



FONOGRAFÍAS.

El disco de vinilo como medio creativo

Tesis de Máster presentada por Lamberto Jiménez Lorenzo
Dirigida por la Dra. Dolores Pascual Buyé
Valencia, Septiembre de 2012
Tipología 4

Quiero agradecer por su apoyo, confianza y paciencia, durante todos estos días, a mi amiga Paula Gimeno; y a la mujer que me ayuda desde la distancia, mi madre.

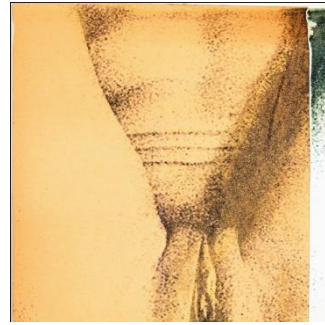
También a la música, por llevar el ritmo de este proyecto, sin ella esto no se hubiera hecho realidad.

Índice

Introducción.....	5
1. Desarrollo conceptual	
1.1. Los avances tecnológicos del siglo XIX.....	7
1.2. Los ruidos de las vanguardias.....	9
1.3. La repetición como proceso.....	15
2. Objetivos.....	21
3. Metodología.....	22
4. Referentes.....	25
5. El proceso creativo.....	29
5.1. Descripción técnica del proceso	31
5.2. Las series.....	43
6. Conclusiones.....	72
7. Bibliografía.....	74

Lamberto Jiménez Lorenzo

Licenciado en Bellas Artes por la
Universidad Politécnica de Valencia
2004/2010



Apple, collage y transferencia sobre papel, 2012

La música, principalmente, y el objeto que la reproduce, el vinilo, además de las cintas de *cassette*, son los primeros estímulos visuales y sonoros de mi vida y me han servido para desarrollar un universo artístico a lo largo de mi carrera.

La melomanía, que suena a enfermedad para los tiempos que vivimos, la contagie en la pre adolescencia y en la adolescencia me empapaba de revistas musicales, como *Popular 1*, *Ruta 66* o *Efe Eme* - algunas ya no existen en formato físico, por no decir todas debido a las nuevas tecnologías- y comenzaba a aprender a tocar a escondidas la guitarra. De la prensa escrita me fascinaba que cada mes conocía a un cantante o grupo y comenzaba una nueva etapa que me llevaba a otros territorios musicales como el *jazz*, el *blues*, la *bossa-nova* o el flamenco, es decir, las raíces musicales de lo que fue después la música popular o música pop.

El momento de ir a comprar un disco ha sido siempre un ritual, aunque parezca un acto de consumismo, pero lo considero y lo denomino así. Primero piensas en que disco quieres escuchar, descubrir o redescubrir. Después entras a la tienda, buscas el disco y te recreas mirando Lp's, cd's y otras curiosidades. Por último, lo mejor, te acomodas en el sofá, rompes el envoltorio del disco (si lo tiene), lo observas, lo hueles y lo reproduces. El tiempo se detiene y te sumerges en el mundo de la música y su objeto, la caratula con sus imágenes y letras. Importante las letras o créditos, ya que conoces mejor al artista y quien ha colaborado en ese proyecto.

Podríamos decir, que el momento de escuchar y disfrutar por primera vez un disco al completo es uno de los grandes placeres que ha dado el arte del siglo XX, sensibilizando el oído, visualizando cosas y observando la portada del disco. Todo un arte.

Mi trabajo gráfico y pictórico se ha centrado en la realización de obras en relación a la música, tanto escenas representativas figurativas de músicos, como la representación abstracta del sonido.

Introducción

El planteamiento de este proyecto surge de mi interés por conocer las relaciones entre música e imagen existentes a lo largo de la historia, algo que ya había tratado durante la licenciatura.

Fonografías. El objeto disco como medio creativo reflexiona sobre la obra que he venido realizando desde Septiembre de 2011 a Septiembre de 2012. Incluyo Septiembre de 2012, porque este proyecto lo dejo abierto a nuevas posibilidades, de hecho, es el principio de una posible tesis doctoral.

Se trata de un proyecto teórico-práctico de carácter inédito, realizado a partir de series de obra gráfica y pictórica donde quedan reflejados los conocimientos, destrezas y claves metodológicas adquiridas en el Máster en Producción Artística y durante parte mi vida.

La repetición de un mismo objeto, el vinilo, en un mismo formato, el cuadrado, es una constante durante todo el proceso creativo. Con estas obras he pretendido realizar una serie de registros gráficos por medio de la técnica de la monotipia, utilizando como recurso el disco de vinilo. Extraer el sonido del objeto para trasladarlo al papel, podemos considerarlo como un arte plurisensorial, donde la hibridación de disciplinas artísticas, como son la música y el arte plástico, están presentes en la misma obra.

Estos registros han sido utilizados desde diferentes ámbitos artísticos: el diseño, la ilustración, la animación o como obra en sí misma. Estas obras podemos dividir las en series o concebirlas de forma independiente.

La realización de las series me ha permitido desarrollar distintas ideas y estrategias creativas, a la vez que utilizar diversas técnicas combinadas entre sí, obteniendo con ellas nuevos resultados. Entre las técnicas empleadas se encuentran la serigrafía, la transferencia, el collage, la monotipia y la pintura. He intentado mantener un lenguaje personal y coherente a lo largo del desarrollo del mismo, por momentos de manera natural a través de mi estado vital o a través de la improvisación con los materiales que tenía cerca.

El proceso de documentación realizado durante el proyecto lo desarrollo en relación a los conceptos que me interesan, es decir, a la relación histórica entre música e imagen. Para ello, en principio acoté el tema a investigar, el disco en relación a las artes plásticas y como objeto expresivo. Este tema me condujo a investigar los

avances tecnológicos del siglo XIX, pasando a las primeras vanguardias artísticas y finalmente al posmodernismo y la actualidad del tema.

Quiero destacar el estudio realizado sobre la pintura gestual *all over*, la reflexión sobre la repetición como estrategia creativa y el trabajo realizado en serie, porque en estos factores, percibo una musicalidad interna con la cual me siento identificado.

Para ello he contado con una bibliografía de autores que discuten o apoyan estos temas. Entre los autores que me han aportado datos para el desarrollo conceptual me gustaría nombrar a Walter Benjamin con *La obra de Arte en la época de la reproductividad técnica*, a Clement Greenberg por su texto *La crisis de la pintura de caballete* y a Hal Foster con su obra *El retorno de lo real*; además de a Javier Ariza Pomareta por su estudio sobre el arte sonoro con su obra *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*; y a Miguel Molina que con el Laboratorio de Creaciones Intermedia, que llevaron a cabo la investigación y recreación de los ruidos y los susurros de las vanguardias con el trabajo de investigación *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*.

Por último quisiera describir los contenidos que componen esta memoria. Podemos dividirla en cuatro partes principales.

En el primer capítulo presento el desarrollo conceptual, estructurado en los apartados, los avances tecnológicos del siglo XIX, los ruidos de las vanguardias y por último la repetición como proceso.

El segundo capítulo está compuesta por los objetivos, la metodología conceptual que he seguido, y a continuación los referentes. En este punto he valorado los referentes, tanto literarios como artísticos, que me han influenciado durante el proceso de este proyecto siendo los referentes plásticos más determinantes Alex Steinweiss, Andy Warhol y Christian Marclay.

En la tercera parte reflexiono sobre los diferentes aspectos y factores que intervienen en mi proceso creativo, así como sobre la descripción técnica, donde explico de forma esquemática los diferentes pasos y materiales utilizados.

Por último, en el cuarto capítulo muestro las series y los trabajos realizados acompañados de su correspondiente ficha técnica. Muestro una selección de la obra realizada durante la realización del máster.

Y para finalizar, considero que debo justificar el título de esta memoria, *Fonografías. El objeto disco como medio creativo*. Este título lo interpreto como grafías del sonido, la música materializada.

1.Desarrollo conceptual.

La plurisensorialidad del arte y la repetición como proceso creativo.

Para situarnos y valorar con más criterio el tema a tratar, *el objeto disco como medio creativo*, me ha parecido oportuno y necesario, por un lado investigar y desarrollar uno de los puntos, a modo retrospectivo; resumiendo el origen, la evolución y el momento actual del tema con reflexiones de artistas y autores relacionados con el arte sonoro y plástico; y por otro lado reflexionar sobre la repetición como estrategia creativa, así como factores como el azar y la improvisación.

Los temas de estudio que consideramos más importantes los encontramos a finales del siglo XIX con los avances tecnológicos del sonido, continuando cronológicamente con el uso plurisensorial del arte en las primeras vanguardias artísticas, donde el ruido o la música y los instrumentos u objetos musicales tienen su función en las artes plásticas y visuales; y por último las segundas vanguardias donde el silencio en el arte conceptual se convierte en música y en imágenes de la mano de John Cage y terminando con la popularidad de la música y las primeras portadas de discos. De esta forma, además de conocer de manera más concreta los diferentes acontecimientos, descubrimientos, invenciones o movimientos artísticos, podemos observar una clara evolución junto a una importante implicación reflejada por medio de diferentes visiones de autores donde la música y el sonido tienen un papel fundamental en las artes plásticas y gráficas.

1.1.Los avances tecnológicos del siglo XIX

Partiendo de la teoría que afirmaban, tanto Johann Wolfgang Goethe como Arthur Schopenhauer, en el siglo XIX, que *la arquitectura era música congelada*¹, podríamos considerar que esta fue la chispa que encendieron y reanimaron a la sucesión de una serie de acontecimientos en el que uno de los objetivos era materializar la música, en

¹ SHOPENHAUER, Arthur. *Pensamiento, palabras y música*. Traducción por Dionisio Garzón. Ed. EDAF. Madrid. 1998. pág. 187.

algo que tuviera más relación con el espacio, con lo objetual, con lo físico. Se aproximaba una era de cambios, de inventos, donde la aparición de los nuevos medios antes de comenzar el siglo XX, significaron un cambio de patrón de vida y costumbres en la sociedad.

La clave de esta evolución fue debida a dos momentos importantes. Por un lado los avances tecnológicos relacionados con la imagen (fotografía y cine) y los avances en relación al sonido (teléfono, fonógrafo y radio). Estos avances fueron los canales e instrumentos de un cambio en el pensamiento que derivaran en la aparición de nuevos lenguajes.

Los cambios tecnológicos, los avances, influyeron lógicamente en la sociedad, en una sociedad en la cual, los artistas se encontraban inmersos y de la cual formaban parte. La Revolución Industrial supuso la llegada del mundo moderno, el crecimiento de una sociedad industrial donde las máquinas estaban al servicio del hombre para hacerlo productivo y para hacer productiva la vida.

El primer referente de las tecnologías actuales de grabación y transporte de sonidos es el paleófono, creación del físico, poeta e inventor francés Charles Cros con el objetivo de congelar la palabra y dominar el tiempo- tal como se expresa en su poema "*Inscripción*"² (1885)- y siendo el primero en pensar en la posibilidad de reproducir sonidos mediante un aparato capaz de grabar y reproducirlos con un diafragma. El invento de Cros no tuvo su merecida trascendencia mediática, ya que al poco de ser examinado su proyecto, por insistencia del mismo autor en la academia de ciencias de Paris, Thomas Alva Edison patentó el fonógrafo. Como anécdota, se especuló la posibilidad de que Edison hubiese tenido conocimiento de la invención de Cros, pues su invención fue descrita a mediados de 1877 en una revista francesa por el *Abad Lenoir*, con el seudónimo de Leblanc. El fonógrafo de Edison era un aparato capaz de reproducir el sonido mediante un cilindro³.

Una cuestión importante fue el impacto que pudieron causar a nivel social tanto el paleófono como el fonógrafo. Escuchar el sonido de un fonógrafo suponía una forma de identificar al hombre y su actividad a través del oído, que sonaba a través de un aparato, un cambio de percepción de la realidad. Todo ello contenía la idea siniestra, de poder volver a escuchar la voz de personas desaparecidas. De hecho, Cros denominó a su invento paleófono, o lo que es igual, voz del pasado.

Pero si tenemos que nombrar el dispositivo que cerró un ciclo de inventos y parte fundamental y conceptual de este trabajo, es el aparato creado por Emile Berliner en

² INSAUSTI, Rafael Blanco. *Obras, Volumen 2*. Ed. Casa de Bello. Caracas. 1984. Pág. 34.

³ ARIZA POMARETA, Javier. *Las imágenes del sonido: Una lectura Plurisensorial en el arte del siglo XX*. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. Cuenca. 2008

el año 1887 denominado gramófono. Fue el primer sistema de grabación y reproducción de sonido que utilizó un disco plano, a diferencia del fonógrafo que grababa sobre un cilindro. Asimismo fue el dispositivo más común para reproducir sonido grabado desde la década de 1890 hasta finales de la década de 1980.

A pesar de estar vigente el gramófono en el año 1890-me imagino que para un público determinado, digamos acomodado- se tuvo que esperar hasta el año 1948 cuando la compañía discográfica Columbia presentase su "*Long play disc*", momento, en el que se comercializó a nivel popular y nació así el vinilo o disco gramofónico, con su correspondiente tocadiscos.

1.2. Los ruidos de las vanguardias

Desde los discos de pizarra de los años diez y veinte de las primeras vanguardias hasta el vinilo y desde los años de las segundas vanguardias artísticas hasta la actualidad, la creatividad en las artes se vio y se ha visto influida por los avances tecnológicos del sonido, así como por su la capacidad de incorporar el silencio y los ruidos a la obra artística.

La integración de las nuevas tecnologías sonoras tuvo su llegada con el Futurismo, que vincularía estrechamente el arte con los conceptos de máquina y velocidad. Con el futurismo el sonido comienza a ser percibido como un rasgo concreto de la manifestación artística. Pero no solo el sonido musical sino también el ruido.

El ruido provocado por la llegada de la maquina tuvo su introducción por medio de la poesía, de la mano de Filippo Tommaso Marinetti. Sus poesías, llenas de onomatopeyas y analogías, así como sus dibujos, son un claro ejemplo de todos los manifiestos teóricos futuristas.

Estas referencias sonoras también se ven reflejadas en la pintura futurista. En 1913 Prampolini publica el manifiesto "*La Gramofonía y el color de los sonidos*" y Carra por su parte, también publica su manifiesto "*La pintura de los sonidos, ruidos y olores*". Estos textos formulan una teoría de la pintura cuya implicación plurisensorial y poder sinestésico es reivindicado continuamente por el movimiento futurista. Así lo manifestaba Carra:

"Nosotros, pintores futuristas mantenemos que los sonidos, ruidos y olores están expresados en forma de líneas, los volúmenes y colores al igual que las líneas, los volúmenes y los colores están incorporados en la arquitectura de un trabajo musical. Nuestros lienzos expresarán, además, las equivalencias plásticas de los sonidos, ruidos y olores encontrados en los teatros, music-halls, cines, burdeles, estación de trenes, puertos, garajes, hospitales, tiendas, etc..."⁴

Entre tantos otros movimientos que recurrieron a la utilización del sonido a la obra gráfica y la pintura, encontramos el cubofuturismo y productivismo ruso, en 1918, donde Varvara Estepanova destinó su obra especialmente al teatro, la imprenta y al diseño, pero también la pintura y la poesía. Estas dos últimas las integro, empleando la abstracción geométrica y gestual en la pintura con la escritura no objetiva y transracional (denominada Zaum) en la poesía. Ella quería ampliar el material pictórico introduciendo el sonido y la gráfica de la letra:

"Estoy conectando el nuevo movimiento del verso no objetivo como sonido y letra con la percepción pictórica y ello infunde una nueva impresión viva y visual al sonido del verso...Estoy abordando una nueva forma de creación. Sin embargo, al reproducir la poesía no objetiva pictórica y gráfica de mis dos libros, Zigra Ar y Rtny Khomle (ambos de 1918), introduzco el sonido como una cualidad inédita en la pintura del elemento gráfico y, por consiguiente, aumento las posibilidades de este último cuantitativamente"⁵

Por otra parte, y continuando cronológicamente con los acontecimientos que sucedieron en las primeras vanguardias en relación al objeto disco, encontramos dentro del movimiento Bauhaus una relación muy especial con la música, tanto es así que podríamos hacer un trabajo de investigación sobre la Bauhaus y la música. Pero esta vez, y por no extendernos vamos a hablar de los experimentos que realizó el artista y profesor de la Bauhaus, Moholy Nagy con discos de gramófono entre 1923 y 1925, en un intento de generar nuevas sonoridades más allá de su mera función reproductora de la música.

Estos experimentos consistían en rayar los discos produciendo ruidos rítmicos, reproducción de los discos al revés, realización de agujeros excéntricos que hacen girar irregularmente el plato produciendo glissando, rascaduras y crujidos; trabajar directamente la matriz virgen de cera de un disco para producir nuevos sonidos no

⁴ Ibidem., pág 25

⁵ VV.AA.Laboratorio de Creaciones intermedia. *Ruidos y susurros de las vanguardias: Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945)*. Editorial UPV. Valencia. 2004. Pág.64

grabados. Para realizar este tipo de trabajos se servía de agujas finas, gubias originariamente destinadas al linograbado y de taladros para agujeros excéntricos. Con estos experimentos Moholy Nagy se convierte en un antecedente de la música concreta de los años 40 y 50 (de la que hablaremos más adelante) y del movimiento de los Dj's desde finales de los años 80 con el rasgado y el sampleado.

Según la conferencia realizada por el musicólogo alemán Hans Heinz Stuckenschmidt que dio el 11 de Mayo de 1976 en Berlin, sobre los músicos y músicas que mantuvieron estrecha relación con la Bauhaus en los años 20, de Moholy Nagy recuerda esto además de otras cosas:

" Al contrario que Feininger y Klee, Moholy- Nagy se interesaba sólo por la música más moderna. Ante todo le fascinaban las posibilidades de reproducir el arte de forma mecánica, sobre las que ya había estado meditando antes que Walter Benjamin.

*Moholy-Nagy vio en el disco el futuro musical. Pero protesto en contra de usarlos como medio de reproducción de representaciones. Experimentamos juntos, los tocamos al revés, lo que tuvo unos resultados sorprendentes, sobre todo en los discos de piano. Les realizaremos agujeros excéntricos, de manera que no giraban de forma regular, produciendo así grotescos tonos en glissando. Llegamos incluso a rayar las muescas con agujas muy finas y produjimos así figuras rítmicas y ruidos, que cambiaban radicalmente el sentido de la música. Moholy- Nagy decía que podríamos rayar con agujas un disco virgen y crear así autentica música para discos."*⁶

Muy cerca de ellos, también se encontraban los dadaístas Schwitters, Hugo Ball y Hausmann componiendo "collages acústicos" y "poemas sonoros". Tristan Tzara, a su vez, crea poemas basados en un sistema polifónico de sonidos.

El disco abría las puertas al cambio que tanto se esperaba en el mundo artístico para cambiar los ideales establecidos. Por ello mismo, en el "Manifiesto Amarillo" publicado en 1928 y firmado por Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montonyà, destacase que esta pequeña maquina posibilitaría el cambio de rumbo al nuevo arte que transformaría nuestra cultura.⁷

En 1935, Marcel Duchamp construyó seis discos para ser utilizados en un tocadiscos, denominándolos *Rotorelieves*. Estos discos estaban impresos por ambas caras con

⁶ Ibidem. pág.69.

⁷ ARIZA POMARETA, Javier. *Las imágenes del sonido: Una lectura Plurisensorial en el arte del siglo XX*. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. Cuenca. 2008, pág.68

diferentes motivos y colores, mostrando composiciones geométricas formadas por círculos excéntricos, y estaban colocadas en una base cuadrada.

Estos discos al girar causaban la sensación óptica de una imagen tridimensional cuyo carácter estaba influido tanto por la velocidad de la rotación del disco como de su ilimitada temporalidad manifestada con su bucle continuo, sin fin.⁸

A partir de los años cincuenta, bien entradas las segundas vanguardias, presenciamos una gran variedad de disciplinas artísticas que interactúan y como consecuencia se replantea la esencia del arte, su función, divulgación y posesión de la obra artística.

John Cage y el silencio

Hablando de Duchamp, me acuerdo de otro pilar fundamental del arte, y del que considero fundamental tratar si estamos realizando un recorrido en el arte del sonido. Este no es, sino otro, que John Cage que durante su estudio del sonido encontró en el silencio, el sonido y también la imagen, un nuevo lenguaje.

En su libro *Silencio*, que recopila una gran cantidad de textos y comentarios suyos, se recoge la conocida anécdota de su vivencia en el interior de una cámara anecoica⁹. Esta experiencia directa y definitiva con el silencio se produce en 1951 en la Universidad de Harvard, cuando desea comprobar la sensación del silencio en el interior de una cámara anecoica. En el interior, comienza a escuchar un sonido agudo y un sonido grave. Cage cuenta que se quedó estupefacto. El origen de estos sonidos agudos correspondía a la acción de su sistema nervioso y el grave pertenecía a la circulación de su sangre por los latidos del corazón.¹⁰

Su concepción de la música, del sonido y del silencio cambió a partir de esta experiencia y desde ese instante afirmo que el silencio, no existe. Así se cuestionaba esto Cage después de su vivencia:

"¿Están ustedes sordos (por naturaleza, por decisión propia o deseo) o pueden oír (oídos externos, tímpanos, laberintos en perfecto orden)?"¹¹

⁸ Ibidem. pág.40.

⁹ Según la RAE, *anecoica*, refiriéndose a la *cámara anecoica*, es aquella capaz de absorber las ondas sonoras sin reflejarlas.

¹⁰ CAGE, John, *Silencio*, Ed. Árdora. Madrid.2002. pág. 13.

¹¹ Ibidem. pág. 14

Pero Cage siempre tuvo presente el disco, desde el principio de su carrera desde su obra *Barchanale* (1938), donde realiza experimentos sonoros con percusiones junto a diversos soportes de sonidos grabados, bien en cinta o en disco. Estos sonidos grabados en discos fueron combinados y manipulados en un estudio de Seattle, para su modificación y manipulación. A esto lo podríamos considerar como un principio de la música electrónica.¹²

En 1968, vuelve a experimentar con el disco y el tocadiscos con su obra titulada *33 1/3* que hace referencia a la velocidad de giro de un disco de vinilo. Para esta obra, que en realidad es una intervención en el espacio, disponía de 12 tocadiscos, 250 discos y altavoces que fueron repartidos por el espacio de la sala. En la sala no habían sillas, por lo que el público no estaba sentado. Cage buscaba la interacción del público, ya que habían muchos discos, personas "activas" y un equipo preparado para reproducirla.

Cage deseaba estimular al público a formar parte activa de la obra. No pretendía que nadie de la sala fuera un virtuoso del piano ni nada parecido, de hecho una de sus teorías es que no hacía falta ser un virtuoso para hacer música, simplemente organizar los sonidos. Así pues advirtió:

*"no quiero que se sienten al piano si no lo han estudiado. En cambio, lo que se puede confiar a todos es un tocadiscos"*¹³

Cage es un caso a estudiar detenidamente, por el gran valor de su obra conceptual, tanto sonora como escrita.

.

De Fluxus a las caratulas del disco como objeto popular

Y así llegaba al arte conceptual, con la poesía visual y con el movimiento Fluxus se crea un nuevo escenario, centrado especialmente en E.E.U.U y Alemania, que tendrá como protagonista la visualización de la música y la musicalidad del fenómeno plástico. Todos los actos del movimiento Fluxus contenían su parte representativa teatral, su lado musical-experimental y poético, todo ello en un contexto donde el arte y la vida cotidiana entran dentro de su creación artística y donde vale todo.¹⁴

¹² CAGE, John. *Para los pajaros*, Ed. Monte Avilas. Caracas. 1981. pág 68.

¹³ *Ibidem*. pág. 210.

¹⁴ ARIZA POMARETA, Javier. *Las imágenes del sonido: Una lectura Plurisensorial en el arte del siglo XX*. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. Cuenca. 2008. Pág 77-78

Los artistas concibieron el disco como un instrumento musical a partir del cual creaban composiciones que se dejaban guiar por la máxima libertad y el azar. Allan Kaprow, el creador del happening, con su obra *Palabras* (1962) hizo participar a los visitantes a partir de diferentes tocadiscos que podían encender haciendo sonar gritos, conversaciones, que previamente habían sido grabadas. También había hueco para crear híbridos, fruto de la unión de un violín y un tocadiscos, como en la obra de Laurie Anderson y Bob Bielecki conocida como "*Viofonógrafo*" (1976). A todas estas propuestas el minimalismo contribuyó al valor de la materialidad de un objeto producido industrialmente, monocromo y de uniformidad circular.¹⁵

El disco sin contenido era la obra perfecta, mientras que el envoltorio del disco devino un campo de cultivo brillante de artistas empezando por el creador de las portadas, el americano Alex Steinweiss que propuso a la compañía Columbia en 1940 en reemplazar el envoltorio estándar marrón liso por una ilustración en color. Este cambio supuso que las ventas de discos ascendieran en cuestión de meses a un 800%. El primer diseño de Steinweiss que llegó al público fue un trabajo pensado para un disco de canciones de *Rodgers & Hart* donde se reproducía la entrada de un teatro neoyorkino junto a nombres de artistas en letras luminosas.¹⁶

Los artistas del pop-art, también trabajaron la portada del disco y prueba de ello tenemos a Andy Warhol con su polémica y censurada portada del disco *Sticky fingers* (1971) de sus majestades satánicas, The Rolling Stones. En ella, como dato anecdótico, aparecían "marcados" en un pantalón vaquero con cremallera incluida en la misma portada a modo de collage, los genitales de un señor, que supuestamente era el mismo Mick Jagger. Posteriormente se desmintió que no era el vocalista de los Stones, sino un empleado del mismo Warhol que poso de modelo. Por otra parte, el inglés Peter Blake, con las portadas de los Beatles o Storm Thorgerson con las portadas para Pink Floyd, crearon un estilo y obtuvieron una importancia como portadistas de disco, que todavía sigue viva.

Estas aportaciones continuaron durante los años noventa con artistas como John Zorn, Cristian Marclay o el conjunto Proyect Dark, con los que gracias a sus improvisaciones y manipulaciones del disco, el vinilo se convierte en un soporte de proyección del sonido y de la luz, de lo musical y visual.

En conclusión, todos estos movimientos artísticos utilizaron el disco de maneras y finalidades muy diversas, pero una les une en común: considerar la música, el ruido o

¹⁵ BLOCK, Ursula y GLASMEIER, Michael, *Broken Music: Artists Recordworks*. Ed. DADD, Berlin, 1989. pág.15-20

¹⁶ STEINWEISS, Alex. *Fort he record: The life and work of Alex Steinweiss*. Ed. Princeton architectural press, New York, 2000. pág. 9

el sonido como fuente de inspiración, acercando al público una nueva forma de ver el arte, estimulando nuestros sentidos, no solo la vista sino también el oído, un arte plurisensorial.

1.3. La repetición como proceso creativo

Antes de reflexionar sobre este proceso considero importante buscar en el diccionario la definición de repetición, para situar en nuestro contexto artístico este término y conocer la definición de los académicos de la lengua española:

Repetición¹⁷

(Del lat. *repetitio*, -ōnis).

1. f. Acción y efecto de repetir o repetirse.
2. f. Mecanismo que sirve en el reloj para que dé la hora siempre que se toca un muelle.
3. f. reloj de repetición.
4. f. Discurso o disertación sobre una determinada materia, que componían los catedráticos en las universidades literarias.
5. f. Acto literario que solía efectuarse en algunas universidades antes del ejercicio secreto necesario para recibir el grado mayor.
6. f. Lección de hora en dicho acto.
7. f. *Der.* Acción de quien ha sido desposeído, obligado o condenado, contra tercera persona que haya de reintegrarle o responderle.
8. f. *Esc. y Pint.* Obra de escultura y pintura, o parte de ella, repetida por el mismo autor.
9. f. *Ret.* Figura que consiste en repetir a propósito palabras o conceptos.

De estas definiciones nos quedamos con la relacionada con las artes, específicamente el punto ocho asociado a la escultura y la pintura, donde nos define este concepto

¹⁷ Definición del diccionario de la RAE(Real Academia de la Lengua Española)
Fuente: <http://lema.rae.es/drae/?val=repeticion>

como aquella obra de escultura y pintura, o parte de ella¹⁸, repetida por el mismo autor; además de la definición por parte de la retórica como figura que consiste en repetir a propósito palabras o conceptos.

Estas dos definiciones junto a la acción o efecto de repetir o repetirse, son definiciones muy genéricas-y muy discutibles- pero entendemos dicha acción o proceso.

En este punto, que he titulado *La repetición como proceso*, trato de desarrollar un pequeño ensayo sobre el método de trabajar en serie y como afecta esto a la obra y al que la trabaja, el artista.

Desde mi punto de vista, la repetición está presente en toda la historia del arte, porque el artista desde siempre ha intentado imitar a sus antecedentes para aprender y así sentirse realizado, y por lo tanto obtener placer. A esto también le llamaríamos repetición.

El punto de partida de la repetición son el placer y la apropiación de lo estético. Todo proceso en la vida y en lo que concierne directamente al proceso de un estudio a través del arte, predica ante todo, de la experiencia de hacer la repetición y el placer que produce esta experiencia.

Cuando hablamos de trabajar en serie, estamos tratando un proceso técnico, donde hay implícito un factor externo que no es el aquí y ahora de la creación de una obra, donde interviene el factor tiempo. Walter Benjamin defendía esta postura afirmando que el aquí y ahora del original de que se trate constituye el concepto de lo que es su autenticidad.¹⁹

El aquí y ahora para Benjamin es algo tan esencial, que considera una reproducción falta de algo.

*"Hasta la más perfecta reproducción le falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia siempre irreplicable en el lugar mismo en que se encuentra. Pero en esa existencia y sólo en ella ha encontrado su consumación la historia a la que ha estado sometida en el curso de su devenir."*²⁰

Frente a esta afirmación sentenciada por Benjamin, que podríamos considerarlo un purista del arte, considera beneficioso para el artista novel imitar a los maestros del arte, pero en ningún momento utilizar un proceso técnico, solamente el procedimiento manual.

¹⁸ Tenemos que considerar, por lo que nos dice el diccionario, que a partir de estas dos disciplinas nacen las siguientes artes. El tema de las artes puras, como se definen la pintura y la escultura, sería otro tema a investigar.

¹⁹ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Abada, Madrid, 2012, pag.13

²⁰ *Ibidem*. pág. 13

*"Mientras que frente a la reproducción manual tradicional, tildada casi siempre por aquel de falsificación, lo autentico conserva plena autoridad, no es ése el caso en cambio frente a la reproducción técnica de la obra. Y la razón es doble. En primer lugar, la reproducción técnica resulta mucho más independiente respecto al original que la manual... En segundo lugar, puede poner a la copia en situaciones que no están al alcance del que es el propio original. Ante todo, permite que éste salga al encuentro del propio perceptor, ya sea en forma de fotografía o en el disco fonográfico"*²¹

A partir de esto, también podemos pensar cuál es el valor de la obra original y la copia en la sociedad en la que vivimos. Benjamin cuando habla de los nuevos avances tecnológicos, por momentos opina sobre la cultura de masas.

*"Cada día se hace más irrecusablemente válida la necesidad de apoderarse del objeto desde la distancia más corta la imagen o más bien en la copia, es decir, en la reproducción"*²²

Pero partiendo de las ideas de Benjamin, si nos trasladamos al expresionismo abstracto americano donde la repetición manual del esquema compositivo era una constante entre sus pintores; podríamos decir que ellos también trabajaban en serie. Es más, fueron ellos los que cambiaron la idea de serie en el mundo pictórico. Pintaban de forma mecánica, pero plasmando el aquí y ahora del que hablaba Benjamin.

A este proceso se le denomino pintura "polifónica" o "repetitiva", una pintura que al espectador en primera instancia-ahora también-le dejaba indiferente, indignado, perplejo, un espacio donde no encontraba nada, pero que contenía algo diferente, una musicalidad en la pintura. De ahí el termino polifónico, muchos sonidos, siendo Clement Greenberg una las primeros críticos que lo utilizaron para definir esta serie de pinturas.

*"El cuadro "polifónico", "descentralizado", repetitivo all over, que se basa en una superficie estructurada a base de elementos idénticos o muy parecidos no se repiten sin variación apreciable desde un extremo al otro. Es una clase de cuadro que aparentemente renuncia a tener un comienzo, una mitad y un final"*²³

Teniendo en cuenta que Greenberg, era el crítico por excelencia de los expresionistas abstractos, no podía contar nada que pudiera ofenderles, al contrario hacia todo lo posible por hacer entender al mundo que la pintura americana abstracta era el nuevo resurgir del arte. Europa estaba acabada por las vanguardias y el nuevo mundo del arte se concentraba en Estados Unidos.

²¹ Ibidem. pág. 13

²² Ibidem. pág.16

²³ GREENBERG, Clement, "La crisis de la pintura de caballete", Arte y cultura. Ensayos críticos, Paidós, Barcelona, 2002, pág. 178

Pero la nueva pintura, se producía en serie, sin parar, repitiendo el mismo esquema para conseguir más productividad, con la finalidad de publicitar este nuevo arte y conseguir más beneficios. Aquí volveríamos a las teorías de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica del arte y movimientos de masas, pero en este caso el arte realizado por reproductibilidad manual. Podemos considerar que este arte contiene el aquí y ahora, la esencia del artista, la obra única y consciente, pero también es casi idéntica a las otras obras pintadas. Podemos preguntarnos, ¿tiene el mismo valor artístico este tipo de obras que una litografía de número de tirada 15/18 de Picasso? Considero que esta pregunta es muy difícil de contestar.

A pesar de las afirmaciones de Greenberg en las cuales dictamina que es una pintura exclusiva americana, también admite de forma sinuosa, que el inicio de este tipo de pintura polifónica surgió en Europa, y que simplemente es una evolución del arte moderno.

*"Puede anticiparse que Mondrian anticipó la pintura "polifónica" o "repetitiva", con su carencia de oposiciones explícitas, pero en ese sentido también lo anticiparon el cubismo analítico de Picasso y Braque, la obra de Klee e incluso el futurismo italiano"*²⁴

Pero volviendo a la reproducción técnica o mecánica, por procesos en serie y siguiendo ciertos acontecimientos que han dado uso a la repetición como proceso, encontramos en el mito artístico de Warhol, un claro exponente de trabajo producido en serie. El máximo representante del pop-art americano, utilizó el proceso serigráfico en gran parte de su producción artística, llegando a identificarse con una máquina.²⁵ En palabras de Warhol sobre su objetivo final en su proceso seriado, decía:

*"No quiero que sea esencialmente lo mismo, quiero que sea exactamente lo mismo. Porque cuanto más miro lo misma cosa exacta, más se aleja el significado y mejor y más vacío se siente uno."*²⁶

Aquí interpretamos que la repetición es una salida de la significación y una defensa contra el afecto. La repetición para Warhol podemos considerarla como una manera de reconocer sus traumas y resolverlos mediante la visualización repetida de dichos traumas. Por ello mismo, utilizaba imágenes publicitarias, para ser más consciente que vivía en una cultura de masas donde se presta mucha atención a los nuevos productos, estrellas de cine o a los acontecimientos catastróficos.

Esta es una de las funciones de la repetición, al menos tal como lo entendía Freud: *"repetir un acontecimiento traumático (en las acciones, los sueños, en las imágenes) a fin de integrarlo en una economía psíquica, en un orden simbólico."*²⁷

²⁴ Ibidem.pág.179

²⁵ FOSTER, Hal, El retorno de lo real, Ed.Akal., Madrid, 2001, pág. 134

²⁶ Ibidem. pág.134

²⁷ Ibidem.pág.138

A comienzos de los años 60, contemporáneo de Warhol, Jacques Lacan estaba preocupado por la definición de lo real en términos de trauma y realiza un seminario titulado *"El inconsciente y la repetición"*. En este seminario, Lacan define lo traumático como *"un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido. La repetición no es reproducción."*²⁸

Si interpretamos las palabras de Lacan, nos quiere decir que cualquier acción fallida es repetida para superarla.

Por ello mismo en la reproducción de una misma obra, podemos ser conscientes de nuestro proceso creativo y experimentar en el trabajo seriado, alterando los resultados de la serie. De esta forma le concederemos una autonomía a la obra realizada.

Según palabras de Delueze, en su libro *diferencia y repetición*, donde plantea la repetición como una diferencia, nos dice que *"la repetición se dice de elementos que son realmente distintos, y que, sin embargo, responden estrictamente al mismo concepto. La repetición aparece pues como una diferencia, pero una diferencia totalmente sin concepto, y en ese sentido, diferencia indiferente"*.²⁹

El concepto indiferente del que habla hace referencia a conceptos de la naturaleza relacionado estos con la espiritualidad; pero nosotros podemos interpretarlo como la autonomía que posee una obra reproducida o en serie, y su falta de concepto o valor propio del que hablaba Benjamin, pero en este caso destacando la diferencia existente entre las obras y por supuesto su autonomía.

Pero también encuentra conexiones entre repetición y placer, y en concreto con su proceso. Para Delueze, *"se denomina placer al proceso, a la vez cuantitativo y cualitativo, que resuelve la diferencia"*³⁰. Puesto que en la repetición tiene lugar el proceso, ella sería el más allá del principio del placer.

Para el artista que utiliza la repetición en su proceso creativo, es un placer y una superación, obteniendo diferentes conclusiones al respecto. Para Jasper Johns, que ha trabajado la obra gráfica y seriada, nos comenta sobre su proceso creativo:

*"Siempre me interesa la forma física de lo que estoy haciendo y a menudo repito una imagen con otra forma física simplemente para ver lo que ocurre, para ver cuál es la diferencia o qué es lo que las separa y qué lo que las une...La experiencia de una se relaciona con la obra. Para mi es así."*³¹

²⁸ Ibidem. pág.137

²⁹ DELUEZE, Gilles, *Diferencia y repetición*. Trad.A.Cardín, Júcar, Madrid, 1988, pág.37

³⁰ Ibidem. pág.173

³¹ CASTELMAN, Riva. *Jasper Johns. Obra gráfica. 1960-1985*. Ed. El Viso S.A. Madrid, 1987, pág.19

La repetición de un mismo objeto o de una forma con la finalidad de encontrar la diferencia, siendo consciente de los cambios ocasionados por la experiencia. También el uso de la repetición mediante diferentes técnicas, es otro proceso de Johns, en la búsqueda del placer como comentaba Delueze.

"Me gusta repetir una imagen en otra técnica para observar la relación entre las dos: la imagen y la técnica. En cierto sentido, al hacer la misma cosa de dos maneras se pueden percibir diferencias y similitudes- la fuerza que adquiere la imagen con diferentes técnicas. Comprendo que pueda parecer aburrido y monótono, pero para mí no lo es".³²

En conclusión, la definición del concepto de repetición como proceso artístico, la podemos diferenciar por ser un método creativo donde el individuo que la práctica obtiene resultados relacionados con la superación personal, y por lo general, el placer.

Hemos podido ver que la obra es también el objeto cuestionado, su valor, su rechazo, ante su medio reproductivo, pero concediéndole a lo largo de los años una mayor autonomía a la obra en serie, la diferencia no visible a pesar de aparecer un mismo elemento iconográfico, hace de esa obra única, irreproducible.

³² Ibidem. pág.32

2. Objetivos

El objetivo principal de este proyecto es reflexionar sobre mi proceso de trabajo y sobre aquellos aspectos conceptuales y técnicos relacionados con él.

Es propósito de este proyecto extraer registros e información gráfica del objeto disco, hilo conductor de este proyecto, con la finalidad de ser utilizado en la producción artística.

Entre los objetivos generales de este proyecto, podemos destacar los siguientes:

1. Conocer el estudio y el trabajo realizado por diversos artistas y pensadores sobre la relación entre la música y el objeto disco.
2. Investigar sobre la evolución de los avances tecnológicos entorno a la reproducción y grabación musical desde el siglo XIX hasta la actualidad.
3. Realizar un archivo de discos de vinilo, para su posterior uso como matriz y como fuente de inspiración.

Respecto a los objetivos específicos, considero importante aquellos que se relacionen con cuestiones técnicas :

1. Realizar una serie de obra gráfica utilizando ambas caras del disco de vinilo como matriz para la impresión, a través de técnicas como la monotipia, la transferencia, el collage y la pintura acrílica.
2. Hacer uso de diversas disciplinas artísticas, como la animación o el diseño, en la producción de la obra.
3. Analizar el comportamiento de los diferentes papeles utilizados en la estampación técnica de la monotipia.
4. Relacionar las artes plásticas y la música, siendo un objetivo la búsqueda de su función plurisensorial.

2.1. Metodología

Las fases que he seguido para la realización del proyecto podemos diferenciarlas en cuatro partes fundamentales:

1. Investigación teórica y cuaderno de campo.
2. Definición y ordenación del material práctico a utilizar.
3. Proceso de experimentación y realización de la obra gráfica.
4. Reflexión, redacción y maquetación de la memoria.

Investigación teórica y cuaderno de campo. A finales de Septiembre de 2011, coincidiendo con el comienzo del máster, inicio un trabajo de acotación del tema a tratar. Previamente, tenía claro que iba a desarrollar un trabajo en relación a la música, pero necesitaba acotar el objeto de estudio y avanzar en la búsqueda de información.

Ya desde el inicio del máster recurro constantemente a esta fase de investigación. A lo largo del curso hemos obtenido una cantidad de bibliografía importante para continuar sacando conclusiones sobre este estudio.

El objeto de estudio, como he dicho antes, es la relación entre las artes plásticas y la música, siendo un objetivo principal la búsqueda de su función plurisensorial.

Paralelamente a esta investigación que desarrollo en el primer cuatrimestre, empiezo a tomar datos en un cuaderno de campo donde anoto las ideas que van surgiendo, dibujos, bibliografía o fuentes que puedan apoyar el trabajo conceptual y práctico. En este periodo, con la propuesta establecida en la asignatura *Obra Gráfica y espacio público*, donde la finalidad de la asignatura es reflexionar sobre la relación de la obra gráfica y el espacio público, desde su doble vertiente en un entorno publico propuesto por los profesores, en este caso el barrio del Carmen y Velluters; comienzo a salir a pasear por el barrio, observando los portales, grafías urbanas, etc...acompañado de un condicionante que es la música, cobrando vida muchos elementos que sin música no me dirían nada

Estos lentos paseos con solo mi única compañía, la gente del barrio y los turistas, me ayudaron a definir el proyecto que iba a realizar, debido a que recogía información

asociada a la música (discos, conciertos) y al mismo tiempo proyectaba la metodología a seguir durante el curso.

Otra actividad semanal ha sido la visita a tiendas de discos del centro de Valencia donde su objeto de estudio es la música del disco, la melomanía por excelencia. Cabe destacar la mítica tienda *Oldies*³³, situada cerca del MUVIM, en la cual he pasado largos ratos; y además una fuente de información indispensable para cualquier artista valenciano, el rastro de Mestalla, donde encontramos todo tipo de cosas que nos pueden ser muy útiles. En mi caso de este lugar, lo considero fundamental ya que parte de los vinilos empleados, además de revistas para collages, son comprados allí para su posterior uso en la obra.

Definición y ordenación del material práctico a utilizar. Tras la fase anterior, suceden una serie de acontecimientos que terminan de definir el proceso creativo y conceptual.

Por un lado, a finales de Octubre, la Universidad de Bellas Artes de Tetuán (Marruecos) organiza un curso intensivo en Grabado no tóxico en la ciudad de Chaouen, concretamente el Método de Sulfato de cobre y dirigido por el artista y maestro Said Messari; donde somos invitados seis alumnos de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, previamente seleccionados por el departamento de dibujo. Además de nosotros nos acompañaron seis alumnos de la facultad de Tetuán y varios artistas locales.

La finalidad de este curso era producir obra por medio de este método e intercambiar visiones sobre arte con el pueblo marroquí y además de conocer su arte; teniendo como referente la ciudad de Chaouen, concluyendo con la celebración de una exposición itinerante por varias localidades de Marruecos. El proceso de experimentación con este material junto con sal y agua sobre planchas de aluminio de offset recicladas, ha sido muy enriquecedor porque se trataba de un proceso inmediato, donde el azar, la improvisación o la repetición estaban presentes.

Este acontecimiento ha sido fundamental y un referente durante todo el proceso creativo de mi posterior obra, aprendiendo a trabajar en serie, probando distintos soportes y aprendiendo, que por medio del azar surgen resultados, tramados y texturas muy interesantes. La acción de crear no tiene porque ser consciente, también puede ser inconsciente.

³³ Para interesados, la tienda *Oldies* está situada en Calle Nuestra Sra. De Gracia, 6, 46001, Valencia

De nuevo en Valencia, a finales de noviembre, en las asignaturas Procesos experimentales de serigrafía y Pintura y Comunicación: Estrategias Discursivas y Dimensión Pública de la Pintura Contemporánea planteo una serie de trabajos relacionados con la serie, donde el pretexto es el limón por medio de la serigrafía sobre distintos soportes. Con estos trabajos encontré un modo de producir mucha obra con un solo objeto. En el punto de esta memoria titulado los procesos creativos comentaré más detenidamente el trabajo.

La definición del proyecto estaba cada vez más cerca, definiéndose con el tiempo como el disco de vinilo como recurso grafico. El material o soporte con el cual me siento cómodo es el papel, por lo tanto me dispuse a cortar papeles con un cierto gramaje para que soportara tintas, pinturas líquidas y demás materiales teniendo todas las mismas medidas que el envoltorio de un disco de 45rpm o de 33rpm, es decir, un single o de un disco de vinilo o *long play*. De esta forma encontramos una coherencia en el resultado final.

Proceso de experimentación y realización de la obra gráfica. Para la creación de la obra, como he comentado anteriormente, he creído conveniente emplear una metodología basada en la serie, en la repetición de un mismo objeto y de un soporte de las mismas medidas, con la idea de profundizar en ella. Podemos definir la serie como un conjunto de trabajos entorno a una misma idea, proceso o técnica.

En Febrero del 2012, con la asignatura de *Procesos Creativos en la Gráfica*, comienzo el proceso de experimentación con la monotipia en el que ya utilizo como matriz el disco de vinilo. Previamente el soporte es intervenido, con diversas técnicas, diferenciando los resultados en series. El trabajo en esta asignatura es una parte importante de la obra de este proyecto.

Durante este mismo periodo continuó recogiendo datos, que me ayudaran en la parte teórica del trabajo. Cabe destacar el apoyo bibliográfico adquirido en la asignatura *Retóricas del Fin de la Pintura: Teoría del último cuadro*. En esta asignatura el recorrido histórico del objeto cuadro me ha sido útil ya que he adquirido conceptos y reflexiones teóricas tanto de artistas como de críticos del arte contemporáneo.

En este mismo periodo del curso, inauguramos Paula Gimeno y un servidor, una exposición en la *Galería L'arteria* titulada *Espacios Absurdos*, donde mostramos los trabajos pictóricos y de obra gráfica realizados durante el verano del 2011 y la serie de *En el limón*. Al mismo tiempo, Lola Pascual nos propone participar en una exposición colectiva itinerante de obra gráfica por varias localidades de Italia e inaugurada en la ciudad de Catania (Italia) titulada *Mostra di Gráfica* en la Sala Nuevo Confini. La aportación para esta exposición es la obra *Roy*, un tributo al cantante Roy Orbison, realizado con las técnicas de collage y transferencia sobre papel popset.

En mayo asisto a la exposición realizada en el IVAM, *Trozos, tramas y trazos*, una recopilación de collages de la colección del museo y siento la necesidad de utilizar esta técnica. El formato y el soporte es cuadrado, pero en este caso trabajo con recortes de libros y revistas, poseyendo la obra una carga humorística. De aquí surge la idea de hacer una pequeña animación experimental en *stop-motion* con algunos personajes que se formaron en los collages.

Por ello mismo, considero realizar un resumen de todos los conceptos y técnicas que abordo en el proyecto editando una animación experimental sonora. Los discos, los limones, los collages y el audio de los vinilos que ya he utilizado con los monotipos, son los personajes que forman esta creación audiovisual.

Reflexión, redacción y maquetación de la memoria. Los meses de Julio y Agosto, los dedico para reunir los conceptos teóricos que me han interesado y me han aportado conocimientos a lo largo del curso para realizar el desarrollo conceptual, al igual que los datos técnicos y prácticos que han enriquecido mi obra gráfica. Con estos contenidos me dedico a redactar y maquetar la memoria.

2.2. Referentes

Respecto a los referentes que expresan relación con mi obra, considero básico el estudio de artistas y autores que han utilizado el recurso de trabajar en serie, también aquellos que experimentaron con el sonido y el disco; y los que han reflejado sus ideas por escrito para reflexionar sobre este tipo de obra.

Referentes literarios. Entre los distintos referentes me gustaría hacer una breve reseña de cinco autores, por haber aportado una serie de reflexiones y de información que sustenta la parte conceptual del proyecto.

En primer lugar me gustaría citar dos obras que me han ayudado en la primera parte del desarrollo conceptual donde realizo una pequeña retrospectiva histórica sobre el origen, la evolución y la actualidad de la relación entre sonido e imagen y la influencia del objeto disco. Por un lado, *Las imágenes del sonido: Una lectura Plurisensorial en el arte del siglo XX*, es un estudio realizado por Javier Ariza Pomareta de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, donde hace un recorrido cronológico de los acontecimientos más importantes del arte sonoro, tratando de investigar sobre los conceptos de sonido, imagen o sinestesia.

Por otro lado, *Ruidos y Susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)* un trabajo dirigido por Miguel Molina junto al Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, donde, como bien dice su título, se trata de un proyecto de investigación y recreación de obras de los pioneros del arte sonoro. En este libro-proyecto encontramos documentos muy interesantes sobre reflexiones de artistas del periodo de vanguardias.

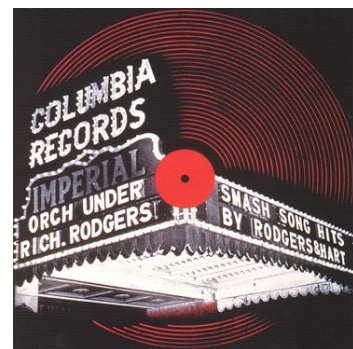
El tercer referente, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin, es de sobra conocido por esta obra que cuestiona el valor de la obra realizada por técnicas artísticas de reproducción. La destrucción del Aura o la autenticidad de la obra son conceptos significantes que reflexiona Benjamin.

El cuarto referente, *Arte y cultura: ensayos críticos*, concretamente el ensayo de Clement Greenberg *La crisis de la pintura de caballete* donde reflexiona sobre el concepto de repetición en la pintura expresionista abstracta como pintura gestual all over.

Por último, citaré la obra *El retorno de lo real* de Hal Foster donde nos ofrece su visión analítica de la etapa neovanguardista del arte, cuestionando la posible hipótesis del retorno a lo real, a la belleza del arte, recordando episodios de las primeras vanguardias. Cabe mencionar un texto de este libro, *El realismo traumático* porque pone en duda el trabajo repetitivo, autista y mecánico de la obra y persona de Andy Warhol.

Referentes plásticos. Considero como referente plástico toda aquella influencia por parte de artistas plásticos que me han aportado algo a mí trabajo. Por ello mismo, conviene destacar a tres artistas cuyo proceso tiene relación con la música, la repetición como proceso creativo o la descomposición y composición del objeto disco de vinilo.

En primer lugar, me gustaría citar a él creador de la primera carátula para un disco, el ilustrador americano Alex Steinweiss (1917-2011). Considero básico hacer una breve biografía por su anonimato. Tras licenciarse en Parsons, se convirtió en el primer director de arte de Columbia Records, donde ideó las primeras portadas de discos. Alistado en la Marina estadounidense, diseñaba carteles de día y portadas de discos de noche.



Rodgers & Hart, Alex Steinweis, 1940.
Primera caratula ilustrada de la historia

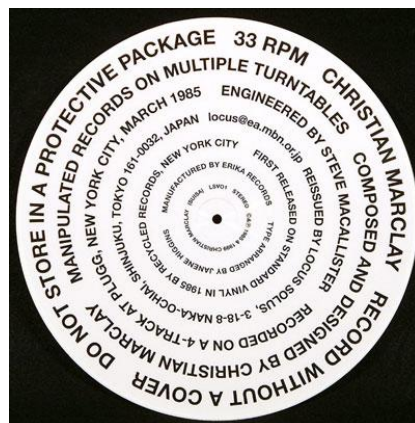
Durante más de tres décadas, Steinweiss realizó miles de obras artísticas originales para portadas discográficas de música clásica, jazz y pop para Columbia, Decca, London y Everest; así como logos, sellos, material publicitario e incluso su propia tipografía, la Steinweiss Scrawl.

Las técnica más utilizada por Steinweiss era el guache sobre papel, creando composiciones con muy pocos elementos y el uso del color con tintas planas coloristas para que el espectador se quedara atrapado con la imagen mientras disfrutara de la música del disco. Esta era la finalidad en su trabajo, ilustrar la música.

Como segundo referente plástico, creo conveniente nombrar a **Andy Warhol**. Sus obras, sus portadas de discos, sus películas y su vida mediática han convertido a Warhol en un icono referente en cualquier artista contemporáneo. A pesar que no se admita, en el campo de la obra grafica donde el proceso de trabajo suele ser en serie, todos tenemos una influencia directa o indirecta con su obra.

La declaración warholiana "*Quiero ser una máquina*"³⁴, nos deja claro su potencial sarcástico y crítico sobre una sociedad de consumo en la que vivimos. La repetición de una misma imagen es una constante, tanto es así, que lo considera algo esencial en su obra para encontrar un significado distinto en la imagen original.

Por último me gustaría hacer referencia a **Cristian Marclay** (1955) por ser el máximo representante actual de la hibridación entre música e imagen. Se dedica a explorar las distintas formas de expresión que permite el vinilo. A diferencia de un disc-jockey tradicional, Marclay manipula y maltrata los discos. De este modo, pretende romper con la ilusión que encierra en sí misma la música grabada. El disco es un *ready-made* de consumo, fruto de un determinado contexto político-social con el que dialoga a través del juego conceptual.



³⁴ FOSTER, Hal, El retorno de lo real, Ed.Akal., Madrid, 2001, pág. 133

Esta metodología basada en la agresión al soporte tiene su ejemplo más claro y definitivo en la obra de 1985 *Record Without a Cover*, un disco de edición limitada que Marclay comercializó sin cubierta. Desprotegido y expuesto al desgaste del tiempo, el disco se transforma progresivamente y se convierte en una obra en permanente cambio, siempre inacabada.

Como hizo John Cage con su famosa pieza silenciosa 4'33'', Marclay cuestiona aquí los límites de lo musical. Si Cage se fijaba principalmente en los códigos institucionales (la sala de conciertos, la partitura, la autoría,...), *Record Without a Cover* propone una reflexión, también subversiva, sobre el estatus de la música en la era de la reproducibilidad y la cultura de masas.

Entre otros trabajos, tienen gran importancia los realizados con caratulas a modo de collage, donde forma imágenes mediante los cuerpos de los cantantes de la caratula. De esta forma genera así el uso al valor del objeto fetiche e incorpora el lado irónico y humorístico a la obra debido a la manipulación de la imagen fuera de su contexto.

3. El proceso creativo

Podemos considerar el proceso creativo de una obra artística como un momento íntimo donde las destrezas artísticas adquiridas por un individuo son expresadas y reflejadas en la obra.

En este mismo proceso pueden intervenir factores vitales que quedan reflejados durante la creatividad del proceso, influyendo en su resultado final.

Otro aspecto a cuestionar es si la obra tiene un final. En mi caso, el proyecto no está planteado para tener un final, al contrario, siempre está abierto a posibles cambios.

En la primera etapa del proyecto realice una ordenación del material propio a utilizar, principalmente el papel y cartón reciclado y me dispongo a definir un formato para recortarlo todo y que tenga el proyecto una coherencia. Desde un principio tenía claro que desarrollaría un trabajo con el formato del envoltorio de un disco de vinilo.

Como he dicho antes, en el proceso creativo pueden intervenir factores vitales y de esto nació la serie *Limonas*. Quedarse en el limón es un dicho para aquellas personas que están entre nosotros pero su conciencia no está debido a posibles causas.

El cuaderno de campo, ha sido durante todo el proceso el lugar donde nacen muchas ideas. La idea que surge la dejas registrada, bien por medio de un boceto o una anotación. Por ello mismo, el boceto de la serie *limonas* es una idea del cuaderno y la utilizo para crear el positivo de una serie serigráfica.

La siguiente fase fue crear monotipos con vinilos a partir de visitas periódicas al rastro de Valencia y recopilar una serie de vinilos baratos para su posterior uso. Me gustaría destacar que primero realice unas piezas a partir de portadas, por medio de la transferencia y el collage, de los cuales selecciono a *Roy*, para la exposición colectiva de obra gráfica de Catania (Italia), surgiendo la idea de trabajar con el objeto disco, registrando los sonidos de la música.

El proceso es una continuación de la serie *Limonas* pero por medio de una técnica directa como es la monotipia y consiguiendo así una amplia producción artística y diversos registros.

La forma de trabajar o de crear esta obra es mecánica: dispongo de unos papeles o cartones improvisado con los materiales que tengo a mi alrededor, que suelen ser acrílico, tintas o lápices y comparándolo con la acción de cocinar, le doy su tiempo a cada material.

Así se producen las series de los Vinilos. Utilizo dos procedimientos con la monotipia: manual y mecánico. Éste último con la ayuda de un tórculo.

Antes de continuar, me gustaría definir a la técnica denominada como monotipia y en qué consiste este procedimiento.

El monotipo o monotipia es el resultado único, no seriado, de una estampación gráfica. Es la stampa lograda por contacto de una imagen pintada o dibujada sobre un soporte rígido cuando el pigmento todavía está fresco; por tanto se trata de una pieza única si bien puede haber alguna prueba más, pero siempre con variantes. La monotipia se sitúa en la frontera entre el grabado y la pintura, ya que se realiza aprovechando tanto técnicas de grabado como pictóricas para la consecución de un solo original.

El resultado final es vital y único, por tanto, exclusivo e irrepetible. La técnica del monotipo, no se considera ni como pintura ni como grabado, a pesar de que los monotipos por una parte, reúnen las características técnicas de la estampación, y por otra parte, el resultado es de una obra única sobre papel, sin ejemplares que constituyan una edición. En este caso, a las obras realizadas en monotipia, a pesar de considerarse obras únicas e independientes, las denomino series. Por esto mismo, en la presentación de la obra decido presentar algunas imágenes de vinilos en series, por similitudes respecto al color y forma.

El formato es el cuadrado, todas las obras son cuadradas y me dispongo a pintar cuadros cuadrados para la asignatura *Paisaje pictórico: Aspectos discursivos y conceptuales del paisaje*.

La pintura es una técnica con la cual me he sentido identificado y una manera de evadirme de la realidad. El tratamiento gestual que le doy a la pintura es muy gráfico y aunque parece que se distancia del tema tratado, parte de la misma idea. El procedimiento de adquirir el material de los cuadros fue el reciclaje, fabricando así cuatro cuadros pintados con acrílico donde podemos ver un paisaje abstracto neo figurativo intervenido posteriormente con collage.

A continuación y como propuesta para la asignatura de *Eros, violencia y pintura*, realizo una serie donde el tema tratado es la censura del foco genital relacionada con las portadas censuradas en la historia del Rock. Para este proyecto, recurro al mismo proceso del monotipo pero teniendo el papel previamente intervenido por una transferencia de una fotografía que muestra la zona genital femenina. El disco que utilizo para esta ocasión es un single o disco de 45 rpm. que oculta la vagina. Por medio de los colores intento representar el grado de excitación generado por una canción.

La fase de los collages coincide con la exposición de *Trozos, tramas y trazos* que se realiza en el IVAM, que antes he comentado en el apartado de metodología, y así trabajar de nuevo con una de las técnicas más divertidas del siglo XX. El soporte elegido es el mismo que antes he utilizado para las demás series, el papel cuadrado.

Por último, como resumen de todo lo acontecido y por el hecho de reproducir la música de los vinilos utilizados para la obra y sorprenderme que conservan el audio intacto, realizo una pequeña animación experimental donde aparece parte de la obra y el audio grabado de los discos.

3.1. Descripción técnica del proyecto

Serie Limones

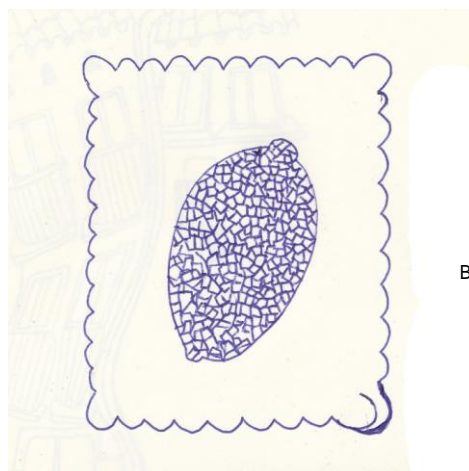
Para la primera serie del proyecto, solamente utilizo una imagen ilustrada de un limón con unas medidas de 20x20 cm. Esta imagen la he intervenido en distintos soportes, como el cartón y la tela, y sobre diferentes formatos.

Por un lado, para la realización de tres cuadros, dos de unas medidas de 95x130cm y donde he pegado un cartón de embalar en el fondo e intervenido con acrílico; y el otro de 155x135 cm, que he seguido el mismo proceso. Estos trabajos los utilice como propuesta para la asignatura *Procesos experimentales de la serigrafía*.

Por otro lado, la misma imagen ha sido usada para la realización de un proyecto colectivo propuesto en la asignatura *Pintura y Comunicación: Estrategias discursivas y dimensión pública de la pintura contemporánea*, donde fue intervenida en cuatro cubos de contrachapado sobre acrílico amarillo. De esto hablo en la siguiente página.

El proceso serigráfico que empleo para realizar la obra, lo podemos dividir en varias fases:

1. La realización del positivo. Partiendo de un boceto de un limón realizado en el cuaderno de campo, dibujo con un rotulador opaco a la luz sobre un acetato esta imagen.



Boceto realizado en el cuaderno de campo

2. Emulsión de la pantalla. Esta fase se debe realizar en el laboratorio bajo una iluminación amarilla. La aplicación de la emulsión la realizo con una raedera. En ella, vierto la emulsión y la aplico de abajo hacia arriba por la tela. La capa tiene que ser muy fina y uniforme. Una vez aplicada se deja secar en el secador de pantallas y procurar que no le de la luz para que no se vele.
3. La insolación de la pantalla. En el mismo laboratorio con luz amarilla, situamos la imagen sobre el cristal de la insoladora y encima la pantalla. Después, la insoladora debe hacer vacío para que el contacto entre la malla de la pantalla y el positivo sea perfecto, es decir, estemos seguros que hay una unión perfecta entre estos dos elementos para el registro de la imagen. El tiempo de insolación para esta imagen es de 45 segundos.
4. El revelado. Rápidamente después de la insolación aplico agua a presión para extraer la imagen que me interesa, quedando las partes que no han recibido luz y siendo estas zonas las que corresponden con el limón. Una vez con esto, dejamos secar la pantalla.
5. La estampación. Para esta imagen utilizo tinta al agua negra, porque el soporte donde va a ser estampada la imagen está previamente intervenido con acrílico blanco y amarillo. La tinta se coloca sobre la malla de la pantalla, se extiende con la rasqueta una fina capa de tinta y después presionamos con la rasqueta para estampar la imagen sobre el papel. Este proceso de estampación lo realicé dos veces sobre el mismo soporte creando así una imagen en movimiento.



Esta misma imagen la utilizo, como he dicho anteriormente, para la realización de un proyecto de la asignatura *Pintura y comunicación: Estrategias discursivas y dimensión pública de la pintura contemporánea*. Se trata de en un proyecto colectivo donde construimos un cubo desplegable de seis caras, donde teníamos que intervenir los miembros del grupo en una sola cara que estaba formada por seis cuadrados de 25 x 25cm de contrachapado, midiendo en total 100x 50 cm. Al proyecto lo titulamos *Contaminación y mutación: Ensayos sobre convivencia de imágenes*. Estas imágenes, se mezclaban entre si por medio de la movilidad manual de las piezas del cubo, creando la fusión e hibridación de esta imagen con las imágenes de mis compañeros.

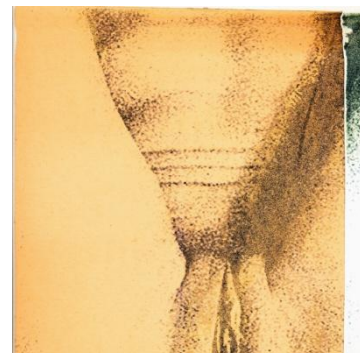
El procedimiento que utilizo es el mismo que el anterior, pero sobre contrachapado.



Roy



Podría considerar que esta obra es la que inicia la producción artística que sustenta el proyecto. Ha sido expuesta en *Mostra di grafica. Nuovi confini* en el Palacio de cultura de Catania (Italia), en una exposición colectiva de gráfica organizada por el departamento de dibujo de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Para esta exposición previamente realicé una serie de bocetos, donde utilicé el collage, la transferencia y la gráfica como proceso.



Realizada sobre papel Basik de un gramaje de 300 g., tiene unas medidas de 50x70 cm. el papel, y la imagen 31x31 cm. El proceso que he seguido se repetirá en otras series, para ello sigo las siguientes fases:

1. Seleccione la imagen de una carátula que me parece atractiva, en este caso una de Roy Orbison, y la fotocopio con mucha carga de tinta.

2. Reúno una serie de cartulinas y papeles de colores, y creo una composición adecuada para encajar la imagen a transferir.
3. Pego los papeles con pegamento de barra y transfiero la fotocopia antes realizada por medio de disolvente. Esta técnica tiene el componente del azar y es manual e inmediata.
4. Intervengo por medio del collage dos ojos, que vienen a ser dos vaginas.

Series Long-play

Para estas 4 series, compuestas por 24 piezas independientes de 31x31 cm, sobre papel *Pop Set* de 240 gramos y *Basik* de 300 gramos, he utilizado la técnica de la monotipia con tinta china y litográfica como recurso, previamente intervenido el soporte con acrílicos de colores. Las medidas del soporte son idénticas a la caratula de un disco de 33 rpm.

En algunas de estas piezas he manipulado el vinilo para crear diferentes texturas en su resultado. Los métodos de estampación han sido dos: manual y mecánico. En este caso describiré el método mecánico, por medio de un tórculo, porque el manual consiste en presionar manualmente la base entintada y obtener el resultado. En este caso está más presente en el resultado el azar, porque está presente el factor anímico y vital del momento.

Como he dicho anteriormente, el monotipo o monotipia es el resultado único, no seriado, de una estampación gráfica. En este caso, los denomino series para diferenciar el trabajo y porque trabajo en ello de una forma mecánica que me recuerda al método seriado, a pesar de tener diferentes resultados.

Para la ejecución de estas obras sigo el siguiente proceso:

1. Teniendo recortado el papel, intervengo con acrílicos de colores. Este proceso podríamos decir que es inconsciente, es una mancha gestual realizada como base de su posterior intervención, la monotipia. Por lo tanto, es un gesto que considero improvisado, a partir de las destrezas propias y esquemas interiorizados surgidos de la práctica.
2. A continuación, medimos la presión del tórculo y entintamos con la ayuda de un rodillo una de las caras del disco. La carga de tinta sobre el vinilo es variable debido al color del soporte.
Por último, reúno las estampas que considero coherentes en una misma serie.

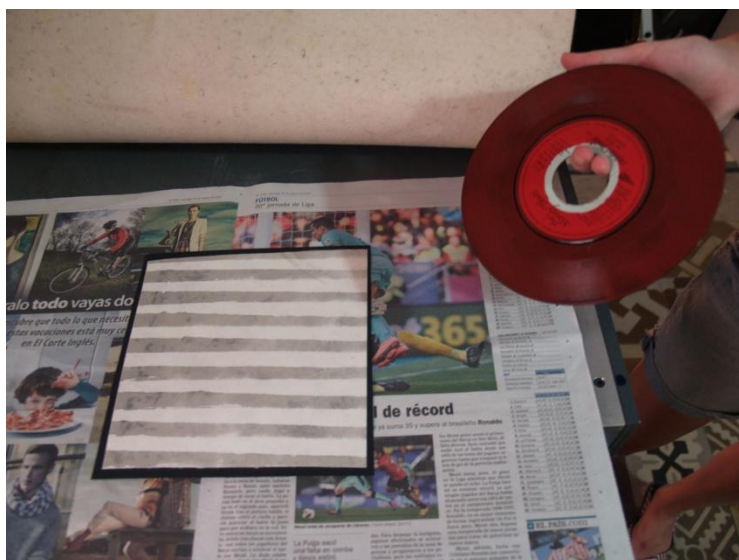


Imágenes del proceso

Series Singles

Para estas 6 series, compuestas por 30 obras de 20x20cm, sobre cartulina, papel Pop Set de 240 gramos y Basik de 300 gramos, he utilizado varias técnicas como el collage, la pintura y la monotipia. El formato de 20x20cm es el mismo que la caratula de un disco single de 45 rpm.

El proceso es básicamente igual que el anterior, pero variando en la intervención previa al papel en el uso del collage. Otra característica es que además del disco de 33 rpm. para la monotipia, he utilizado el disco de 45 rpm.



Paisajes

Esta obra la incluyo en el proyecto porque encuentro similitudes con la ejecución del soporte de las series Long Play y Singles. El tratamiento gestual de la pintura que realizo lo considero gráfico porque aplico la pintura como si de un lápiz se tratara.

El material del soporte es el contrachapado, de 100x100cm y 23x23cm, porque me gusta trabajar la pintura sobre una base rígida, para después realizar arrastrados con el pincel cuando todavía se conserva la pintura húmeda, y así realizar esos esbozos en la pintura, generando distintos matices.

El acrílico o las pinturas al agua son las técnicas que utilizo, además de la nogalina y el collage para su toque final.

Estímulos sonoros

Este proyecto fue realizado para la asignatura Eros, violencia y pintura, donde se planteaba la investigación y la realización de un trabajo plástico sobre un tema asociado a Eros, donde el sexo y la violencia es un objetivo imprescindible.

Teniendo este objetivo planteado, recorro a los bocetos realizados para la obra *Roy*, donde transfiero una serie de vaginas. Estas imágenes son fotografías propias intencionadamente pixeladas con el programa de edición de imágenes *Adobe Photoshop CS*.

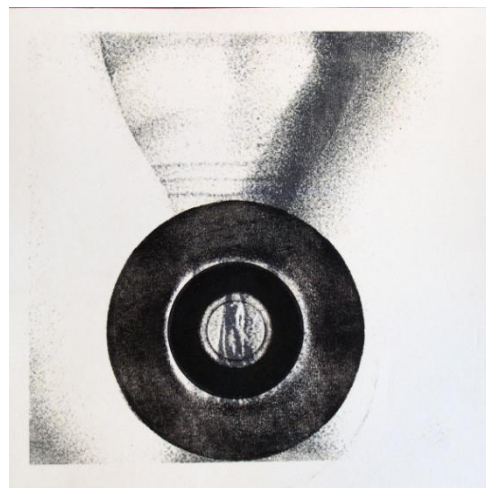


Fotocopia de la imagen transferida

Los pasos que he seguido han sido los siguientes:

1. Recortar el papel, *Fabriano* de 240 gramos, con unas medidas de 33x33 cm.
2. Transferir la imagen por medio de disolvente sobre el soporte.
3. Medir la presión del tórculo con un single y el papel, para su posterior entintado.
4. Estampar el vinilo sobre el foco genital femenino.

Para este trabajo he vuelto a utilizar la serie como proceso, y el uso de diferentes colores de tinta litográfica. En total un conjunto de 14 piezas, con la misma iconografía pero con 4 colores diferentes y que se reúnen en una serie, que a su vez es una sola obra.



Collages

Estas obras están realizadas con los soportes vacíos, sin trabajar de las series *Long-play* y *Singles*. El papel es *Pop Set* de 170 gramos y tiene unas medidas de 31x31cm y 20x20cm.

Los elementos del collage son recortes de revistas, libros, cosas del rastro o acetato impreso.

Fue una experiencia divertida de mediados de verano a partir de la motivación obtenida de la exposición del fondo artístico del IVAM, *Trozos, tramas y trazos*.

Fonografías

Esta idea surge a partir de los resultados obtenidos durante el proceso creativo de la obra y considerar que podían tener posibilidades en el campo de la animación, debido a que todas las obras tienen el mismo formato y una misma iconografía, el disco, pudiendo hacer girar un disco fusionado este con otras imágenes. Además, otro dato que me motivó a la realización fue la técnica del collage, con la idea de animar ciertos personajes creados por el recurso de *Stop-motion*.

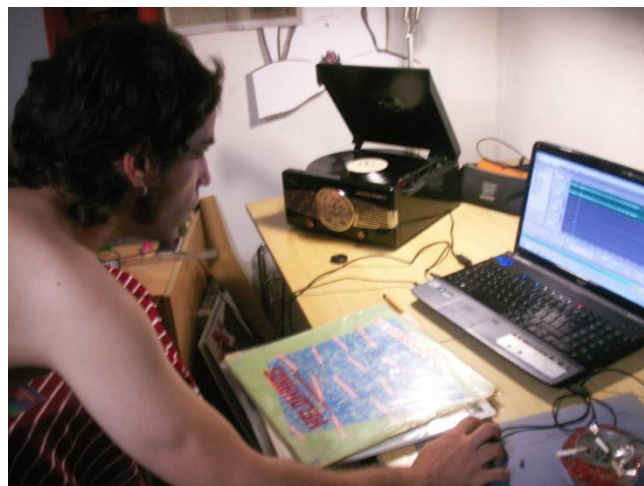
Otro dato importante es el hecho y la sorpresa de reproducir la música de los vinilos después de haber sido pasados con un rodillo de tinta litográfica y recuperados.

Este trabajo lo podríamos resumir en las siguientes fases:

1. Recopilación de imágenes. Para la selección de imágenes, realizo fotos y escaneo obras realizadas para el proyecto, separándolas por series en diferentes carpetas del ordenador. Con la ayuda del programa de edición de imágenes *Adobe Photoshop CS*, selecciono el tamaño de imagen que necesita el programa donde editaremos el video, *Adobe Premier Pro*.
2. Grabación del audio. La música empleada son fragmentos de canciones de los discos utilizados en las obras. El proceso de selección consiste en una audición y una valoración de las canciones que contienen los discos, teniendo en cuenta la calidad del sonido, el ritmo y la asociación con la obra. Para la grabación utilizo, además de un micrófono y un tocadiscos, el programa de edición de sonido *Adobe Audition 2.0*.

Las canciones que he seleccionado son muy diferentes en estilos musicales, pero acordes al ritmo y a su relación con la imagen. Entre la selección he

utilizado cinco temas, "*Love is a many splendored thing*" de Sammy Fain y Paul Francis, perteneciente a la banda sonora original de la película *Grease*;
" *Hopelessly devoted to you*" de Olivia Newton John, "*Girl yo Know it's true*" de Milli Vanilli, "*Bankeiro*" de Mory Kante y "*Kiss, Kiss, Kiss*" del disco Doble Fantasy de John Lennon y Yoko Ono, siendo esta última cantada por ella.





3. Edición del video. Para el montaje de las imágenes he considerado conveniente utilizar *Adobe Premier Pro*, porque es el programa de edición de video que mejor conozco su funcionamiento. El ritmo de la música y la imagen es fundamental en toda la animación, siendo este uno de los objetivos. Además, la improvisación en relación a la música y la imagen durante la edición, la asociación de imagen y música y la fusión de planos, son factores que han determinado el resultado de esta animación.

En conclusión, una animación experimental donde muestro la hibridación entre la música y el objeto que la reproduce, con un resultado final de tres minutos y veinticinco segundos de duración, que interpreto como un video de presentación de la obra realizada.

3.2. Las series

Serie Limones



Limones I, 2011

Técnica mixta sobre tabla,

95x130 cm.



Naranjas, 2011

Serigrafía y técnica mixta sobre tabla

95x130 cm.

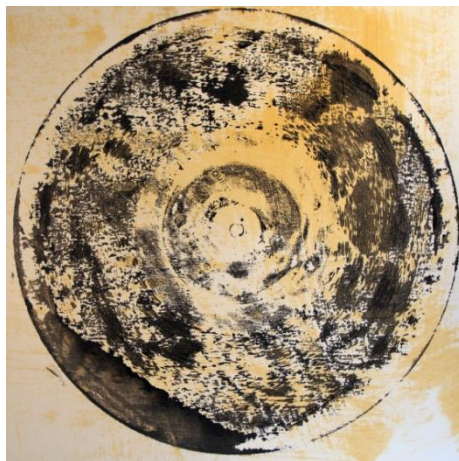
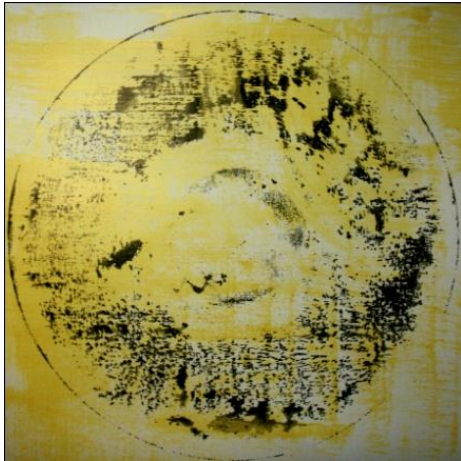


Vacaciones, 2011

Serigrafía y acrílico sobre lienzo

155x135 cm.

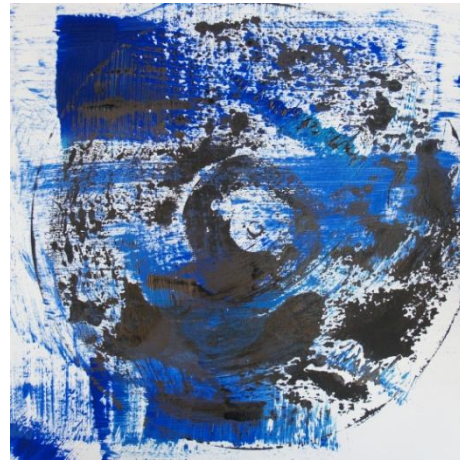
Serie Long Play



The man on me, 2012

Acrílico y monotipo sobre papel *Basik* 300gr.,

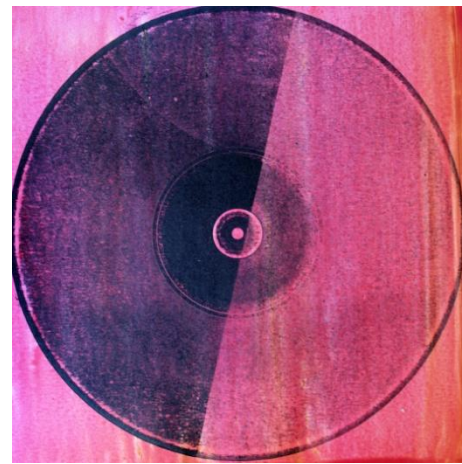
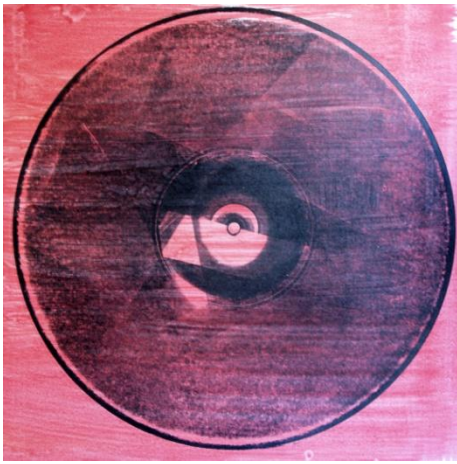
31x31 cm



Mediterráneo,

Acrílico y monotipo sobre papel *Basik* 300gr.

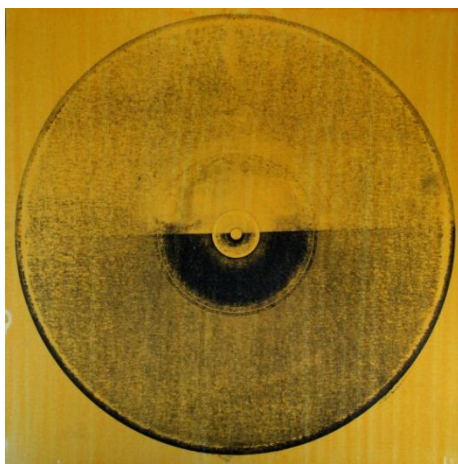
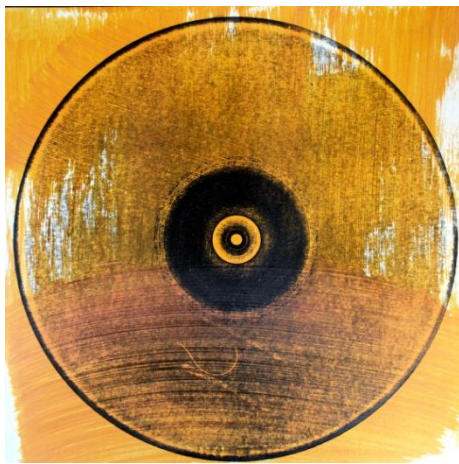
31x31cm



I love to boogie, 2012

Acrílico y monotipo sobre papel
Basik 300gr.,

31x31cm.



Like a rolling Stone, 2012

Acrílico y monotipo sobre papel *Basik* 300 gr.

31x31 cm.

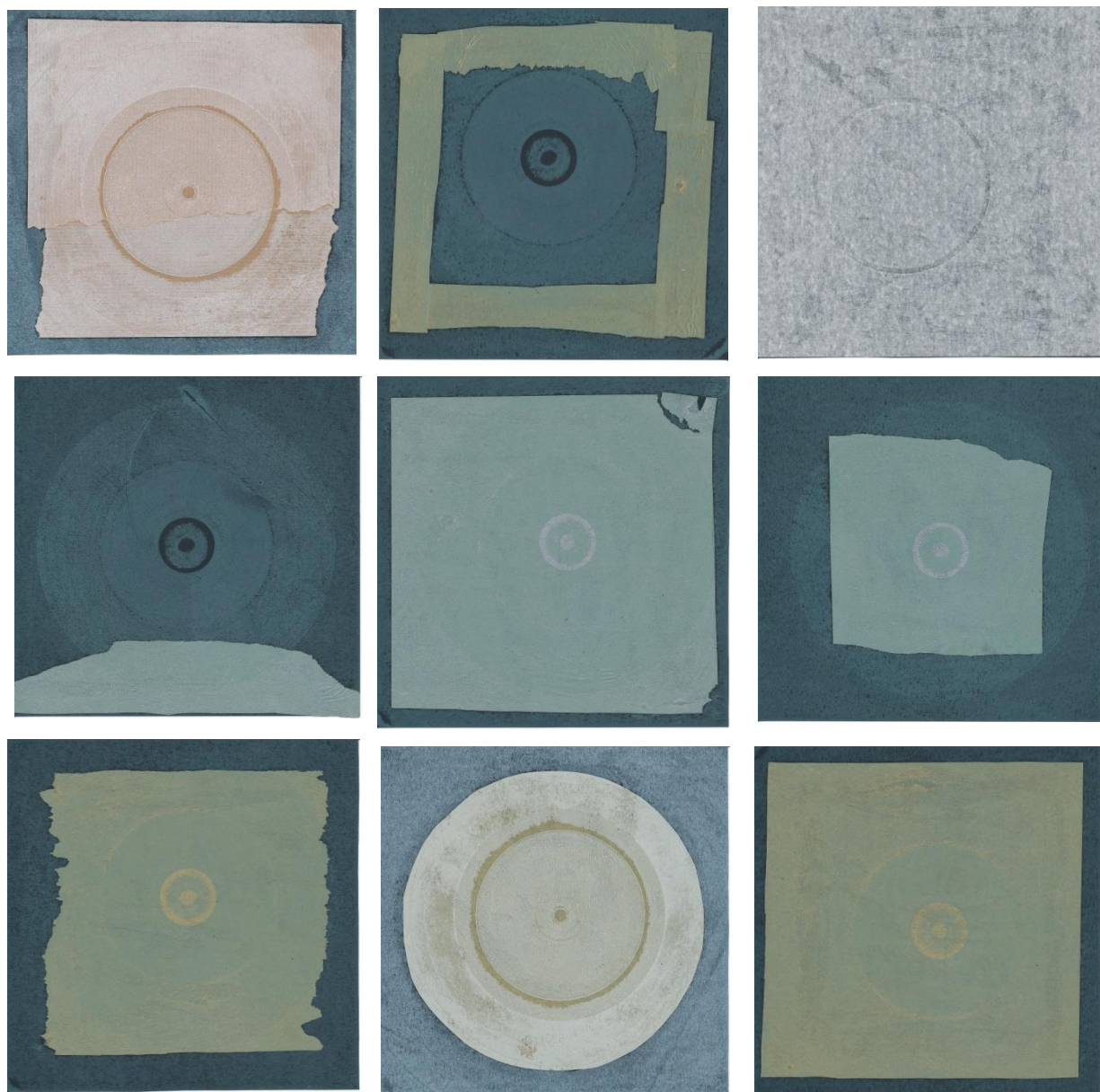


La noche inventada, 2012

Collage y monotipo sobre papel continuo marrón

31x31 cm.

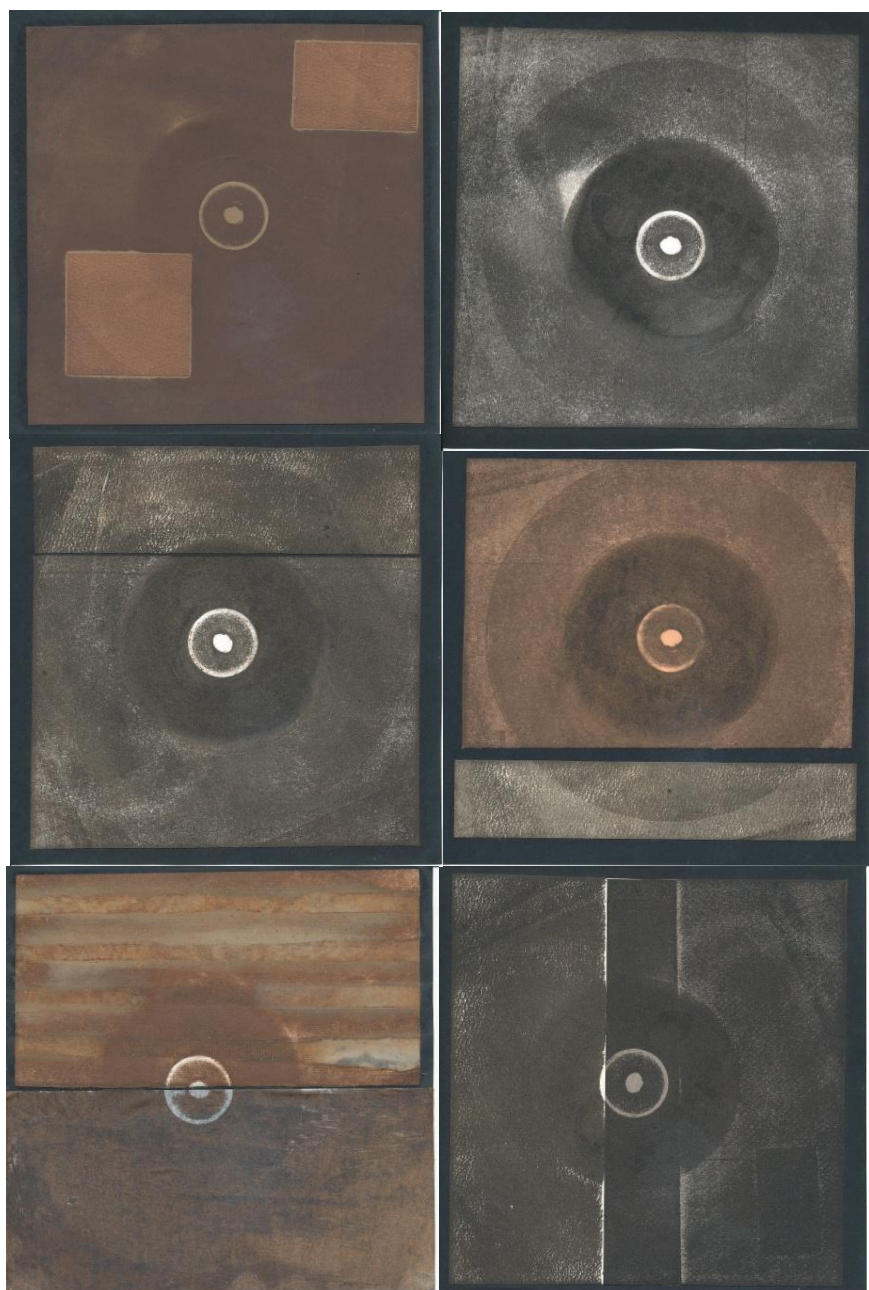
Serie Singles



Last Christmas, 2012

Collage y monotipo sobre papel

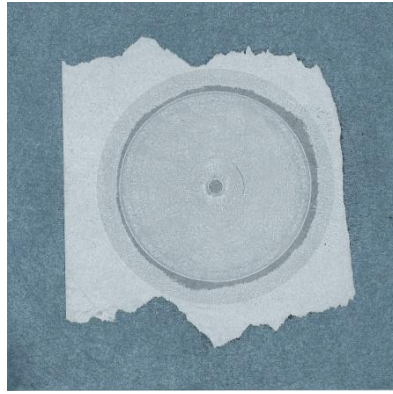
20x20cm.



Canción del adiós, 2012

Collage y monotipo sobre papel

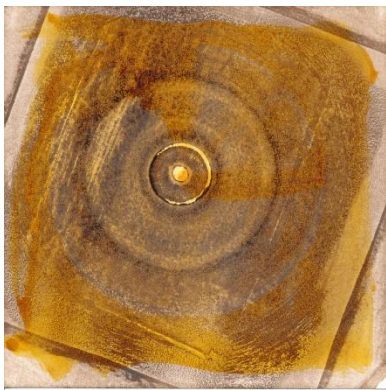
20x20 cm.



Sunday Morning, 2012

Collage y monotipo sobre papel

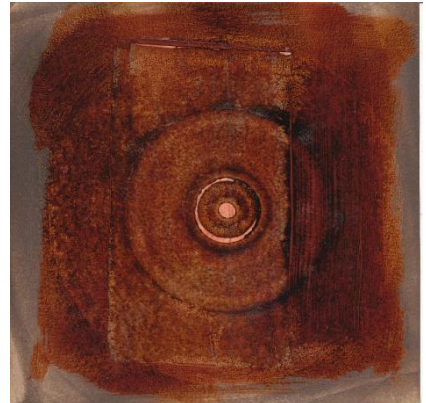
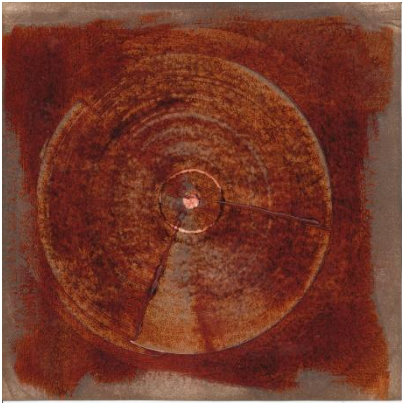
20x20cm.



Road to ruin, 2012

Acrílico y monotipo sobre papel

20x20cm.



Maderita, 2012

Acrílico y monotipo sobre papel

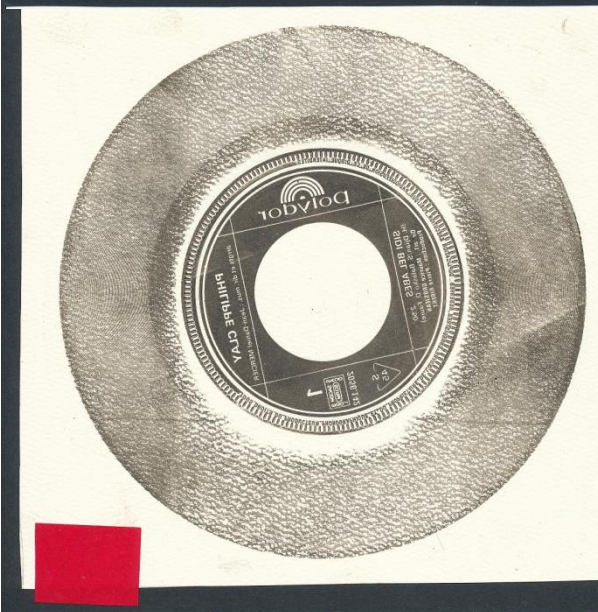
20 x20 cm



I love to boggie, 2012

Acrílico, collage y monotipo sobre papel

20 x20 cm



Pop Life, 2012

Collage y monotipo sobre papel

20x20cm.

Pintura: Paisajes



El pino , 2012

Acrílico y collage sobre tabla

56x56 cm.



Saltitos, 2012

Acrílico y collage sobre tabla

56x56 cm.

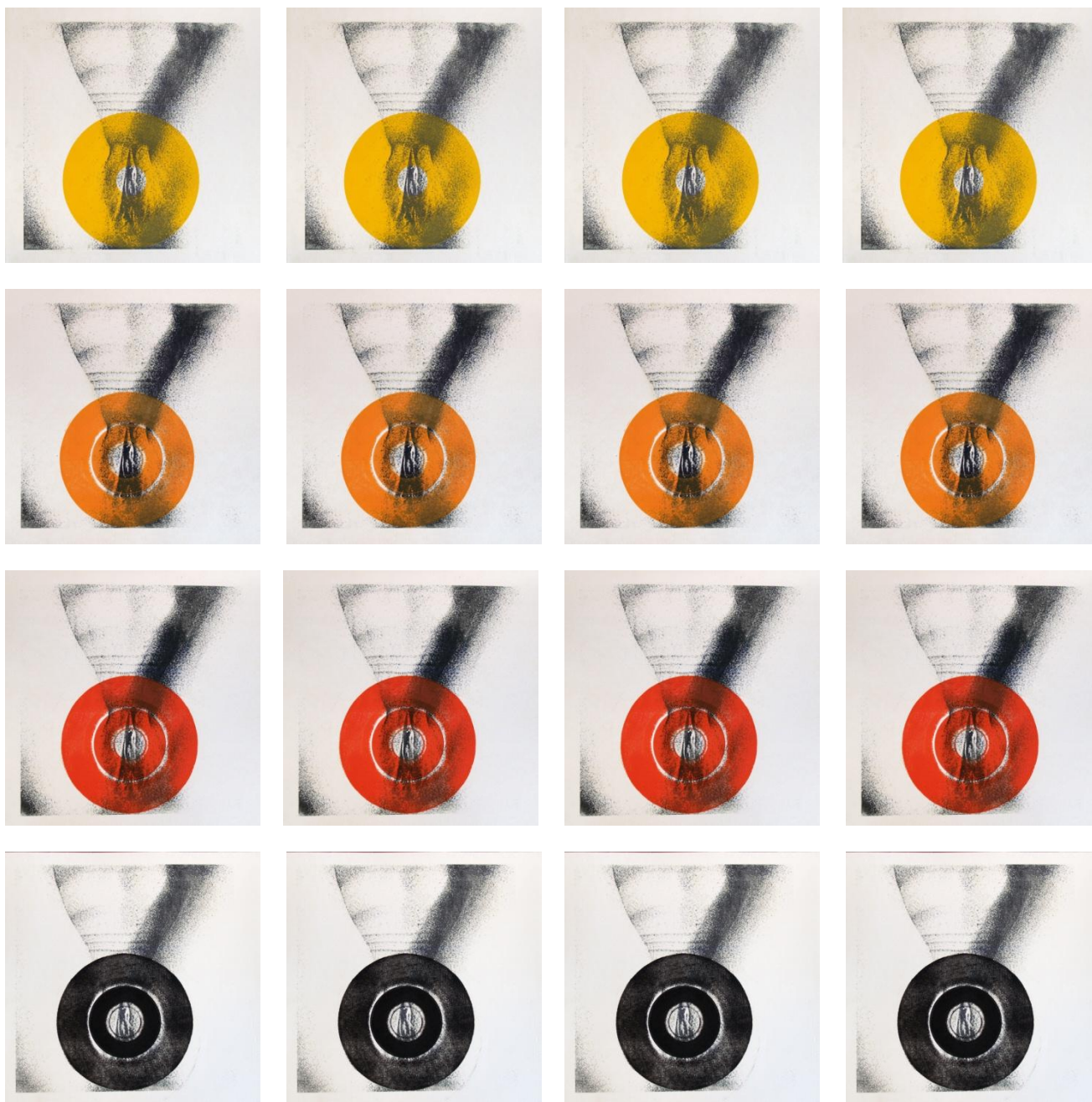


Noches de blanco satén, 2012

Acrílico y collage sobre tabla

56x56 cm.

Estímulos Sonoros

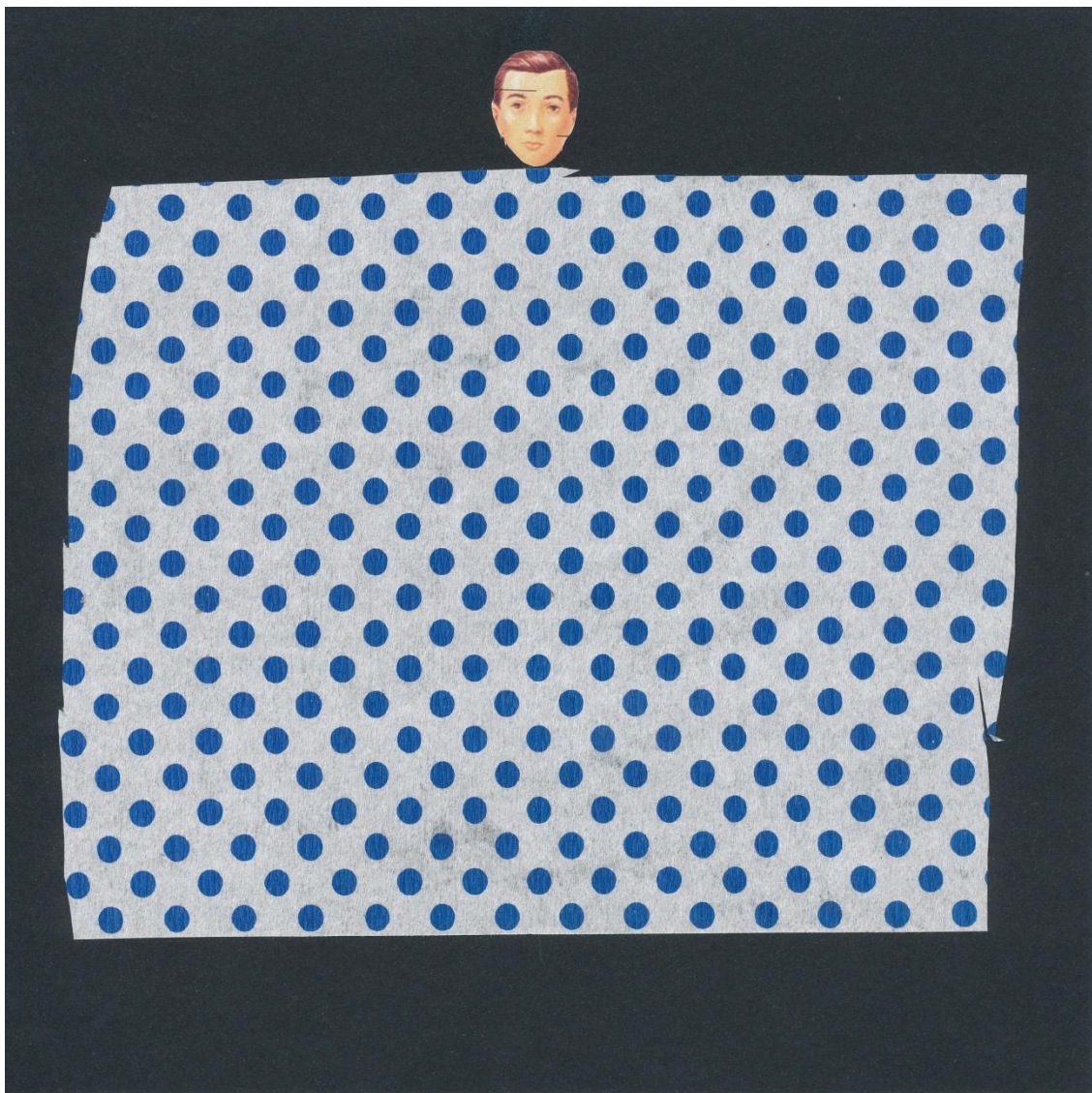


Kiss kiss kiss, 2012

Transferencia por disolvente y monotipo sobre papel
Fabriano 240 gr.

16 piezas de 33x33cm.

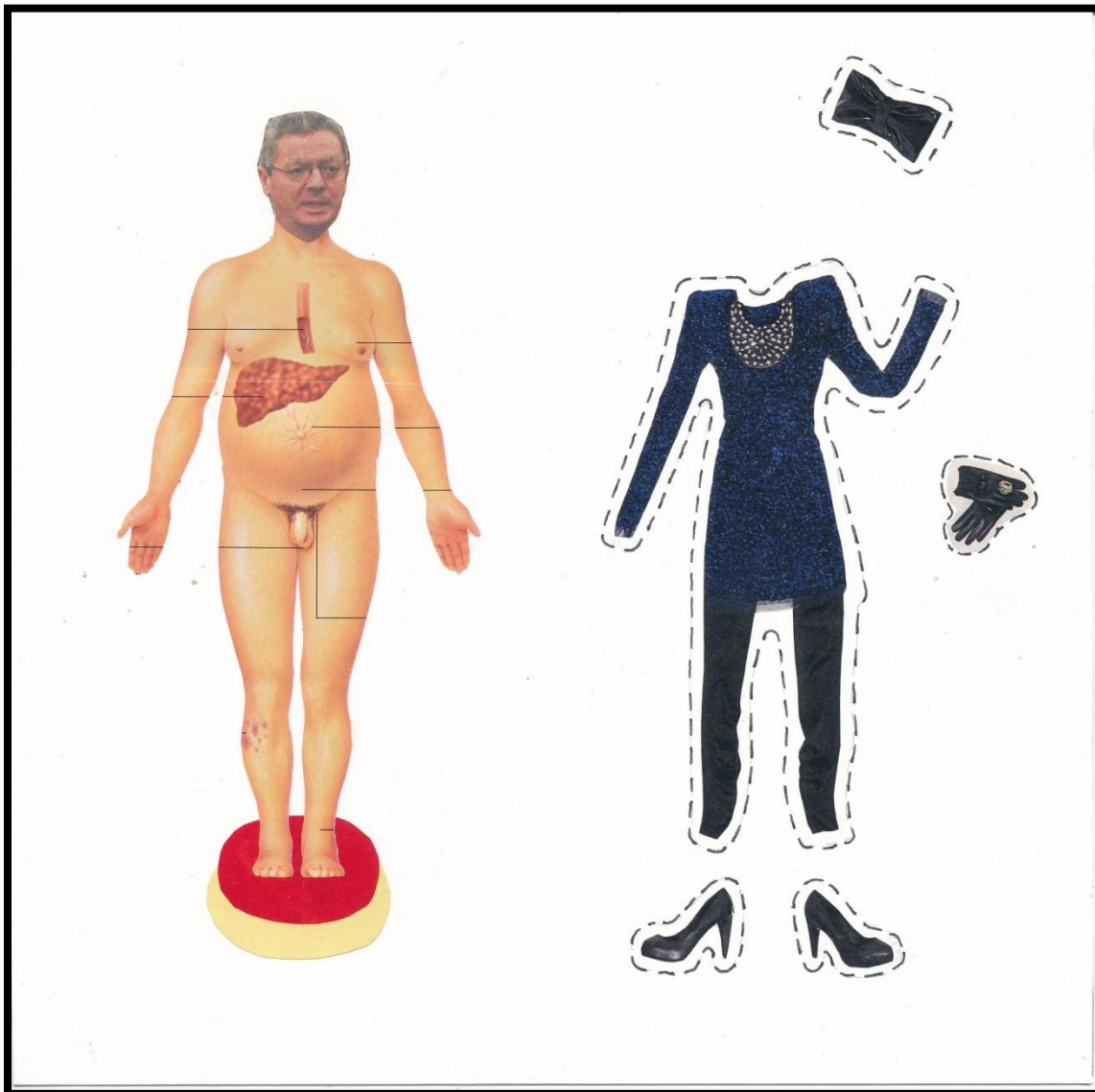
Collages



Bule, bule, 2012

Collage sobre cartulina negra

20x20 cm.



La niña pastorl, 2012

Collage sobre papel Basik 300 gr.

20x20 cm



Yoko, 2012

Collage sobre papel Basik 300 gr.

20X20 cm



Stand by me, 2012

Collage sobre papel Basik 300 gr.

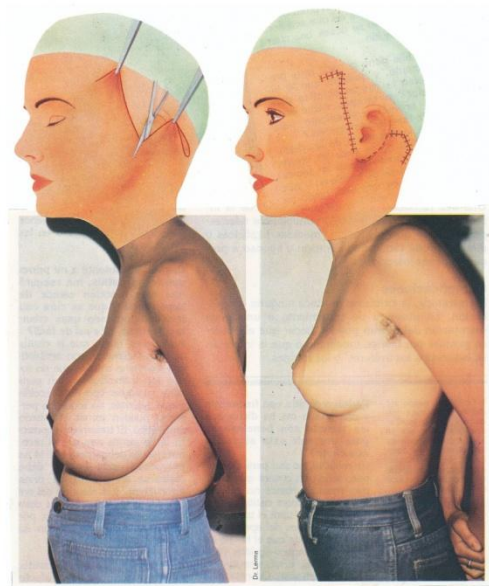
20x20 cm



Silencio, 2012

Collage sobre papel Pop Set 170 gr.

31x31 cm



**LAVAR POR
SEPARADO
WASH
SEPARATELY
LAVAGEM
SEPARADAMENTE**

Lavar por separado, 2012

Collage sobre papel Pop Set 170 gr.

31x31 cm.



Yo soy de Elda Señores, 2012

Collage sobre papel Pop Set 170 gr.

31x31 cm.



Londres 2012, 2012

Collage sobre papel Pop Set 170 gr.

31x31 cm.

ان صعود الفتح يبدو ايضا كدليل على ان قيادة الفلسطينيين قد بدأ الان بالتحول والدخول في ميلاد جديد لزعماء وطنيين نوريين بدلا من (المرموقين) الاولين الذين ندهورت سلطتهم بعد ١٩٥٨ والذين يختلفون عنهم في الثقافة والتصميم والتقدير العملية كاختلاف الزعماء الصهيونيين الشيطانيين عن الفئة الفنية السلبية من اليهود (دعاء الاندماج) .

محادثة سياسية :

الفدائيين البارزين الآن لم يعودوا قطاع طرق كالذين كانوا يشكلون في السنوات السابقة ، بل انهم متطوعين ذوي ثقافة جيدة دفعتهم عواطفهم السياسية والمنظمات الفدائية . ويقال ان القيادة العسكرية للعاصفة مؤلفة من رباتين واثنتين من المختصين بالالكترون واثنتين آخريين من المختصين بالسياسة والامور العسكرية الاخرى خارج منطقة الشرق الاوسط .

ومضت الصحيفة تقول :

ويبدو بان الحوادث الاخيرة تعطي أي أمل جدي في التوصل الى معاهدة سلام مددة كانت اسرائيل تتمسك بها على أساس الشروط التي كانت ترغب بتقديدها . السؤال الذي يدور الآن هو ما اذا كان ناصر وحسين قد ضمنا الموافقة على خطوط قرار مجلس الامن المؤدية الى انسحاب اسرائيل ، هذا الانسحاب الذي سيحدد دعما كانيا من الفلسطينيين كافة لجعله مستحيلا لان زعماء الفدائيين سيستثمرون في القتال لانهم يريدون خلا جذريا اكثر .

والارجح ان هذا سيحدث ، ولكن في الوقت الذي يتزايد فيه عدم صبر الفلسطينيين في الاراضي المحتلة لانهم يريدون التحرر من السيطرة الاسرائيلية باسنة وسيلة فان من اربهم تستند بسبب طبيعة حكم الاحتلال العسكري .

ومن هنا فان لحركة المقاومة الفلسطينية الراهنة عنصران اساسيان : اولئك الذين التحقوا بها نتيجة الحرب والاحتلال ويعتقد بانهم يمدون الالف ، وكادر المدنيين والمنظمات التحريرية التي كانت نشطة قبل الحرب . ومن بين تلك المنظمات الفدائية التي بدأت بغثة صغيرة من الفلسطينيين المنفيين العاملين في الكويت ، وكانت اكثر منظمات قوة ونشاطا من الناحية العسكرية . ويمكن القول ان الفتح وليست الحكومة السورية او الرئيس ناصر كانت المفجر الاصلي للحوادث التي قادت الى حرب حزيران في الجانب العربي .

تعقيب سري :

ومن الغريب في الحقيقة ان يوجه انتباه قليل الى اصل وافكار الفتح حتى الآن .

— ٧٧ —

Vacaciones en el mar, 2012

Collage sobre papel Pop Set 170 gr.

31x31 cm.



Mimosa, 2012

Collage sobre papel Pop Set 170 gr. jaspeado

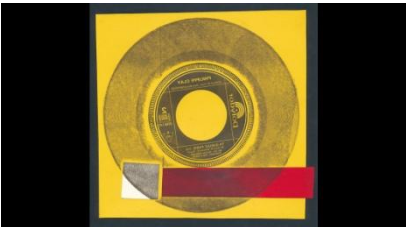
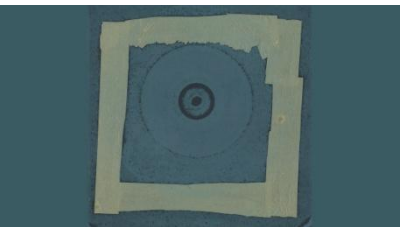
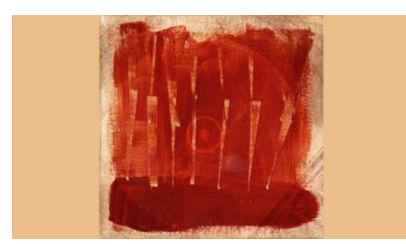
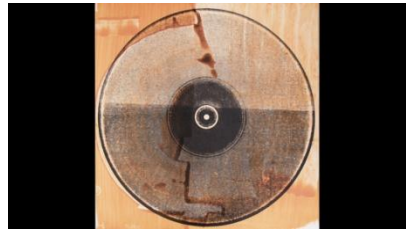
31x31 cm.



Opus Dei, 2012

Collage sobre cartón pluma de 5 mm.

31x31 cm.



Fonografías, 2012

Animación 2D

3min 24 seg.

Collage, transferencia, monotipo, pintura y retoque digital

6. Conclusión

Una vez llegados a este punto, debemos de mirar hacia atrás para poder reflexionar y hacer balance de todo lo sucedido desde el inicio del proyecto hasta ahora.

Siempre he pensado que una obra no tiene fin. Llegados a un punto, existen dos opciones: por un lado continuar trabajando la obra y por otro lado, dejarla con la intención de algún día continuar con ella. Por eso mismo, en un trabajo como este, donde he tratado de investigar y conocer un poco más sobre el sonido o la música y su relación con las artes gráficas y pictóricas, pienso que queda mucho por estudiar y por aprender, siendo muy difícil ponerle un final.

A través de este proyecto, he podido reflexionar sobre mi propio proceso de trabajo, analizando su evolución y definiéndolo. Así como profundizar sobre el objeto disco y la historia del arte sonoro, desde los avances tecnológicos del siglo XIX relacionados con la grabación y reproducción del sonido, como sobre la apropiación de estos medios por parte de ciertos artistas, tanto de las vanguardias como de la actualidad, profundizando en aquellos aspectos que he ido conociendo.

Respecto al trabajo en serie, he considerado necesario estudiar sobre la repetición como estrategia creativa y que conduce a la posibilidad de conocer y profundizar en algunas de las técnicas empleadas, así como confrontar los resultados obtenidos.

También destacar el resultado de la obra, donde he podido conocer un poco más las posibilidades expresivas de las técnicas empleadas, tanto individualmente como desde su hibridación y su posterior uso en la animación. La monotipia es una técnica fundamental a lo largo del proyecto. Por medio de esta, he podido registrar la huella del objeto disco sobre un soporte, el papel, resultando ser un modo de significación diferente al de un dibujo y quizás más cercano a la fotografía.

A través de reflexiones de distintos autores sobre el concepto de repetición en el ámbito artístico, la conclusión a este estudio es que el punto de partida de la repetición son el placer y la apropiación de lo estético.

Hemos podido ver que la obra es también el objeto cuestionado en la repetición, su valor, su rechazo, ante su medio reproductivo, pero concediéndole a lo largo de los años una mayor autonomía a la obra en serie, la diferencia no visible a pesar de aparecer un mismo elemento iconográfico, hace de esa obra única, irreproducible.

Y para terminar, considero necesario resaltar la experiencia positiva de poder llevar a cabo este proyecto, con un tema y un objeto tan bonito y entrañable como es el disco de vinilo, el único soporte que perdura con el paso del tiempo junto a los nuevos formatos digitales; y deleitándonos con su nostálgica rugosidad sonora, momentos inolvidables.

7. Bibliografía

ARIZA POMARETA, Javier. *Las imágenes del sonido: Una lectura Plurisensorial en el arte del siglo XX*. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. Cuenca. 2008.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Abada Editores, Madrid, 2012.

BLOCK, Michael, *Broken Music*. Artists Recordworks, Berlin, Ed. DAAD, 1989.

CAGE, John, *Silencio*, Árdora Ediciones, Madrid, 2002.

CAGE, John, *Para los pájaros*, Ed. Monte Avilas, Caracas, 1981.

CASTELMAN, Riva, Jasper Johns. *Obra gráfica. 1960-1985* .Ed. El Viso. Madrid, 1987.

CHAVEZ, Carlos, *El pensamiento musical*, Ed. Efe, Mexico D.F, 1964.

CHION, Michael, *El sonido*, Paidós, Barcelona, 1999.

DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Ed. Júcar, Madrid, 1988.

DRATE, Spencer, *Designing for music*, Ed. PBC International, New York, 1992.

FERNANDEZ, Lluís, *Guateques, toccatas y discos*. Ed. Aguilar, Madrid, 2004.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real*. La vanguardia a finales de siglo, Ed. Akal, Madrid, 2001.

GREENBERG, Clement, *Ensayos críticos*, Paidós, Barcelona, 2002.

GRUSHKIN, Paul, *The art of Rock*, Ed. Atrabas, New York, 1987.

INSAUSTI, Rafael, *Obras, Volumen 2*. Ed. Casa de Bello, Caracas, 1984.

POLO, Magda, *La estética de la música*, Ed. UOC, Barcelona, 2008.

PULTZ, John, *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Ed. Akal, 1995.

RIVERS, CHARLOTTE, *CD:Diseño de portadas y packaging para CD*, Ed, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

SHOPENHAUER, Arthur, *Pensamiento, palabras y música*. Ed. Edaf. Madrid. 1998.

STEINWEISS, Alex, *For the record: The life and work of Alex Steinweiss*, Ed. Princeton architectural Press, New York, 2000.

STORR, Anthony, *La música y la mente*, Paidós, Barcelona, 2002.

VV.AA. *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945)*, Laboratorio de Creaciones Intermedia, Edit. UPV, Valencia, 2004.

WOLFE, Tom, *La palabra pintada*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2004.

