

TFG

MEMORIA MUNDANA. MONOTIPOS SERIADOS

Presentado por Helena Rodríguez Crespo
Tutor: Alejandro Rodríguez León

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



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

RESUMEN:

Este proyecto es mayormente un autorretrato. Un intento de guardar la memoria, el presente, en un espacio limpio, reconciliador, como es el papel en blanco. Deriva por las ideas y sentimientos relativos al paisaje diario, la familia, los amigos, las parejas, y lo aparentemente insignificante y mundano que ocurre alrededor de la gente en mi vida directa o indirectamente. En un intento de mantener estas ideas, de describir mi realidad subjetiva y de comprender mejor los conceptos en torno a ella. Esa premisa subyacente que une todos estos elementos es su naturaleza autobiográfica, teniendo cada pieza una conexión con la siguiente, pareciendo un álbum de fotos. Además, pongo énfasis en la sensibilidad del dibujo en el grabado, lo visceral, lo corpóreo, lo intuitivo y la repetición. Constituyéndose así una serie de laminas dentro de una caja que deben ser entendidas como libro.

palabras clave: libro de artista, grabado, serie, memoria, retrato

SUMMARY

This project is mostly a self portrait. An attempt to keep memory, present, in a clean space, reconciled, as it is white paper. It derives from thoughts and sentiments about daily landscape, family, friends, lovers, and the seemingly insignificant and the mundane that involve the people in my life directly and indirectly. An approach to those ideas, in order to keep them, to describe my subjective reality and to grasp better the concepts of it. The underlying premise that sews all these together is the autobiographical nature of it, when every piece has a connection with the next one, being like a photo album. Furthermore, I placed an emphasis on the sensitive feel of a drawing, the visceral, the corporeal, the intuitive, and on repetition. That way, it would be a series of pieces on paper inside of a box, being necessary to read it as a book.

key words: artbook, printmaking, serie, memory, portrait.

AGRADECIMIENTOS

Querría agradecer antes de todo a mis padres, por su apoyo tanto cuando quise entrar a estudiar bellas artes como cuando quise hacer traslado de expediente a la UPV, y también a mi hermana, que siempre está ahí para mí.

Por supuesto, gracias a mis profesores del departamento de dibujo, de los cuales he aprendido muchísimo estos últimos dos años, siempre he trabajado muy agusto durante las clases y las horas de taller. En especial quiero mencionar a mi tutor, Alejandro Rodríguez, por acompañarme durante este último proyecto en el grado y por su paciencia y apoyo durante los dos años que me ha dado clase; además de a todos mis compañeros de taller y mis amigos, cuyo talento me inspira cada día y han hecho de este tiempo una memoria inolvidable.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	5
2.1. OBJETIVOS.....	5
2.1.1. OBJETIVOS DE CARACTER TEMÁTICO.....	5
2.1.2. OBJETIVOS DE CARACTER METODOLÓGICO.....	6
2.2. METODOLOGÍA.....	7
3. REFERENTES.....	8
4. DESAROLLO Y RESULTADOS.....	13
4.1. EL FORMATO (ENCUADERNACIÓN Y TAMAÑO).....	13
4.2. RECOPIACIÓN DE FOTOGRAFÍAS.....	15
4.3. APROXIMACIÓN AL FOTOLITO.....	16
4.4. REALIZACIÓN DE LA CARPETA Y EL EMBALAJE.....	18
5. CONCLUSIONES.....	19
6. BIBLIOGRAFÍA.....	20
6.1. LIBROS Y CATÁLOGOS.....	20
6.2. DOCUMENTALES.....	20
6.3. WEBS.....	20
7. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	20
8. ANEXO (ARTES FINALES).....	21

1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto pretende ser un ejercicio de reflexión sobre la propia realidad cotidiana, a través del cual se analizan fragmentos del presente, a través de fotografías tomadas en el día a día, mientras ha sido realizado. De este modo, con un dibujo menos restringido y sin boceto previo, meditamos sobre las formas y las imágenes de nuestro entorno, las personas y paisajes, los recuerdos, y los encajamos en nuestra vida, en un sitio de nuestro entorno, durante el desarrollo de los fotolitos. Así se ha creado un libro de artista, con pliegos de serigrafías en blanco y negro, que ilustra una perspectiva personal y sincera, sin un sentido claro más que el de mostrar una perspectiva que es reinterpretable, que esta lejos de ser demasiado emotivo, o de mostrar una visión excesivamente subjetiva, sino que presenta de manera indefinida la realidad cotidiana que en la gran mayoría es imperceptible para casi toda la gente.

Lo importante de este libro ha sido asumir el proceso de creación, el ejercicio en si mismo, el sentido que tiene el dibujar de forma asidua y desenvuelta, como una manera de pensar, de hablar en otro lenguaje, siendo así el arte final el resultado de dicho proceso.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

Podríamos hablar de varios objetivos que en definitiva son las motivaciones principales para llevar a cabo este proyecto, que a su vez podemos desglosar en dos subgrupos, los objetivos de carácter temático o reflexivo, es decir, la motivaciones para llevar a cabo este proyecto, y los objetivos de carácter metodológico, que sería la forma de plantearse la metodología desde un punto teórico.

2.1.1. Objetivos de caracter temático

- *Presentar una realidad mediante el significativo del propio dibujo* para evitar la narración o descripción de una historia o hecho concreto. Tanto en obras anteriores como en este proyecto, en concreto, la intención es presentar una realidad, sin recurrir a la narración de una historia, sino a través de imágenes. Se quiere presentar, además, una realidad no inventada, sino la circunstancia que ocurre en mi entorno, por lo tanto se trata de una exposición totalmente mundana, donde los retratados no son sino la gente a mi alrededor, los momentos de sus vidas que, de alguna forma, se conectan a la mía. La realidad en si misma tiene un valor, cuando la retratamos mantenemos la memoria en el tiempo, la encapsulamos, la retenemos en nuestro presente y al mismo tiempo, la delimitamos y la definimos, la estudiamos, y

con nuestra memoria y nuestra realidad nos estudiamos a nosotros mismos, que sería el siguiente objetivo principal.

- *Presentar un autorretrato*, dado que cuando presentamos una realidad hablamos de ella en sí misma, la manifestamos, le damos un valor y un significado también a esa realidad. Ese significado se da a través de un estudio, de una evaluación de la realidad más inmediata a nosotros, que conlleva asimismo un estudio de nosotros. “Dibujar es pensar”¹ escribía John Berguer y si pensamos nuestro entorno, las personas en él, nuestra memoria, pensamos en última instancia en nosotros. A través de un autorretrato nos pensamos a nosotros mismos; a través de un retrato nos pensamos a través del retratado.

“Únicamente (Únicamente CON TILDE) me pinto a mí mismo, no a la naturaleza.”

- Clyfford Still²

Además, a través de este objetivo el arte se convierte en un ejercicio de autoevaluación, de estudio del interior de uno mismo e, incluso, de reivindicación de la identidad y del individuo.

2.1.2. Objetivos de carácter metodológico

- *Mantener la espontaneidad en la obra seriada* sería entonces el primero de los objetivos de carácter metodológico. La obra seriada presenta la problemática, si se quiere ver así, de que en su reproducción se pierde el sentido de obra única, pudiendo parecer que se pierde la espontaneidad (espontaneidad) en su creación. Se pretende, por lo tanto, desarrollar un método (método. Con TILDE) de creación que mantenga esa frescura y esa expresividad de la obra realizada de manera directa sobre un lienzo o un papel.

- *Limitar los recursos al negro*, ello nos obliga a sintetizar y a expresar al máximo los recursos de los que disponemos a través de la fuerza del trazo, tal como lo han demostrado ya artistas como Anselm Kiefer o Antonio Saura.

1 JOHN BERGUER. Sobre el dibujo. 1ª edición. Gustavo Gili, 2017. ISBN 978-84-252-2465-2

2 ANTGONY EVERITT. El expresionismo abstracto. Editorial labor, s. a. 1975. ISBN 84-335-7557-0

2.2. METODOLOGÍA

Al ser un libro de artista, lo primero que se planteó era el formato, la encuadernación. Para esto se encontró un referente.

Cada artista tiene su propia metodología, en mi caso trabajo mejor sin bocetos previos. En la gráfica es difícil realizar un boceto previo sobre el que luego realizar una xilografía o un aguafuerte, por que la técnica es completamente diferente a la del lápiz, y la manera en la que la tinta se deposita sobre el papel cuando lo estampas es absolutamente distinta a la del grafito. Por lo tanto poco a poco, durante mi experiencia en proyectos anteriores, he ido reduciendo el uso de bocetos, y he acabado recurriendo simplemente a bosquejos que delimitan la estructura y la composición únicamente.

Mucho otros artistas han trabajado así anteriormente, en el documental *Jean-Michel Basquiat: el chico resplandeciente*³ se enseña la metodología que tenía el artista, donde trabajaba de manera espontánea e intuitiva mientras escuchaba la radio, la televisión o a la gente de su alrededor; sin embargo, en el mismo documental, él afirma que nada es aleatorio en su trabajo, sino que hay una intuición que lo lleva a arrastrar el pincel en una dirección u otra, en una parte del lienzo y otra.

De este mismo modo, yo decido trabajar sin bocetos, usando como modelo las fotografías que a lo largo de los años he acumulado, del mismo modo que he hecho en proyectos anteriores. Por lo tanto, el punto en mi metodología de trabajo consta en recopilar fotografías de mi archivo, donde escrutulosamente viajo a través de las imágenes que tomo día a día de lo más cotidiano, y analizo cuáles son las más interesantes. El proceso de selección es sencillo, teniendo en mente qué técnica voy a usar, en este caso serigrafía en blanco y negro, recolecto las que compositivamente resultan más interesantes. Esto es por que realmente lo interesante de la fotografía no es en sí el momento que retrata, si este es más relevante o menos, o más simbólico en algún sentido, porque eso es algo irrelevante. Si la finalidad es mostrar la realidad, la memoria debe ser cotidiana, porque lo que más pasa en la realidad son momentos sin gran importancia, irrelevantes en un sentido, pero llenos de la cotidianidad y lo mundano. En la selección de estas imágenes del día a día, son escogidas aquellas que se considera que tienen un mayor interés compositivo, dado que en una imagen en blanco y negro, será la composición y los contrastes tonales los que den realmente peso a esa imagen.

Una vez escogidas las imágenes, se procede a realizar el fotolito que posteriormente se insolará. En un acetato de formato A2 se extiende una masa rectangular de tinta negra calcográfica con un rodillo de entintar que se irá retirando con diferentes materiales, como un lápiz, en las líneas finas, un algodón en las grandes masas y un bastoncillo de algodón para líneas bien definidas de mayor grosor. De este modo se consigue una mayor variedad de

trazos diferentes, que enriqueces la imagen final.

Al usar tinta calcográfica, esta permite corregir errores simplemente repasando con el rodillo de entintar la zona que se desea redibujar, ya que no secará hasta pasados unos días. Además, siendo una tinta de base grasa permite trabajarla de una manera mucho más organizada y fluida, como si fuese óleo. El que seque lentamente es bueno para poder corregir, y aunque seque mucho más rápido que el óleo, sigue habiendo un periodo de espera desde que se termina la imagen hasta que finalmente se puede insolar, sin embargo cualquier otra tinta secaría demasiado rápido, y la técnica de trabajar del negro al blanco, por sustracción, proporciona una interesante manera de dibujar, de una manera distinta, la tinta que luego va a estampar, ya que lo que ocurre es que la tinta negra estampada no tiene forma de trazo o gesto, sino que es lo contrario, la parte que no se ha trabajado, sino que se ha quedado al limpiar los blancos.

Finalmente, cuando la imagen está seca, se insola en la pantalla serigráfica y se estampa sobre un papel que finalmente irá plegada. Del mismo modo, estos pliegos van contenidos en una caja plegada, que se realiza tras tomar las medidas de los pliegos finales.

3. REFERENTES

-JENNY SAVILLE

Constituye desde hace años una de los artistas que sigo con mayor admiración desde los últimos años. Ella pinta únicamente a esos otros cuerpos que nunca se retratan, los transexuales, la gente obesa, o las heridas tras una operación quirúrgica, y abre así la posibilidad de representar esa gente que no es admirada. Rompe de algún modo, sin ser la primera realmente en hacerlo, con esa tradición histórica de que el retrato es una manera de adulación, de dignificación, y que todo retratado es de algún modo un personaje importante y significativo. Pero lo que más me interesa de su obra no son ya las grandes pinturas de cuerpos masivos, que sin duda han cambiado mi manera de percibir el retrato, sino su obra más reciente en el ámbito del dibujo.

En una entrevista al ABC, Jenny Saville comenta que la manera de dibujar una y otra vez una línea encima de otra no es una cuestión de su identidad personal, o de mostrar la pluralidad identitaria, sino que consiste en representarlo todo, no excluir nada.⁴ En este sentido, yo no trato de aplicar su técnica con la misma finalidad, dado que ella pretende mostrar la identidad humana, y yo uso la línea múltiple y la superposición de figuras para retratar



Fig 1. SAVILLE, J. "Movement study" (2010)

4 CUE, E. (31 de Mayo de 2016) Jenny Saville: «Mi obra ha sido el paisaje del cuerpo, la naturaleza de la carne» ABC. Recuperado de <http://www.abc.es/>

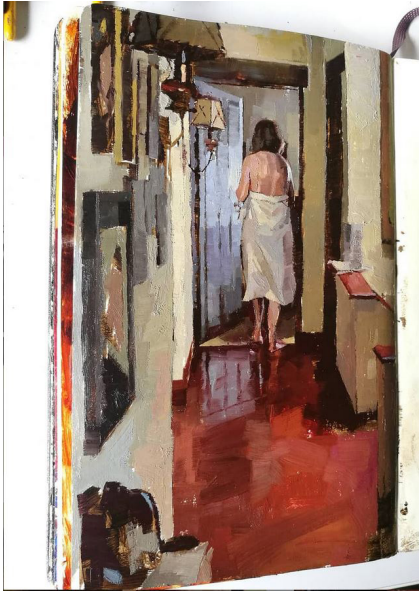


Fig 2. Pagina del cuaderno de Nicolás Uribe.

a lo largo del tiempo, intentando esprimir las posibilidades del papel a la hora de retratar el movimiento. Pero su manera de construir las figuras, de multiplicar los miembros, que dibujar dos o tres o incluso más poses en un mismo papel es una de las cuestiones que me fascinan más de sus dibujos y de lo que me he apropiado con mayor interés.

- NICOLÁS URIBE

Es un profesor de la facultad de Bellas Artes de Bogotá, en Colombia, que pinta y dibuja principalmente la gente de su alrededor, desde su padre, su mujer y sus hijas, hasta sus alumnos. Sus pinturas, tanto las de gran tamaño como sus trabajos en libros de bocetar, muestran una gran sensibilidad por lo cotidiano, por lo que aparentemente es más intrascendente, y dignifica hasta los momentos de la vida en los que no pasa nada. Retrata a sus hijas durmiendo o dibujando, a su mujer sentada o comiendo, a su madre mirando por la ventana o su perro recostado en la alfombra; pero no se limita solo a los seres vivos, sino que lleva su interés por lo cotidiano a todos los aspectos, pintando los pasillos de su casa, el cuarto de baño, o realizando bodegones con los utensilios de cocina que están secando. Esta manera de no pararse a buscar un tema, sino pintar simplemente todo lo que ocurre alrededor, observando sin juzgar, desemboca en un estilo profundamente íntimo y humilde, donde sientes entrar en ese mundo privado de la vida del artista. Este sentimiento de apreciar lo más sencillo, los momentos menos aparentemente significativos de la vida, lo que me interesa principalmente de su obra, así como su concepto a la hora de pintar, donde lo más importante no es el tema, que es una excusa para pintar, sino el propio proceso de pintar, la pintura en sí misma y el modo en que es usada para darse forma y referirse a otra cosa.



Fig 3. Pintura de Nicolas Uribe.



Fig 4. BACON, F. "Tres estudios de Lucian Freud" 1969



Fig 5. BASQUIAT, JM. "Self-Portrait as a Heel" (1982)

- FRANCIS BACON

Es un artista cuya característica más personal era su manera de llegar a crear la obra. Él recogía y acumulaba en su estudio de Nueva York fotografías, recortes de periódicos, pinturas libros y revistas siempre en busca de referentes que usaba para dibujar figuras humanas, para encajar en el lienzo una composición concreta. Se dice que él que nunca dibujaba, y aunque sí realizó numerosos dibujos de gran fuerza y expresividad, lo que realmente nunca hacía era dibujar previamente a pintar, es decir, bocetar. Aunque admire muchas otras características de su obra, como su soltura y su expresividad, su forma de retratar desde un estilo casi más abstracto que figurativo, y su manera de componer en el espacio, desde dentro del lienzo en si hasta fuera de él, siendo numerosas de sus obras dipticos y trípticos que parecen contar una historia en lugar de superponiendo lo ocurrido, presentándolo ordenadamente, casi pareciendo las viñetas de un comic; lo que más me interesa de su metodología es sin duda su uso de la fotografía y las imágenes acumuladas a lo largo del tiempo como forma de inspiración. Esas fotografía que acumulaba eran posteriormente usadas no solo para inspirarlo, sino como modelo, usándolas así para copiar una postura o una perspectiva, a falta de modelo. Sin embargo, él no se limitaba a copiar, sino que las fotografías eran meros referentes, pequeñas guías con las que luego él, por medio de la pintura, redibujaba y reinventaba ese referente, del que apenas quedaba luego una pose o un gesto.

- JEAN MICHEL BASQUIAT

Él tenía una manera muy particular de trabajar, en cierto sentido similar a la de Bacon. A diferencia de este último, no acumulaba los recortes y las imágenes en su estudio, anticipando el uso de dichas imágenes y, de algún modo, dejándolas macerar en el taller hasta que las necesitase, sino que trabajaba en el momento mismo de recibir la información. Como se ve en el documental de *Jean-Michel Basquiat: el chico resplandeciente*⁵, él trabajaba con imágenes, podríamos decir, externas a su entorno. Con la radio o la televisión encendida, y siempre dispuesto a pintar o dibujar en medio de una conversación, esas imágenes que veía en la pantalla o se dibujaban en su imaginación al escuchar eran su fuente principal de inspiración y de donde sacaba lo que en cierto sentido era el tema de su obra, aunque de manera difusa. Aunque lo que más me interesa es nuevamente su manera de trabajar sin bocetos y de trabajar con un cierto componente de azar. El llenaba de imágenes el lienzo según procesaba la información que recibía, y su manera de componer era en cierto sentido azarosa y casual, pero en última instancia llena de orden y sentido. El instinto era el que le llevaba a ordenar de una

manera u otra, o usar un color u otro, pero aunque se termine ante una obra aparentemente desordenada y caótica, se consigue ver una cierto orden y sentido. Esto es por que llevaba a cabo sencillos trucos de estructuración de la obra, como se muestra en el documental y se refleja en su obra, donde equilibra el peso de las imagenes más potentes desu pieza y recurre a la repetición para crear un sentido de unidad.

También me interesa especialmente, y uso sin duda en este proyecto, su manera de aplicar el pigmento. Su gesto es torpe y discontinuo, así como se ve en las líneas más finas de mis estampas, porque Basquiat sujeta el pincel desde el extremo final, lo que dificulta controlar el trazo y crea un trazo más roto y expresivo, esta técnica trato de aplicar en los fotopolímeros del proyecto, donde sujeto el lápiz por el extremo para que la línea sea más suelta.

- ANSELM KIEFER

Lo que más me inspira de su obra es la manera en que trabaja la materia y, en especial, las texturas como una manera de enriquecer su lenguaje gráfico. En su obra Kiefer limita sus recursos graficos al blanco y negro con colores tierras, pero consigue una gran expresividad precisamente por los contrastes marcados y la simplicidad cromática.

Su obra es profundamente potente y misteriosa, llena de simbolismos y metáforas, que invitan a la lectura y a la meditación. Me inspira especialmente su fascinación por la memoria, que es su caso era más memoria histórica. En su obra, retrata de una manera reflexiva los sucesos históricos, que no deja de ser su entorno, y trata de abstraerlos y presentarnoslos como objetos extraños que hay que interpretar. Por su color y su trazo expresivo, crea estos objetos extraños que son retratos de nuestra memoria.

Siento un expresionista abstracto, sigue sin embargo hablando desde la representaciones, desde el objeto - paisajes, retratos,...- para hablar de conceptos más abstractos. la principal razón por la que Kiefer es un artista que me impresiona es precisamente esa expresividad y esa fuerza, ese gesto agresivo y suelto.

-MIS PROYECTOS

Mis propios trabajos anteriores han servido como guía a la hora de realizar este proyecto. Teniendo una línea de trabajo clara, este libro ha sido más una continuación de una trayectoria que había ido desarrollandose y madurando durante los cuatro años de carrera. De esta manera, los libros autoeditados con anterioridad reflejan ya un interés por la obra encuadrada, por el formato libro, desde los fanzines principalmente. Con esta manera de trabajar, se siente la producción artistica como un objeto único, de manera



Fig 6. KIEFER, A. "Tournesols"
(1996)



Fig 7. Proyecto fanzine "Mon me" (2018)

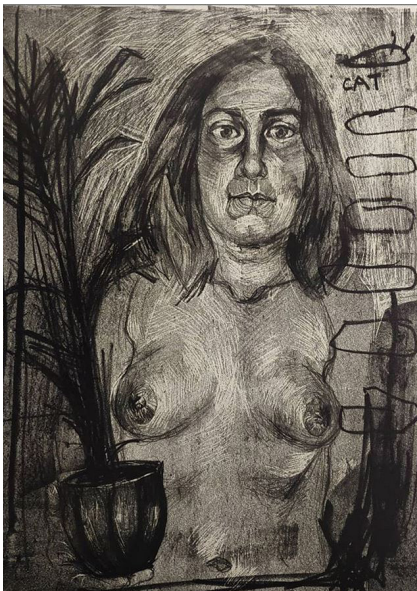


Fig 8. Sin nombre. Estampa litografica (2018)

que la obra editada queda convertida en un objeto con unidad formal, que parece en parte reflejarse en su unidad estilística y temática.

En cuanto al tema, es siempre el mismo, aunque el estilo o la forma de tratarlo haya cambiado con los años, sigue siendo el punto central de interés el de retratar lo que ocurre en el presente, lo que acontece en mi mundo, mi periferia, y que busca de alguna manera encontrar la forma de definirlo, delimitarlo en un espacio y un tiempo e identificarlo bajo con un concepto o un sentimiento, pero que también forma parte de un proceso de retener, de asimilar la memoria, tanto los hechos como las personas, bajo en espacio pacífico como la hoja en blanco, y reconciliar así la vida conmigo misma.

Esta idea del arte como manera de retener la memoria para observarla, para delimitarla y contemplarla como un espectador se ve mucho de los expresionistas abstractor, que buscaban en el arte trascender, autodefinirse en la materia de la pintura, y en última instancia hablar de sí mismos y de la vida. Este pensamiento se refleja muy bien en el libro *El expresionismo abstracto* de Anthony Everitt, especialmente cuando habla del artista Motherwell: "La base de la belleza es el placer, y la de lo sublime, el miedo o el dolor. El espacio, la soledad, la extensión y lo infinito, entre otras cosas, llegan a lo sublime. [...] Se convierte en sublime cuando el artista trasciende su angustia personal, cuando proyecta en medio de un mundo de chillidos una expresión de la vida y de su silenciosa y ordenada finalidad" Y es esa "finalidad ordenada de la vida" la que se busca al contemplar y convertir la experiencia personal en el único tema de la obra.

También, había trabajado ya la gráfica, tanto la litografía y la xilografía como los monotipos, está última siendo de gran ayuda a la hora de adaptar mi estilo a una técnica nueva para mí como era la serigrafía. El trabajar sin bocetos previos iba ya siendo un continuo desde que empezara en el grabado, ya que permite independizar la obra final del dibujo previo, evitando que éste sea una copia del primero. Copia, además, limitada por la capacidad que tiene el grafito, material con el que solía bocetar, de características especialmente alejadas de la xilografía o el aguatainta y, en este caso concreto, de la serigrafía. Los monotipos que realicé el año pasado, así como un fanzine que resultó de ellos, delimitan la principal línea de trabajo que llevaría al comenzar este proyecto.

4. DESARROLLO Y RESULTADO:

Para explicar el desarrollo del proyecto separaremos en una serie de enunciados los principales puntos o fases que han constituido el desarrollo del proyecto, siendo estos los siguientes: Formato, recopilación de fotografías, aproximación al fotolito y realización de la caja.

4.1. EL FORMATO (TAMAÑO Y ENCUADERNACIÓN)

Al realizar un libro de artista o un fanzine, lo primero a tener en cuenta es determinar el formato y la encuadernación que resultará, ya que determina todo lo siguiente: la composición de las imágenes, dónde quedarán situadas, que tamaño deben tener y cómo van a ser estampadas. En este sentido, comencé el proyecto teniendo bastante claro como quería que resultase el libro. La encuadernación estaba clara, quería trabajar con pliegos porque el gran formato brinda más posibilidades en la integración de las imágenes, que en libro es siempre más complicado de llevar a cabo sin que resulte un formato de libro enorme imposible de transportar o leer con facilidad. Un tipo acordeón tampoco era adecuado, quería realizar algo que se pudiese ver de manera separada, o incluso separar y enmarcar, y el formato acordeón requiere de un papel de más gramaje, con un cuerpo mayor que se mantenga en pie. No me sentía atraída por el acordeón, pero tampoco por muchas de las encuadernaciones que ya conocía previamente. Algo sobre la manera en la que las tapas se unen al cuerpo del libro no acaba de ajustarse a mi forma de trabajar.

En el fanzine que como ya he comentado antes, he trabajado anteriormente, los materiales suelen ser más baratos y las encuadernaciones siempre de tapa blanda, como una revista o un panfleto. Ese estilo es muy inmediato, más cercano, y da una presencia completamente distinta al libro, sin perder nada de su valor, se presenta como un objeto más útil que abrir y mirar constantemente. Así es como había trabajado yo en mis anteriores libros de artista, desde una actitud mucho más cercana al fanzine, que resultaba en libros ligeros, asequibles. Esta era la actitud que yo quería llevar tanto en mi manera de trabajar las imágenes, como en la manera de convertir esas imágenes en un libro. Aunque aún no estaba totalmente segura de que tipo exacto de encuadernación. Tenía en cuenta, para esta decisión, otra cuestión también a tener en consideración: el tamaño.

Los formatos grandes tienen una serie de ventajas con respecto al formato pequeño, dado que sus cualidades, sin ser mejores, son totalmente diferentes. En los libros anteriores siempre habían trabajado en un formato cuartilla, generalmente, donde el dibujo interior tiene un sentido más de pequeña historia, y había tenido siempre el problema de tener que simplificar mi estilo o el detalle porque la técnica no me permitía conservar el gesto sin

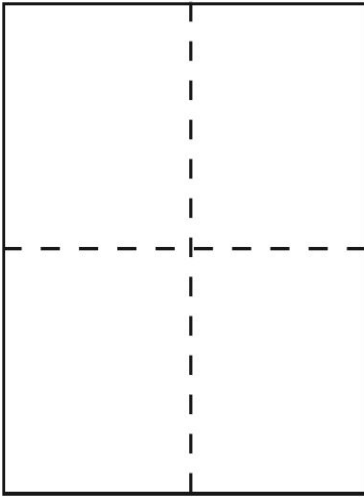


Fig 9. Esquema del pliego.

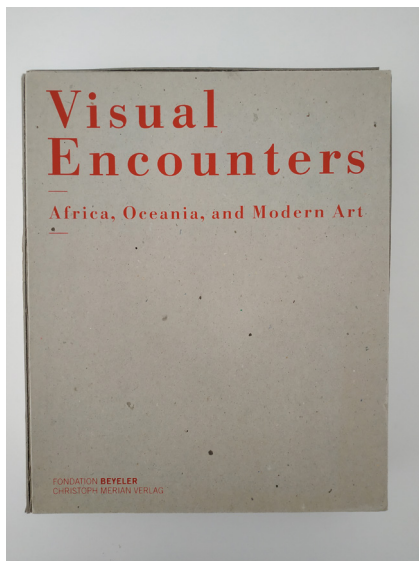


Fig 10. FUNDACIÓN BEYELLER, "Visual Encounters, Africa, Oceania and the Modern Art" (2009)

perder la sutileza - como con la xilografía -, o recurrir a métodos digitales para hacer la imagen en gran tamaño y luego reducirla, perdiendo como consecuencia el sentido de obra original, dado que ya no es una estampa sino una copia.

Al mismo tiempo, la serigrafía tiene una serie de cuestiones a tener en cuenta, entre otras la cantidad de hilos de la pantalla y el tamaño de la pantalla. Cuantos más hilos tiene una pantalla, más fácil será no perder detalles al estampar, Cuantos menos hilos, más fácilmente acaba siendo la imagen simple, además los bordes curvos de un trazo, por ejemplo, acaban siendo grandes cuadrados - como ocurre con los pixeles de una imagen en el ordenador. Al ser un formato grande, quise usar una pantalla de 1000 x 700 cm que me permitiese estampar imágenes grandes sin problemas, por lo que usaría una pantalla de 71 hilos, que parecía adecuada sin salirse de un presupuesto pequeño.

Visto que iba a utilizar una gran pantalla, sabía que podía trabajar con un gran formato de imagen, pero para esto debía determinar la encuadernación. Como ya he nombrado en los referentes, encontré este libro de la fundación Beyeler, que constituye un catálogo de gran formato para la exposición *Visual Encounters, Africa, Oceania and the Modern Art*⁶. Consta de un par de cuadernillos que explican las obras y el contexto de la exposición y una serie de pliegos de gran tamaño con las obras de la misma. Todo esto está recopilado en una sencilla caja plegada que recuerda a una carpeta. Con este tipo de encuadernación consigues, en un formato más reducido, albergar grandes pliegos de que constituyen grandes obras en sí mismas; siendo así las imágenes de gran formato sin perder su portabilidad. Al ser pliegos sueltos, no cosidos a un libro, puedes fácilmente separarlos, abrirlos, y contemplar la imagen interior. Esto me pareció una solución perfecta para mi problema: era la mejor manera de desarrollar un libro donde las imágenes fueran de gran formato, sin que el formato del libro fuese también grande, y sin las restricciones de movilidad que suponía el cosido o el acordeón.

Además, el tipo de caja también era adecuado para mi proyecto. Las cajas con tapa enteladas me resultaban estéticamente demasiado alejadas de lo que el libro iba a contener en su interior, que era mucho más expresivo y desenfadado. Al mismo tiempo, no quería limitar la portada a una tipografía estampada, que parecía demasiado elegante si tenemos en cuenta que de lo que pretendía hablar era de lo cotidiano. Por lo tanto, un libro en forma de pliego, que por otro lado resulta absolutamente coherente con el interior, sin entelar, se acercaba más a ese estilo de diario gráfico que implicaba mi propuesta, como si fuese una carpeta que vas llenando con recortes y fotos.

De esta manera había encontrado la encuadernación - pliegos dentro de una caja - y el formato - un A2, debido al formato de la pantalla serigráfica.

6 FUNDACIÓN BEYELLER *Visual Encounters, Africa, Oceania and the Modern Art*. Beyeler Museum AG 2009 ISBN 978-3-85616-482-9

4.2. RECOPIACIÓN DE FOTOGRAFÍAS:

Como ya hemos hablado en la metodología, la creación de este proyecto no se limita a lo que ocurra en el taller, donde realizaría los bocetos y los fotolitos, sino que hay trabajo previo, del día a día, que consiste en acumular un fondo de archivo. Trabajo casi siempre desde la fotografía como referente, de modo que mi trabajo también consiste en acumular fotografías, realizar imágenes de mi día a día que sirvan, más tarde, como una fuente de archivo que usar como referentes.

Las fotografías no tienen que ser momentos clave, sino que constituyen una memoria impresa del día a día, un diario que permite observar el paso de los años, de la gente, y que retiene los momentos para siempre. Al retratar el mundo que nos rodea encapsulamos en el tiempo esa realidad que ahora es nuestra en el tiempo, y la retenemos con un fin último, que en este caso es el de estudiarla, analizarla, y plasmarla con un sentido, aunque este sea incierto.

Este trabajo se realiza previamente, no se realiza las fotografías para un proyecto, sino que se recogen durante el día a día para tener un archivo al que recurrir cuando se tienen un proyecto. De tal modo, estas fotografías ya recogidas se revisan posteriormente para encontrar aquellas más adecuadas. En este caso, lo que se buscaba era principalmente retratos de frente de diferentes personas y, al mismo tiempo, cuyo luz o composición fuese interesante y también susceptible de convertirse en una imagen en blanco y negro. Al mismo tiempo quería trabajar con superposición de imágenes, especialmente en los brazos, por lo que tenía que encontrar series de fotografías del mismo momento. También hay una cuestión personal de afinidad con la fotografía o de cariño con lo que recuerda a la hora de seleccionar las fotografías, esta es una cuestión completamente subjetiva difícil de explicar, pero no se trata de encontrar una imagen más estética o un momento con más peso sentimental, sino que reside únicamente en la importancia de la persona retratada y el deseo hacer esa imagen perdurar en el tiempo.

Este proceso es relativamente rápido, pero supone también un proceso de ensayo y error, ya que algunas de las fotografías utilizadas no se usarían finalmente, ya que al comenzar a trabajar con ellas el fotolito el resultado no sería el deseado.

Las fotografías utilizadas son de todo tipo, desde fotografías analógicas de la infancia, hasta imágenes más recientes de comidas en los jardines de la facultad, o recuerdos de viajes.

Finalmente, una vez ya se han decidido las fotografías de referencia, el siguiente paso es trabajar con ellas sobre el fotolito.

4.3. APROXIMACIÓN AL FOTOLITO

Lo más complicado de este proyecto fue realmente encontrar la manera más adecuada de trabajar con los fotolitos, es decir; cómo traducir mi estilo personal y mi manera de trabajar las imágenes en un estilo adecuado para la serigrafía.

Teniendo en cuenta la cantidad de hilos de la pantalla -71 hilos- debía saber que cierto nivel de detalle iba a ser complicado, por muy grande que fuese el formato de la imagen. Además, el fotolito se insola en la pantalla, por lo que cualquier tonalidad gris desaparecería durante este proceso. Mi manera de trabajar está más cercana al dibujo en papel, y este es el proceso que más cómoda me hace sentir y donde encuentro más adecuado el acabado final. Técnicas calcográficas como el aguafuerte o el barniz blando son muy adecuadas para mi manera de trabajar ya que nunca uso tintas planas y el trazo es suelto, pero con la serigrafía se utilizan tintas planas y tramas de puntos. Esta técnica facilita la aproximación desde los métodos digitales, ya que puedes imprimir el fotolito y entonces insolarlo, por lo tanto mi primera idea fue realizar imágenes que luego escanearía y retocaría en el ordenador. Primero realicé unos dibujos a lápiz y unas transferencias que se perdían muchísimo en el proceso de insolar. También se perdían después de escanearlas y retocarlas, o simplemente no resultaban tan interesantes ni encontraba un sentido en reproducir algo que ya existía cuando se obtiene un resultado menos interesante en el proceso. El lápiz sin escanear se pierde en gran parte, y después de saturar los grises en Photoshop, la imagen pierde cierta nitidez y contraste y ya no resulta tan clara. Hice unas series de pruebas y las conclusiones eran claras: escanear imágenes con claroscuro para imprimir en serigrafía es una manera de forzar la técnica en una dirección que no resulta natural.



Fig 11. Detalle prueba estampada.

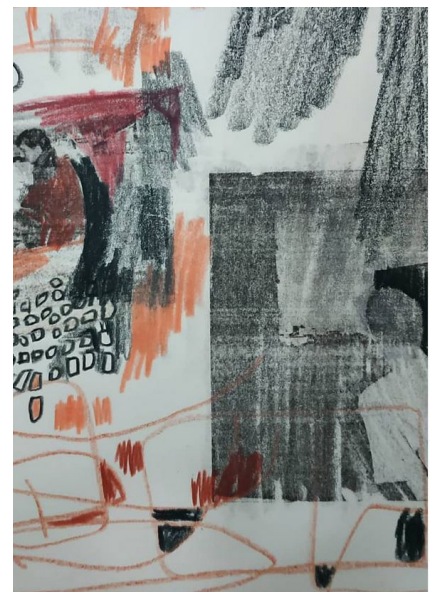


Fig 12. Detalle de transferencia para prueba.

Mi siguiente aproximación fue trabajar con imágenes más contrastadas, por lo que hice unos monotipos, técnica que había utilizado anteriormente y cuyos resultados podían ser más adecuados. Hay un mayor contraste entre blancos y negros, por lo que no corría tanto riesgo de perder parte de la imagen en el proceso. Después de realizar los monotipos, los escaneaba y retocaba las partes de la estampa que podían resultar problemáticas. Este método es mucho más interesante, ya que el monotipo se aproximaba mucho más al tipo de imágenes duras que quería conseguir. Sin embargo, el proceso de estampar insolar dichos monotipos seguía significando sacrificar parte de la información de la imagen por la reproducción de la misma. Conseguía una serie interesante, pero el introducir el escáner en el proceso seguía dando como resultado una imagen algo más empobrecida.

Por lo tanto comencé a pensar en trabajar directamente sobre un acetado, realizando el monotipo en el mismo y escaneándolo una vez estuviese seco. Mi manera de trabajar el monotipo es siempre del negro al blanco, es decir; construir la imagen desde un panel de negro, y limpiar las luces y las líneas en blanco. Aquí probé varias tintas diferentes hasta encontrar la más adecuada. Al ser formatos grandes, la tempera no servía dado que se secaba demasiado rápido. Esto podría ser muy útil, sin embargo, en imágenes de menor tamaño, ya que se puede trabajar si se hace con rapidez, y una imagen pequeña permite terminarla completamente antes de que la masa de tinta seque. Pero en este caso concreto, la tinta se acabó a medio camino del proceso, por lo que ya no podía trabajarse como una tinta húmeda, sino que se tenía que retirar a base de líneas, como un dibujo. Esto no es malo en sí mismo, pero yo quería un proceso que me permitiera trabajar más despacio, corrigiendo y rehaciendo y trabajando la mancha y la línea de manera intermitente. Por lo tanto la manera más adecuada resultó ser la tinta calcográfica, ya que tiene ciertas cualidades como el óleo, al ser de base oleosa, pero seca algo más rápido que éste.

Con la tinta calcográfica mi forma de trabajar fue la siguiente: extendía la tinta negra sobre el acetato y, teniendo en cuenta la imagen de referencia, limpiaba sobre la superficie. Para conseguir un mayor lenguaje gestual utilizaba tres herramientas: un algodón para las manchas, que daba como resultado un trazo parecido al de un pincel; un bastoncillo de algodón para los trazos más anchos y manchas menores y un lápiz para las líneas finas y detalles. Una vez seco, la imagen se insola y los resultados quedaban mucho más frescos que con el resto de aproximaciones al ser una técnica directa. Se pierde menos cantidad de detalles, ya que la tinta calcográfica resiste mucho mejor la luz que la tinta de tóner de una impresora, por lo que el proceso de insolar el fotolito en la pantalla no sobreexponía demasiado los pequeños detalles. Sin embargo, aun desaparecían alguno, y siendo la pantalla de tan pocos hilos, había que tener siempre en cuenta a la hora de estampar que la limpieza era muy importante, dado que la tinta se secaría con mucha facilidad en los pequeños agujeros de los detalles, impidiendo que pasase la tinta por ellos



Fig 13. Detalle de fotolito.



Fig 14. Detalle de fotolito.

y resultando en una impresión mucho más blanca y menos trabajada de lo deseada. Teniendo esto en cuenta, lo que más ayudaba a evitar una pérdida de imagen no era solo el estampar con más cuidado y limpiar más frecuentemente, sino también encontrar un equilibrio entre realizar una imagen suficientemente contrastada y, al mismo tiempo, rica en detalles.

Desde esta aproximación se fueron realizando cada una de las imágenes que corresponden al interior del libro.

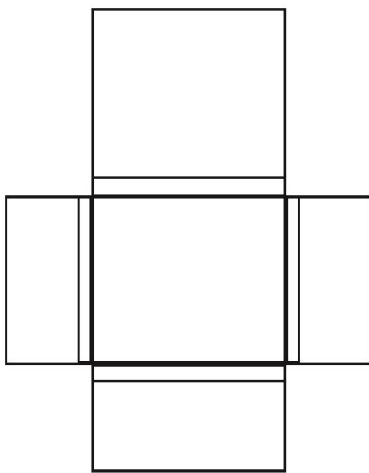


Fig 15. Esquema de la caja.

4.4. REALIZACIÓN DE LA CARPETA Y EMBALAJE

Una vez terminado interior del libro era el momento de abarcar la encuadernación. Al ser una caja plegada y sin entelar, el proceso en cierto sentido de agilizaba.

Lo primero a llevar a cabo era tomar las medidas necesarias, teniendo en cuenta los milímetros de ancho del cartón que usaría. El cartón escogido es un cartón prensado del número 18, de 2 milímetros de grosor, este material da una presencia firme a la caja, sin resultar demasiado grueso. Se corta primero la forma básica y estampa la portada, que está realizado con el mismo estilo que las imágenes del interior, además del título en el lomo y el colofón en la contraportada. Una vez seco, se realizan fisuras en las partes donde el cartón debe plegar, con cuidado de incidir siempre en el mismo punto para que no ser levante el cartón y se vea un corte limpio. Después únicamente hay que plegar por las fisuras e introducir las estampas plegadas dentro.

Lo más difícil de este proyecto era encontrar una manera de encuadernarlo que considerase adecuado a su estilo, por esto el cartón sin entelar me parecía adecuado. El tacto del interior y del exterior es muy parecido, los colores son similares también y la portada y las imágenes del interior guardan relación. Además, al ser una caja plegada, funciona en consonancia con los pliegos que forman la obra. Sin bien es cierto que al estar el cartón doblado, y no reforzado por la tela, resulta una caja mucho más débil que si estuviese entelada, pero la cuestión de que el trabajo guardase coherencia todo con el resto y, al mismo tiempo, no perdiese ese sentido fresco y expresivo, ese sentido más cotidiano, era fundamental para mí. Con una caja sin entelar se comprende la obra como unos apuntes, una serie de imágenes rápidas y expresivas archivadas en una carpeta. El estilo fresco y el tacto del cartón recuerda a los fanzines, que contrastan con el libro de artista en su menos presupuesto y en su estilo más desenfadado e informal, más próximo al público en muchos sentidos, pero el formato mayor y la encuadernación en caja guarda un cierto sentido de lo formal y lo estructurado, siendo un equilibrio coherente con el proyecto. Por esto, sacrificar la seguridad o la durabilidad por el estilo y la estética en favor de una coherencia interna mayor, tanto estilística como formal, me parecía un argumento adecuado.

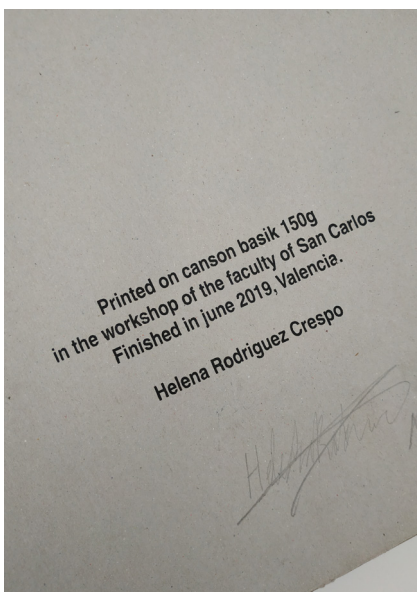


Fig 16. Detalle del colofón ya estampado en la caja.



Fig 17. Detalle fotolito.



Fig 18. Detalle estampa.

5. CONCLUSIONES

El sentido principal de este proceso era el de encontrar una manera de traducir mi gráfica y mi estilo en un lenguaje serigráfico que resultase natural tanto para la propia técnica como para mí a la hora realizar las imágenes. En este sentido, esta búsqueda realmente ha servido para establecer una aproximación a la serigrafía más parecida a mi estilo de trabajo cotidiano, que es siempre directo y expresivo. Al trabajar con tintas planas el resultado se enriquece mucho, ya que permite conseguir líneas y manchas, que permiten desarrollar una imagen entre el dibujo y la pintura. La riqueza gráfica de esta manera de trabajar el fotolito permite también conseguir imágenes interesantes aun con la limitación de trabajar a una sola tinta.

Sin embargo, trabajar así producía también inconvenientes:

El primero es sencillamente que hay que esperar a que la imagen seque en el acetato antes de ser capaz de insolarlo, ya que si no fuese así la tinta quedaría pegada a la emulsión. Esto provoca mucho tiempo muerto en el proceso, que por otro lado puede usarse estampando otras imágenes o realizando nuevos fotolitos, pero que en la práctica ralentiza el avance.

El segundo es que, aunque ha resultado ser el proceso que mejor conserva el detalle y el lenguaje del monotipo, el proceso de insolar siempre elimina parte del grafismo del fotolito, por lo que la imagen que tu realizas y lo que luego queda insolado en la pantalla siguen siendo diferentes. Esto considero que es simplemente por que conlleva un tiempo de adaptación, en el cual cada vez se iría ajustando mejor la manera de trabajar el fotolito y el tiempo de exposición para conseguir un resultado más controlado. Sin embargo, esta pérdida de control en el proceso no considero que sea un verdadero inconveniente, considero que controlándolo lo mejor posible, un cierto azar en el resultado final es parte de la naturaleza de la gráfica y el grabado, que no deja de enriquecer el proceso y el resultado en maneras que no imaginábamos.

6. BILIOGRAFÍA

6.1. LIBROS Y CATÁLOGOS

JOHN BERGUER. Sobre el dibujo. 1ª edición. Gustavo Gili, 2017. ISBN 978-84-252-2465-2

ANTHONY EVERITT. El expresionismo abstracto. Editorial labor, s. a. 1975. ISBN 84-335-7557-0

FUNDACIÓN BEYELER Visual Encounters, Africa, Oceania and the Modern Art. Beyeler Museum AG 2009 ISBN 978-3-85616-482-9

6.2. DOCUMENTALES

TAMRA DAVIS. Jean-Michel Basquiat, el chico resplandeciente. EE.UU. 2010

6.3. WEBS

CUÉ, E. (31 de Mayo de 2016) Jenny Saville: «Mi obra ha sido el paisaje del cuerpo, la naturaleza de la carne» ABC. Recuperado de <http://www.abc.es/>

7. INDICE DE IMÁGENES

Fig. 1 SAVILLE, J. "Movement study" (2010).....	8
Fig 2. Fig 2. Pagina del cuaderno de Nicolás Uribe.....	9
Fig 3. Fig 3. Pintura de Nicolas Uribe.....	9
Fig 4. BACON, F. "Tres estudios de Lucian Freud" 1969.....	10
Fig 5. BASQUIAT, JM. "Self-Portrait as a Heel"(1982).....	10
Fig 6. KIEFER, A. "Tournesols" (1996).....	11
Fig 7. Proyecto fanzine "Mon me" (2018).....	12
Fig 8. Sin nombre. Estampa litografica (2018).....	12
Fig 9. Esquema del pliego.....	14
Fig 10. FUNDACIÓN BEYELLER, "Visual Encounters, Africa, Oceania and the Modern Art" (2009).....	14
Fig 11. Detalle prueba estampada.....	16
Fig 12. Detalle de transferencia para pueba.....	16
Fig 13. Detalle de fotolito.....	17
Fig 14. Detalle de fotolito.....	17
Fig 15. Esquema de la caja.....	18
Fig 16. Detalle del colofón ya estampado en la caja.....	18
Fig 17. Detalle fotolito.....	19
Fig 18. Detalle estampa.....	19

8. ANEXO (ARTES FINALES)

