. Acordeones

El primer elemento que encontramos al abrir la caja son tres acordeones pleteados con impresión láser, en blanco y negro, sobre papel *Canson Guarro Superalfa*, de 84,1x14,8 cm cada uno. Las imágenes que contienen son montajes digitales que abordan los espacios y ritmos que ofrecen algunas de las fotografías.

En origen, se plantearon más de veinte bocetos (fig. 71), en un ejercicio de resignificar y articular nuevas formas y recorridos de lectura a través del formato plegado. Finalmente, se acotó solo a tres que explorasen, concretamente, la posibilidad de combinaciones visuales según sus diferentes pliegues (fig. 72 a 74). Esto multiplica las posibilidades de lectura e interacción al generar juegos tanto visuales, como espaciales, al basarse en una estructura plegada.

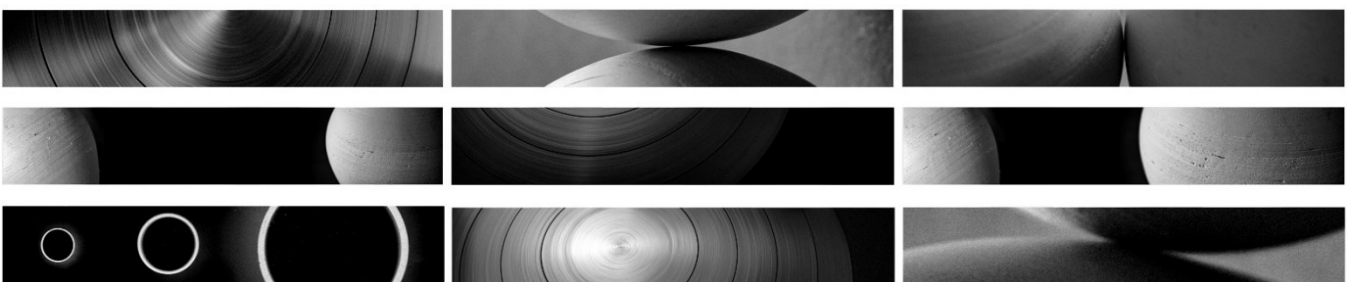
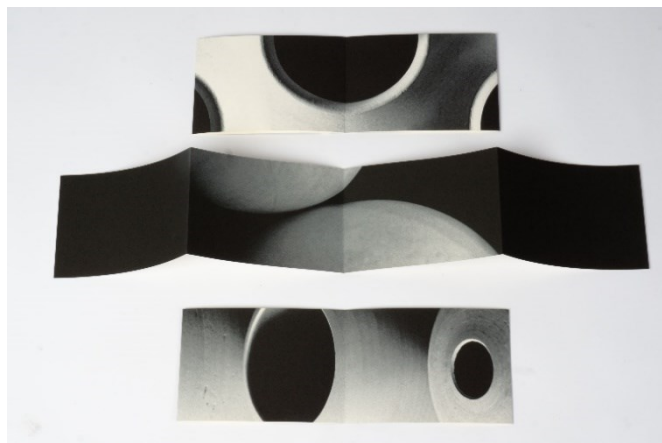
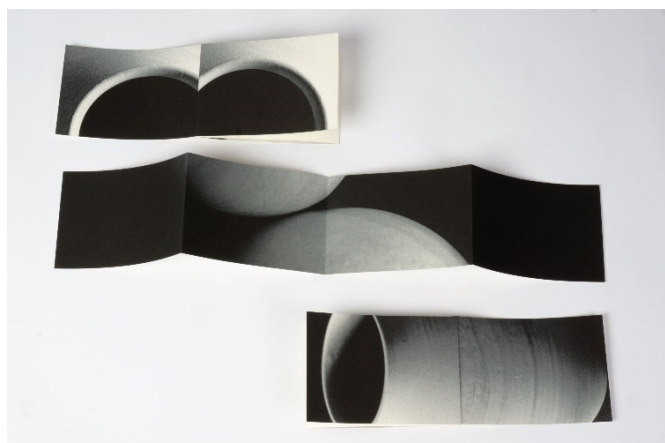
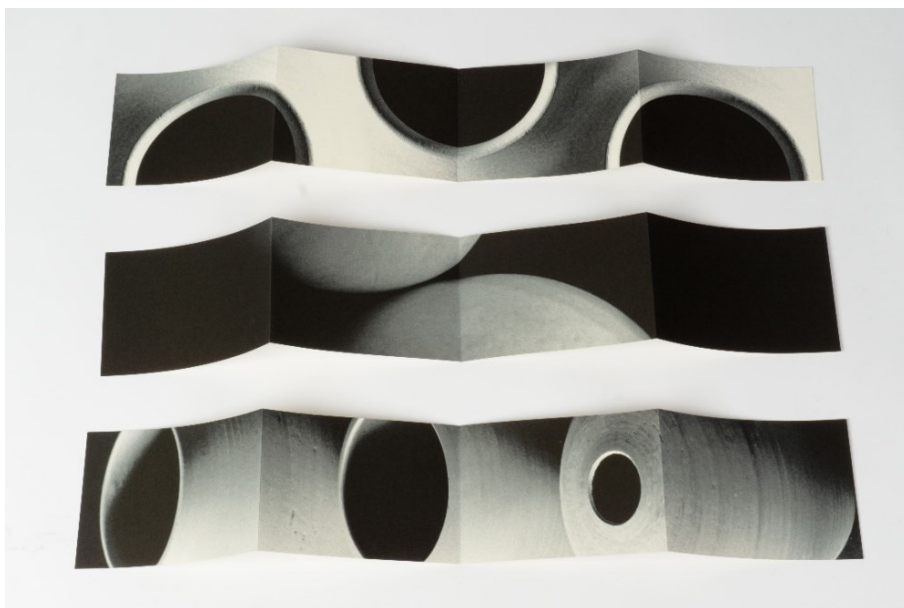


Figura 71. Sara Burguera. Algunos bocetos para los acordeones de: *De la tierra al abismo*, 2024.

Figura 72. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024. Parte del proyecto: tres acordeones ploteados sobre papel *Superalfa*, 84,1x14,8cm cada uno.



Figuras 73 y 74. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024. Parte del proyecto: tres acordeones ploteados sobre papel *Superalfa*, 84,1x14,8cm cada uno. Dos posibles combinaciones de plegados.

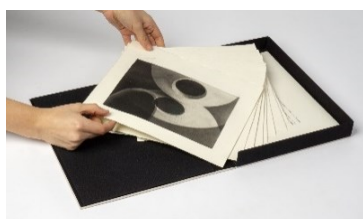


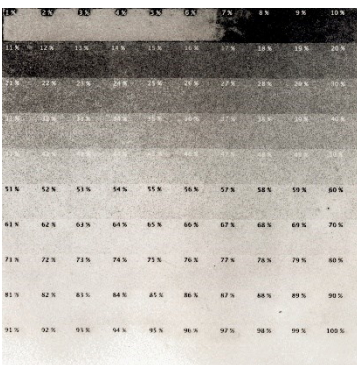
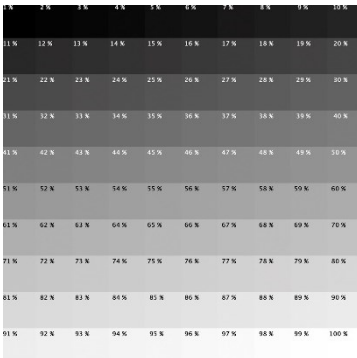
Figura 75. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024.

### 3.2.5. Fotograbados

Las estampas que incluye este libro de artista son fotograbados, concretamente, de ftopolímerno<sup>24</sup>, cuatro simples y seis de doble estampación. El papel usado fue *Canson Guarro Superalfa* y las dimensiones de cada estampa son: 21,8x27 cm. Las imágenes que contienen son de piezas de alfarería con aperturas superiores a modo de agujeros negros abismales. La superposición de matrices remite a la profundidad abismal por superposición, a la vez que da unos

<sup>24</sup> El ftopolímerno es una técnica que Freire y Ramos, en su obra *El acto gráfico como construcción. Positivo autográfico y plancha de ftopolímerno* (2022), estudian exhaustivamente. Brevemente, podemos resumir esta técnica en: planchas poliméricas sobre una capa de aluminio, que son insoladas y reveladas junto a un positivo de la imagen escogida. Las zonas blancas/transparentes, son endurecidas por la luz UV y las negras, al no recibir luz, son disueltas y desechadas en el revelado, dejando tras de sí huecos. La estampación de estas planchas se realiza en hueco, con ayuda de una rasqueta (o cartón semirrígido para mayor delicadeza) y papel seda, evitando la tarlatana por ser demasiado agresiva sobre la plancha.





Figuras 76 y 77. Escalas de grises: la superior es la digital que sirvió de fotolito y la inferior la estampa una vez fue insolada y revelada en una plancha.

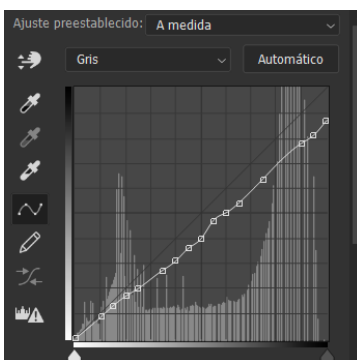


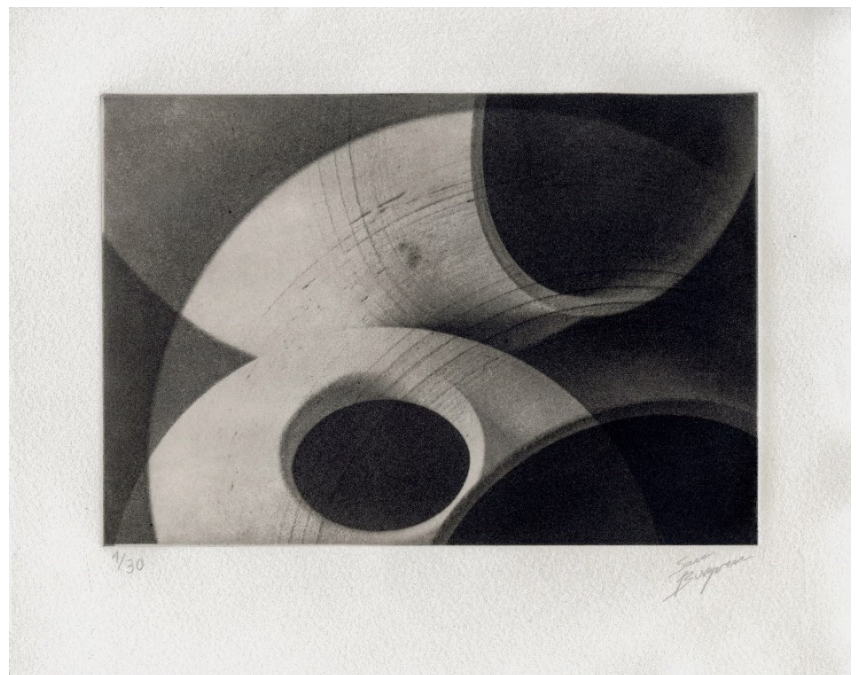
Figura 78. Curva de Photoshop resultante de la prueba de estampación con la escala de grises.

Figura 79 (derecha). Sara Burguera. Imagen escaneada de uno de los diez fotograbados de: *De la tierra al abismo*, 2024.

negros más oscuros y aterciopelados, que suman valores de incerteza y confuso fondo.

Uno de los factores cruciales en el fotograbado con imágenes digitales fotográficas, donde buscamos la mínima pérdida de calidad, es tener en cuenta que pasamos de un medio digital a uno analógico. No solo debemos buscar la trama más fina y precisa, sino que debemos calibrar los valores de impresión. De modo que ajustaremos el fotolito<sup>25</sup> (en positivo) a imprimir, para la insolación, de acuerdo con el resultado de este una vez estampado. Para ello, se usa primero una escala de grises, que es insolada y revelada con unos tiempos e intensidades adaptados a la insoladora usada, y posteriormente estampada de la manera en que planeamos hacer la edición (fig. 76 y 77). Esta escala nos va a permitir generar una curva en Photoshop (fig. 78), con valores concretos de grises, que aplicaremos a las imágenes para asegurarnos que los tonos en pantalla van a ser lo más aproximado a los tonos sobre el papel. Por ejemplo, el máximo negro no será un 0% porque generaríamos una calva<sup>26</sup>, sino, al menos, 9%, que es el negro real que vemos en la estampa.

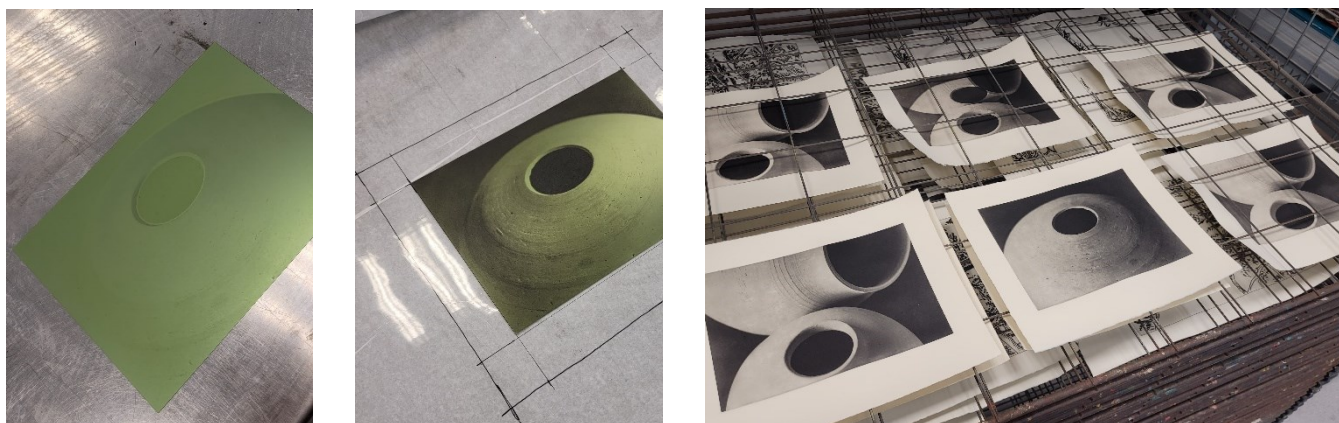
Una vez tenemos la calibración y la curva de Photoshop, solo queda aplicarla a las imágenes, imprimir los fotolitos en una imprenta especializada y usarlos para generar las planchas a estampar. Sin entrar en detalles, el proceso de insolación y revelado requiere de un método muy concreto, donde la emulsión se vuelve muy vulnerable y debe tratarse con sumo cuidado, delicadeza y experiencia. Todo ello está pormenorizado en la obra de Freire y Ramos (2022), cuyas directrices han dirigido esta parte del proyecto.



<sup>25</sup> Impresión digital tramada sobre un tipo de acetato especial, que es usada para métodos de insolación, como el fotopolímero o las pantallas serigráficas.

<sup>26</sup> Nombre por el que se refiere a un hueco demasiado grande en superficie, de una plancha a estampar en hueco, que provoca un vacío de tinta.

En total se realizaron cuatro planchas tamaño A5, cuya estampación directa generó las cuatro estampas simples y su combinación en pares, mediante la doble estampación, se dio lugar al resto<sup>27</sup>. Para verlas en detalle, véase el anexo I.



Figuras 80, 81 y 82. Sara Burguera. Fotografías del proceso de estampación de los fotopolímeros. La primera es de la plancha sin entintar, en la segunda, está sobre el registro, ya entintada, y la última corresponde a las estampas sobre las rejillas del secadero.

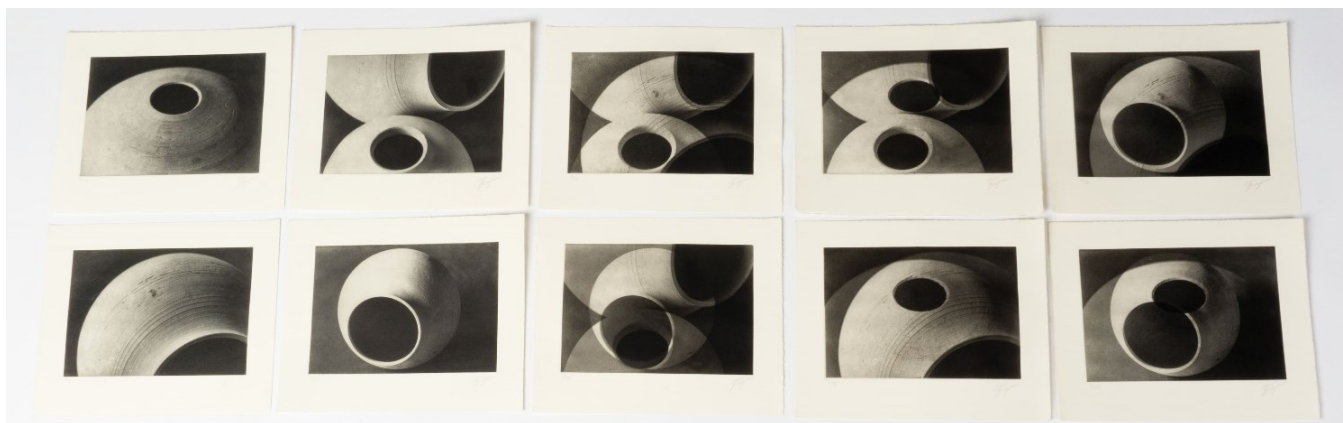


Figura 83. Sara Burguera. Fotograbados de: *De la tierra al abismo*, 2024. Estampación en hueco sobre papel *Superalfa*, 21.8x27 cm cada una.



Figura 84. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024.

### 3.2.6. Cuaderno

Tras los acordeones, se encuentra un cuaderno tamaño 20,4x28,9 cm, cuya tapa es de papel *Superalfa* y su tripa, de papel cebolla. Está enteramente impreso digitalmente, a doble cara y en blanco y negro. Su encuadernación es de costura simple: cinco puntos con hilo negro. A nivel temático, es una pieza que se distancia ligeramente del resto, debido a su contenido y formato, ya que las imágenes de su interior son escaneados de cuadernos de apuntes y reflexiones acerca del proceso creativo, que ha conllevado el proyecto. No se busca, sin embargo, plena legibilidad en ellos, sino que forman parte de un ejercicio de aproximación hacia el abismo. Formalmente, estos tienen un marco negro (debido al escaneado) que se repite en todo el cuaderno y que acentúa su carácter de ventana hacia el abismo.

<sup>27</sup> Existen, además, cuatro P.A. I/II, de cada plancha.

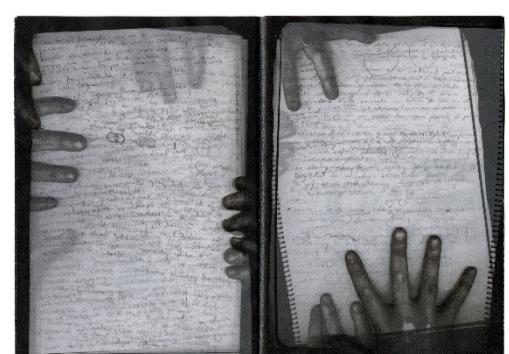
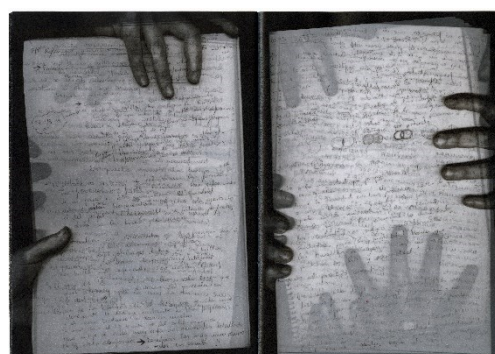
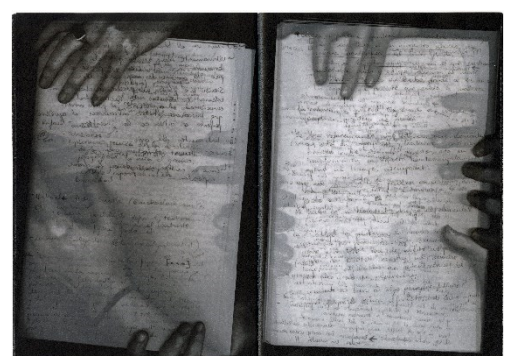
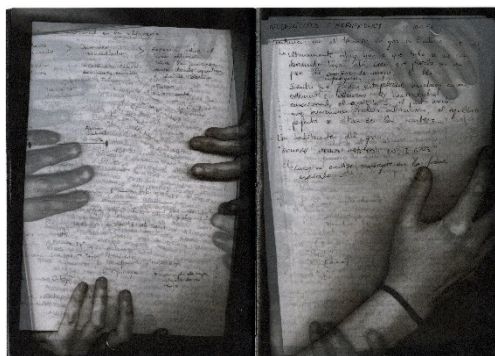


Como se ha estudiado en el apartado 1.3. *Acercarse al abismo desde el libro de artista*, existen dos recursos principales en la estructura espaciotemporal que es el libro, para generar una abismación. Este cuaderno es un claro ejemplo de la combinación de ambos; superposición y metalenguaje.

El uso del papel cebolla está justificado por la profundidad por superposición que permite su semitranslucidez, un caso similar al de la doble exposición de los fotograbados, pero tridimensional. Ofrece por ello una curiosa interacción para el espectador, que puede ver sus manos a través de las hojas. Además, el espacio en profundidad que genera, no solo lo hace de forma literal, sino que se trata de una ficticia profundidad abismada, debido a su carácter insondable e incierto, que se traduce en borrosidad e ilegibilidad. Hablamos de imágenes con apuntes, notas y bocetos, que tanto a nivel visual —generando las características descritas—, como a nivel conceptual, superponen pensamientos e ideas, dando lugar a un efecto de abismo ignoto. En suma, la aproximación hacia el abismo se realiza mediante: los apuntes que reflexionan sobre esta; la impresión de estos, sobre hojas semitranslúcidas; más, la combinación abstracta de ambos que da lugar a una superposición abismada de ideas.

A esto, queda incorporarle la abismación por metalenguaje, que refiere a un proceso de conformación ficticiamente infinito, de una forma dentro de otra autosímil tal y como analiza Prada (2018) en su tesis. En este caso, es un cuaderno que, al abrirlo, muestra imágenes de cuadernos en la misma situación de manipulación y exposición de su interior. Es un objeto que habla de los de su misma condición, lo que lo convierte en una ventana hacia la ficción de un abismo.

Figuras 85, 86, 87 y 88 (en orden de lectura). Sara Burguera. Dobles páginas continuas, del cuaderno de: *De la tierra al abismo*, 2024.



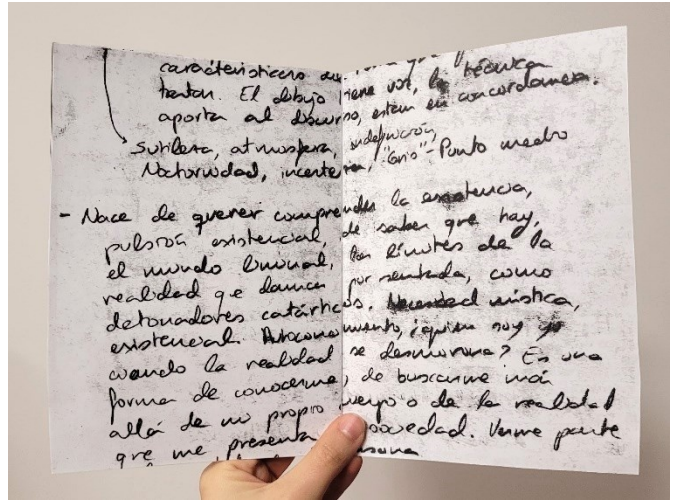
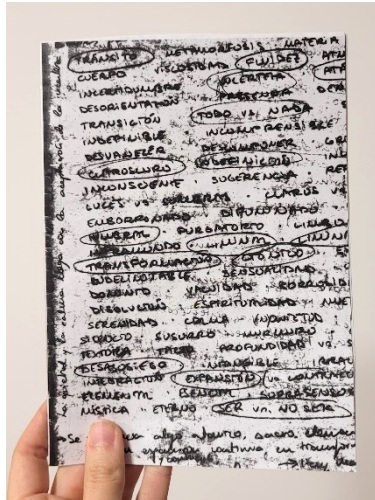
Figuras 89, 90 y 91. Sara Burguera. Fotografías de la portada y algunas páginas del cuaderno de: *De la tierra al abismo*, 2024.



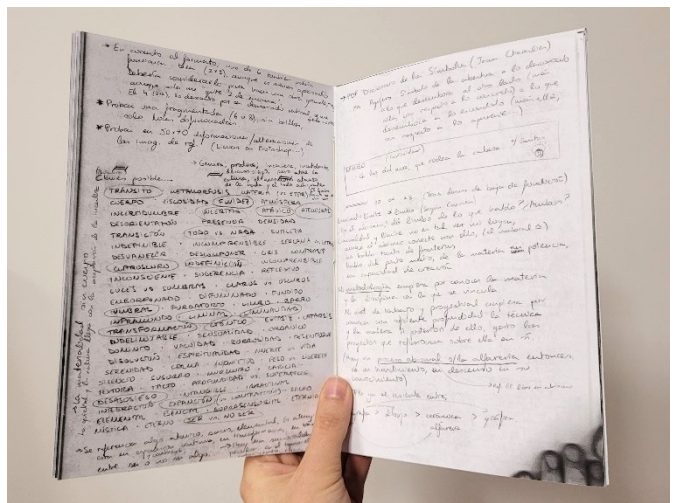
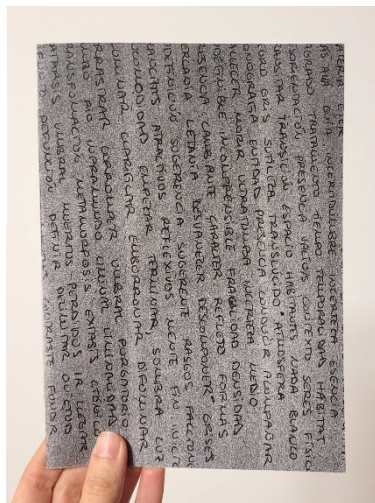


En cuanto a los bocetos previos que acompañaron a esta pieza, fueron principalmente cuatro, que se muestran brevemente a continuación.

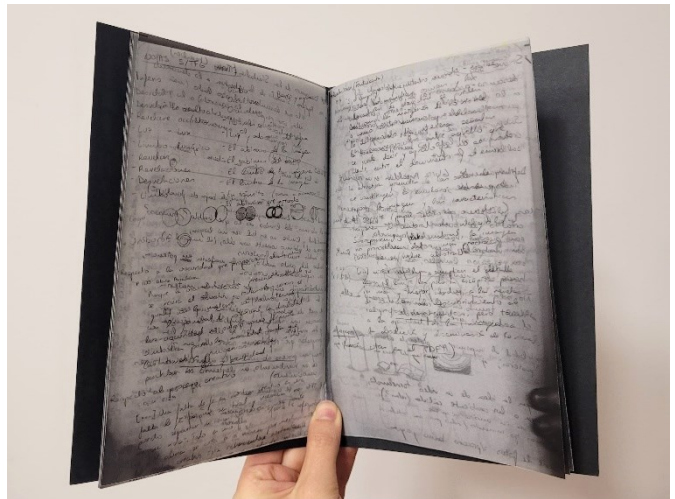
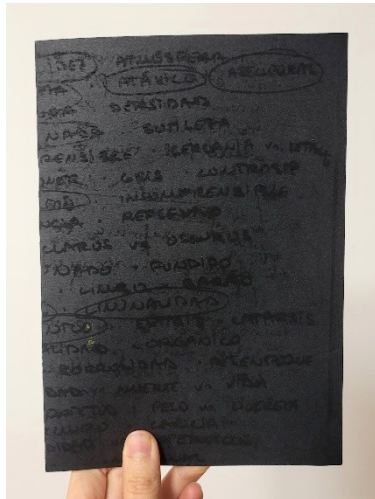
Figuras 92 y 93. Sara Burguera. Primer boceto para el cuaderno de: *De la tierra al abismo*, 2024.



Figuras 94 y 95. Sara Burguera. Segundo boceto para el cuaderno de: *De la tierra al abismo*, 2024.

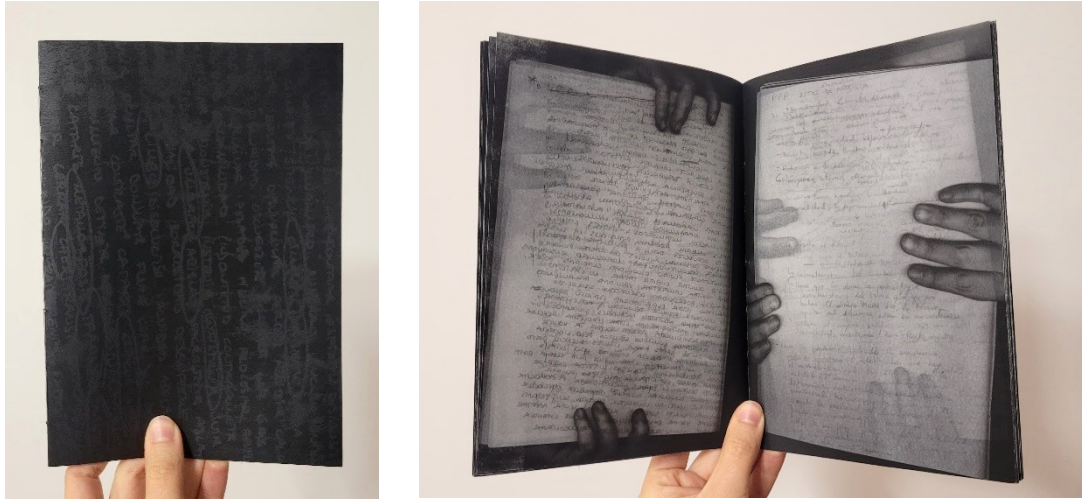


Figuras 96 y 97. Sara Burguera. Tercer boceto para el cuaderno de: *De la tierra al abismo*, 2024.





Figuras 98 y 99. Sara Burguera. Cuarto boceto para el cuaderno de: *De la tierra al abismo*, 2024.



## 4. CONCLUSIONES

Llegados al fin de este trabajo, es momento de tomar distancia y evaluar lo realizado. Seguidamente se tomarán los objetivos que han dirigido el proyecto y serán atestiguados frente a los resultados finalmente obtenidos. Este ejercicio permitirá también exponer las nuevas vías de desarrollo que ha planteado.

En primera instancia, podemos afirmar que el proyecto ha dado lugar a la producción de un libro de artista, con una edición, actualmente solo de dos, con una expectativa de llegar a la decena, y con la limitación a 30 ejemplares. Este, aborda la conceptualización de la atracción hacia el abismo, desde la progresión de los conceptos: tránsito, umbral y abismo. Se sirve de estos como marco conceptual para desarrollar varios aspectos en torno a la aproximación abismal.

Por un lado, está el análisis de la relación metafórica establecida entre los procesos transformativos, formales y fisicoquímicos, de la cerámica y alfarería, frente a los de orden abstracto de la práctica creativa. Ambos procesos discurren por múltiples fases: la de tránsito como camino procesual, y la de umbral como zona incierta y ambigua que cruzar. Concluyendo ambos procesos en la creación *per se* de algo inédito (el proyecto u obra), que se da en un encuentro con lo desconocido. El barro es un claro ejemplo de ello, al ser una materia informe que es conformada a través de su modelado (torneada si se trata de alfarería) y final cocción, con su consecuente alteración fisicoquímica. Este hecho lo encontramos en la conceptualización de la producción artística de artistas como Patricia Varea. La razón por la que el presente libro de artista contiene fotografías, cuyo motivo de representación son piezas de alfarería, que además son referenciadas indirectamente en la caja (por el color de las telas que definen un exterior crema y un interior negro), constituye un recurso evocador a los procesos transformativos que encapsulan las obras cerámicas.

En lo que respecta a la imagen, el estudio de la representación fotográfica en relación con los límites de la realidad, lleva a definirla, como un umbral. Este nos sitúa en un cuestionamiento de lo visible y veraz, desde la ventana hacia una

ficción, que supone la representación en la imagen fotográfica. Obras como las de Urrutia, Ortiz y Jiménez, demuestran la capacidad pictórica de contener y comunicar la incerteza de ubicarse en espacios abstractos, a la par que liminales. Además, ponen de manifiesto los límites materiales que conforman la imagen delimitada o enmarcada, en contraposición a la irreal espacialidad que logran transmitir. Siendo ejemplo de ello, gran parte de las fotografías del proyecto, donde las impresiones inciden en su materialidad finita, al hacer evidentes, características como: la granulosidad, los reflejos de la tinta y los límites del papel o tela.

En este orden de ideas, se ha indagado concretamente en la interrelación de la fotografía y el libro de artista, a favor del concepto de abismo. Como se ha afirmado antes, la fotografía ofrece un espacio de ficción, con lo que también puede ser un espacio abismal ficticio. Si además trasciende su tradicional bidimensionalidad gracias a la estructura espaciotemporal que caracteriza al libro, nos encontramos con libros de artista que usan la imagen fotográfica como recurso para generar efectos de profundidad infinita. En las fotografías de este trabajo, hallamos jarrones con agujeros y espacios oscuros, que remiten al abismo desde la ficción de la imagen, a la vez, que son elementos de una estructura mayor.

A este respecto, el libro de artista se presenta como medio de creación y comunicación, idóneo para contener reflexiones sobre la atracción y aproximación hacia el abismo. Al indagar en esta propuesta, encontramos dos vertientes artísticas de abismación: la de profundidad literal por superposición y la metalingüística. La primera remite al abismo desde la construcción, más o menos volumétrica, de profundidad incierta. En la obra presentada, lo vemos de forma bidimensional, en la doble estampación de fotopolímero y tridimensional, en la tripa del cuaderno, formada por papel cebolla impreso a doble cara. En otras obras, este recurso es materializado mediante recortes en las páginas, en profundidad, como ocurre en la obra *Your House* (2006) de Eliasson. En cuanto a la segunda vertiente, hablamos de abismación metalingüística, es decir, cuando una obra (en este caso, en formato libro), remite y contiene, obras de su misma condición. Así es definida y estudiada por Prada en su tesis *El libro en abismo* (2018). Esta autorreferencialidad entre contenido y contenedor, genera una secuencia centrípeta de efecto infinito, es decir, abismal. La ejemplificación de ello en el libro de artista presentado, la encontramos en el cuaderno. Este contiene escaneados de otros cuadernos —siendo sujetados por manos visibles en las imágenes—, que abisman la obra cuando esta es manipulada de igual manera por las manos del espectador. Asimismo, esta pieza contiene una abismación tanto visual como conceptual, no solo por ser un cuaderno con fotografías de cuadernos —que a su vez están impresos sobre papel semitranslúcido—, sino que superpone y, por lo tanto, abisma, los pensamientos e ideas que contienen los apuntes escaneados, ahora, parcial y difícilmente legibles.

En suma, podemos concretar que, a nivel de conjunto, el libro de artista presentado entiende el abismo como idea tautológicamente inabarcable, abismal por definición, hacia la que sentimos como creadores una atracción irracional, pues encapsula aquello que aún no conocemos y buscamos llevar al mundo a través de nuestras obras. Es por ello, que el desarrollo de este proyecto comprende un acercamiento hacia las cercanías del abismo: el tránsito que conduce a él y el umbral que lo rodea, más, sus características de abismación. La fotografía y el libro de artista constituyen los recursos plásticos que lo corporeizan, a la vez que permiten reflexionar sobre estas conceptualizaciones. El libro de artista se asienta como medio complejo e interdisciplinar, donde el proceso creativo se imbrica con el cuerpo y mensaje, dando lugar a una obra que necesita al espectador para desarrollarse. Hay elementos que abarcan su espacio visual, envolviéndolo en ficciones fotográficas de jarrones cerámicos, y otros que piden ser desplegados, manipulados, observados de cerca y de lejos, puestos en conjunto o aislados, para, en definitiva, ser experimentados, y con suerte, desplazar la mirada y los pensamientos, hacia el abismo.

Para concluir, damos por tratados y alcanzados en alto grado, los objetivos que han dirigido este proyecto. Este, pese a contar con una estructura y desarrollo sólido, también carga con un gran peso conceptual y un coste e inversión de recursos de producción, considerable, lo que podría valorarse, como algunos de sus aspectos más críticos. En cuanto a una mirada hacia el futuro, se han abierto vías de desarrollo tanto formales como teóricas. Es el caso de: la investigación y experimentación fotográfica digital en sus aspectos técnicos y estéticos, más, sus tesituras frente a la representación; la indagación en la gráfica e impresión contemporáneas sostenibles y la exploración en el campo del libro de artista como medio complejo e interactivo. El proyecto ha supuesto, en definitiva, un ejercicio de investigación, de idas y venidas entre lo digital y analógico, lo concreto y lo abstracto, pero especialmente, ha sido una respuesta hacia la llamada de lo desconocido, del abismo, hacia el deseo profundo de llevar al mundo algo, que este, aún desconocía.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands / La frontera : La nueva mestiza*. Capitán Swing.

Anzaldúa, G. (2021). *Luz en lo oscuro/Light in the dark*. HEKHT.

Barro, D. (2012). *La pintura como mensaje cifrado*. Alain Urrutia. <https://www.alainurrutia.com/texts/spanish/pintura-como-medio/>

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós Ibérica Ediciones S A.

Bhabha, H. K. (2006). Anish Kapoor: Construyendo el vacío. En *Anish Kapoor* (pp. 82-83). NEREA.

Carrión, U. (2012). *El arte nuevo de hacer libros: Archivo Carrión I*. Tumbona Ediciones.

Crespo Martín, B. (1999). *El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea* [Tesis doctoral]. Universidad de Barcelona.

*Dios es el alfarero y nosotros somos el barro – Isaías 64:8*. (2011, 28 noviembre). Mission Venture Ministries en Español. <https://mvmspanish.wordpress.com/2011/11/28/dios-es-el-alfarero-y-nosotros-somos-el-barro-isaias-648/>

Drucker, J. (2004). *The Century of Artists' Books*. Granary Books.

Fernández Chiti, J. (1999). *La cerámica esotérica*. Condorhuasi.

Fontcuberta, J. (2015). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Editorial GG.

Fontcuberta, J., & Antich, X. (2020). *Revelaciones: Dos ensayos sobre fotografía*. GG.

Freire Santa Cruz, R., & Ramos Guadix, J. C. (2022). *El acto gráfico como construcción. Positivo autográfico y plancha de fotopolímero: Evolución histórica, estética y técnica: Vol. 2* [2aecd9a3-87b9-4859-b468-da774d2b2aecd9a3-87b9-4859-b468-da774d2b259e259e](https://doi.org/10.1162/002409401300052514). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Higgins, D., & Higgins, H. (2001). Intermedia. *Leonardo (Oxford)*, 34 (1), 49-54. <https://doi.org/10.1162/002409401300052514>

Jiménez, D. (2021, 25 septiembre). *Versus - David Jiménez*. David Jiménez. <https://david-jimenez.com/versus>

Maillard, C. (2015). *La mujer de pie*. Galaxia Gutenberg, S.L.

Mata, V. (2022). *Todo lo que se mueve*. Comisura.

Milne, J. (2019). Artists' Books as Resistant Transmitters. *Arts*, 8(4), 129. <https://doi.org/10.3390/arts8040129>

Mínguez García, H. (2010). Aproximaciones al libro-arte como medio de expresión. *Actas de Diseño*, 9, 191-198. <https://doi.org/10.18682/add.vi9>

Pérez López, H. J., Gómez Muntané, M. C., & Hernández, F. (2005). *Bases para un debate sobre investigación artística* [PDF]. Secretaría General Técnica. Centro



de Publicaciones. Ministerio de Educación y Ciencia.  
<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/d/12147/19/0>

Polo Pujadas, M. (2011). El libro como obra de arte y como documento. *Anales de Documentación*, 14(1).  
<https://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151>

Prada, M. (2018). *El libro en abismo: Relaciones y transferencias entre imagen y dispositivo en el libro de artista*. DARDO.

Sempere, E. (ed.) (2006). *Historia y arte en la cerámica de España y Portugal: de los orígenes a la Edad Media*. Sio-2.

Soler Baena, A. (2017). Algunas reflexiones sobre la complejidad: La representación múltiple de lo invisible: El libro de arte: un objeto multifacético y poliédrico de significados y significantes. En Mínguez García, H. (coords.) *Cartografía del libro arte: transiciones y relatos de una práctica liminal* (pp. 115-130). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Solnit, R. (2020). *Una guía sobre el arte de perderse*. Capitán Swing Libros.

Wagensberg, J. (2014). *El pensador intruso: el espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Tusquets.

## 6. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Sara Burguera: *Infraterrenal*, 2023. Pieza escultórica cerámica. P.9

Fig. 2 y 3. Patricia Varea Milán: *Aquellas semillas*, 2023. Dos conjuntos de piezas cerámicas en la exposición. Imágenes cedidas por la autora. P.10

Fig. 4, 5, 6, 7 y 8. Patricia Varea Milán: *Aquellas semillas*, 2023. Fotogramas de la proyección de videomapping sobre piezas cerámicas. Imágenes cedidas por la autora. P.11

Fig. 9. Alain Urrutia: *Judith and Beheaded Hands*, 2012. Óleo sobre lienzo. 27x38 cm. Imagen de la galería Juan Silió. <https://juansilio.com/artistas/urrutia-alain/> [Consulta: 25 febrero 2024]. P.12

Fig. 10. Alain Urrutia: *Beheaded Hands IV*. 2012. Óleo sobre lienzo. 130x160 cm. Imagen del Instagram del artista. [https://www.instagram.com/alain\\_urrutia/](https://www.instagram.com/alain_urrutia/) [Consulta: 25 febrero 2024]. P.13

Fig. 11. Alain Urrutia: *ORPHAN-PAINTINGS - (after-Giovan-Battista-Moroni)*. 2020. Óleo sobre lienzo. 17x23 cm. Imagen de la web del artista. <https://www.alainurrutia.com/> [Consulta: 25 febrero 2024]. P.13

Fig. 12. Aitor Ortiz: *Muros de luz 011*, 2005. Fotografía digital sobre aluminio, 251 x 397 x 5,5 cm. En la colección permanente del Guggenheim de Bilbao. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/muros-de-luz-011> [Consulta: 25 febrero 2024]. P.14

Fig. 13. David Jiménez: *Versus*, 2014. Una fotografía de la serie. <https://david-jimenez.com/versus> [Consulta: 25 febrero 2024]. P.14

Fig. 14. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024. Parte del libro de artista; fotografía digital impresa en A1 sobre textil sintético. P.14

Fig. 15. Anish Kapoor: *Descension*, 2014. Instalación en Galleria Continua, fotografiada por Ela Bialkowska, OKNO. <https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/descension-126> [Consulta: 25 febrero 2024]. P. 15

Fig. 16. Olafur Eliasson: *Your House*, 2006. Fotografía detalle de una de las páginas del libro. <https://olafureliasson.net/publication/your-house-2006/> [Consulta: 15 febrero 2024]. P.16

Fig. 17. Johan Hybschmann: *Book of Space*, 2009. <https://bldgblog.com/2009/09/book-of-space/> [Consulta: 25 febrero 2024]. P.16

Fig. 18. Ximena Pérez Gobret: *Cover*, 2018. Parte del AMBruno Cover Project, editado por Nowhereman Press. P.17

Fig. 19. Jérôme Saint-Loubert Bié: *Book on books*, Christophe Daviet-Thery, 2011. <http://www.mottodistribution.com/shop/books-on-books.html> [Consulta: 25 febrero 2024]. P.17

Fig. 20. María Prada: *El libro en abismo*, 2018, DARDO. <https://grupodx5.webs.uvigo.es/libro/el-libro-en-abismo/el-libro-en-abismo/> [Consulta: 25 febrero 2024]. P.17

Fig. 21. Retrato de Gloria Anzaldúa. Flickr, 2007. <https://www.flickr.com/photos/42401725@N00/821404566> [Consulta: 25 febrero 2024]. P.18

Fig. 22. Retrato de David Jiménez. Fotografiado por Roberto Villalón para *El asombrario & Co.*, 2014. <https://elasombrario.publico.es/david-jimenez-la-premonicion-hecha-fotografia/> [Consulta: 25 febrero 2024]. P.19

Fig. 23. David Jiménez: *Infinito*, 2000. <https://david-jimenez.com/infinito-libro> [Consulta: 25 febrero 2024]. P.19

Fig. 24. David Jiménez: *Versus*, 2014. <https://david-jimenez.com/versus-libro> [Consulta: 25 febrero 2024]. P.19

Fig. 25. Retrato de Ximena Pérez Gobret en LinkedIn. <https://es.linkedin.com/in/ximenaperezgobet> [Consulta: 25 febrero 2024]. P.20

Fig. 26. Ximena Pérez Grobet, *Cover*, 2018. Parte del AMBruno Cover Project, editado por Nowhereman Press. [https://www.ximenaperezgobet.com/dis\\_cover](https://www.ximenaperezgobet.com/dis_cover) [Consulta: 25 febrero 2024]. P.20

Fig. 27. Ximena Pérez Grobet: *Around the corner*, 2020. Parte del AMBruno One and Many Pages Project, editado por Nowhereman Press. <https://www.ximenaperezgobet.com/around-the-corner> [Consulta: 25 febrero 2024]. P.20

Fig. 28. Sara Burguera: *La muerte como tránsito*, 2021. Parte de la obra: pieza de joyería de bronce por microfusión. P.21

Fig. 29, 30 y 31. Sara Burguera: *Psicopompos*, 2022. Algunas obras del proyecto: el libro de artista desplegado, una ampliación fotográfica analógica y una estampa de fotograbado con *chiné colle*. P.21

Fig. 32, 33 y 34. Sara Burguera: Tres de las más de cincuenta ampliaciones fotográficas analógicas digitalizadas, descartadas para la obra final de *Hijos del Hades*, 2023. Tamaño original: 12,7x20,3cm. P.22

Fig. 35. Sara Burguera: *Hijos del Hades*, 2022. Tríptico de impresión digital, expuesto en *TEMPORAL*, en la biblioteca municipal Patraix-Azorín, el febrero de 2023. 118,9x252,3 cm. P.23

Fig. 36. Sara Burguera: Sin título, 2023. Dibujo inicial descartado de *Infraterrenal*. Carboncillo y pastel sobre *Fabriano Elle Erre*. 25x35cm. P.23

Fig. 37, 38 y 39. Sara Burguera. Dibujos iniciales descartado de *Infraterrenal*, 2023. Carboncillo y pastel sobre *Canson Mi-Teintes* 25x32,5cm. P.24

Fig. 40. Sara Burguera: Óleo 30x30cm descartado de *Infraterrenal*, 2023. P.24

Fig. 41. Sara Burguera: Dibujo de carboncillo y pastel sobre *Canson Mi-Teintes* 50x70cm, descartado de *Infraterrenal*, 2023. P.24.

Fig. 42. Sara Burguera: Sin título, 2023. Fotografía digital alterada que sirvió de referencia para un dibujo (fig. 41). P.24

Fig. 43. Sara Burguera: *Déjame dejar de ser*, 2022. Tríptico de 100x70cm cada hoja. Carboncillo y pastel sobre *Fabriano Elle Erre*. P.25

Fig. 44. Sara Burguera: *¿Aún soy?*, 2023. Políptico de 50x70cm cada hoja. Carboncillo y pastel sobre *Fabriano Elle Erre*. P.25

Fig. 45. Sara Burguera: Sin título, 2023. Óleo descartado de *Infraterrenal*, sobre cristal circular. Diámetro: 20cm. P.25

Fig. 46. Sara Burguera. Imagen del proceso de *Infraterrenal*, 2023. Piezas finales torneadas, secándose antes de la primera cocción. P.26

Fig. 47. Sara Burguera. Imagen del proceso de *Infraterrenal*, 2023. Tablillas de una mezcla coaxial de cuatro bases con óxidos colorantes. P.26

Fig. 48. Sara Burguera. Imagen del proceso de *Infraterrenal*, 2023. Cuencos esmaltados con las mezclas definitivas a modo de prueba. P.26

Fig. 49. Sara Burguera: *Infraterrenal*, 2023. Plano detalle del esmalte en la base de la esfera. P.26

Fig. 50. Sara Burguera: *Infraterrenal*, 2023. Conjunto de las cuatro piezas cerámicas. P.26

Fig. 51, 52, 53 y 54. Sara Burguera. *De la tierra al abismo*, 2024. PP.28-29

Fig. 55. Sara Burguera. Fotografía detalle de un jarrón hecho con gres NT de *Vicente Díez*, cocido a alta temperatura. P.30

Fig. 56. Sara Burguera. Fotografía detalle de la espina interior de la caja. P.30

Fig. 57. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024. Imagen de la caja entreabierta. P.30

Fig. 58 y 59. Sara Burguera. *De la tierra al abismo*, 2024. Imágenes de la caja. Existen dos, pero corresponden a la edición, cada ejemplar es independiente. P.30

Fig. 60, 61, 62 y 63. Sara Burguera. Fotografías del proceso de construcción de las cajas para *De la tierra al abismo*, 2024. P.31

Fig. 64. Marcel Duchamp: *La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1934. Imagen del ejemplar en colección del Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-caja-verde-novia-desnudada-sus> [Consulta: 25 febrero 2024].



Fig. 65. Christian Boltanski: *The Missing House*, 1992. Imagen del ejemplar subastado en PIASA. [https://www.piasa.fr/en/products/christian-boltanski-1944-2021-la-maison-manquante-1992\\_61a8d0e19f49f9.68493866](https://www.piasa.fr/en/products/christian-boltanski-1944-2021-la-maison-manquante-1992_61a8d0e19f49f9.68493866) [Consulta: 25 febrero 2024]. P.31

Fig. 66. Sara Burguera: Fragmento de una fotografía descartada para el proyecto: *De la tierra al abismo*, 2024. P.32

Fig. 67. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024. Parte del proyecto: impresiones de gran formato sobre textil, dos A2s y un A1. P.32

Fig. 68 y 69. Sara Burguera. Dos simulaciones de pósteres descartados para: *De la tierra al abismo*, 2024. P.34

Fig. 70. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024. P.34

Fig. 71. Sara Burguera. Algunos bocetos para los acordeones de: *De la tierra al abismo*, 2024. P.34

Fig. 72. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024. Parte del proyecto: tres acordeones ploteados sobre papel *Superalfa*, 84,1x14,8cm cada uno. P.35

Fig. 73 y 74. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024. Parte del proyecto: tres acordeones ploteados sobre papel *Superalfa*, 84,1x14,8cm cada uno. Dos posibles combinaciones de plegados. P.35

Fig. 75. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024. P.35

Fig. 76 y 77. Escalas de grises: la superior es la digital que sirvió de fotolito y la inferior la estampa una vez fue insolada y revelada en una plancha. P.36

Fig. 78. Curva de Photoshop resultante de la prueba de estampación con la escala de grises. P.36

Fig. 79. Sara Burguera. Imagen escaneada de uno de los diez fotografados de: *De la tierra al abismo*, 2024. P.36

Fig. 80. Sara Burguera. Fotografías del proceso de estampación de los fotopolímeros. Plancha sin entintar. P.37

Fig. 81. Sara Burguera. Fotografías del proceso de estampación de los fotopolímeros. Plancha ya entintada. P.37

Fig. 82. Sara Burguera. Fotografías del proceso de estampación de los fotopolímeros. Estampas sobre las rejillas del secadero. P.37

Fig. 83. Sara Burguera. Fotograbados de: *De la tierra al abismo*, 2024. Estampación en hueco sobre papel *Superalfa*, 21.8x27 cm cada una. P.37

Fig. 84. Sara Burguera: *De la tierra al abismo*, 2024. P.37

Fig. 85, 86, 87 y 88. Sara Burguera. Dobles páginas continuas, del cuaderno de: *De la tierra al abismo*, 2024. P.38

Fig. 89, 90 y 91. Sara Burguera. Fotografías de la portada y algunas páginas del cuaderno de: *De la tierra al abismo*, 2024. P.39

Fig. 92 y 93. Sara Burguera. Primer boceto para el cuaderno de: *De la tierra al abismo*, 2024. P.40

Fig. 94 y 95. Sara Burguera. Segundo boceto para el cuaderno de: *De la tierra al abismo*, 2024. P.40

Fig. 96 y 97. Sara Burguera. Tercer boceto para el cuaderno de: *De la tierra al abismo*, 2024. P.40

Fig. 98 y 99. Sara Burguera. Cuarto boceto para el cuaderno de: *De la tierra al abismo*, 2024. P.41

## ANEXOS

Los correspondientes anexos de este trabajo han sido incluidos en un documento aparte. En todo caso, para garantizar y facilitar su acceso, podrán ser descargados mediante el siguiente enlace:

[https://drive.google.com/file/d/1NFQ3ksF7EU9Mh4Bpcaz\\_Glwa6pDUstqH/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1NFQ3ksF7EU9Mh4Bpcaz_Glwa6pDUstqH/view?usp=sharing)