

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Facultad de Bellas Artes

¿GRAFFITI, ARTE URBANO, UTOPIA?

Proyecto final de Máster en Producción Artística

Presentado por Clara Castillo
Dirigido por el Dr. Fernando Evangelio

Valencia, junio de 2012



**UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA**



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

TIPOLOGÍA 4.

Producción artística inédita acompañada de una fundamentación
teórica.

Agradecimientos	5
1. Introducción	7
1.1. Objetivos	18
1.2. Referentes	20
2. Conceptualización de la obra	
2.1. Los muros	49
2.2. Las frases	51
2.3. La transferencia	55
3. Descripción técnica y tecnológica de la obra	
3.1. Trabajo previo	57
3.1.1. Transferencia con látex	57
3.1.1.1. Tira de fotografías	58
3.1.1.2. Lo reflejado como imagen independiente	59
3.1.2. Lavados	62
3.1.2.1. La grafía	63
3.2. Transferencia con disolvente	66
3.2.1. Soporte temporal	67
3.2.2. Disposición general	69
3.2.3. Soporte de destino	70
3.2.4. El disolvente	71
3.2.5. Toxicidad del proceso	72
3.3. Elaboración de las imágenes	75
4. Reflexión sobre el proceso de trabajo	82
5. Presentación, análisis y descripción de la obra	84
Bibliografía	103

Agradecimientos

A mis compañeros, profesores y todas las personas que me
han ayudado a llevar a cabo este proyecto,
Gracias.

Introducción

Para explicar este proyecto tendríamos que empezar hablando del trabajo iniciado hace ya algunos años, cuando terminábamos la carrera de Bellas Artes. Tuvimos la suerte de encontrarnos con un profesor, de escultura, que nos pedía trabajar con el espacio, con lo que nos rodeaba. Para ello podíamos empezar haciendo fotos de cosas que nos interesaban, mostrárselas a él y a nuestros compañeros, comenzando así a hablar de nosotros mismos y lo que llevamos dentro. Este profesor, al ver las fotografías que llevábamos a clase, nos decía:

-Tenéis que buscar *el duende* de las cosas-

-Estas imágenes son bonitas, es decir, estéticas, pero tenéis que encontrar vuestra *mirada*-

Este tipo de afirmaciones me llegaron profundamente. Para empezar hice muchas fotografías en la ciudad; por la calle, las plazas, en los parques, también, en los alrededores y en la montaña. Intentando buscar aquello que no sabía, aquello que se nos pedía, y no entendía, y por lo que me sentía atraída. Sobre el duende habla Federico García Lorca en un largo discurso pronunciado en Buenos Aires, en el que desarrolla la *teoría del juego y el duende* proyectada en la poesía, en las artes, en el teatro, en el cante y baile flamenco. Esta lectura me sirvió de inspiración y entendí mejor lo que este profesor quería transmitirnos.

[...] Voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España. El que está en la piel de toro extendida entre los Júcar, Guadalete, Sil o Pisuerga, oye decir con medida frecuencia: “Esto tiene mucho duende”. Manuel Torres, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba: “Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque tú no tienes duende”.

En toda Andalucía, roca de Jaén y caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz. El maravilloso cantaor El Lebrijano, creador de la Debla, decía:

“Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo”; la vieja bailarina gitana La Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: “¡Ole! ¡Eso tiene duende!”, y estuvo aburrida con Gluck y con Brahms y con Darius Milhaud. Y Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su “Nocturno del Generalife”, esta espléndida frase: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”. Y no hay verdad más grande. Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: “Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”.

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: “El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies”. Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto. Este “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” es, en suma, el espíritu de la sierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la “siguiriya” de Silverio.

[..] El duende opera sobre el cuerpo de la bailarina como el aire sobre la arena. Convierte con mágico poder una muchacha en paralítica de la luna, o llena de rubores adolescentes a un viejo roto que pide limosna por las tiendas de vino, da con una cabellera olor de puerto nocturno, y en todo momento opera sobre los brazos con expresiones que son madres de la danza de todos los tiempos. Pero imposible repetirse nunca, esto es muy interesante de subrayar. El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca.

[..] El duende que levanta la torre de Sahagún o trabaja calientes ladrillos en Calatayud o Teruel es el mismo que rompe las nubes del Greco y echa a rodar a puntapiés alguaciles de Quevedo y quimeras de Goya. Cuando llueve saca a Velázquez enduendado, en secreto, detrás de sus grises monárquicos; cuando nieva hace salir a Herrera

desnudo para demostrar que el frío no mata; cuando arde, mete en sus llamas a Berruguete y le hace inventar un nuevo espacio para la escultura. La musa de Góngora y el ángel de Garcilaso han de soltar la guirnalda de laurel cuando pasa el duende de San Juan de la Cruz, cuando “el ciervo vulnerado por el otero asoma”.

[...] Señoras y señores: He levantado tres arcos y con mano torpe he puesto en ellos a la musa, al ángel y al duende. La musa permanece quieta; puede tener la túnica de pequeños pliegues o los ojos de vaca que miran en Pompeya a la narizota de cuatro caras con que su gran amigo Picasso la ha pintado. El ángel puede agitar cabellos de Antonello de Mesina, túnica de Lippi y violín de Massolino o de Rousseau. El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados: un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas.¹

Como decía, el profesor citado consiguió conmoverme con su forma de transmitirnos estas ideas sobre *el duende de las cosas*. Además, rechazaba continuamente nuestras imágenes, no dando su brazo a torcer, pidiéndonos otra cosa, ya que estaba seguro de que podíamos traerle algo mucho más interesante.

Tuve un par de momentos en los que uno quiere tirar la toalla, porque te cabreas y no entiendes qué pasa, y hasta parece que estás haciendo el tonto, dando bandazos al aire. Pero hay un proverbio budista que viene a decir algo así:

“Cuando más cerca estás de conseguir algo, de encontrarlo; sueles rendirte”

¹ García Lorca, Federico, *Teoría y juego del duende*, [en línea] Conferencia, Buenos aires, 1933, disponible versión pdf en internet: <http://www.ganaderoslidia.com/webroot/pedefes/Federico%20Garc%C3%ADa%20Lorca.pdf>, [consultado 02/03/2012]

Ese es justo el momento antes de conseguirlo. En cierto modo, e irónicamente esto es muy humano, y nos ocurre muchas más veces de las que nos gustaría admitir. Si bien, continuamos insistiendo, buscando, haciendo fotos y más fotos, cuando llega ese punto, el de rendirte, recuerdas el refrán budista, te armas de valor, e intentas ir un poco más allá. *El que algo busca, algo encuentra*. Lo que no sabemos es cuánto tiempo nos va a llevar esa búsqueda. En este caso, tampoco fue demasiado tiempo. Una tarde, por las calles de uno de los barrios de Barcelona, empecé

Fotografías de paredes y suelos, Din A3



fig. 1



fig. 2

a cambiar *la mirada*. Deteniéndome, para ver cosas que no solía percibir. La tira de fotografías, pues, se hacía inminente. Todavía no me daba cuenta de lo que estaba ocurriendo, simplemente me dejaba llevar. Cuando llegué a casa y trasladé las fotos al ordenador, me dí cuenta: lo que estaba viendo en la pantalla, no lo había visto antes, es decir, claro que lo había visto, pero no con esa mirada, y desde ese encuadre.

Las imágenes tomadas con la cámara fotográfica parecían *obras de arte* (fig. 1 y 2). Eran unas imágenes muy pictóricas, siendo, en realidad, simples fotos de muros, suelos, escalones o paredes de edificios. Pero, obviamente, acotadas en las fotografías tenían otro aspecto, además muy fresco, como si no tuvieran autor, producto de una serie de acontecimientos distribuidos al azar. Eso es lo que más me atrajo de ellas.

Al tirar una fotografía podríamos decir que trazamos un confín, como dice Piero Zanini, “Cuando trazamos un confín establecemos una distinción”², Así decidimos lo que pertenece a esa imagen que intentamos definir, y lo que queda excluido.

Dicho de otro modo, un confín adquiere forma por la necesidad de subrayar una variación de sensibilidad, de señalar una separación, de ritualizar una transición escenificándola. Es el lugar de una atención, un signo cultural que a partir de razones y formas muy diversas entre sí marca el comienzo o el final de algo, en cualquier caso, un acontecimiento, algo que incide en la intimidad de una persona o de una comunidad.³



fig. 3

Tríptico 9

2008, Clara castillo

42 x 89,1 cm

Fotografía

² Zanini, Piero, *Confín*, Colafranceschi, Daniela, *Land&Scapes + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pág. 39

³ Íd., *Ibíd.*

Para darle un sentido artístico, empecé a componer series fotográficas (fig. 3). Tomando como referencia el punto de vista compositivo, a la hora de unir unas imágenes con otras. Aprendiendo el funcionamiento de la percepción visual.

Al mismo tiempo, estas fotografías se usaron como referente en los proyectos que realizaba en el taller de grabado. Empezando a fabricar mis propias matrices a partir de cartulinas gruesas o cartones finos que preparaba, aislando la superficie, a la que dejaba caer objetos al azar, que se pegaban, y actuaban como positivo en los grabados (fig. 4 y 5).

En el caso de la litografía me serví de las herramientas que me ofrecía la técnica, trasladando ese tipo de imágenes, como referente, a las estampas. A través de barras grasas, aguadas y lápices tipográficos simulando texturas y grafías (fig. 6). Descubriendo que cuanto menos *mente* ponía en el trabajo más me gustaba el resultado. La fotolitografía, resultó idónea en esta experiencia porque permitía jugar con las imágenes de las fotografías que tomaba superponiéndolas (fig. 7), en diferente orden y alternando las tintas, obteniendo a veces, resultados sorprendentes y vibrantes.

Los muros, *la modelo* de mis fotos. Más que lo que dibuja una persona sobre una pared, son interesantes las manchas que ahí quedan registradas, a través del paso del tiempo. Es como una obra de la naturaleza. Incontrolable, a veces aparentemente sin sentido, pero tan bella, que no se entiende cómo es posible que las personas pasen de largo sin apreciarla, sin percatarse si quiera de que está ahí presente. Puede que sea porque no se detienen a mirarlo, a observarlo.

Quizás no sea el único en amar tanto el suelo. Puede ser que nuestros ojos tengan vida propia, que dirijan hacia dónde debe ir nuestra mirada. Puede que las cosas que uno dice querer, más profundamente, nos fuesen de hecho ajenas e indiferentes, entonces lo que realmente amamos, sería lo que generalmente nunca contemplamos. Los objetos que aislamos con claridad en el campo de nuestra mirada, son los que aún siguen siéndonos ajenos. Tan pronto como los queremos más, pasan a nuestros ojos y no ante ellos, con lo que su presencia deja de ser consciente.⁴

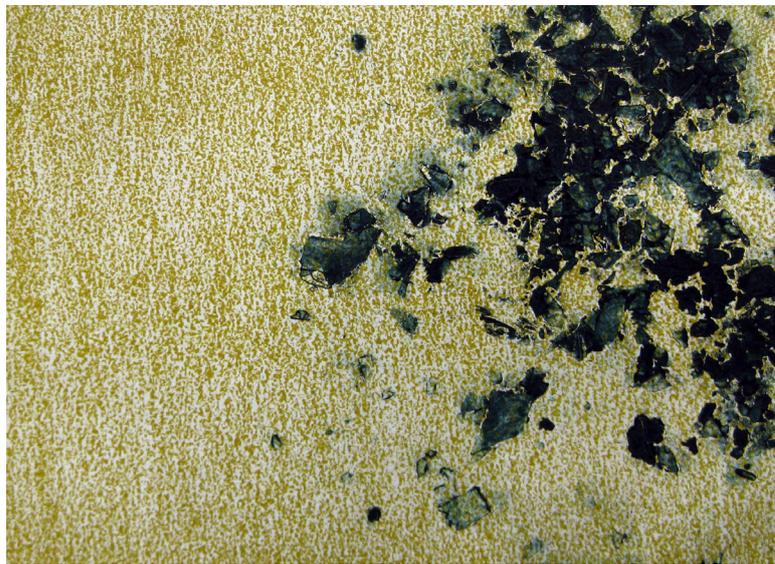


fig.4

Grabado con técnicas aditivas. Corcho y hojas. 50 x 70 cm

Me parece interesante esta reflexión que hace Dubuffet, aunque cueste imaginar que en realidad lo que más amamos deja de estar presente ante nuestros ojos y ya no lo observamos. Parece irónico, pero recordando mis propios recuerdos, entiendo a lo que se refiere este artista, porque lo he experimentado. Es como si supieras que cierto objeto está ahí, lo conoces y no te paras a confirmarlo. Es verdad que objetos o cosas que ya conoces,

⁴ Dubuffet, Jean, *Escritos sobre arte*, Barral Editores, Barcelona, 1975, pág. 189.



fig. 5

Grabado con técnicas aditivas. Carborundum. 50 x 70 cm

no las ves, no las admiras, porque crees que ya las conoces. Si das por hecho que son banales, automáticamente no las ves, se escapan y te pierdes ese momento de disfrute y contemplación.

A fuerza de pasearme por diferentes ciudades, fotografiando muros y paredes, un elemento plástico empezó a tomar protagonismo dentro de las fotografías. La grafía. Gestos, trazos y símbolos que se combinaban con manchas, huellas, restos de carteles pegados y desconchados de pintura. Empezaron a surgir conceptos, palabras sueltas, y más símbolos, que aparecían al azar o intencionadamente, nunca se sabe, sobre las fachadas de los edificios.

A diario, no puedo evitar anotar palabras que me llaman la atención, por su sonoridad, por su significado, o precisamente por desconocerlo, y no estar segura de lo que significan. Si bien, las reescribo, para recordarlas, utilizarlas, o para saber más sobre su significado. De forma que acabo coleccionando palabras, frases y pequeños párrafos que escucho o leo. Nos Conmueven, nos *detienen* y nos hacen sonreír.

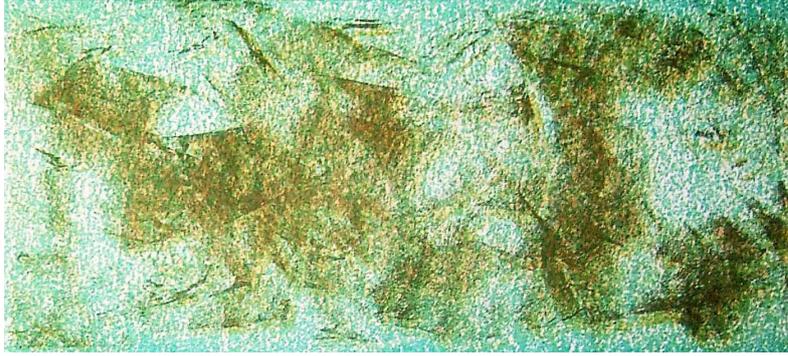


fig. 6 Litografía. 20 x 50 cm.



fig. 7 Litografía. 20 x 50 cm.

Cada texto que recopilo, ha surtido efecto en mi cabeza, me ha hecho pensar y me he sentido identificada con él. Es como si contasen algo que ya sabíamos, pero que habíamos olvidado. Remueven emociones o pensamientos que llevamos dentro, y sentimos la necesidad de apuntarlo, como si quisiéramos evitar que se perdiera ese *trocito* de sabiduría, tan especial e importante.

Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos.⁵

⁵ Borges, Jorge Luis, *Cambridge*, [en línea], disponible en internet: <http://www.cuentosyfabulas.com.ar/2010/02/poema-cambridge-jorge-luis-borges.html>, [consultado 02/05/2012]

Después de un tiempo ensayando a través de la textura mediante el grabado y sus técnicas, se fueron añadiendo, poco a poco, otros elementos, con la intención de enriquecer las imágenes que se iban creando. Complicando su significado o sus interpretaciones. Elementos como pequeños símbolos o iconos, así como trazos, imitando palabras o huellas de objetos. Enfatizando el carácter comunicativo de la obra.

En alguna ocasión, se incluyeron personajes, pero el enfoque iba más hacia los textos, la palabra, la grafía. Investigar, cómo jugar con recortes de periódicos o revistas, y fotos recortadas de distinta procedencia; a modo de collage, alternando texto, imágenes u otros elementos. Creando composiciones divertidas e irónicas.

Dentro de la experimentación aprendimos a combinar diferentes técnicas gráficas o mixtas, como los lavados, la transferencia o los monotipos. Después de usar la fotolitografía, comprobamos que la transferencia de imágenes, térmica o con disolvente, permitía trasladar las fotografías a un soporte, de una manera práctica y eficaz. Menos costosa que a través de la fotolitografía. Nos sedujo el efecto *inacabado* que adoptaban las imágenes. Dependiendo de la cantidad de disolvente y la exposición o el tiempo de transferencia, la imagen puede quedar *desdibujada*. Un proceso difícil de controlar, ciertamente, resultaba interesante. Para nada buscamos el control absoluto, más bien, ese toque de sorpresa, de *no se sabe qué va a ocurrir* era algo intencionado... dejar que los materiales también decidan, que entren en juego los mecanismos naturales y espontáneos, vestigio de los procesos del mundo. Abogamos por dejar fluir las cosas, de modo que nuestra metodología de trabajo apoya ese tipo de procesos, menos gobernables, más salvajes. Donde el observar y detenerse, es más importante que el determinante objetivo marcado.

Objetivos

Establecer la correspondencia entre el trabajo planteado y el trabajo realizado anteriormente

Hacer una llamada de atención sobre el espacio urbano y sus elementos, creando imágenes que hagan reflexionar sobre algunos temas: morales, universales y atemporales.

Enfatizar el carácter comunicativo de la obra a través de la combinación de imagen y texto.

Trabajar nuevos conceptos en la gráfica. Jugar con las imágenes desde un punto de vista de interrelaciones:

Cómo ilustrar un texto.

Crear una imagen concreta para una frase determinada.

Considerar la posibilidad de desconectar texto e imagen, con el fin de suscitar una cierta perplejidad, como resultado de unos planteamientos discordantes e inconexos.

Desvelar nuevas imágenes y nuevos lenguajes mediante la superposición de imágenes y frases.

Descubrir la mejor forma de integrar el texto dentro de la imagen, investigando la tipografía y sus fuentes, *aprendiendo a manejar las letras*.

Referentes

Los referentes que he seleccionado han influido en mi trabajo y representan una clave importante a la hora de inspirar la obra que he realizado. Unos más plásticos, otros más conceptuales, me han servido para combinar esos dos aspectos, que determinan el mensaje que quiero transmitir a través de las imágenes elaboradas.

Lo que tienen en común estos referentes es ese gusto por los elementos cotidianos, a veces considerados banales. Estos artistas son capaces de darles importancia y, lo que es más, categoría artística. Ya sea inmortalizados en una fotografía, o registrados por monotipia, incluso, directamente formando parte de la obra. Tal que, la idea del arte como amplificador de la conciencia y como instrumento humanista y social, a través de esa llamada de atención sobre lo comúnmente conocido.

Brassaï 1899 - 1984

Pseudónimo de Gyula Halász, Brasaï, significa de Brassó nombre de su lugar de nacimiento. Este fotógrafo de origen húngaro es muy conocido por sus trabajos sobre París. Lo que me llama la atención de su trabajo es la forma de capturar la esencia de la ciudad de París, teniendo en cuenta sus preocupaciones intelectuales, el interés fenomenológico por las cosas o la cultura popular.

Fotografiaba sobre todo la noche, sus ambientes; a todo tipo de personajes: matones, mendigos, prostitutas, enamorados, homosexuales... En lugares varios: bares, garitos, salones de baile, prostíbulos, calles.

Son imágenes descritas mediante recursos poéticos. Por eso podemos decir que este artista no es un reportero gráfico, sino un poeta con una cámara. Sus personajes, anónimos, universalizan su mensaje. Fueron ellos y somos nosotros. Aunque reflejan un mundo desaparecido, muestran nuestro mundo, nuestros sentimientos.

Además de ejercer la función de documento gráfico, propicia el desdoblamiento de la personalidad poética como sujeto y objeto simultáneamente.

La noche sugiere, no enseña.
La noche nos encuentra y nos sorprende por su extrañeza;
ella libera en nosotros las fuerzas que,
durante el día,
son dominadas por la razón.⁶

⁶ Brasaï, [en línea], disponible en internet: <http://www.fotonostra.com/biografias/brassai.html>, [consultado 16/05/2012]

Lo tomo como referente, por ser uno de los primeros en fotografiar los muros de la ciudad. En el curso de su deriva urbana, indaga la producción anárquica que aparece en los muros de la ciudad, con una minuciosidad extrema, haciendo su propia elección personal de este o aquel *graffiti*. Según Brassai, él se limitó a fotografiar



fig. 8

Brassai, Graffiti, París, 1936

las figuras interesantes en las cuales, ha participado el propio muro y su materia. Remarcará que si estos graffitis se acercan a las artes primitivas, también lo hacen al arte moderno, de Miró a Tápies, pasando por Dubuffet y muchos otros, así el muro refleja las grandes tendencias del arte actual: caligrafía, arte informal, gestual, etcétera. Recalca también que, la primera representación del hombre sobre el muro no es un círculo y cuatro pinceladas, sino dos agujeros que representan la mirada (fig. 9). Documentando esta representación (dos agujeros) por las paredes de la ciudad en varias docenas.

“La belleza no es el objeto de la creación, sino que es la recompensa”⁷



fig. 9. Brassai, *Graffiti*, de la serie nacimiento de la cara, París, 1935-1940

Siento atracción por la exploración ferviente que hace este artista de todos aquellos ámbitos que permiten la comunicación entre los hombres, de la fotografía experimental al graffiti y de la poesía al reportaje bruto.

⁷ Brassai. Strahl, Johannes, *Street art*, edición española de Tandem Verlag GmbH h.f.ullman, 2009, pág.20

Estaba escrito en algún rincón de los muros que, un día u otro, este experimentador insaciable, encontraría la escultura, arte táctil por excelencia, como se encuentra un canto rodado con una forma extraña en la playa.⁸

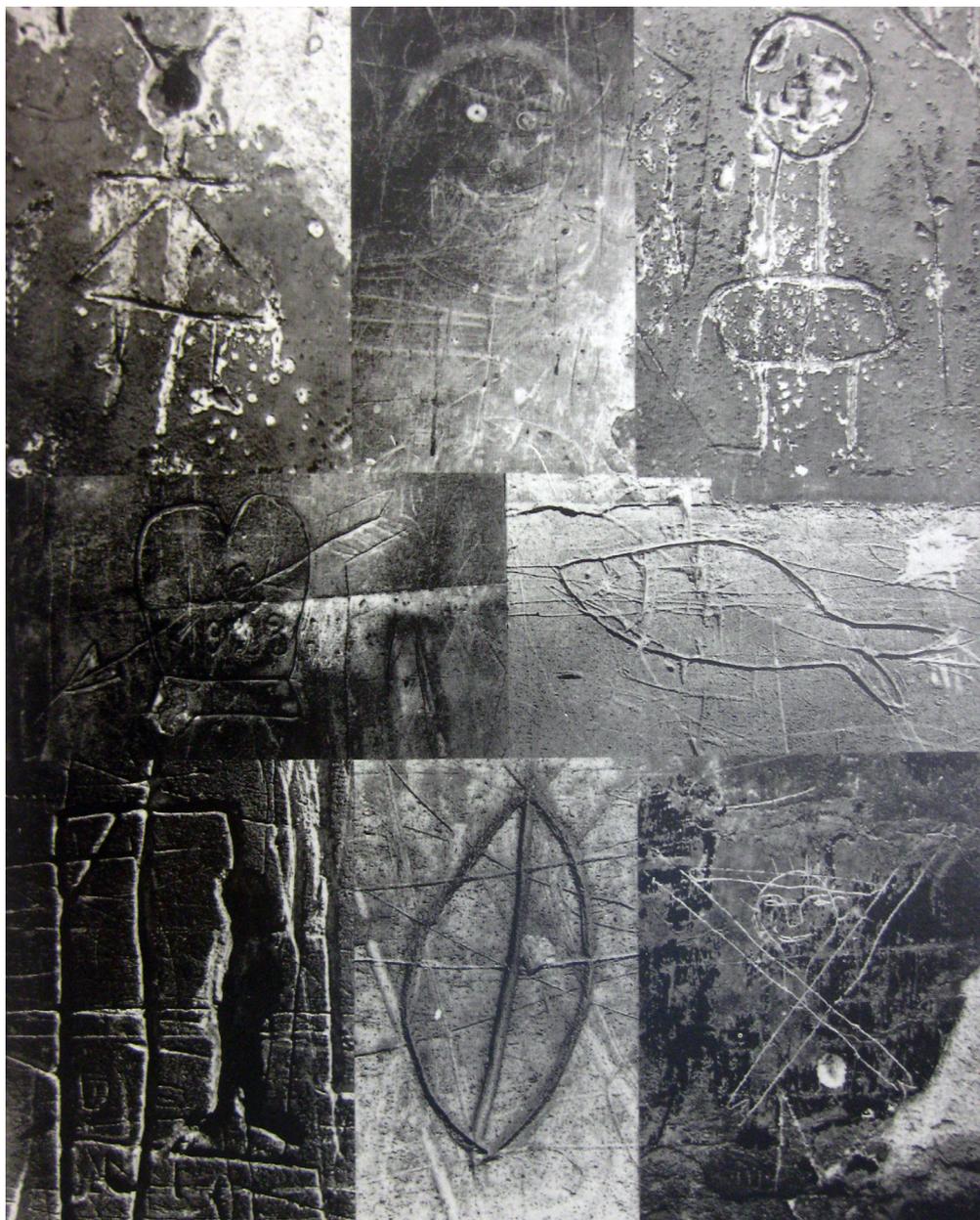


fig. 10

Graffiti parisino. “Dus mur de cavernes au mur d’usines” (Desde los muros de las cavernas hasta los muros de las fábricas) *Minotaure*, París, num. 3-4, 1933: 6-7

⁸ Jaguer, Edouard, *Brassaï. Catálogo de la exposición*, Fundación Antoni Tapies, Barcelona, 1993, pág. 42

Jean Dubuffet 1901 - 1985

Este artista francés se entregó profesionalmente a la pintura, ya en edad madura, tras haber ejercido numerosos oficios y comercios, sin estar demasiado relacionados con el mundo del arte.

Las ideas y escritos sobre arte de Dubuffet han sido una fuente de inspiración para mi trabajo. Me atrae su preocupación por los límites de la experiencia artística, y su interés por las manifestaciones artísticas 'irregulares', excéntricas al esquema de la autoridad en la creación; problema que está en el centro de su teoría *L'art brut*. Tendencia que toma como referencia el arte popular, el arte de los niños o de los enfermos mentales. Aspira a una forma de creación



fig. 11
Lèpre (Lepra)
1959, Jean Dubuffet
65 x 50 cm.
Litografía

en la que la espontaneidad y el instinto prevalezcan sobre la razón y la formación técnica, siempre buscando el aspecto más puro y esencial del arte. Condenando toda la producción artística que le precede, entre ellos la vanguardia. Por ejemplo en el texto *Notas para el propósito, leer y escribir*, cristaliza su empresa de la destrucción del pasado artístico y contemporáneo. Su tradición pictórica se establece por el camino, la espontaneidad del gesto, el azar, la torpeza, la importancia de la materia, el cuerpo a cuerpo con los materiales y una especie de primitivismo salvaje, donde toda forma encuentra su origen en la mancha. He tenido la oportunidad de leer algunas de sus notas en su idioma original, el francés, siendo un gusto la forma experimental de su escritura. Trata de dar sentido a las cosas mundanas diarias, incluyendo el uso de la lengua hablada, terrenal, a veces de una manera cómica. Su escritura pone a prueba el significado gráfico y sonoro del signo. Aboga por el error, lo ilógico, la contradicción interna y una mirada que se mueve entre el mundo mental y el mundo físico, forjando un verdadero arsenal contra la cultura occidental.



fig. 12
Sin título
1957, Jean Dubuffet
53 x 45 cm.
Tinta china, collage
sobre papel

Tengo una afinidad con su libro *Prospectus et tous écrits suivants (Escritos sobre arte)*⁹, en concreto los capítulos XI y XII, *Improntas y Topografías, texturologías*. Es muy agradable la forma que tiene de describir los procesos que utiliza en el taller. Cómo es capaz de crear de la nada, a través de materiales encontrados, disponibles en cualquier parte. Leyendo sus páginas parece que nos encontremos allí mismo, a su lado, bajo el frenesí de la creación, poniendo tinta, presionando nuestro papel, *para que quede registrado el momento*.



fig. 13
Jeux et travaux
(*Juego y trabajo*)
1953, Jean Dubuffet
65,5 x 50 cm.
Litografía

⁹ Dubuffet, *Escritos sobre arte*, Barral Editores, Barcelona, 1975.

A guisa de paréntesis me permitiré añadir que soy más sensible que nadie a los fenómenos donde se elimina la intervención de la mano humana, en razón de una determinada disposición de espíritu que es propia en mí y que me inclina a prestarle al ser humano, totalmente en contra de lo que se hace normalmente, menos inteligencia, menos conocimientos y menos poder que a los otros seres del mundo físico e incluso a los que habitualmente nos inclinamos a considerar ajenos a la cuestión en este terreno, tales como las plantas o las piedras. No consigo deshacerme de la constante impresión en base a la cual la conciencia (atributo del que el hombre se vanagloria), moja, adultera, y empobrece tan pronto como interviene, y es donde me parece que no se halla presente donde me siento más confiado. En todos los aspectos, amo el salvajismo.¹⁰



fig. 14
Oriflame's
1984, Jean Dubuffet
20,32 x 15,24 cm.
Libro de 15 serigrafías

¹⁰ Dubuffet, Jean, *Notas para el propósito, leer y escribir*, 1946, vol. 1

Dubuffet es un maestro en este arte: aprovechar los materiales más comunes, aquellos en los que uno no repara de su existencia y que se nos antojan impropios para cualquier uso. Y eso es el Arte, ser capaz de mostrar tu propia mirada, única, especial, la forma que tú tienes de percibir las cosas. Él era capaz de encontrar el duende de las virutas del polvo, los mapas topográficos escondidos en el periódico o las hechiceras que conjuran las manchas de tinta.

La importancia del arte de Dubuffet radica, por ello, en haber sido uno de los primeros artistas modernos en renunciar a los materiales y las técnicas tradicionales.



fig. 15

Landscape with Three Trees (Paisaje con tres árboles)

1959, Jean Dubuffet

57,8 x 56,5 cm.

Técnica mixta sobre cartón

Algunas referencias de mi trabajo las he encontrado en las obras de este artista, por su innovación cargada de simbolismo, además de la gran importancia que da al sustrato material de la obra. Sus litografías son de especial interés, con sus colores terrosos y sus abundantes signos (fig. 18); son un excelente ejemplo de exploración de texturas y tratamiento de superficies. Tàpies representa uno de los referentes más importantes para mi trabajo. Un artista prácticamente autodidacta de formación, muestra ya desde el principio ese gusto por investigar y sacar sus propias conclusiones. Diluyendo la frontera entre materia y espíritu, entre el hombre y la naturaleza.

Tàpies es autodidacta [...] Naturalmente Tàpies ha aprendido de otros, de los maestros medievales, de la famosa pintura románica de su patria catalana, de los clásicos contemporáneos que ha conocido o cuyas obras llamaron su atención y, por ser asimismo autodidacta como grabador, desde luego también de los maestros estampadores.¹¹

Tàpies es autodidacta porque no ha seguido una enseñanza sistematizada o impuesta, pero obviamente ha aprendido de otros. Me atrae el tipo de interrelación que busca con el espectador, dentro del concepto de 'obra abierta' expresado por el teórico Umberto Eco. Es decir, la reacción del arte y los artistas ante la provocación del azar, de lo indeterminado, de lo probable, de lo ambiguo, lo indefinido; la reacción, por consiguiente, de la sensibilidad contemporánea en respuesta a las sugerencias de la matemática, de la biología, de la psicología, de la lógica y del nuevo horizonte que estas ciencias han abierto. Su pintura

¹¹ Vogel, Dr. Carl, *Tàpies: obra gráfica 1947-1972*, Gustavo Gili, Barcelona, 1973, pág. XVIII



fig. 16

Llibre i grafitti

1990, Antoni Tàpies

197,5 x 196 cm.

Aguafuerte, aguatinta y gofrado

matérica es muy interesante por el empleo de múltiples técnicas y materiales heterogéneos. El uso, a veces de materiales de deshecho o reciclados le añade un carácter más humano y primitivo a la obra que me resulta muy atrayente, a la vez que de actualidad.

Mi proyecto se corresponde con el efecto, que el artista consigue al aplicar su mixtura de diversos materiales, en composiciones que adquieren la consistencia de muros o paredes. Mi trabajo está relacionado con ese testimonio, la idea del paso del tiempo, que va dejando su huella sobre los muros, contándonos su historia. Me siento atraída por este tipo de imágenes: cartografías de universos



fig. 17

Petjada i signatures

1982, Antoni Tàpies

76 x 56 cm.

Aguafuerte y aguainta

paralelos, que evocan paisajes misteriosos o interrogantes sin respuesta. Por otro lado, los elementos distintivos a través de signos, que podemos encontrar habitualmente en sus obras, enfatizan su carácter comunicativo, semejando el arte popular del grafiti.

El muro es una imagen que encontré un poco por sorpresa. Fue después de unas sesiones de pintura en las que me peleaba tanto con el material plástico que utilizaba y lo llenaba de tal cantidad de arañazos que, de pronto, el cuadro cambió, dio un salto cualitativo, y se transformó en una superficie quieta y tranquila. Me encontré con que había pintado una pared, un muro, lo cual se relacionaba a la vez con mi nombre.¹²

¹² Tàpies, Antoni. Folleto de la exposición *Comunicación sobre el muro*, Fundación Tàpies, Barcelona, 1992.

En su obra se instala ese peculiar lenguaje de investigación de la materia, el signo y la presencia de los objetos trascendidos. La idea del arte como amplificador de la conciencia y como instrumento humanista y social.

Lo que se haya representado sobre el grabado (fig. 17), una pisada o una *huella*, enfatiza en el tema que me suele inspirar, ya que es otro de mis referentes aparte del muro. Es muy interesante el efecto que consigue simbolizar de volumen, como si de una pisada se tratase, *pegada* desde la pared. Además, en la composición aparecen algunos signos gráficos, muy comunes en la obra de Tápies. De esta forma, añade un carácter iconográfico a sus creaciones. Estos elementos, como cruces, flechas, letras, etcétera, tienen una significación alegórica relativa al mundo interior del artista, evocando temas tan trascendentales como la vida y la muerte, o como la soledad, la incomunicación o la sexualidad. Cada figura puede tener un significado concreto: en este caso, la X, como misterio, incógnita o como forma de tachar algo. Resaltando al máximo la expresión libre, que tanto influyó en la estética informalista. La utilización de elementos cotidianos en sus creaciones no tiene el mismo objetivo que en el pop-art, donde son utilizados para hacer una banalización de la sociedad de consumo y los medios de comunicación de masas; en cambio, para el artista siempre está presente el sustrato espiritual, la significación de los elementos sencillos como evocadores de un mayor orden universal. Además, no suele añadir elementos de fijación, por lo que las obras se degradan rápidamente –la mixtura es bastante efímera–; sin embargo, el artista defiende la descomposición, como pérdida de la idea de la eternidad del arte, le gusta que sus obras reflejen la sensación del paso del tiempo. A ello contribuye también sus propias huellas en la obra, las incisiones que practica, que para él son un reflejo de la naturaleza. Así como la naturaleza del propio proceso.

El grabado, implica, que el artista trabaje sobre una plancha matriz y, debido a una serie de operaciones intermedias, no puede ver en seguida el resultado de su trabajo sobre el papel.

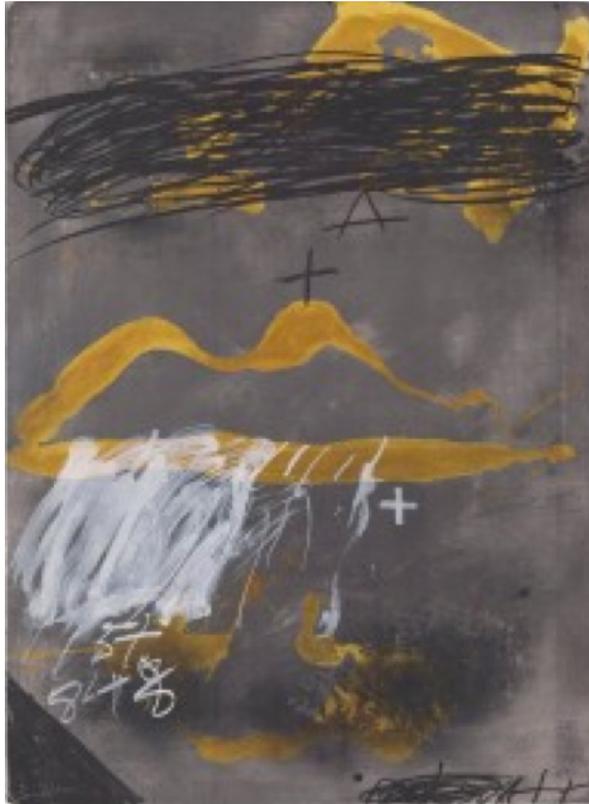


fig. 18
Bouche (Boca)
1987, Antoni Tàpies
102 x 73,5 cm.
Litografía

[...] este lapso de tiempo implica una tensión y un efecto de sorpresa que puede llegar a ser considerable. En lenguaje más poético podríamos decir que en el grabado original el material se expresa, en cierto sentido, de un modo autónomo, o también, que ha conservado cierto grado de libertad que en otros casos no tiene, esta circunstancia hace que el grabado original mantiene a veces su propio carácter.¹³

Por otro lado, la austeridad cromática (fig. 19), es una constante en su obra. Generalmente se mueve en gamas de colores sobrios, fríos, terrosos, como el ocre, marrón, gris, beige o negro. Es una característica que no me molesta, en cambio, suelo trabajar con un gama cromática más amplia, añadiéndole un carácter más

¹³ Vogel, ob. cit., pág. XIX

pictórico a la obra gráfica. Me gusta dar protagonismo al color. Tàpies nos da su propia opinión a este respecto:

Si he llegado a hacer cuadros sólo con gris, es en parte por la reacción que tuve frente al colorismo que caracterizaba el arte de la generación anterior a la mía, una pintura en la que se utilizaban mucho los colores primarios. El hecho de estar rodeado continuamente por el impacto de la publicidad y las señalizaciones características de nuestra sociedad también me llevó a buscar un color más interiorizado, lo que podría definirse como la penumbra, la luz de los sueños y de nuestro mundo interior. El color marrón se relaciona con una filosofía muy ligada al franciscanismo, con el hábito de los frailes franciscanos. Hay una tendencia a buscar lo que dicen los colores alegres: el rojo, el amarillo; pero en cambio para mí, los colores grises y marrones son más interiores, están más relacionados con el mundo filosófico.¹⁴



fig. 19
Materia ocre
1984, Antoni Tàpies
195 x 170 cm.
Pintura sobre madera

¹⁴ Tàpies, Antoni. Folleto de la exposición *Comunicación sobre el muro*, Fundación Tàpies, Barcelona, 1992.

Se refleja una gran preocupación por los problemas del ser humano en su obra; la soledad, la pobreza, dando una visión de la realidad más sencilla y cotidiana. El existencialismo señala el destino trágico del hombre, pero también reivindica su libertad, la importancia del individuo, su capacidad de acción frente a la vida; así, Tàpies pretende con su arte hacernos reflexionar sobre nuestra propia existencia:

Pienso que una obra de arte debería dejar perplejo al espectador, hacerle meditar sobre el sentido de la vida.¹⁵

En su obra el soporte material trasciende su estado para significar un profundo análisis de la condición humana.

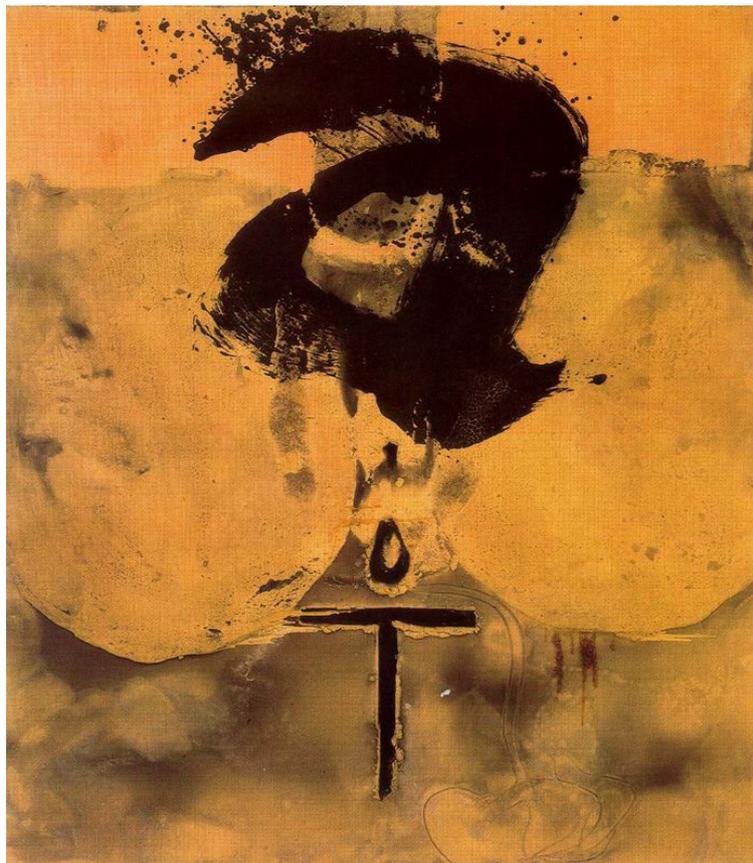


fig. 20
Principio
1995, Antoni Tàpies
200 x 175 cm.
Barniz sobre madera

¹⁵ Combalía, Victoria. *Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, pág. 6

Thomas Kilpper 1956

Siento afinidad por el trabajo de este artista grabador e impresor de suelos. Empezó en su país de origen, Alemania, *grabando y tallando* en plantas enteras de edificios programados para reconstrucción o demolición. Algunos edificios pueden ser visitados. Para realizar sus obras se inspira en la propia historia del edificio. Estampa sus grabados en madera sobre telas enormes. El artista considera sus proyectos como una intervención escultórica, de instalación y un taller de impresión *en la piel del edificio*. La idea de dejar los registros en las propias paredes es uno de mis objetivos, y este artista ha realizado obras en esta línea. Además, sus proyectos



fig. 21. *Don't look back*, Suelo tallado de madera, Frankfurt, 2008

tratan de comunicarse con personas de la sociedad, que no son visitantes del museo. En un futuro, mi intención sería intervenir los muros de edificios abandonados, susceptibles de ser observados por los transeúntes, asemejando el propósito de Kilpper.



fig. 22. *State of Control*, Suelo tallado de linóleo, Berlín, 2009

Sus obras son en su mayoría grandes telas, superficies de madera tallada con una precisión impresionante. Tienen como objetivo impactar los transeúntes y hacerles dialogar internamente sobre los diseños que tienen bajo sus pies, junto a frases cargadas de simbología.

Entre sus proyectos pueden destacarse: *Don' t Look Back* (fig. 21), desarrollado en una base militar norteamericana cerca de Frankfurt, y *State of Control* (fig. 22), que tuvo como centro el antiguo Ministerio para la Seguridad del Estado (Stasi), en Berlín (Alemania). Según Kilpper, su trabajo expone siempre una relación histórica y otra biográfica:

El interés radica en “construir una relación con la historia y con el lugar donde estoy. Yo me pongo a mí mismo en esa relación”¹⁶

¹⁶ Kilpper, Thomas, *Mde 11*, [en línea], Museo de Antioquia, disponible en internet: http://mde11.org/?page_id=1000, [consultado 13/05/2012]



fig. 23

Teatro Pablo Tobon Uribe, Encuentro Internacional de Medellín, Colombia, 2011

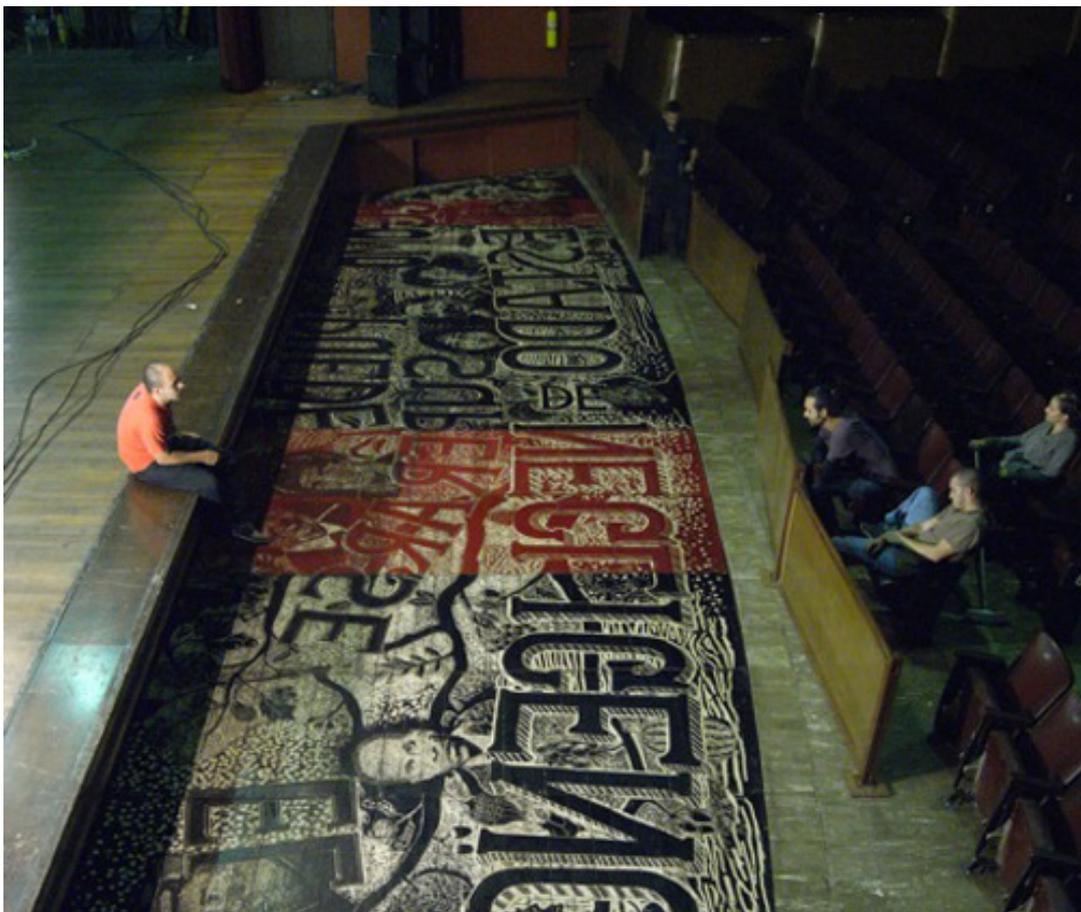


fig. 24

Chema Madoz 1958

Fotógrafo madrileño y un auténtico poeta de la cámara. Capaz de crear un lenguaje personal que le identifica como autor. Realiza sus fotografías descontextualizando el objeto, originando asociaciones, no solo visuales, sino también surgidas de un juego conceptual, poniendo en entredicho nuestra percepción de la realidad. De una manera sencilla, utiliza objetos ligeramente modificados para apartarlos, levemente, de su función. Siento afinidad con ese lenguaje, que burla nuestra credulidad, que nos saca de nuestras convenciones, cuestionando la normalidad.



fig. 25

S/T

2010, Chema Madoz

122 x 118 cm.

Positivo bromuro virado

“Sus objetos saben decirnos cosas que, de ordinario, nos ocultan”¹⁷

¹⁷ Caujolle, Christian, *Chema Madoz. Catálogo de la exposición*, CGAC, C.A. Gráfica, Santiago de Compostela, 1998, pág. 21

Chema Madoz nos plantea interrogantes realizando fotografías con una pretensión filosófica, a través de una ilusión. Imágenes que confieren un sentido crítico a través de la sonrisa y la seducción.



fig. 26

S/T

1996, Chema Madoz

80 x 100 cm.

Positivo bromuro virado

En esta fotografía, por ejemplo, simulando el cerco que crean las gotas de lluvia (fig. 26) cuando impactan sobre una superficie, ha dibujado círculos sobre la arena. De manera que parece que se trata al mismo tiempo de tapas de latas de conserva. Esto nos hace pensar en la contaminación de residuos en el agua, el cambio climático, etcétera.



fig. 27

S/T

1997, Chema Madoz

110 x 80 cm.

Positivo bromuro virado

En otro caso, recorta una alfombra trazando una senda (fig. 27) como si se tratara de un camino en el paisaje. El formato también juega su papel, en este caso, un gran formato facilita la comprensión de la imagen.

Las cerillas son una de las pocas máquinas poéticas que ha producido la edad moderna. Todos los pasos que sigue el ritual de su encendido son de una delicadeza y precisión extremas. Cualquier distracción hace que se malogre, y si eso sucede es tan molesto como si se te derramara encima el café. Cuando por fin enciendes una cerilla, sin embargo, más que ver, te hace imaginar.¹⁸

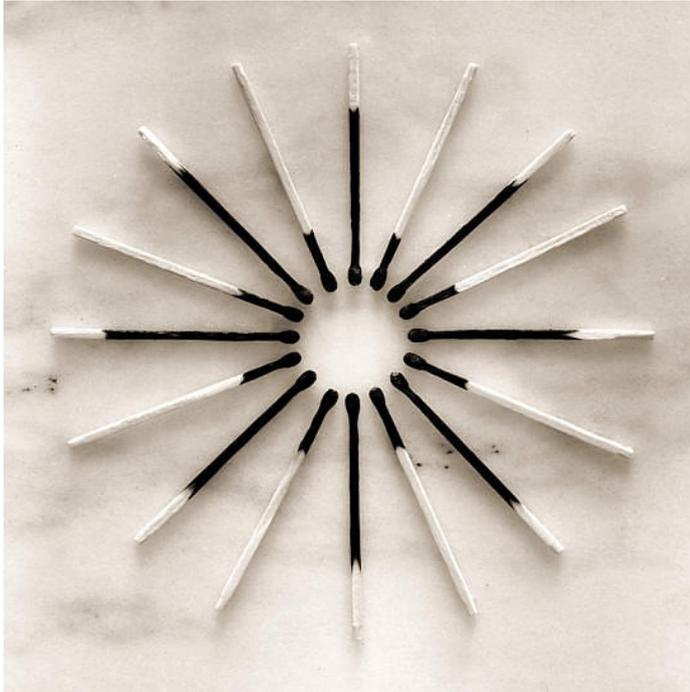


fig. 28
S/T
1997, Chema Madoz
100 x 100 cm.
Positivo bromuro virado

Chema Madoz elige objetos cotidianos, tomados de nuestra realidad más cercana para componer sus fotografías. Por mi parte, me gusta hacer fotografías de las fachadas interesantes que encuentro en mi camino. Para hacer una llamada atención sobre ellas, además de encuadrarlas en una imagen, para recalcar lo fotografiado, les añado una frase, que da la impresión que se encontraba allí escrita. Porque al visualizar dicha fachada, me gustaría encontrar un pequeño texto, que alguien anónimo

⁸ Parreño, José María, *Mixtos*, colección *Lo mínimo*, nº 15, Mestizo A.C., Murcia, 1998, pág. 4.

hubiera colocado ahí, provocando que los transeúntes piensen y se detengan. Este artista no altera las fotografías, sino que trabaja directamente sobre el objeto que va a fotografiar, modificándolo o transformándolo. En mi caso ocurre al revés, altero la fotografía, creando una ilusión. Algo que realmente no está en el lugar de referencia. La obra que realizo tendría eso en común, alterar sus significado para plantearnos interrogantes. En relación a esto Madoz opina:

Te dicen que las cosas son. Te dicen que en el universo cada una ocupa un lugar propio- esa y no otra, este y no otro -, pero qué va. A poco que te fijes no es así: todo puede expresarse a través de otro término. El mundo es una metáfora gigante, gregería todo él [...] El mundo, en realidad, está hecho con poco más de una docena de elementos. Trabajos, bien combinados, no hay que quitarle mérito al contratista. Pero el hecho fehaciente es que [...] la raya vertical de una esquina es enormemente la misma que la del pantalón que me pongo en los entierros.¹⁹

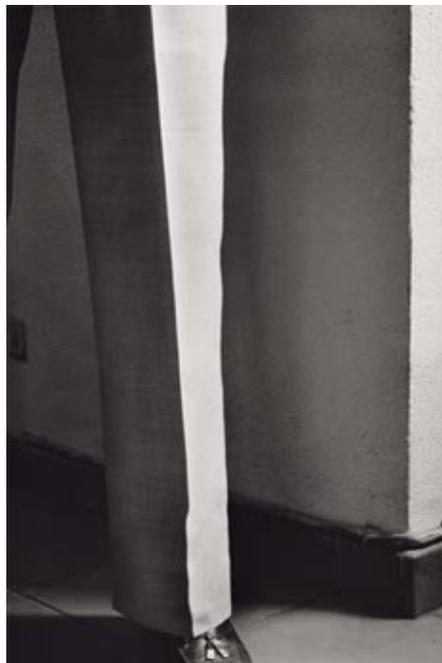


fig. 29
S/T
1987, Chema Madoz
110 x 80 cm.
Positivo bromuro virado

¹⁹ Madoz, Chema, *Mixtos*, colección *Lo mínimo*, nº 15, Mestizo A.C., Murcia, 1998, pág. 1-2.

Victor Brossa 1969

Me ha influido la obra de este artista de origen catalán, porque utiliza temáticas y técnicas variadas, es polifacético, una cualidad que aprecio como artista ya que ofrece una obra múltiple, más original en sus posibles combinaciones. Navega donde los contrarios pueden encontrarse y armonizarse para rescatar universos, que devuelven al arte su sentido más sagrado. Me resulta increíble la capacidad de Brossa para conseguir establecer un diálogo mágico entre abstracción y figuración, donde el simbolismo es el encargado de construir los mensajes nacidos de la mente y el corazón. Me gusta pensar que este artista crea desde un estado de total libertad sin aferrarse a estilo alguno y casi desconectado de modas y tendencias. Desde estados creativos más cercanos a la meditación que a la obsesión, explorando realidades paralelas que devuelven el arte a su lugar sagrado.

Me parece interesante cómo nos habla de la fractalidad, la nueva ciencia, la espiritualidad, la creatividad como forma de meditación y sobretodo, de la importancia de nuestro corazón. *Arte e iniciación*²⁰, es un vídeo documental donde el artista profundiza sobre el arte como camino iniciático. Un medio para llegar a nosotros mismos. A nuestra verdadera esencia. Tras los créditos, al final del video, nos sorprende con un último comentario:

“El arte del futuro es un arte al servicio de la conciencia... y el futuro se construye desde el presente”²¹

²⁰ Brossa, Victor, *Arte e Iniciación*, [en línea], 2011, disponible vídeo documental en internet: http://www.victorbrossa.com/arte_e_iniciacion.html, [consultado 12/02/2011]

²¹ Íd., *Ibíd.*



fig. 30
Díptico
2010, Victor Brossa
200 x 200 cm.
Óleo sobre lienzo

Creo que estas afirmaciones pueden ser muy ciertas. Pienso que nuestra conciencia, cada vez, se está ampliando más. Es lógico, a través de la experiencia colectiva, el mundo va evolucionando. Se aprende todos los días algo nuevo, y el nivel de conciencia se eleva. Por extensión nos influencia, nos plantea preguntas, ayudando a definir cada vez más nuestra personalidad y nuestros actos. Esa es, en cierto sentido, la idea de trasfondo que me gustaría llevar a la obra.

Leyó, estudió, experimentó, se sumergió en el corazón de las religiones, y se apartó lo suficiente para quedarse a solas y poder escucharse a sí mismo, y entonces descubrió que sólo sentía satisfacción ante aquello que servía para establecer una conexión directa con su espíritu, con los valores eternos y con los principios y las leyes universales que rigen el cosmos y también lo más íntimo del corazón humano. Descubrió que la pintura no era un fin en sí mismo, sino que era un medio para buscar su alma y, a la vez, para hacer visible lo sutil y etéreo.²²



fig. 31
History
2008, Victor Brossa
200 x 100 cm.
Acrílico sobre lienzo

²² Martín Rais, Germán, *Historia personal*, [en línea], disponible en internet: <http://www.victorbrossa.com/biografia.html>, [consultado 17/05/2012]

Conceptualización de la obra

Los muros

Andando por la calle, mirando las manchas en el suelo, en las paredes, en cualquier parte; si te detienes a observar, existe todo un universo de submundos que se forman, de significados que están ahí, sólo que no nos paramos a observarlo. Todos aquellos elementos comunes, cotidianos y vulgares, como pequeños restos, trozos de hilo, polvo, granos de arena, etc. Que a primera vista son demasiado corrientes para ser usados, despreciados por su sencillez; en realidad, pueden ser realmente válidos e igual de interesantes. Mezclados con tinta, transportados al papel o inmortalizados mediante una fotografía, un dibujo, o una película de video, podemos llegar a darnos cuenta y disfrutar de algo que tenemos ahí delante y que no utilizamos. Como dice Dubuffet, esos objetos que tenemos tan al alcance de la vista, pasan más desapercibidos que otros, por el hecho de pensar que ya los *conocemos*, precisamente no los miramos. Según nos desplazamos por nuestra casa, por la calle o por donde sea, nuestra atención está más enfocada en nuestra mente, en nuestros pensamientos, que en el lugar presente. Absortos en nuestras obligaciones y responsabilidades. Casi obsesionados con ese futuro próximo y las metas que nos hemos marcado.

Dentro del camino cotidiano que solemos tomar de casa al trabajo por ejemplo, ¿cuántas veces no hemos reparado en algo que siempre ha estado allí? Y un buen día, no se sabe por qué, nos damos cuenta, aparece en nuestro campo de visión como si alguien lo hubiera puesto allí de pronto. Te paras y sueles pensar o decir: Vaya, ¿y esto? Cómo es posible que no me haya dado cuenta que esto estaba aquí, si paso por aquí todos los días. Es algo que resulta muy habitual. Incluso a veces, además de reparar en ello, te puedes quedar profundamente maravillado por aquello que acabas de descubrir, y no comprendes cómo es posible que lo hubieras pasado por alto. Este tipo de cosas, son tan comunes a la mayoría de nosotros que cabe destacarlas, creo que nos sentiremos identificados de una u otra forma.

La conciencia de nosotros mismos, del lugar en el que estamos y las relaciones que se producen entre ambas partes, nos hacen *estar* en mayor o menor medida, en el momento presente, el momento que realmente importa. Porque, qué más da lo que hayamos hecho o lo que quede por hacer, si no sabemos ni dónde estamos o lo que hay a nuestro alrededor. No creo que se pueda avanzar equilibradamente hacia nuestros objetivos de esa manera. Porque, en el fondo, lo importante no es el propósito conseguido sino cómo ha sido el recorrido para llegar hasta él. Lo que te llena es todo el proceso que has atravesado para llegar a un fin. Ya que una vez conseguido, suele volver a plantearse otra meta, y todo vuelve a empezar. Por lo tanto, ¿no sería mejor disfrutar de ello?, del camino que debemos recorrer para alcanzar lo que buscamos. Sabiendo que probablemente, ese camino durará nuestra vida entera.

Azar, casualidad, combinación de circunstancias imprevisibles e inevitables. ¿Acaso la intención de mostrar y hacer ver algo que esta ahí presente pero que no se ve, podría tratarse como azar? Todo está intrínsecamente relacionado como comenta Chema Madoz, la materia del mundo, en su composición, es casi idéntica en todos sitios. Las formas de *gestos* que se descubren en algunas manchas, una mirada, una silueta, unas rocas, una bandada de pájaros o un amanecer, surgen por una acumulación de elementos que, combinados de forma diferente, en otros tiempos y sobre otros planos, produjeron esa mirada, o ese amanecer.

El arte es el resultado de la libre expresión del ser, aceptando jugar a recrear una realidad propia. Tener conciencia de ello es usar el proceso creativo para recuperar el poder que nos une al Absoluto.²³

²³ Brossa, Victor, *Introducción*, [en línea], disponible en internet: <http://www.victorbrossa.com/introduccion-4.html> [consultado 05/05/2012]

Las frases

En ciertos aspectos, el ser humano tiene menos conocimientos y menos poder que otros seres del mundo físico, pero su conciencia, cuando está presente, interviene. Y puede que empobrezca o adúltere pero también puede enriquecer o purificar. Los proverbios, refranes o dichos populares recogen toda una cultura popular de ideas que nos hacen pensar o replantearnos aspectos de la vida.

Resumiendo brevemente algunos ejemplos, podríamos citar de manera general la *paremia*, como enunciado breve e ingenioso que transmite un mensaje instructivo, incitando a la reflexión intelectual y moral. Hay muchos tipos de paremias, como los *adagios*, *aforismos*, *axiomas*, *proverbios*, *refranes* y *wellerismos*. Los *adagios* pueden ser observaciones interesantes, guías éticas prácticas, o comentarios pesimistas sobre la vida en general o alguno de sus aspectos. Algunos adagios son producto de la sabiduría popular, que intenta resumir alguna verdad básica; este tipo se conoce generalmente como *proverbio* o *refrán*. Si describe una regla general de conducta, se conoce como *máxima*. Una expresión no necesariamente muy extendida, pero que goza de una especial profundidad o un buen estilo se conoce como *aforismo*, mientras que una con humor o ironía recibe el nombre de *epigrama*.

A través del uso excesivo, un adagio puede convertirse en un cliché o un lugar común. El tipo más común es el *refrán*, siendo sentencias breves, habitualmente, de autor desconocido. No obstante, muchas frases literarias y bíblicas han pasado a formar parte del refranero popular. La mayoría de los refranes son observaciones acuñadas por la experiencia colectiva a lo largo del tiempo, con temas que van desde la meteorología hasta el destino invariable y fatalista de existencia. Constituyen el bagaje cultural del pueblo en tiempos en los que la tradición oral pasaba la sabiduría popular de una generación a otra. Su estructura suele ser pareada y recurren

tanto a la prosa y verso como a figuras literarias (antítesis, elipsis o paralelismo) para facilitar su perpetuación oral. En cambio, *el wellerismo* es cualquier frase proverbial, sentenciosa, de tono ora solemne ora desenfadado, atribuida a personajes imaginarios: “Algo es algo, dijo un calvo al encontrarse con un peine”. Posee, pues, estructura triádica. En contra del espíritu didáctico y moralizador que suele caracterizar a las paremias, el *wellerismo* es subversivo y normalmente humorístico, y los poseen todos los idiomas, aún los más antiguos (se han documentado *wellerismos* en lenguas africanas y en lengua sumeria).

En la tradición Zen existe un tipo de frases o pequeños textos que sirven como herramienta para bloquear de alguna manera, el constante discurso mental y hacer que brote la mente mas *sutíl*, o una forma de ver las cosas mas clara y despierta. Se denomina *koan*.

El Koan no es un juego de palabras, no se trata de una adivinanza, sino que tiene el propósito de desconcertar el pensamiento discursivo lógico-racional, y provocar un *shock mental* que lleve a un aumento de conciencia (despertar). Hay que aclarar que un koan no es un acertijo. Dependiendo de las circunstancias en que el koan es formulado, puede variar la respuesta apropiada. La solución sólo puede ser encontrada por percepción directa, no por el sentido común ni por razonamiento lógico.

“Si lo escuchas con las orejas no lo captarás,
Sólo cuando lo oigas con los ojos, lo captarás”²⁴

Este ejemplo de koan es una invitación a oír las cosas no solamente con las orejas, sino a sumergirse en aquello que se está

²⁴ *Koan*, [en línea], disponible en internet <http://www.dojozenbudista.com/zazen/koan/> [consultado 07/05/2012]

haciendo, implicando completamente todos nuestros sentidos. Si escuchamos solo aquello que nos dice la mente, escuchamos solo aquello que tenemos en mente. Si nos arrojamos sin prejuicios sobre aquello que hacemos, entonces estaremos inmersos en la realidad del momento.

Los refranes, proverbios, etc, no actúan del mismo modo, pero quieren hacer una llamada de atención a la moralidad de las personas. Esta cualidad es determinante a la hora de componer las imágenes que voy creando. Me gustaría despertar nuestro lado más profundo, nuestro sexto sentido, tapado muchas veces por nuestra mente racional. *En el trabajo que nos ocupa la idea de aumentar el grado de conciencia es lo que tendríamos en común con el koan.* Se trataría de componer mediante imagen y texto, a partir de fotografías tomadas con la cámara compacta. Trabajando posteriormente en el ordenador mediante los programas de edición, e incluir frases o pequeños textos populares, anónimos o de personas famosas. Cualquier fuente es posible, puedo encontrar un fragmento interesante en un libro, revista, internet, o escucharlo en un determinado momento y apuntarlo porque me parece interesante. Normalmente las frases que empleo las elijo por la sensación que me transmiten. Probablemente, hayan desencadenado una cierta desconexión de lo mental a favor del momento presente. Originando una experiencia inexplicable y acentuada, como si por unos segundos, nos encontráramos en paz, reconectados con nosotros mismos. Esto suele provocar el ímpetu de reescribir o anotar lo que acabo de leer o escuchar, a veces de forma obsesiva, a modo de recopilación, como un coleccionista.

Si bien, el atrevimiento es ése, suscitar una reflexión al espectador, a través de unas imágenes, más o menos complejas, que a simple vista parecen sencillas y encontradas (fotografiadas tal cual), pero unos instantes después del primer vistazo, nos cuestionan. ¿El texto se encontraba allí originalmente cuando se tomó la fotografía? y, si no es así ¿Por qué se ha incluido una frase en esta imagen, simulando un graffiti o una pintada?

Éste es precisamente el efecto perseguido. La atención, el detenimiento por parte del observador. Bloquearlo en cierta medida, neutralizar su mente consciente para que así aflore su verdadera esencia.

El tiempo escribe sobre los muros su historia. Las imágenes que suelo fotografiar son muros desconchados, fachadas abandonadas o paredes que reflejan el paso del tiempo, por su estado deteriorado a través del uso.

Las experiencias que vivimos cada cual, pueden convertirse en creencias, y éstas, pasan a formar parte de las *creencias experimentadas* de la vida. Haciendo mella en nosotros mismos, dejando huella. La conciencia de una persona actuaría como motor de ese vestigio. Es la experiencia lo que nos marca, no el pensamiento. La conciencia de cada uno imprimiría con una *huella* el mapa de la evolución de las personas.

La huella impresa sobre los muros a través del paso del tiempo, se relacionaría con la huella que imprime la conciencia en uno mismo. La conciencia involucra y solicita: cuerpo, mente, emoción y espíritu. Los cuatro conceptos están, de alguna manera, solicitados e implicados en el descubrimiento de un conocimiento que nos empuja hacia adelante, amplía nuestra visión del mundo, de la vida y nos hace evolucionar. Algunos caminos para ganar conciencia son la información, considerando la información no como palabras, sino como experiencias. Otro es el arte, que nos abre a nuevos mundos a otras miradas, nos muta la conciencia.

La transferencia

Cuando transferimos una imagen impresa a un papel determinado, apenas varía su sentido formal, en cambio su sentido conceptual es otro, ya que estamos cambiando su contexto. El proceso de transferencia nos permite trasladar una imagen que hemos manipulado digitalmente a un soporte plástico, de modo que nos brinda la posibilidad de plasmar este trabajo digital sobre un soporte propiamente artístico, controlando su sentido, modificándolo, extendiendo la imagen hacia un significado plástico.

La transferencia implica una adherencia de la imagen al papel inicial que debe ser arrancada de éste para transferirla a otro. Ello implica que la huella de la imagen pasa completa pero no la imagen completa en su naturaleza física.²⁵

²⁵ Alcalá Mellado, José R. y Jesús Pastor, *Procedimientos de transferencia en la creación artística* [en línea], 1997, [citado 10/04/2011], disponible versión pdf en internet: <http://www.milpedras.com/es/descargas/download/62/>

Descripción Técnica y tecnológica de la
obra

Tomando como referente el entorno urbano del centro histórico de la ciudad o ciudades, se pretende realizar un registro gráfico que sirva para la reflexión, a través de una mirada personal de ese espacio.

A partir de fotografías tomadas con la cámara digital, usamos la transferencia como recurso para permitirnos trasladar una imagen desde un soporte a otro. Hemos probado varios procesos para transferir una imagen impresa a otro soporte, contando básicamente con dos formas de hacerlo. Mediante la utilización de disolventes que posean mayor o menor poder de disolución, o a través de la combinación de dos elementos: calor y presión. Los componentes de la transferencia son el soporte temporal, la imagen y el soporte receptor. La imagen impresa es el soporte temporal, este soporte intermediario, pueden variar según el tipo de transfer que queramos realizar.

Trabajo previo

Transferencia con látex

Como trabajo previo se elaboró un Político: 14 imágenes transferidas con látex en papel Rosaspina din A3 (fig. 32), tomando el centro histórico de la ciudad de Valencia, como referente, concretamente el barrio del Carmen-Velluters. Este trabajo se realizó para la asignatura: Imagen Gráfica y Espacio público del Máster de Producción Artística.

La composición de imágenes fotográficas tomadas en la calle, de la realidad que observamos a nuestro paso todos los días, pretendía hacer una llamada de atención sobre los *juegos visuales*

que se crean, gracias a los efectos de cristales-espejo que podemos encontrar en el espacio urbano. Cualquier superficie que refleje la luz, como el cristal de un escaparate o un poco de agua en el suelo, puede actuar de esta manera y llamar nuestra atención, provocando una sensación lúdica o planteándonos algunas cuestiones:

¿Qué es lo que realmente vemos?, ¿Dónde se fija nuestra atención? y ¿Cuál es la mirada de cada uno?

Como tema de referencia se ha tomado el *espejo*: sus características y cualidades. La imagen desdoblada que produce, la inversión derecha-izquierda, y el efecto que se obtiene de la imagen indirecta o invertida. El espejo ocupa un lugar importante en la mitología de muchos pueblos. A veces, se concibe como ventana al mundo de los espíritus, o entrada a otros mundos. Pero en este caso concreto, se pretende utilizar las propiedades del espejo como objeto de consulta, capaz de mostrar sucesos y objetos distantes en el tiempo o el espacio.

Tira de fotografías

Se realizó un registro de imágenes fotográficas tomadas a partir de paredes, suelos, rejas, vallas, carteles, señales de atención, etcétera. Con la idea de reunir material gráfico para analizar el lugar. Es entonces, cuando descubrimos un interés especial por aquellas imágenes sugerentes, tomadas a partir de reflejos. La imagen que se crea, es producida y devuelta por una superficie pulimentada a modo de espejo, en las fachadas de los edificios, escaparates, sobre las vitrinas de las tiendas, los bares o las entradas a viviendas.

Esta idea surge por el encuentro, en cierto momento, del reflejo de una silueta, gracias a la incidencia de la luz sobre el cristal de una fachada. Es una experiencia interesante, la que se produce

al contemplar este tipo de imágenes. El espejo invierte el camino de los rayos de luz y esa condición de las leyes de la óptica le otorga a la experiencia un paralelo misterioso, que ofrece una existencia igual, pero diferenciada. Una imagen directa, a la vez que no directa. Al mismo tiempo, nos encontramos imágenes que refleja el agua, sobre los charcos que se crean en la calzada o los reflejos de la luz en el suelo y las sombras en las calles.

Las imágenes incluyen varios elementos. Por un lado, la estructura del edificio: la pared, las puertas, las ventanas; la gente o los objetos dentro de un local, y por otro lo reflejado, que puede ser desde una pared desconchada que hay al otro lado de la calle, como gente paseando o el mobiliario urbano existente. El efecto puede ser una combinación de varias vistas o perspectivas de un mismo lugar, proyectadas en la superficie de estas fotografías. Un juego visual y conceptual. Una imagen que contiene otras imágenes que no se corresponden con el referente fotografiado. Reconociendo una imagen-reflejo y no una imagen directa. Podría tratarse como el tema, dentro del tema.

Lo reflejado como imagen independiente

Los transfer con látex generan unas imágenes a medio pintar, desdibujadas (fig 32), que refuerzan la idea que se buscaba de cristal o reflejo, y más allá, de sueño o recuerdo. En el universo social de encontrarse en un espacio público, puedes elegir ver lo que hay dentro de los edificios a través de las vitrinas o las puertas de los locales, y si la luz lo permite, observar tu propia imagen reflejada, o adivinar qué aspecto tiene la persona que está andando detrás de ti, al mismo tiempo.

Esta técnica tiene sus inconvenientes, sobretodo por el uso del látex como medio, fomentando que la imagen con el tiempo amarillee y se craquele. Como proceso de experimentación no está mal. Pero no es un procedimiento aconsejable si se quiere realizar una obra definitiva.



fig. 32

Viceversa

2011, Clara castillo

Políptico. 14 imágenes din A3

Transferencia con látex

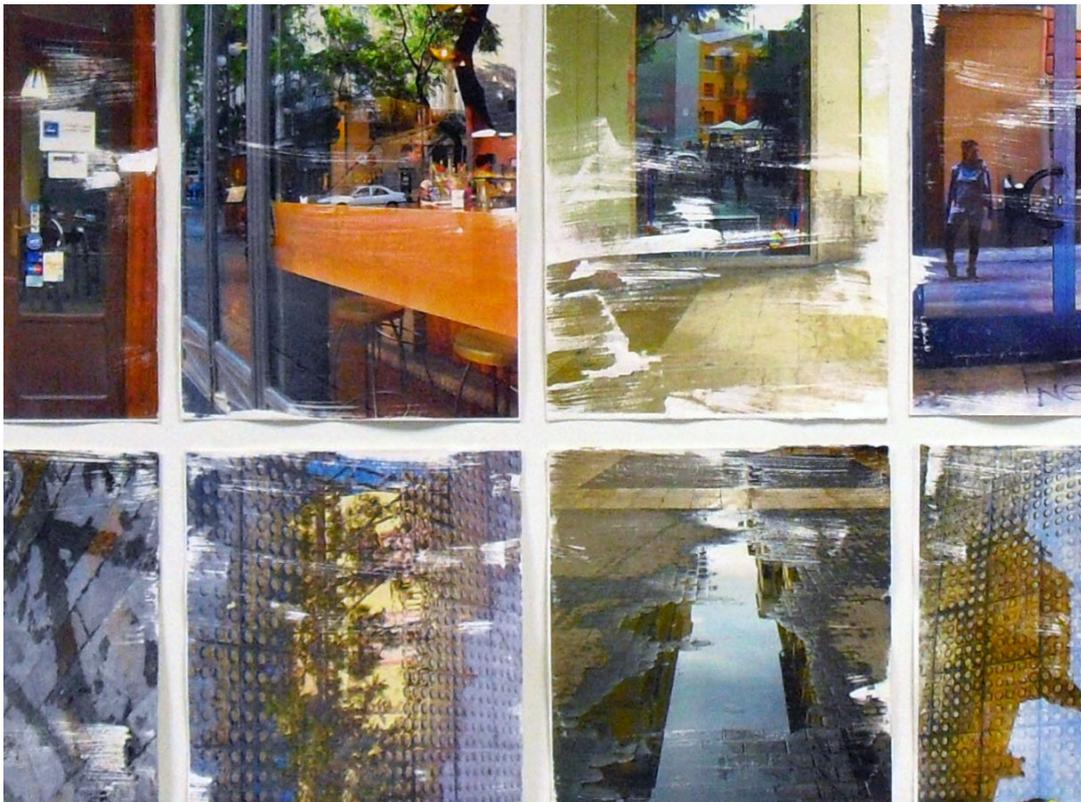


fig. 33

Viceversa, detalle

2011, Clara castillo

Políptico. 14 imágenes din A3

Transferencia con látex

La serie *Viceversa* formó parte de la exposición colectiva *Velluters: Grafías urbanas*, en la Galería Arte&Facto, Valencia, 2011.



fig. 34

Cartel de la Exposición *Velluters: Grafías Urbanas*

Lavados

Continuando con el trabajo previo al proyecto, se indagó sobre la técnica del *lavado*. Experimentando con esta particular forma de crear, a partir de lavar o restar información de la superficie del papel. Recordando a la acuarela, se utiliza agua y pigmento, a la vez que es una técnica difícil de controlar. Calidad que se valora porque ofrece resultados que surgen de forma casual, dándole un aspecto azaroso a la imagen. Para el proyecto se buscaban imágenes con ese aspecto *encontrado*.

Es importante preparar una mezcla adecuada de agua, látex y pigmento, dependiendo de los resultados que queramos obtener. Lo aconsejable es usar una medida de látex por dieciocho de agua, y a esta mezcla añadir la cantidad de pigmento, según la intensidad de color que estemos buscando.

La propuesta para este proyecto consistía en simular texturas de paredes; darle protagonismo a estos espacios, utilizando como referente las imágenes de las fotografías tomadas en la ciudad. Este trabajo se elaboró para la asignatura: Procesos Creativos en la Gráfica del Máster de Producción Artística.

La combinación mancha, textura y grafía nos resultó muy atractiva. Este es el principio que esboza el trabajo, planteando trazos, simulando una caligrafía, para utilizar en un futuro, palabras o frases.

Para empezar a familiarizarnos con la técnica, se emplearon pequeños formatos, más fáciles de controlar, para poder probar y ensayar con distintos pinceles, la saturación de la mezcla y los tiempos de espera para que se fije el color antes de lavar. En ese momento se observó que los lavados habrían la puerta hacia un campo de trabajo con grandes posibilidades, muy experimental, en el que podíamos movernos con soltura para hacer pruebas.



fig. 35

S/T

2011, Clara castillo

15 x22

Transferencia y lavado

La grafía

Anteriormente, habíamos trabajado con mancha y textura en fotografía y grabado, en esta ocasión añadimos la grafía como elemento plástico en la composición, esto surge como respuesta a una inquietud expresiva y estética que nos proporciona buenos resultados, enriqueciendo el carácter comunicativo de la obra.

Las imágenes creadas son el resultado de combinar transferencias con disolvente de fotografías tomadas en la calle, los lavados con manchas o degradados y simulaciones de palabras o frases (fig. 35, 39, 40).

Después de esta primera toma de contacto, iremos ampliando el formato progresivamente, pasando a un tamaño intermedio, din A3, para terminar en un formato más grande de 50 x 70 cm (fig. 41). Como soportes se emplearon papeles absorbentes de distinto gramaje: Guarro, Fabriano, Superalfa... siendo el Rosaspina de Fabriano uno de los más adecuados y con el que se obtuvieron los resultados más óptimos.

La idea era jugar con estos tres elementos: imagen, grafía y textura, mezclándose entre sí, perdiendo los límites entre uno y otro. Creando un lenguaje propio, que enfatice la comunicación con el espectador, realizado un estudio del lenguaje y sus signos desde la percepción visual, para unificar la comunicación y la imagen, el diseño y la tipografía.



fig. 36
S/T
2011, Clara castillo
20 x 20
Transferencia y lavado



fig. 37
S/T
2011, Clara castillo
20 x 20
Transferencia y lavado

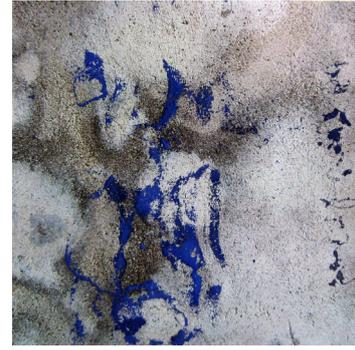


fig. 38
S/T
2011, Clara castillo
20 x 20
Transferencia y lavado



fig. 39
S/T
2011, Clara castillo
35 x 25
Transferencia y lavado



fig. 40
S/T
2011, Clara castillo
30 x 20
Transferencia y lavado

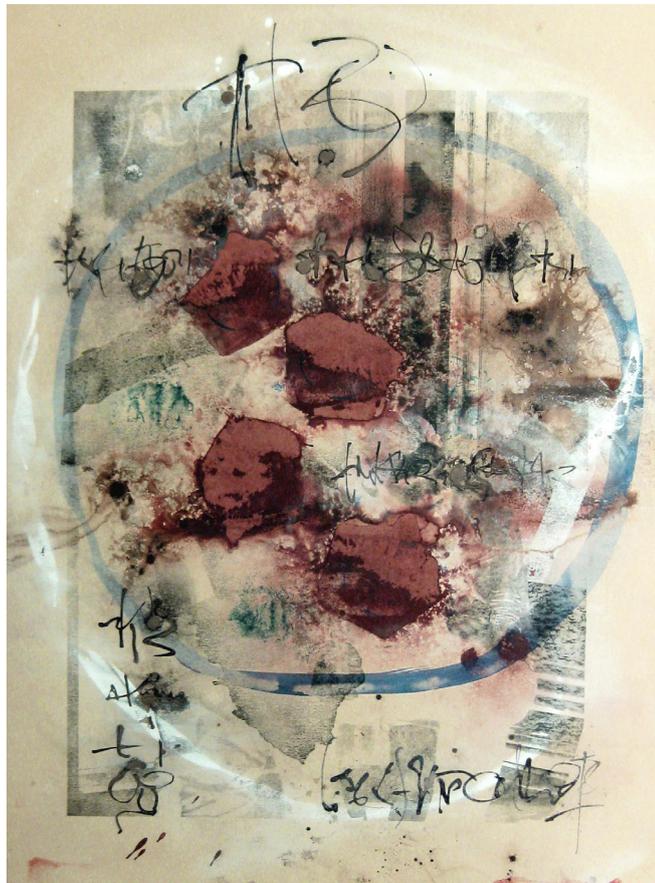


fig. 41
S/T
2011, Clara castillo
70 x 50
Transferencia y lavado

Transferencias con disolvente

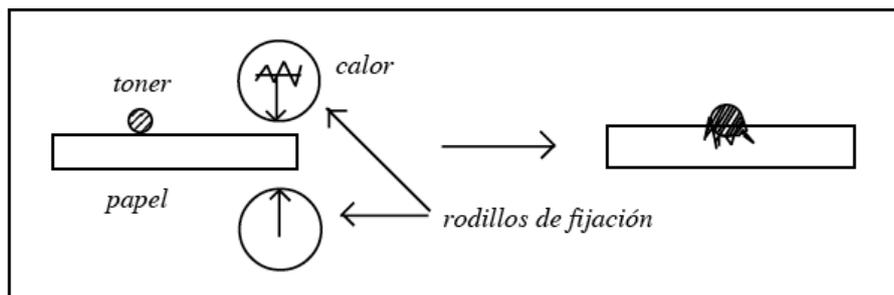
Este proceso, nos permite transportar imágenes desde un original gráfico a cualquier nueva superficie.

Tras el proceso de experimentación previo, antes mencionado, nos dispondremos a plantear la serie definitiva.

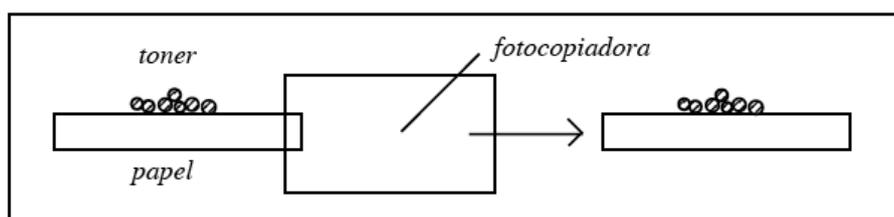
Para este proyecto hemos elegido la transferencia con disolvente como proceso de trabajo, porque nos proporciona la posibilidad de dejar la imagen final con un aspecto desvaído, una imagen desdibujada que permite entrever su contenido, a modo de pared desconchada. Provocando una sensación de difuminado en su definición formal y cromática. Formando una imagen-recuerdo que transporta un mensaje que quiere despertarnos de nuestro letargo. Evocando una ilustración, como el fragmento de un sueño que se insinúa, una imagen lejana, esbozada, pero muy presente.

En el caso de los transfer hechos con disolvente, el procedimiento funciona por disolución del tóner de la imagen impresa (fig. 42). El proceso, está basado en la posibilidad de quitar el tóner que ha formado la imagen en el soporte original de copia (soporte temporal) para depositarlo nuevamente en el soporte de destino. El tóner, en términos generales, es un pigmento recubierto de una resina plástica artificial que se presenta en negro o en diferentes colores : cyan, amarillo y magenta.

La resina que envuelve las partículas de pigmento tiene la capacidad de diluirse con cierto tipo de disolventes como: la acetona o el disolvente universal. El tóner, sin embargo, no es disuelto de forma efectiva por otros diluentes como: los alcoholes, el aguarrás o la gasolina.



Copiado con fijación



Copiado sin fijación

fig. 42

Soporte temporal

Como soporte temporal, funciona muy bien el papel cuché, debido a su escasa porosidad, es menos absorbente que el papel convencional. Podemos considerar este papel como muy adecuado para transferir con agentes disolventes, ya que la imagen impresa se queda menos fijada sobre el soporte temporal y puede pasar más fácilmente al soporte receptor. Observaremos que el porcentaje de imagen que pasa de un soporte a otro es bastante mayor que con el papel convencional. Se puede emplear también hoja de acetato, papel vegetal de poliéster, papel recubierto de silicona, etc. Es importante que tengan un tamaño entre Din A5 y Din A3 y que su grosor no sea inferior a 80 grs. ni superior a 100 grs. si queremos obtener una buena imagen.

La mayoría de trasferencias fueron realizadas con un papel de 100 grs. (fig. 43) de calidad más satinada. Podríamos decir, que se encontraría entre el papel convencional y el papel cuché, dándonos el nivel de definición que buscábamos. No tan nítido como el papel cuché, pero algo más que el papel convencional, permitiendo la legibilidad de las frases.

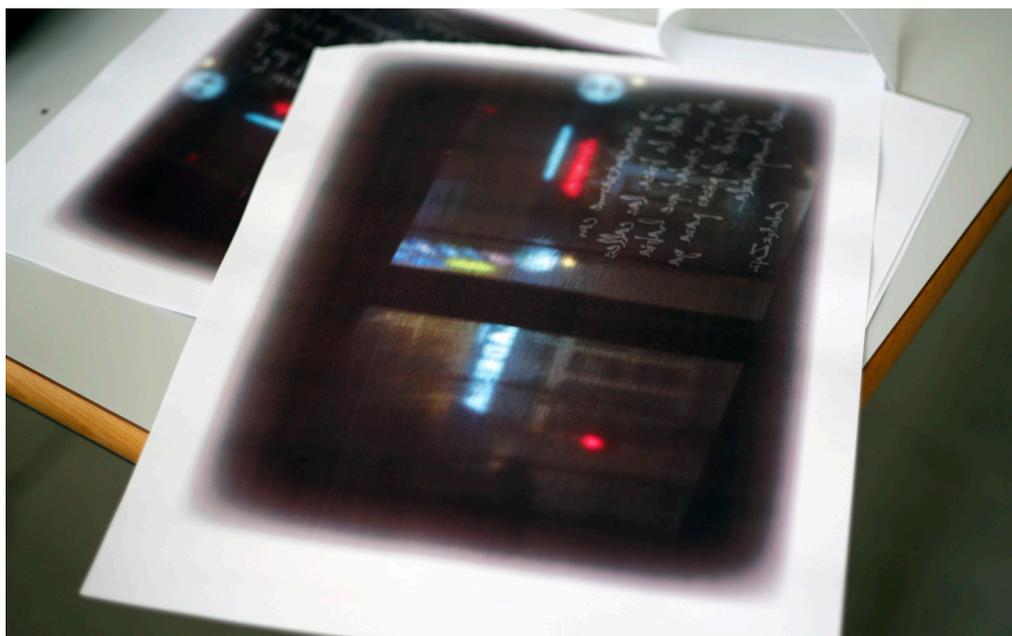


fig. 43

Debemos tener en cuenta que, para que la imagen definitiva se lea al derecho, es necesario invertir la imagen (fig. 44) que queremos trasladar, es decir, la imagen debe ir impresa volteada, para que sea transferida por presión a otro papel.



fig. 44

Disposición general

El sistema que he seguido para elaborar las transferencias es utilizando el tórculo para aplicar la presión adecuada y trasladar nuestra imagen al soporte elegido. Para empezar contamos con la copia impresa de la imagen (soporte temporal) que queremos transferir, la colocamos sobre un acetato que hará las veces de registro y protección, procurándonos un resultado satisfactorio. El acetato protege el papel de posibles manchas, además nos permite marcar la posición que queremos que tenga nuestra imagen en el soporte de destino, sin estropear el papel. Una vez colocado el acetato sobre la prensa, depositamos la imagen impresa sobre las marcas del registro correspondientes, (fig. 45) y encima situamos nuestro papel (soporte de destino). Ahora es cuando aplico el disolvente con un algodón directamente sobre la parte de atrás del papel. Finalmente añadiremos otro papel que protegerá la transferencia de la mantilla del tórculo. Entonces

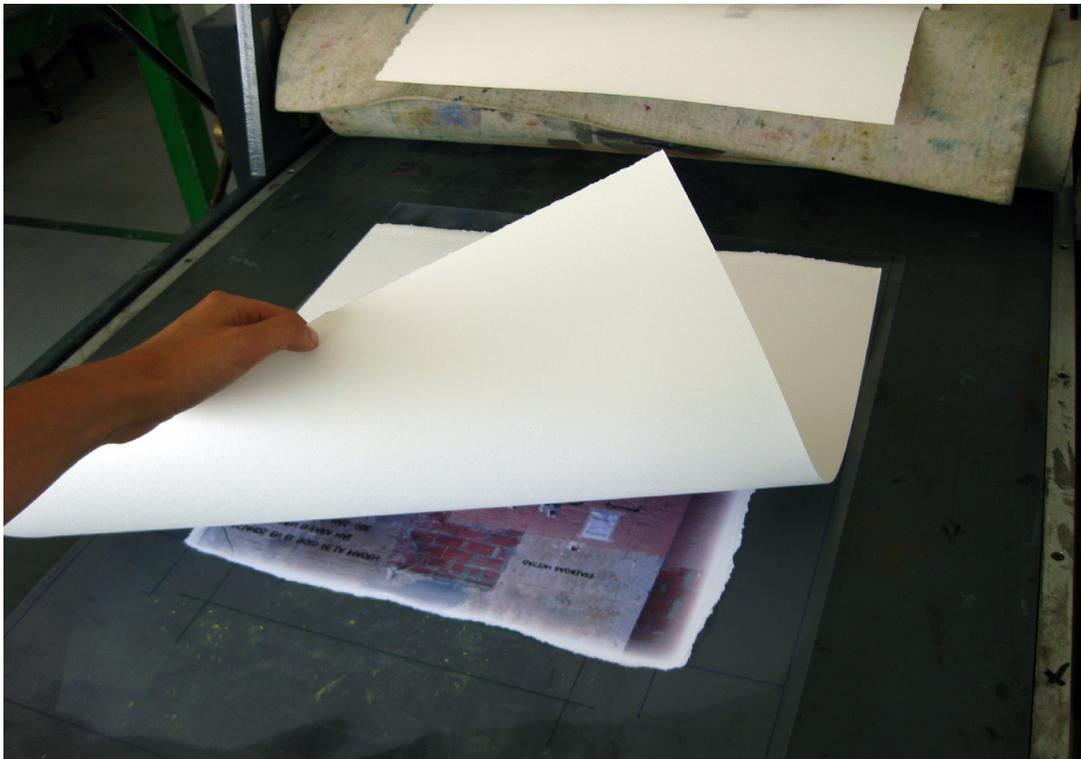


fig. 45

lo deslizaremos entre los rodillos de la prensa sin detenernos, ya que podría producir marcas en la imagen transferida. Ahora recuperamos pues, nuestro papel (soporte de destino) separándolo de la copia impresa, con cuidado porque a veces puede quedar pegado por falta de disolvente aplicado.

Este proceso es el que he seguido de manera general, porque fue el sistema que mejor ha funcionado para transferir la imagen original. No obstante, hice pruebas, alterando el orden de los factores antes mencionados, invirtiendo las posiciones de los soportes. En teoría, la forma tradicional es colocar primero el papel (soporte de destino) y encima la imagen que queremos transferir, aplicando el disolvente por detrás de la imagen (soporte temporal) o depositar impregnando, un papel absorbente (papel Superalfa, por ejemplo). Particularmente, con este sistema, las imágenes apenas se transferían al soporte de destino. Obteniendo una mancha de la imagen original o apenas una huella perceptible. En algunos casos, la transferencia, no era fiel, pero la imagen resultante era muy interesante, aunque no se tratara de lo que estábamos buscando. Uno de los objetivos principales fue conseguir que se leyera correctamente el texto de las imágenes.

Soporte de destino

Las calidades en la nitidez de la imagen y su capacidad absorbente están directamente relacionadas con el tipo de soporte. Utilicé varios tipos de papel: caballo, Arches, Fabriano, Guarro, etcétera, variando sutilmente de tono, desde gris, beige a rosado.

Finalmente, me decanté por usar un papel blanco, sin tono, porque respetaba el color de la imagen trasladada, sin añadirle connotaciones. Poniendo atención en el gramaje del papel, probando, entre otros, el Rosaspina de Fabriano de 220 grs. y el de 340 grs., siendo suficiente el más fino para esta técnica. Un

papel más grueso es imprescindible a la hora de hacer gofrados, o estampar xilografía. En nuestro caso no fue necesario. Otra clase de papel que nos ofreció buenos resultados fue el Incisioner de Magnani, con una superficie más satinada, nos ofrecía una apariencia bastante nítida de la imagen original. En definitiva escogimos el papel Rosaspina de Fabriano blanco de 220 grs. porque en comparación, nos presentaba la apariencia de la imagen que estábamos buscando, algo desdibujada, pero no demasiado. Sin tanta definición, pero lo suficiente como para poder leer las frases contenidas en las ilustraciones.

El disolvente

Un factor a tener en cuenta, es el vehículo disolvente utilizado para separar el tóner del papel y llevarlo al soporte de destino. Dentro de los productos que podemos encontrar en el mercado, usaremos el disolvente universal, que contiene los agentes adecuados, obteniendo buenos resultados.

Para aplicar el disolvente, lo más práctico es utilizar un trozo de algodón, por su composición, se humedece lo suficiente como para retener la cantidad de líquido necesaria y al mismo tiempo se empapa, de manera que al pasar el algodón por la superficie del papel, éste se va impregnando de disolvente progresivamente. Tratándose de imágenes en tamaño din A3, el trozo de algodón va dejando marcas debido al número de pasadas que hay que dar de un lado hacia otro hasta recubrir la imagen que queremos transferir. Probé con otros materiales como tela de algodón, esponja vegetal, o incluso tela de bayeta, sin embargo se trataba de materiales demasiado absorbentes. De modo que al deslizar la tela o la esponja sobre el papel, no suelta la cantidad necesaria de disolvente, quedando el papel prácticamente seco, por lo que la fotografía no se transfiere.

Por el contrario, mediante brochas o rodillos, queda demasiado fluido a la hora de aplicar el disolvente. Produce efectos de aguada e incluso llegando a emborronar la imagen.

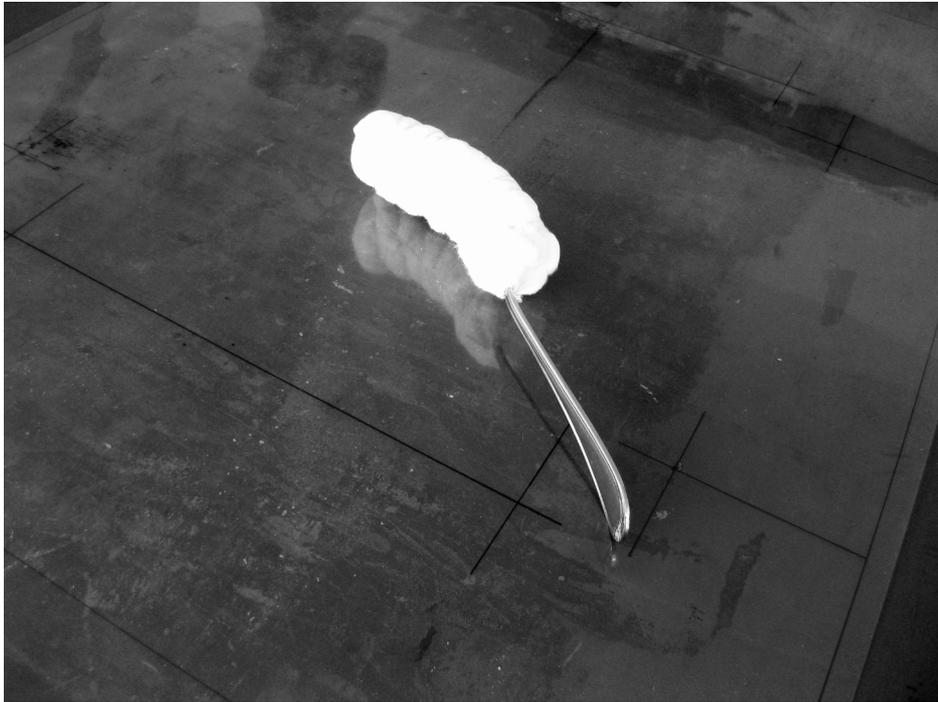


fig. 46

Toxicidad del proceso

Estamos trabajando con disolvente universal, su composición tiene un alto grado de toxicidad. Para su manipulación será obligatorio el uso de mascarilla, para prevenir en lo posible, inhalar los componentes que se evaporan del disolvente al aplicarlo. Guantes para operar con productos químicos, y prescindir el contacto con la piel. Si bien, fabricamos una especie de herramienta para distribuir el disolvente cómodamente y no entrar en contacto directo con él. Primero con un tenedor (fig. 46) rodeado de algodón, en varias capas, atado con un cordel, para evitar que se desplace. Esto impedía mancharnos de disolvente, pero seguía dejando marcas de desplazamiento en la imagen final.

Conseguimos ampliar el tamaño de la superficie del algodón que usamos para frotar el papel, haciendo una muñequilla (fig. 48), más grande con algodón y gasa sobre una base de madera cuadrada de unos 12 x 12 cm. Por consiguiente, la imagen transferida quedaba más uniforme, sin tantos trazos y señales, siendo bastante cómodo y eficaz a la hora de impregnar el papel y no llenarnos de disolvente.

Me costó bastante encontrar el punto de disolvente adecuado que debe llevar el papel para que la imagen se transfiera correctamente.

A menudo puede quedar pegado el papel impreso, por falta de disolvente. En este caso, lo mejor, después de pasar la imagen por el tórculo, es mojar la fotocopia, por detrás, con un poco más de disolvente y ejercer algo de presión manual, con una cuchara por ejemplo, de esta forma conseguiremos despegar nuestro soporte temporal del papel, soporte de destino, sin que arranquemos trozos de la imagen final. Por el contrario, se pueden producir calvas en la ilustración por exceso de disolvente.

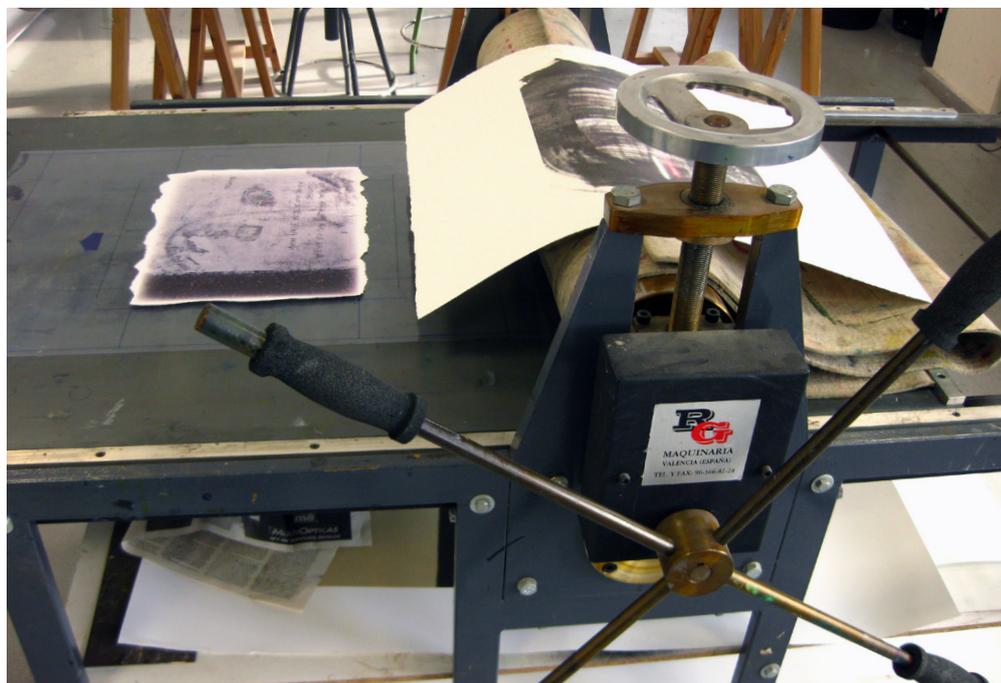


fig. 47



fig. 48

Elaboración de las imágenes

Para la elaboración de las transferencias no sigo ninguna pauta concreta, dependiendo del caso puede variar la metodología del proceso. Suelo utilizar como base alguna fotografía que haya hecho con la cámara de fotos. Haciendo un recorrido por el archivo fotográfico que he acumulado en este tiempo, elijo una foto que me inspire. No obstante, puedo partir de un pequeño texto que me haya llamado la atención e ir buscando y probando con fotos que ya tengo, a las que les puede ir esa determinada frase. A veces, si tengo una frase rondándome la cabeza, es posible que encuentre un lugar, por la calle, que considere adecuado para esa enunciado en cuestión, por tanto me dispondré a fotografiarlo, para posteriormente hacer el montaje con el texto.

Una vez tengo la foto y el texto, el siguiente paso es trabajar con la composición de elementos. En ocasiones puede ser un ejercicio digital, directamente con el ordenador y la tableta gráfica, otras, con la imagen impresa y las letras recortadas o dibujadas, se puede ir jugando, buscando el resultado que más nos guste.



fig. 49

nº11, detalle

2012, Clara Castillo

61 x 50 cm,

Transferencia

El texto, por una parte, funciona como elemento formal dentro de la imagen, y por otra, quiere establecer una relación entre el significado de la frase y lo que nos refleja la imagen. Hablando de esta relación, me resulta interesante lo que dice José Jiménez:

Ahora bien, lo habitual en esa articulación de lo visual y lo verbal es, como decía, su *relación de complementariedad*: palabras o títulos juegan un papel pleonástico o redundante en referencia a la imagen visual, amplían el soporte de su significación. Mediante las palabras, el pintor traduce o transpone en los términos del lenguaje verbal los sentidos que persiguen las imágenes visuales de su pintura, que se inscriben así en la claridad añadida, detectable en la superficie misma de la obra pictórica, proporcionada por el soporte de la palabra.²⁶

La tipografía juega un papel importante dentro de este trabajo.

No son pocos los trabajos sobresalientes los que informan, por ejemplo, sobre el nivel de la escritura de un país, sino que éste se define por la media de las obras. Pero esta media resulta vergonzosamente pobre y no cambiará mientras continuemos tolerándola como algo inevitable. El único camino posible para atajar el problema es, pues, despertar las conciencias, promover la crítica constructiva y, sobre todo, la capacidad de autocrítica.²⁷

Y esto, puede (y debería) extrapolarse a todos los ámbitos de nuestra vida. A la hora de realizar un trabajo, o tomar una decisión es preferible tener en cuenta lo que queremos, por un lado, y cómo afectaría esto a nuestro entorno. Se trata, pues, de ser

²⁶ Jiménez, José, *El aprendiz al sol: Marcel Duchamp*, Jarauta, Francisco, *La transformación de la conciencia moderna*, Universidad de Murcia, Murcia, 1991, pág. 156.

²¹ Tschichold, Jan, *El abecé de la buena tipografía*, Campgráfico, Valencia, 2002, pág. 9

conscientes de quiénes somos (en la medida de lo posible) y de dónde estamos, para enfocar lo que hacemos, combinando los elementos que tenemos, hacia el mejor resultado. Lo mismo ocurre a la hora de manejar las letras.

La composición, la interdependencia rítmica de los caracteres o el tipo de fuente, es fundamental para la legibilidad y la belleza de la escritura. Por eso existen ciertas reglas de validez general para componer un buen resultado. Por ejemplo:

1. Las minúsculas no deben espaciarse bajo ningún concepto, ni siquiera en casos excepcionales.
2. Las mayúsculas deben espaciarse siempre ligeramente y el espaciado entre letras debe compensarse. Hay que evitar los espacios abiertos y los de menos de un punto y medio.
3. Hay que limitar el uso de las versales.
4. Un espaciado impecable (la llamada composición en tercio) es el indicador de la calidad de un trabajo de composición.
5. El número de tipos utilizado en un trabajo, un anuncio o un prospecto pequeño debe ser el más pequeño posible. Deben bastar entre tres (o incluso dos) y cuatro cuerpos, como mucho.
6. Al trabajar con palabras de la misma naturaleza no podemos espaciar algunas y dejar otras sin espaciar, sino que todas deben presentar exactamente la misma figura.²⁸

Y así, podríamos seguir enumerando reglas, pero no vamos a recopilarlas todas aquí. Sería muy extenso. En cambio, el trabajo que nos ocupa, consiste en respetar estas leyes básicas de los

²⁸ Tschichold, ob. cit., pág. 64-69

caracteres tipográficos, pero además, darles un aspecto natural, como de recién escrito, de texto encontrado. Al mismo tiempo que la composición sea correcta y la tipología, queremos conseguir que la distribución de las letras, simule, no parecer muy elaborada, sino que ha surgido, como por azar, inexplicablemente. Los textos creados están muy pensados, pero debe dar la impresión que han aparecido sin esfuerzo y de una forma natural e inmediata.

El arte reclama otra mirada
las imágenes
son en si mismas
una fragmentación
de la realidad

fig. 50

Texto creado a partir
de una tipo diseñada
simula estencil

Cuando odiamos
a alguien
odiamos en su imagen
algo que esta
dentro de nosotros

fig. 51

Texto realizado con
la tableta gráfica

huse

Para los que no trabajamos en las artes del diseño nos es a veces difícil la diferencia entre *fuentes* y *tipografía*, que en realidad son dos cosas muy distintas. Hasta el momento, la descripción más sencilla que he podido encontrar ha sido esta metáfora:

La manera en que yo relaciono la diferencia entre tipografía y fuentes con mis estudiantes es comparándolas con canciones y MP3's respectivamente (o canciones y CD's, si se prefiere una metáfora física.²⁹

Como decía, los recursos utilizados para crear los textos de las imágenes han sido el uso de la tableta gráfica, simulando caligrafías distintas, así como, fuentes diferentes, descargadas de internet. O la combinación de los dos procesos entre sí.

Una vez tenemos la imagen terminada e impresa, lista para transferirla, recortaremos los bordes del papel, manualmente (fig. 52 y 53), para darle un aspecto más artesano. Así mismo, impedimos que el margen del papel sea uniforme, porque a veces queda marcado en la transferencia final, a modo de ligero gofrado. De esta forma no altera su significado, sino que da la sensación que se trata de un desconchado en la pared.

²⁹ Sherman, Nick, [en línea] disponible en internet: <http://guselg.tumblr.com/post/1246831788/una-fuente-es-lo-que-usas-tipografia-es-lo-que>, [consultado 25/05/12]



fig. 52



fig. 53

Reflexión sobre el proceso de trabajo

La obra que he realizado supone un trabajo elaborado de composición a nivel formal, en el que he querido jugar con varios factores: los elementos urbanos, tales como paredes, puertas, ventanas, etcétera. La propia textura de las superficies fotografiadas, y símbolos pintados, letras o frases. Todos estos ingredientes mezclados unos con otros, en ocasiones superpuestos, han originado las imágenes definitivas planteadas para las transferencias. En la composición se observa que la distribución ortogonal de los elementos funciona bastante bien, asentando la imagen, confiréndole una clara presencia. Puede que lo más complicado haya sido integrar los textos sobre las imágenes, teniendo en cuenta la tipografía, el tamaño, el trazo o la apariencia.

Asimismo, desde el punto de vista conceptual, la elección de las frases ha sido una ardua tarea, a la vez que había que tener en cuenta los propios significados, que transporta de por sí una imagen. Dependiendo del caso, se podía acentuar el sentido de una ilustración o darle un giro y un cambio de rumbo, según el texto elegido.

Trasladar un componente urbano como puede ser un *muro* a un espacio más íntimo tal que la obra gráfica, para manipularlo, podría estar relacionado con el hecho de cambiar las cosas desde dentro hacia afuera. Es posible que ahora que he hecho este trabajo, me plantee escribir frases directamente sobre las paredes de la ciudad, pero no podría hacerlo si no hubiera pasado antes por esta etapa. Porque he *imaginado* a través de las transferencias, visualizando cómo quedaría ese espacio intervenido. Por tanto ha sido un disfrute elaborar este trabajo. Un descubrimiento, un aprendizaje en el que me he sentido muy a gusto, por estar en el taller de grabado, manejando las imágenes, usando el papel, un medio en el que me siento cómoda, y con el que me gusta trabajar.

Presentación, análisis y descripción de
la obra

La creación que se presenta se compone de 15 imágenes de tamaño din A3, sobre un soporte de papel de 50 x 61, Rosaspina blanco de Fabriano.

Se contempla una posible exhibición de la obra en la Sala de Exposiciones Campoamor (fig. 54), Edificio de la Concejalía de Juventud, ubicada en la C/Campoamor, 91, Valencia.

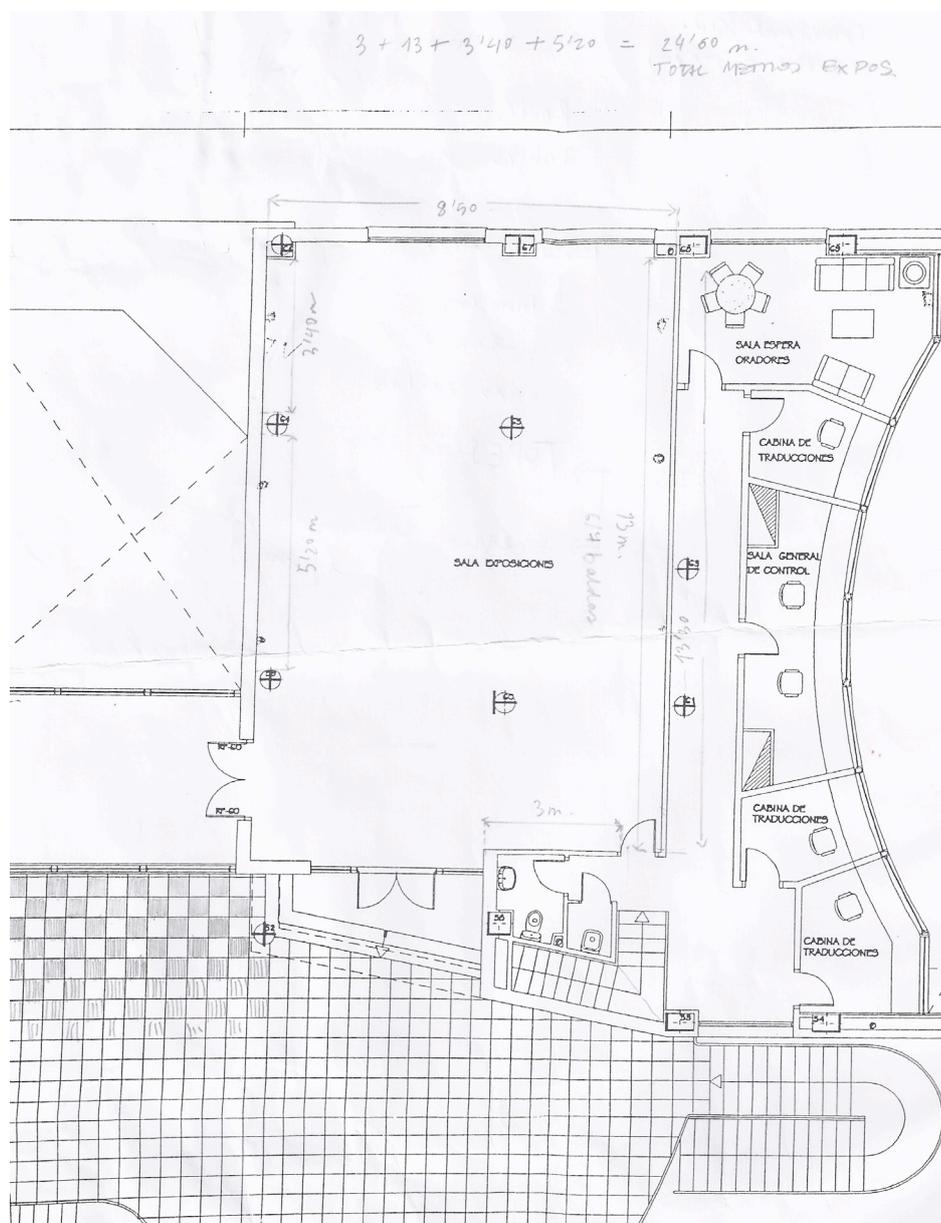


fig. 54. Plano de la Sala Campoamor

El espacio de exposición es una sala rectangular, donde se plantea distribuir la obra fijada a la pared, una al lado de la otra, separadas, a la misma altura a modo de serie. El enmarcado de las transferencias llevará un montaje sencillo, dándole protagonismo a la imagen.



fig. 55

Interior de la Sala Campoamor

obra



fig. 56

n° 1

2012, Clara castillo

61 x 50 cm

Transferencia



fig. 57

nº 2

2012, Clara castillo

61 x 50 cm

Transferencia



fig. 58

n° 3

2012, Clara castillo

61 x 50 cm

Transferencia



fig. 59

n° 4

2012, Clara castillo

61 x 50 cm

Transferencia

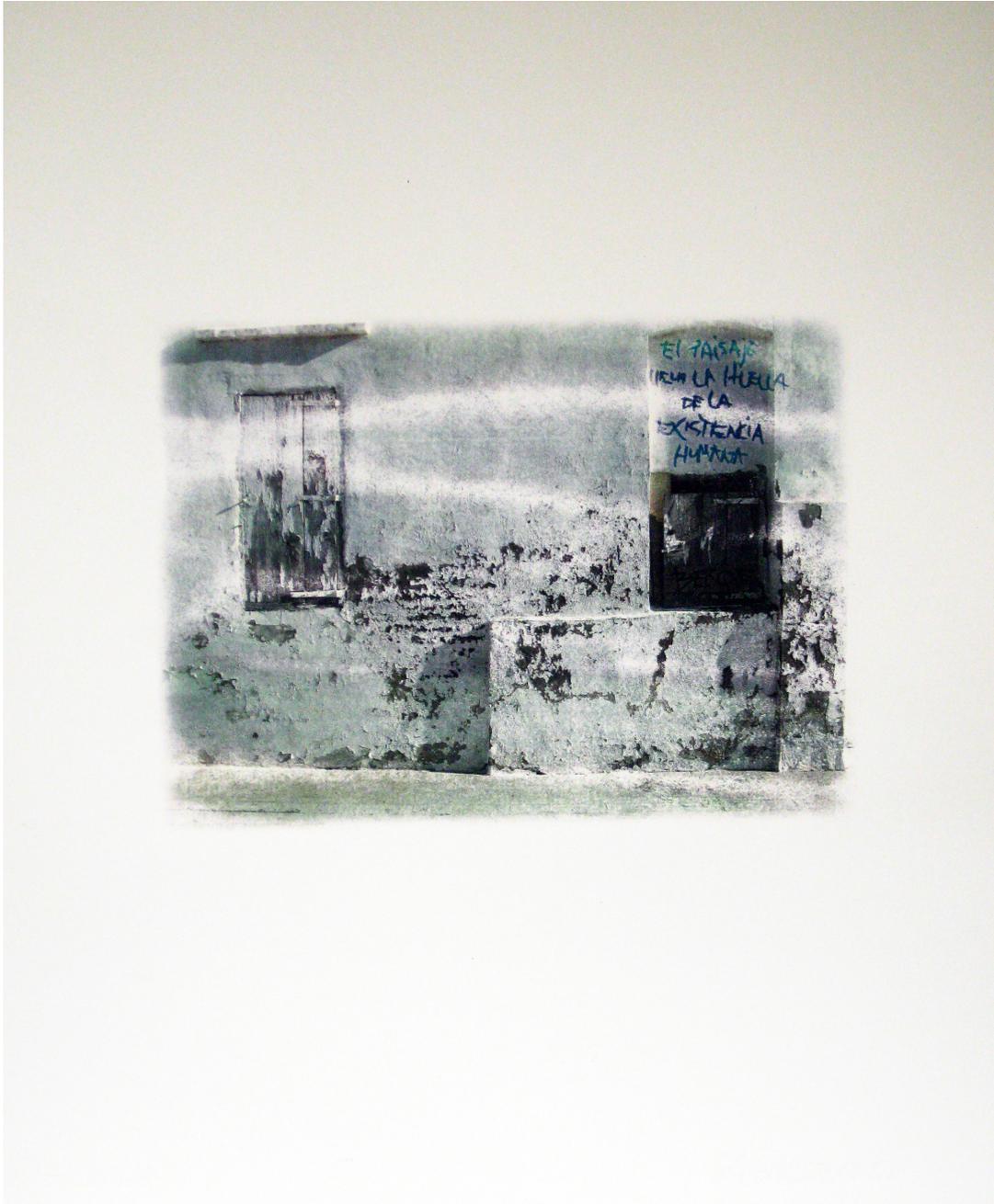


fig. 60
n° 5
2012, Clara castillo
61 x 50 cm
Transferencia



fig. 61
nº 6
2012, Clara castillo
61 x 50 cm
Transferencia



fig. 62

n° 7

2012, Clara castillo

61 x 50 cm

Transferencia

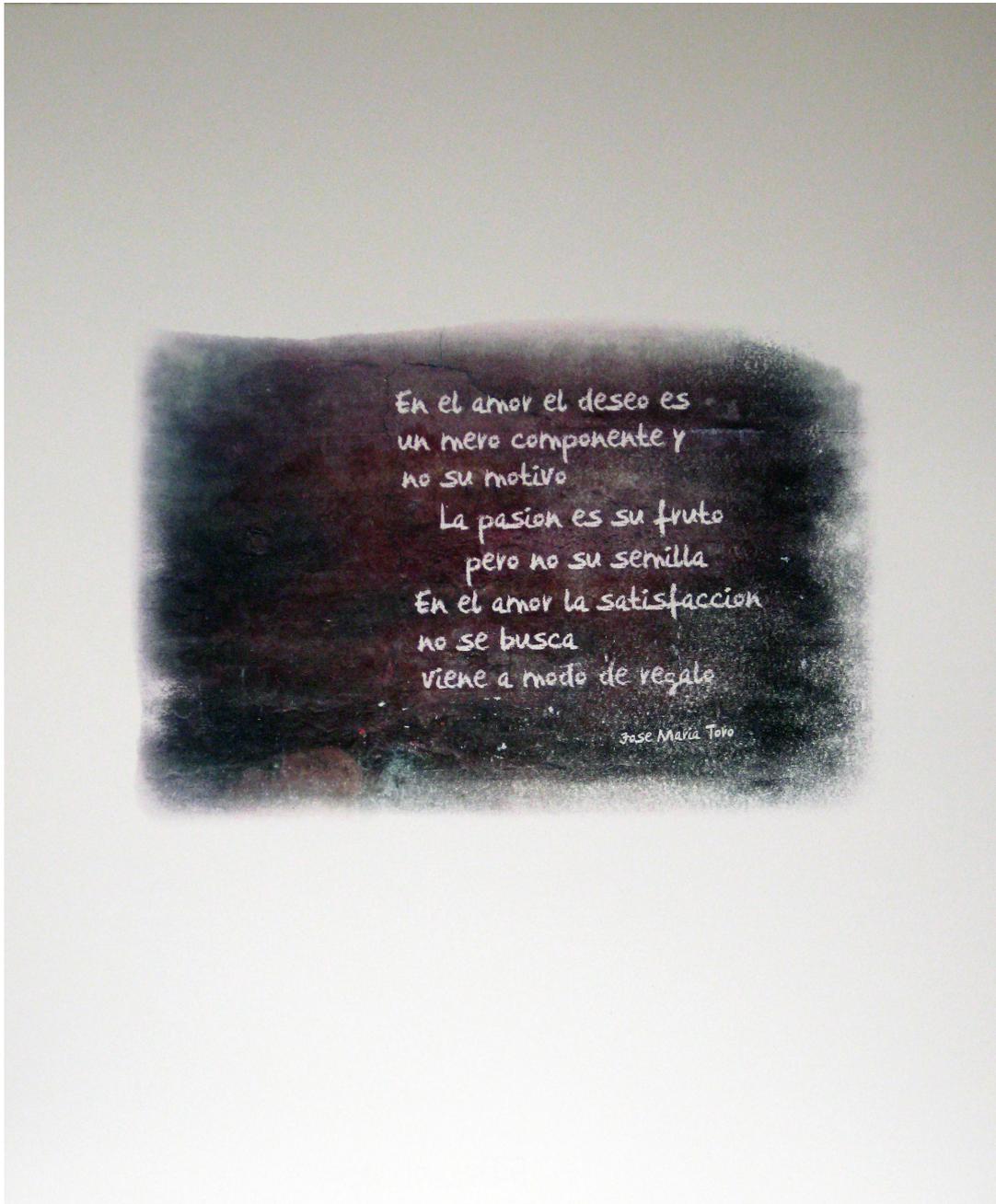


fig. 63

n° 8

2012, Clara castillo

61 x 50 cm

Transferencia



fig. 64

n° 9

2012, Clara castillo

61 x 50 cm

Transferencia



fig. 65
n° 10
2012, Clara castillo
61 x 50 cm
Transferencia



fig. 66

n° 11

2012, Clara castillo

61 x 50 cm

Transferencia



fig. 67
n° 12
2012, Clara castillo
61 x 50 cm
Transferencia



fig. 68

n° 13

2012, Clara castillo

61 x 50 cm

Transferencia



fig. 69

nº 14

2012, Clara castillo

61 x 50 cm

Transferencia



fig. 70
n° 15
2012, Clara castillo
61 x 50 cm
Transferencia

Bibliografía

ALCALÁ MELLADO, José R. y Jesús PASTOR, *Procedimientos de transferencia en la creación artística*, [en línea], 1997, disponible versión pdf en internet: <http://www.milpedras.com/es/descargas/download/62/>, [consultado 10/04/2012]

ANSCOMBRE, Jean Claude, *Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias*, [en línea], disponible versión pdf en internet: <http://www.paremia.org/paremia/PAREMIA6/P6-6.pdf>, [consultado 08/06/2012]

BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs : de tous les temps et de tous les pays [...]*, Ed. Gründ, París, 1999, 14 vol., ISBN 2700030109.

BLAS BENITO, Javier, *Bibliografía del arte gráfico*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994, ISBN 84-87181-24-4.

BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo xx (1939-1990)*, Espasa Calpe, Summa artis, Vol-36, 1992, ISBN 978-8423954797.

BRASSAÏ, *Brassaï*, Catálogo de la exposición, Fundación Antoni Tapies, Barcelona, 1993, ISBN 84-604-6336-2.

___ *Brassaï-Picasso : conversation avec la lumière*, Réunion des Musées Nationaux , París, 2000, ISBN 2711840018.

BROSSA, Victor, *Official website*, [en línea], disponible en internet: <http://www.victorbrossa.com/home.html>, [consultado 05/05/2012]

___ *Galería La Línea*, [en línea], disponible en internet: http://www.galerialalineacom/victor_brossa.html, [consultado 14/05/2012]

___ *Arte e iniciación*, [en línea], disponible vídeo documental en internet: http://www.victorbrossa.com/arte_e_iniciacion.html, [consultado 05/05/2012]

___ *ArtSlant*, [en línea], Berlín, disponible en internet: http://www.artslant.com/global/artists/show/102922-victor-brossa?tab=ARTWORKS&user_id=11831, [consultado 11/05/2012]

COLAFRANCESCHI, Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, ISBN 9788425220241.

- COMBALÍA, Victoria, *Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, ISBN 84-343-0562-3.
- DE GRACIA, Silvio, *Copy Art y Electrografía. Cuando la copia es más bella que el original* [en línea], disponible versión pdf en internet: <http://boek861.com/prorepv/pry/0%20copy%20art%20s%20g.pdf>, [consultado 15/04/2012]
- DUBUFFET, Jean, *Escritos sobre arte*, (trad. Melitón BUSTAMANTE), Barral Editores S.A., Barcelona, 1975, ISBN 84-211-7418-5.
- ___ *El hombre de la calle ante la obra de arte*, Debate, Madrid, 1992, ISBN 8474446198.
- ___ *Biografía a paso de carga*, Síntesis., Madrid, 2004, ISBN 8497562518.
- ___ *Jean Dubuffet o el idioma de los muros*, [en línea], Ediciones Exposiciones, 2008, Fundación Dubuffet, Madrid, disponible versión pdf en internet: [http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/CATALOGO__DUBUFFET_\(76\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/CATALOGO__DUBUFFET_(76).pdf), [consultado 28/04/2012]
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Planeta Agostini, Barcelona, 1992, ISBN 84-395-0008-4.
- EKAI, Mumon, *La puerta sin puerta. Cuarenta y ocho koan*, Olañeta, Barcelona, 2008, ISBN 978-84-9716-616-4
- FIGUERAS FERRER, Eva, *Manipulación segura de productos químicos en grabado*, Gráficas Rey S.L., Universitat de Barcelona, Barcelona, 2008, ISBN 978-84-475-3305-3.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Teoría y juego del duende*, [en línea], Conferencia, Buenos aires, 1933, disponible versión pdf en internet: <http://www.ganaderoslidia.com/webroot/pedefes/Federico%20Garc%C3%ADa%20Lorca.pdf>, [consultado 02/03/2012]
- HESSE, Hermann. *Lectura para minutos 2*, (trad. Manuel OLASAGASTI) Pensamientos extraídos de sus libros y cartas, Alianza editorial, Madrid, 2000, ISBN 978-84-206-3592-7.

- IVINS, W. M. *Imagen impresa y conocimiento, análisis de la imagen prefotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, ISBN 8425208653.
- JIMÉNEZ, José, *El aprendiz al sol: Marcel Duchamp*, JARAUTA, Francisco, *La transformación de la conciencia moderna*, Universidad de Murcia, Murcia, 1991, pág. 155, ISBN 8476849214.
- KILPPER, Thomas, *Mde 11*, [en línea], Museo de Antioquia, disponible en internet: http://mde11.org/?page_id=1000, [consultado 13/05/2012]
- ___ *Thomas Kilpper. State of Control*, n.b.k Ausstellungen, ISBN 3865606431.
- ___ *Philagrafika 2010*, [en línea], Festival internacional, Philadelphia, PA, disponible en internet: <http://www.philagrafika2010.org/artist/thomas-kilpper> [consultado 01/05/2012]
- LYNCH, David, *Atrapa el pez dorado*, Mondadori, Barcelona, 2008, ISBN 8439721404.
- MADOZ, Chema, *Catálogo de la exposición*, CGAC, C.A. Gráfica, Santiago de Compostela, 1998, ISBN 84-453-2293-1.
- ___ *Chema Madoz. Mixtos*, Colección lo mínimo, nº15, Mestizo A.C., 1998, Murcia, ISBN 84-89356-23-8.
- ___ *Web oficial*, [en línea], disponible en internet: <http://www.chemamadoz.com/b.html>, [consultado 04/04/2012]
- NOYCE, Richard, *printmaking at the edge*, A&C Black, London, 2006, ISBN 97-807-1366-7-844.
- RAMOS GUADIX, Juan Carlos, *técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*, Universidad de Granada, Granada, 1991, ISBN 8433814354.
- RIAT, Martín, *Técnicas gráficas. Una introducción a las técnicas de impresión y su historia*, [en línea], Burriana, 2006, disponible versión 3.00 pdf en internet: <http://www.riat-serra.org/tgraf.html>, [consultado 08/04/2011]
- RIPOLLÉS, Roser, *Más de 100 refranes y locuciones castellanos y su clasificación*, [en línea], disponible versión pdf en internet: <http://www.paremia.org/paremia/PAREMIA6/P6-85.pdf>, [consultado 01/06/2012]

RUIZ ZAFÓN, Calos, *La sombra del viento*, Planeta, Barcelona, 2002, ISBN 9788408043645.

___ *El juego del ángel*, Planeta, Barcelona, 2012, ISBN 9788408004332.

TÁPIES, Antoni, *Els anys 80* [exposició], Ayuntamiento de Barcelona D.L., Barcelona, 1988, ISBN 84-7609-224-5.

___ *Tápies: obra gráfica 1947-1972*, Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1973, ISBN 84-252-0773-8.

___ *Tápies: obra gráfica 1979-1986*, Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2002, ISBN 84-252-1902-7.

SEVILLA MUÑOZ, Julia, Carlos A. CRIDA ÁLVAREZ, M^a Teresa ZURDO RUIZ-AYÚCAR (eds.), *Estudios paremiológicos. I: La investigación paremiológica en España*, Ta Kalós Keímena, Atenas, 2008, ISBN 978-960-90476-7.8.

Strahl, Johannes, *Street art*, edición española de Tandem Verlag GmbH h.f.ullman, 2009, ISBN 978-3-8331-4906-1.

TSCHINCHOLD, Jan, *El abecé de la buena tipografía (Impresos agradables con una buena tipografía)*, (trad. Esther MONZÓ), Campgràfic editors SL, Valencia, 2002, ISBN 84-931677-7-0.

THOREAU, Henry David, *Caminar*, Ardora Exprés, Madrid, 1998, ISBN 8488020104.

VALENTE, José Ángel, *Comunicación sobre el muro*, Ed. de la Rosa Cúbica, Barcelona, 2004, ISBN 84-88927-18-5.

VIVES, Rosa. *Del cobre al papel. La imagen multiplicada, El conocimiento de las estampas*, Icaria, Barcelona, 1994, ISBN 8474262240.

WELDEN, Dan, y Pauline MUIR, *Printmaking in the sun*, Watson-Guptill publications, New York, 2001, ISBN 0-8230-4292-8.

WIEDEMANN, Julius, *Illustration now! 3*, Taschen, Madrid, 2009, ISBN 978-3-8365-1488-0.

Revistas

Exit, Imagen y cultura, OLIVARES, Rosa, Olivares y Asociados S.L., 10, Madrid, 2010, ISSN 1577-272-1.

Grabado y edición, GONZÁLEZ FLORES, Enrique [dir.-ed.], Grabado y Edición S. L., , nº 11, 14, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 27 y 28, Madrid, 2006, ISSN 1886-2306.

Le monde diplomatique, RAMONET, Ignacio [dir.], Ediciones Cybermonde S.L., nº 181, Madrid, 2010, ISSN 1888-6434.

Paremia, [en línea], Madrid, 1993, disponible en internet: http://www.paremia.org/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=47&lang=es, [consultado 10/05/2012], ISSN 1132-8940.