

*José Fuentes Esteve. Las aventuras del mundo del grabado. Diálogos entre la matriz y la imagen final**

Román de la Calle
Universitat de València

RESUMEN

Estudio del extenso itinerario artístico del grabador José Fuentes (Torrellano, Alicante, 1951). Análisis de sus numerosas series de obra gráfica, sus técnicas, experiencias, proyectos de investigación y actividad pedagógica. Se diferencian las etapas de su producción: las “series temáticas” (21 conjuntos) y las “series narrativas” más recientes (5 conjuntos). También se abordan las relaciones entre las imágenes y los textos, en el quehacer artístico del autor. Finalmente, se analizan, de forma pormenorizada, algunos ejemplos de obras.

Palabras clave: Grabado / serigrafía / carborundo / matriz / estampa / serie / ekphrasis, hypotiposis / proceso creativo / estampación / entintado / obra múltiple y obra única.

ABSTRACT

Study of the extensive artistic itinerary of the engraver José Fuentes (Torrellano, Alicante, 1951). Analysis of their numerous series of graphic works, techniques, experiences, research and pedagogical activity. The stages of production are different: the “thematic series” (21 groups) and the “narrative” more recent series (5 sets). Also addresses the relationship between images and texts, in the artistic work of the author. Finally, is analyzed, of form detailed, some examples of works.

Keywords: Engraving / serigraphy / carborundum / matrix / stamp / series / ekphrasis / hypotiposis / creative process / stamping / staining / multiple work and unique work.

(*) Este estudio fue planificado, inicialmente, como conferencia. En el Museo de Bellas Artes Gravina (MUBAG), de Alicante, fue pronunciada directamente frente al público y ante determinadas obras, que se trataba de comentar, junto a la presencia, además, del propio grabador, el 4 de enero 2015. Se ha procurado preservar el estilo directo y la vivacidad de las palabras, activadas en tal ocasión. Las citas, a veces amplias, que recogen declaraciones del grabador José Fuentes, a lo largo del trabajo, tienen su origen en conversaciones mantenidas con el autor, entre diciembre del año 2014 y enero-marzo del 2015.

I

Hace más de 20 años, redacté, por invitación, un texto de estudio –*Work in progress / Work in process*– sobre la trayectoria y la obra del profesor José Fuentes, destinado al catálogo de la muestra que, bajo el título de *Elche y el Mediterráneo*, se exhibió en el Museo de Bellas Artes Gravina (Alicante), entre finales de 1993 y los inicios del '94, recogiendo en tal oportunidad obras de su Serie número 17, entonces recién terminada (años 1992-93). Se trataba de un conjunto de piezas, quizás más extenso de lo habitual (grabados al carbón, grabados en sistemas aditivos, grabados con molde y contramolde, sobre papel sintético) en el cual su autor quiso reflejar, precisamente, su particular visión de un concreto espacio vital, que le era entrañablemente próximo, abordando de este modo –con su rotundidad gráfica– el contexto de un país, donde sus gentes habían echado profundas raíces y en el cual él mismo había nacido, en el año 1951. Concretamente en la localidad de Torrellano, partida rural de Elche.

Fue entonces cuando, por mi parte, tuve la ocasión de entrar en contacto con su impactante obra y también con el interesante personaje, que ahora, de nuevo, nos ocupa. Ambos éramos

ya catedráticos de universidad y profesionalmente contábamos con un determinado rodaje docente e investigador. Él se había afincado en Salamanca, en la Facultad de Bellas Artes, en el Departamento de Dibujo y Grabado, mientras yo lo había hecho en Valencia, en la Facultad de Filosofía, Departamento de Estética y Teoría de las Artes. Efectivamente, tanto me interesaron sus trabajos que, unos años después, ya en 2001, dirigiendo, por mi parte, el Aula de las Artes y sus diversas colecciones de libros –en la conocida Institución Alfons el Magnànim de Valencia–, respaldé y promoví la edición, concretamente en la Col·lecció “Itineraris”, del libro titulado *José Fuentes: Una trayectoria de creación e innovación en el grabado contemporáneo*, del que fue autor el investigador Francesc Aracil. Se trataba del resultado de una tesis doctoral, que presidí, si no recuerdo mal, e hice luego revisar y reducir selectivamente a 150 páginas, para su viable publicación.

Por estratégico interés, he vuelto a releer, ahora, aquella publicación –que ya es historia, como sucede con todas las monografías circunscritas a determinados períodos de una vida– y lo he hecho con más atención, si cabe, que cuando me tocó coordinarla entonces, ocupado, ahora de cara al encargo recibido, por reencontrarme de nuevo –dos décadas después– con el profesor José Fuentes y con su obra posterior y reciente, en el mismo espacio histórico del MUBAG. Cuestiones del destino o del azar, sin duda. El índice de aquel libro se había planteado cuidadosamente como un viaje a seguir, a través de las diferentes series de la compleja investigación plástica, que había iniciado nuestro joven grabador, desde 1975, precisamente con *Grabados gofrados*, que fue la primera de tales series y a la cual seguirían, de inmediato, otras aventuras experimentales: Serie *Raíces* (1977-78), Serie *Cables*, (1979 y 1981-83), Serie *Cables rojos* (1983), Serie *Grabados en barro* (1986), Serie *Silver geometry* (1988) o Serie *Tijeras* (1990-91) por citar sólo algunas de ellas. En efecto, todas éstas indicadas, unidas a otras series más, se estudiaban y recogían concienzudamente de forma exhaustiva, capítulo a capítulo, hasta llegar al año 1996,



Fig. 1.-Serie: *Grabados Gofrados*. 1977. 49 x 60 cm.
Grabado al aguafuerte, punteador eléctrico y gofrado.

cerrándose aquella monografía, con el análisis de la última serie de ese periodo de veinte años (1975-95), en concreto la Serie número 18, titulada *Juegos de arena*, que temáticamente volvía a enlazar, en cierta manera, con *Elche y el Mediterráneo* (1993), mediante la exploración plástica ejercida sobre aspectos de su tierra natal, potenciando una decidida abstracción, que le llevó a representar, incluso, el suelo marcado por huellas, relieves e incidencias diversas, como ecos genuinos de una vida recordada, mediante una novedosa técnica que él denominó “arenografía”.

Efectivamente, aquella investigación académica, convertida en libro, había recopilado, de forma puntual, una gran parte de las series que iban a constituir, luego, lo que se denominaría, con mayor perspectiva, su “primera etapa de producción artística”, sin que él mismo entonces lo supiera ni imaginara –ni yo, por supuesto, tampoco–, hasta cubrir aquel citado período histórico las 20 series iniciales, que se cerrarían algo más tarde, en el año 2002. Ellas darían paso precisamente –quizás como determinante y decisiva bisagra entre sus dos fases fundamentales– a la emblemática Serie *El río*, (años 2003-2004), cuya revisión aquí hoy nos hemos propuesto llevar a cabo, convertida en eje de su itinerario investigador, en torno al dominio del grabado.

II

Pero vayamos por partes. José Fuentes fue orientado, en su vocación artística, por el profesor de dibujo que tuvo en el bachillerato: el docente José Díaz Azorín, asimismo experto grabador y aún hoy en activo, quien supo detectar en él los primeros síntomas de esas capacidades innatas –ávidas de formación–, que educadas en crecientes exigencias y entregas, le llevarían primero a la entonces Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1970) y luego también a la Escuela de BB. AA. de San Jorge en Barcelona (1972). Así sería aconsejado y conducido didácticamente, a su vez, por figuras solventes y destacadas como el maestro Ernesto Furió (Valencia) y el profesor Jesús Fer-

nández Barrio (Barcelona), ambos destacados maestros en el dominio del grabado. De hecho, se licenciaría, paralelamente, José Fuentes en las especialidades de Pintura y Grabado (1974), con públicos reconocimientos y diversos galardones. Su primer sueño y su primera meta –no sin dificultades y mediando siempre constantes esfuerzos– habían sido cumplidos, gracias a la seducción que sentía hacia ese particular sector de las artes plásticas y por el hecho de haber respondido, generosamente y sin condiciones, a tal llamada.

Rememorando, en conjunto, su personal trayectoria, hay que reconocer que ha demostrado siempre una radical fidelidad al mundo de la gráfica, sobre todo centrándose en torno a las complejas estrategias y plurales procedimientos del grabado. Diríase que entendió muy bien –desde el principio– que el trabajo creativo que, de pleno, le seducía casi de forma programática, era aquel estrechamente vinculado al dominio de los procesos técnicos, en los cuales el protagonismo de las matrices originales, la presencia de los materiales disponibles y la sorprendente serialidad de las imágenes conformaban –como pautas indiscutibles– la mejor escenografía operativa, que él deseaba hacer suya, para investigar: *work in progress / work in process*.

Sabía muy bien que la actividad que conlleva el grabado –su gestación– parte siempre de una idea generadora, incidiendo sobre el material que se ha escogido como matriz (madera, metal, piedra o seda, siguiendo la tradición, que él respetará, pero igualmente forzaré, hacia nuevos horizontes) cuyos soportes delimitan las tipologías de las técnicas formales del grabado y los sistemas de estampación respectivas (xilografía, calcografía, litografía, serigrafía). Así, la matriz es precisamente el dispositivo en el cual se funda y se revela el origen: un original multiplicado, que es siempre obligado requisito, por tradición, en el grabado y en los sistemas de estampación. La matriz, pues, como elemento de reproducción y seriación de la imagen. Algo fundamental en la historia y algo trascendente, también, –¿cómo no?– para la coyuntura actual en la que él, por decisión propia, se encontraba.



Fig. 2.-Serie: *Tijeras*. 1991. 60 x 40 cm. Cerogrado y resina sintética.

Ciertamente, formaba parte, vivía y habitaba el universo contemporáneo de la imagen: tenía frente así una desbordante *iconosfera*, de la que nunca se sintió personalmente ajeno.

El individuo actual –debió plantearse nuestro protagonista– es un ser máximamente dependiente de su entorno visual: publicitario, informativo, cultural, sociológico, artístico... La imagen avanza siempre prepotente hacia el sujeto, pero ya no se da, en contrapartida una resistencia exploradora –crítica– por medio de la cual tal individuo pueda dirigirse, a su vez, analítica y críticamente, de retorno, hacia la imagen. No. Más bien –seamos sinceros– las experiencias cotidianas de esa realidad visual tienden a transformarse, la mayoría de veces, en acaparador espectáculo. De hecho, es justamente el extenso dominio de la imagen lo que en nuestros días –incluso por y a través de sus excesos– constituye el vehículo más directo de nuestros conocimientos y la palanca más eficaz de nuestra educación. Por eso, muchas de las complejas relaciones que mantenemos con el mundo dependen, en gran parte, de las imágenes que nos circundan. ¿A quién, pues, no le interesan, le atraen o le preocupan las imágenes? Y, en tal contexto, precisamente nos seguimos moviendo nosotros hoy y se movían también los trabajos e investigaciones del joven profesor José Fuentes, en torno al mundo de la estampa y sus creativos diálogos con el tratamiento de la matriz.

Pongámonos estratégicamente en su lugar, aunque sin dejar de potenciar, en paralelo, nuestra autoconsciencia. ¿Cuántas asociaciones, por ejemplo, pasan por nuestra mente, con sólo referirnos al término *matriz*? Aunque únicamente, ahora, apuntaremos dos: la matriz asociada a la idea de *memoria* y la matriz inscrita como *original*. Frente a ello, se arraciman además otras nociones, estrechamente correlacionadas con la propia génesis de la estampa, tales como, por ejemplo, el profundo enfrentamiento existente entre lo único y lo diverso, entre el original y la copia; pero también entre el original, múltiplemente intervenido, la estampa de reproducción o la estampa original, en cuanto única.

Tendríamos así pues, por un lado, la matriz como la línea de la memoria: *la matriz-memoria*. Y, por otro, la estampa como *la mirada atenta*, como síntesis dialéctica en la que la transferencia o transposición de un elemento –matriz– posibilita la constitución de un “objeto” y de una imagen manipulables metódicamente, tanto en su constitución como en sus experiencias estéticas subsiguientes.

Realmente, la estampa –en esta faceta que ahora nos interesa– como capacidad de atraer y constituir una mirada atenta, no sólo descansa –por ejemplo– en la historia inmediata de las tallas, estrategias, intervenciones, constructos y procedimientos vividos sobre la matriz, sino que los transgrede, va más allá de esas historias, ya que utiliza efectivamente la información de las mismas, pero reconociendo, interpretando, acentuando, seleccionando y hasta ofreciendo ciertas independencias puntuales, respecto a su entorno inmediato. Esta capacidad de reconocimiento, que comporta la estampa como mirada atenta, le es también sumamente esencial a sí misma. Podemos afirmar que con ella se construye, sobre lo construido, y se posibilita una nueva interpretación de la realidad configurada.

A priori, suele pensarse que entre la *matriz*, asumida como genuino acto creador, y la *estampa* posterior existe todo un abismo. Como si en la una –y en sus manipulaciones transformadoras– se acumulara la faceta creativa por excelencia, mientras que en la otra, mediante el proceso de la estampación, fuese sólo el desarrollo mecánico lo preponderante y destacado. A lo largo de su vida activa, José Fuentes demostrará efectivamente la certera posibilidad de lo contrario.

Esa dualidad la vivimos como formando parte consustancial del mundo del grabado en su globalidad, siempre que reflexionamos sobre las oposiciones y los diálogos existentes entre ambas realidades contrapuestas y a la vez profundamente correlacionadas: la *matriz* como sujeto que posibilita conocimiento y la *estampa* como objeto directamente conocido, pero que, no obstante, conforman –entre ambas– una totalidad creativa inseparable.



Fig. 3.-Serie: *Elche y el Mediterráneo*. 1993. 50 x 100 cm. Imagen sobre papel artificial.

Ahora bien, siguiendo con nuestros planteamientos, por una parte, ese objeto tan especial –la estampa– aparece como lo sensiblemente enriquecido, siempre móvil y cambiante, si la sabemos relacionar activamente con los demás objetos de su misma generación: las demás estampas, en función de lo que podría denominarse “ley de la causa-efecto”, que rige los cambios de estado en el tiempo y en el espacio. La matriz, por su parte, como sujeto, es lo no sensible y oculto, es quizás lo meramente inteligible, es lo que tiende a la permanencia en todo cambio, algo que no puede darse perceptiblemente ni en el tiempo ni en el espacio. Agota en ella misma su historia. Vendría a ser como la memoria, el depósito, el almacén de informaciones y posibilidades, pero que nunca pueden / suelen mostrarse como cognoscibles, en su riqueza y capacidades, ni en el marco de su coetaneidad, ni en la historia del arte. Sólo podrá hacerlo y darse a conocer a través de la estampa, de las estampas... Es decir que únicamente se nos muestra –la diacronía de su memoria– a través de la presencia y la diáspora de sus huellas.

Deteniéndonos, pues, a analizar, la naturaleza de la estampa, descubrimos, al menos en principio, que su razón de ser es la multiplicidad, es decir, “su necesaria relación con otras estampas”. Tal es, por cierto, su esencialidad, aunque a menudo, como espectadores, no siempre repararemos puntualmente en ello. Las estampas son objetos disponibles –frente al sujeto-matriz, que se oculta– porque son múltiples. Conocemos además de las estampas –como objetos de conocimiento– lo que las otras estampas nos dicen sobre ellas, pues las percibimos / las estudiamos relacionadamente en sus semejanzas y diferencias, junto a las demás, frente a su común origen-matricial. Insistimos, por tanto, en el hecho de que el ingrediente esencial de la estampa –como genuino objeto de conocimiento– es, por definición, su multiplicidad o su “necesaria relación con otras estampas”. Aquí se abre todo un mundo apasionante de conexiones, débitos, semejanzas y diferencias, que habitan, enriquecen y dan sentido a los amplios dominios y a la historia del grabado.

Pero, sobre lo ya dicho, podemos preguntarnos, ¿y si las estampas renunciasen a esa intrínseca y tradicional vocación de multiplicidad? ¿Y si –como en un salto en el vacío– reclamasen para sí, revolucionariamente, la unicidad propia de la matriz, a la vez que ésta decidiera, por su parte, –matriz anárquica– fragmentarse, dividirse, multiplicarse en superposiciones, paralelismos y collages sobreintegrados? He aquí, precisamente, citadas a vuelapluma, algunas de las claves sorprendentes que, en la trayectoria de José Fuentes, han abierto, constituido y diferenciado el doble periplo, la doble tipología de las series que, a lo largo de cuatro largas décadas de intenso trabajo, han generado el intermitente rosario investigador de nuestro invitado, en un conjunto, hasta el momento presente, de 26 series (21 + 5, divididas en dos etapas diferenciadas), más un estrambote experimental sobreañadido, del que también hablaremos: la postrera y diferenciada Serie número 27: *Tauromaquia* (2011-2014).

Refirámonos, pues, a esa estricta dualidad, en la medida que –como ya hemos apuntado, más arriba– podemos diferenciar dos periodos fundamentales en dicha cadena de series. De hecho, su programado e insistente trabajo seriado, desde un principio, se convirtió en la clave de sus indagaciones, en todos los sentidos. José Fuentes es un explorador, que necesita primero recorrer y revivir, de nuevo, incluso los dominios ya conocidos, para experimentar operativamente conceptos, materiales, técnicas y procesos repertoriados por la historia, con el fin de extraer, al máximo, de tales fuentes diacrónicas, las posibilidades de los valores plásticos, formales, expresivos, fruitivos y/o comunicativos del mundo del grabado. Y ahí es donde, para él, ha tenido y tiene sentido la implantación de las series, que representan y encarnan precisamente los diferentes pasos y vericuetos de la investigación programada. Cada propuesta serial supone el planteamiento, el abordaje y la resolución de un problema rastreado, en el panorama de sus inquietudes. Y de ese contexto abierto, de cara a las experiencias secuenciales, convertidas en estudiadas series, se ha derivado la



Fig. 4.-Serie: *Juegos de arena*. 1995. 74 x 108 cm. Arenografía.

compenetración efectiva entre el creador / investigador y el medio gráfico, una correlación directa y meditada que ha dado lugar –también en su vertiente didáctica, que nunca debemos olvidar, a base de la continuidad de los programas docentes y de los cursos intermitentes, impartidos en diversas universidades (Universidad del País Vasco y Universidad de Salamanca) e instituciones nacionales e internacionales– a una fecunda y coherente metodología de trabajo, consolidada en su cátedra y en su taller-laboratorio. Y es esa metodología la que ha sistematizado, a fin de cuentas, su acercamiento a los diferentes momentos del proceso creador de la estampa, desde la concepción misma de la imagen sobre la matriz, hasta las incidencias tanto del entintado como de la estampación: dos coyunturas fundamentales y de suma trascendencia en la conformación definitiva de las obras, donde pueden anidar por cierto, creativamente –insistimos– numerosas experiencias básicas de diversificación formal, de cara a cada propuesta gráfica, a cada estampa realizada.

Es a pie de prensa donde han sido examinados y analizados, por José Fuentes, los juegos de interacción entre los materiales seleccionados y sus respectivos comportamientos, donde se calculan, paso a paso, las consecuencias y los efectos de sus acciones, donde se evalúan las gamas de posibilidades que se abren tras cada decisión suya. Los recursos innovadores del grabado se catalizan, pues, como es sabido, en torno al tratamiento de la matriz, pero también y con el mismo grado de aspiración efectiva, en los procesos que gestionan el desarrollo de la estampa, sea ésta múltiple en sus diversificaciones o única en su gestación experimental. Y en estos terrenos exploratorios –en ambos– nuestro invitado ha sabido consolidar y sostener plenamente su magisterio.

III

Pero volvamos a las series y al abordaje y seguimiento de su itinerario personal. Tenemos, pues, un primer bloque, ampliamente dilatado, constituido por dos decenas de *series temáticas*,

gestadas intensa y encadenadamente entre el umbral iniciático de 1975 y los remansos creativos de principios del siglo XXI. Frente a ello, ya en estas décadas primeras de la reciente centuria, hay que ubicar las nuevas búsquedas y experiencias, que se abren concretamente a partir de la Serie número 22 hasta la 26, formando un segundo bloque diferenciado de su trabajo de exploración de las capacidades plásticas de los medios calcográficos y de sus posibilidades comunicativas, debiéndonos fijar, con cautela, en este repertorio de cinco conjuntos emergentes, elaborados entre los años 2004 y 2011 y que conforman las denominadas *series narrativas*. Entre ambos grandes conjuntos, nos topamos curiosamente –a modo de charnela histórica– con la Serie nº 21: *El río*, que preside y justifica esta cita y la correspondiente investigación, expuesta oportunamente en esta revista académica.

Sin embargo, nos interesa apuntar antes, al menos en brevedad, una respuesta a la siguiente pregunta, que consideramos relevante: ¿Qué diferencias podemos aportar, de hecho, al establecimiento de esa dicotomía establecida –en el conjunto de su trabajo, dedicado al mundo de la gráfica– entre las *Series temáticas* y las *Series narrativas*? Más de una vez ha intentado resumir, el mismo José Fuentes, para acercarse descriptivamente a esta cuestión, las claves mínimas de un escenario básico:

“El artista, en la contemporaneidad, intentó liberarse primero de los planteamientos tradicionales y academicistas, que, en su creciente agotamiento, poco aportaban ya a los deseos de innovación en el campo creativo. De ahí surgieron numerosos discursos ensimismados, alejados del espectador, presentándole obras encriptadas y de difícil interpretación. Quizás fueran históricamente necesarias esas depuraciones, para que el artista tuviera una mirada más libre y menos condicionada por ataduras y prejuicios, para aproximarse a nuevos supuestos creativos. Por eso podemos afirmar que la renovación de los lenguajes artísticos fue la consecuencia básica de todas aquellas paradigmáticas búsquedas y alejamientos de lo históricamente establecido. He vivido esta alargada etapa y en ella he

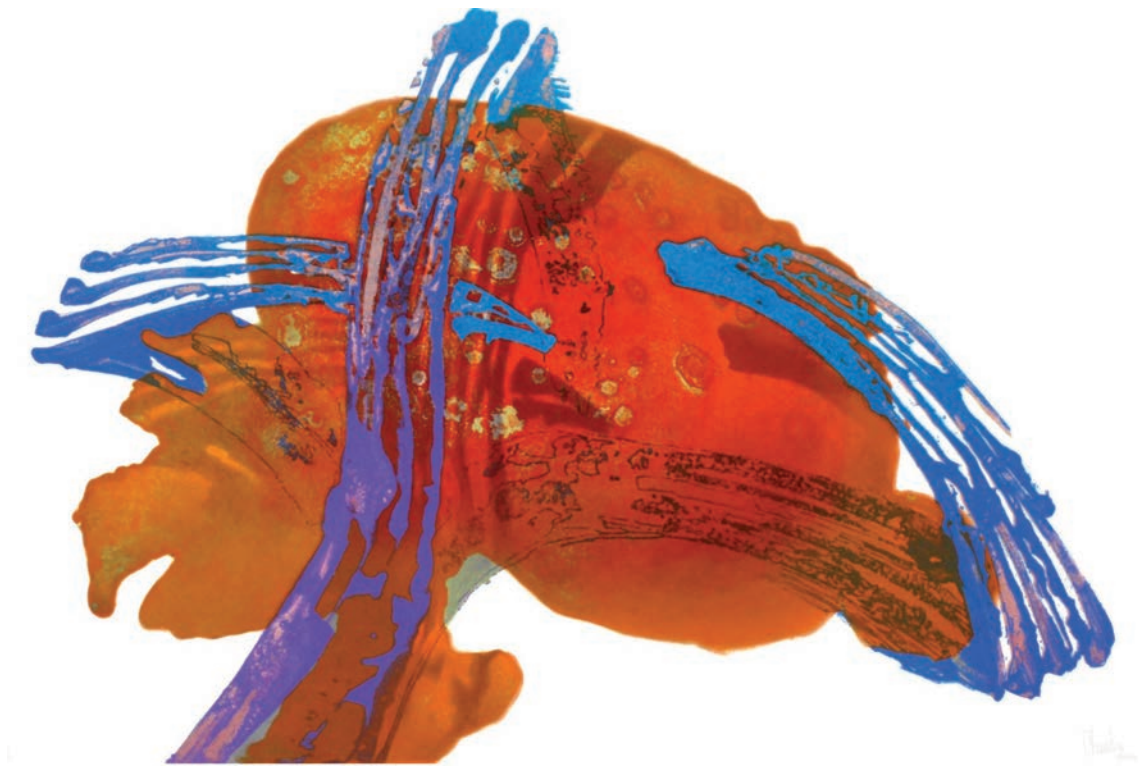


Fig. 5.-Serie: *La Senda*. 2000. 100 x 150 cm. Grabado al carborundo.

logrado consolidar mi trabajo como artista, pero pienso que, ya a principios de este siglo XXI, he notado que se está desarrollando un pensamiento, respecto a la acción artística, que supone un imparable acercamiento y un mayor compromiso con lo humano, es decir tanto con la dimensión social como con la vertiente de lo personal, recuperándose efectivamente una necesidad de contacto e integración con lo que nos rodea, con los problemas que nos afectan”. *Nilil humani a me alienum puto.*

Desde tal concienciación, podríamos decir –interpretando el pensamiento y la actitud de José Fuentes– que buena parte de la práctica de la creación artística actual, desde la pluralidad de alternativas en las que se ejercita –sin dejar de servirse y de rentabilizar los lenguajes artísticos y elementos estéticos pertinentes– se esfuerza en mandar, a través de sus propuestas,

mensajes de contenidos profundos y a la vez concretos. Preocupado y comprometido con su época, quiere sin duda, el artista, servirse del propio ejercicio creativo para generar imágenes –*construere*– que alcancen efectiva y eficientemente al espectador: *movere, prodesse et delectare*, como ya nos recordaba pedagógicamente el viejo Horacio, en su *Epístola ad Pisones*, a través de los meditados y estratégicos diálogos didácticos entre la poesía y la pintura. En esa línea de planteamientos –creo interpretar acertadamente– es donde se sitúan, a mi entender, las últimas series de nuestro grabador, recurriendo a la narración gráfica como la estrategia y el camino más eficaces para transmitir ideas de mayor complejidad, en torno a la vida, a la historia y a la realidad circundante.

Volvamos de nuevo a sus palabras, como testimonio directo y refrendo de las nuestras:

“En la evolución de mi trayectoria personal, aparecen dos grandes periodos que comparten la misma forma de plantear la creación gráfica, a través del recurso a las “series”. Estos dos bloques, a su vez, se diferencian por el carácter temático de las series del primero, frente al carácter narrativo de las del segundo. Efectivamente, hasta el 2004, cada serie aborda un único tema, desarrollado a través de numerosas imágenes, que representan individualmente un aspecto temático distinto, de tal manera que el conjunto iconográfico podría entenderse como una especie de mosaico dinámico, en el cual las imágenes estarían abiertas a lecturas interpretativas distintas, en un orden de visualización variable, dada la equivalencia entre ellas, en relación al tema central. Es decir, respecto a las imágenes de cada serie, de entonces, no existía una correlación fija en el orden temporal, lo que siempre –para mí– implicaba la decisión de que las imágenes se convirtieran, una vez creadas, en elementos totalmente autónomos e independientes.

Cada imagen, del primer bloque de las series citadas, presentaba, así, el atractivo de ofrecer algo distinto del mismo tema, lo suficientemente significativo y diferenciado siempre como para no implicar reiteraciones y redundancias entre las representaciones. Por ello, en el proceso de investigación y creación, estratégicamente, abordaba distintos aspectos: a) una exploración exhaustiva en torno a la idea a tratar; b) estudio sistemático del lenguaje de representación que iba a aplicar; c) análisis de las diferentes vertientes de la sintaxis de la imagen; d) búsqueda del proceso gráfico específico, que debía utilizar para poder siempre dar un carácter gráfico singular a cada imagen”.

Curiosamente, de forma reiterada, me ha impresionado, en el mundo del grabado y también paralelamente en el contexto de la acción cerámica, ese rasgo propio, que caracteriza de manera directa a sus respectivos procesos de creación, en cuanto que, por mucho que analíticamente se regule y calcule la acción sobre la matriz, (*mutatis mutandis*, la preparación y la acción sobre el barro) antes de su paso por el

tórculo (o por el horno), nunca podrá prescindirse de la sorpresa del último momento, frente a los resultados obtenidos sobre la estampa (o en la pieza cocida). Me permitiría afirmar –si no temiera fomentar cierta hilaridad, por las posibles asociaciones suscitadas con determinadas expresiones consagradas en contextos sociopolíticos recientes– que estamos ante una obligada fenomenología “en diferido”, como clave explicativa de los procesos de creación gráfica (o cerámica).

Es decir que la construcción meditada de la matriz se realiza, diríamos que *a priori*, en función de los resultados deseados en la imagen definitiva, tras pasar por el entintado y la estampación, a sabiendas de que, quizás –en contra de lo que tradicionalmente se ha dado por supuesto– la parte creativa de la ejecución de la matriz no da paso, sin más, a una obligada parte mecánica, de resultados diferidos. Justamente José Fuentes siempre ha sostenido y demostrado, operativamente, (a) que la creatividad cruza y recorre las etapas todas y cada una del proceso, y (b) que aquel sorprendente resultado final –“en diferido”– es fruto acumulativo de la totalidad procedimental. De ahí, además, sus ensayos, saltos e intensas experiencias –en sus series– entre la auspiciada meta de las imágenes múltiples y/o de la buscada imagen única, en sus propuestas. Así ha sido programado durante décadas en su variado quehacer y así lo constataremos, concretamente, en nuestras posteriores referencias a la Serie *El río*.

Ahora bien, ¿qué se esconde, en concreto, detrás del surgimiento de las llamadas *Series narrativas*, como reciente bloque diferenciado del itinerario gráfico del profesor José Fuentes?

Justo en el año 2004 se introduce –como de soslayo, en su metodología investigadora y creativa, al desarrollar esos estudios previos a las series, para fijar el desarrollo de las ideas, respectivamente, tematizadas en ellas, que hemos comentado– un hecho nuevo que merece recordarse, con cierta sutileza explicativa. Sabemos que las obras, en el contexto artístico, siempre dan que hablar y que necesitan ser habladas.

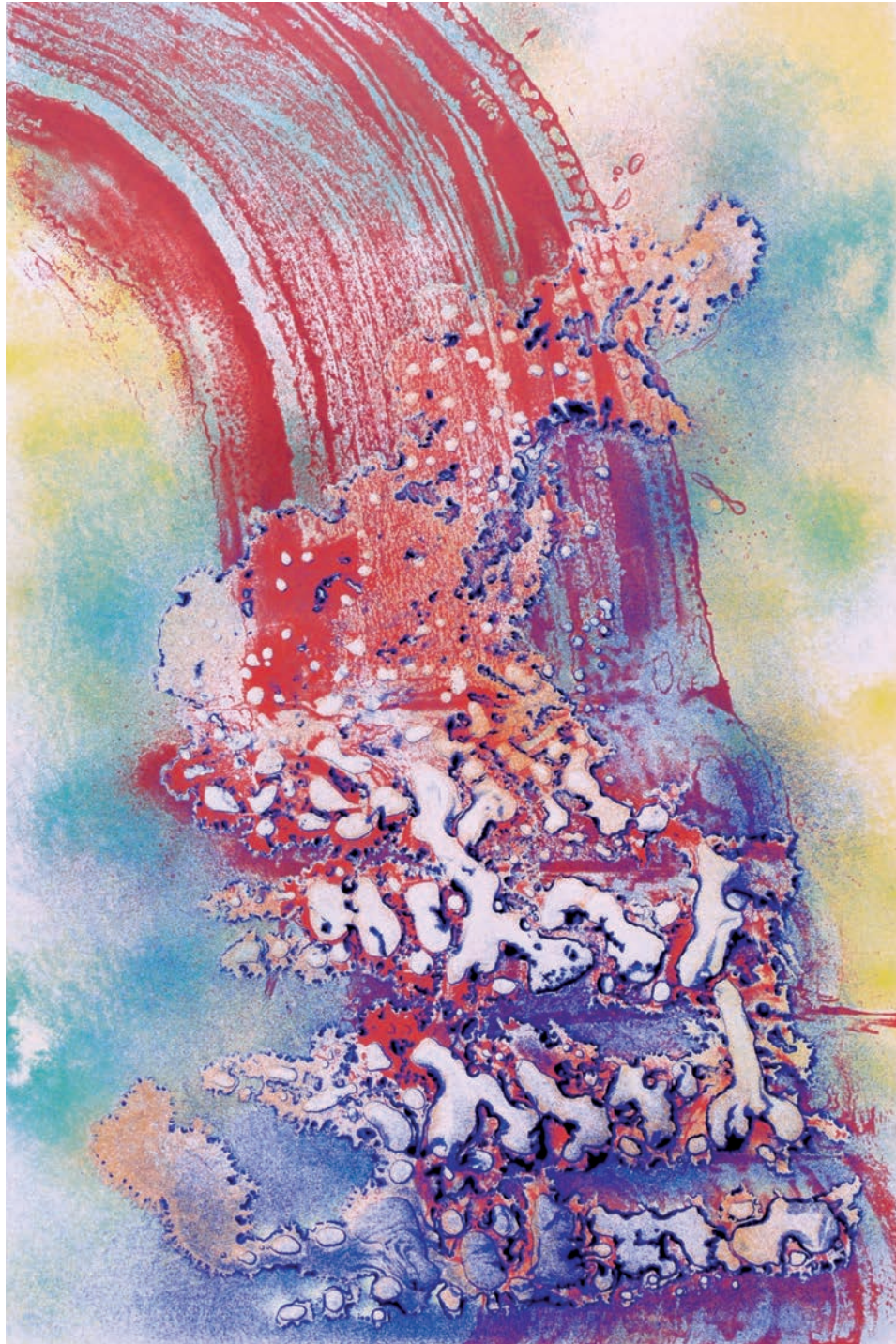


Fig. 6.-Serie: *El Río*. 2004. 150 x 100 cm. Serigrafía al carborundo.

De hecho, ya los griegos acuñaron el término “Ekphrasis” para referirse a ese imprescindible tránsito de las imágenes a las palabras. *Ekphrasis* en cuanto “descripción de las imágenes”: paso fundamental frente a un conjunto de actividades asociadas, para la crítica de arte, para la historia y para la teorización. ¿Qué otra cosa estamos haciendo aquí, sino jugar y movernos entre el ver y el decir, entre la mirada y la palabra?

Pero también los griegos disponían de otro término específico, vinculado a la retórica y asociado luego imprescindible a la propia historia de la iconología e iconografía. Nos referimos, en concreto, a la “Hypotiposis” y que va a venirnos como anillo al dedo, en el abordaje explicativo de las *Series narrativas* de José Flores. Precisamente la *Hypotiposis* —lo que explica aquello que hay debajo de las imágenes— implicaba, en la retórica griega, el recurso a construir textos / discursos, con tanta carga e intensidad, con tal grado de fragancia que el lector al hacerlos suyos, en el ejercicio de la lectura, pudiera “imaginar”, pudiera “ver”, de hecho, en imágenes mentales, lo que el sugerente escrito estratégicamente exponía. Es bien sabido que la historia de las imágenes, la diacronía de la práctica de la representación, ha comportado el acceso y el estudio previos a numerosos textos precedentes, en donde precisamente se habían inspirado, habían partido y arrancado las elaboraciones posteriores de las imágenes. *Hypotiposis*.

Pues bien, José Fuentes cuando preparaba, ya en los primeros años de este siglo, una nueva serie (número 22) en torno a *Las Puertas del Paraíso*, introduce la narración como elemento discursivo y preparatorio de los temas a abordar. Posiblemente, sin ser plenamente consciente de ello, va a ir más allá de la propia *Ekphrasis* (la relación entre las imágenes y las palabras) para pasar directamente al dominio de la *Hypotiposis*. Con ello completará / cerrará, en su quehacer, un círculo creativo clásico. Yendo más allá de las conexiones existentes entre las imágenes y los textos, va a regresar, de manera complementaria, a las relaciones entre los textos y las imágenes. En la actualidad, son

ya cinco las series que han hecho propio este enfoque: *Las Puertas del Paraíso*, 2004; *Algunos ángeles* (2006-2007), Serie 23; *Blood* (2007-2008) Serie 24; *Vello* (2008-2009) Serie 25 y *Sublime dolor* (2009-2010), Serie 26. Todas ellas responden a un guión o narración previos, que actúan como hilo conductor de todas las imágenes y como forma efectiva de profundización en el tema planteado. No se trata, sin más, de un simple cambio respecto a la tarea que comporta la ilustración tradicional. En estos casos, no aspira simplemente a ilustrar un texto. Hay toda una serie de aspectos que singularizan claramente la propuesta emprendida.

Veamos algunos puntos, en concreto: 1) Se trata de un relato creado por el propio grabador y que no se somete al trabajo literario de otros escritores, ya que de él dependerá tanto el texto previo como las imágenes posteriores, por lo que se crea así una estructura integrada e indisoluble entre guión e imágenes, que podrá quizás alterarse para su adecuación definitiva, de cara al resultado. Confluyen, pues, dos lenguajes distintos, el literario y el plástico, postulando una relación de equilibrio entre elementos narrativos y visuales. Por eso la comprensión de la serie no es viable con el conocimiento aislado de una de las imágenes, ya que estaríamos sólo ante una parte de la narración. Pero además la propia narración, como punto de partida de las imágenes, perdería todo su interés, convirtiéndose en algo simple y sumamente limitado en su expresividad.

2) El planteamiento del desarrollo narrativo aporta la posibilidad de desarrollar ideas más complejas y profundas que las gestionadas en las *Series temáticas*. Mientras en éstas sólo se desarrollaba, en principio, una idea, en torno a la cual giraba todo el trabajo experimental, en las *Series narrativas* la estructura propiciada en capítulos permite ir exponiendo, de modo paulatino, a través de los aportes de las imágenes, diferentes partes de la narración, profundizando en ideas y aspectos crecientemente complementarios, gracias a la concepción secuencial de las imágenes presentadas. Comparativamente, como subraya José Fuentes:

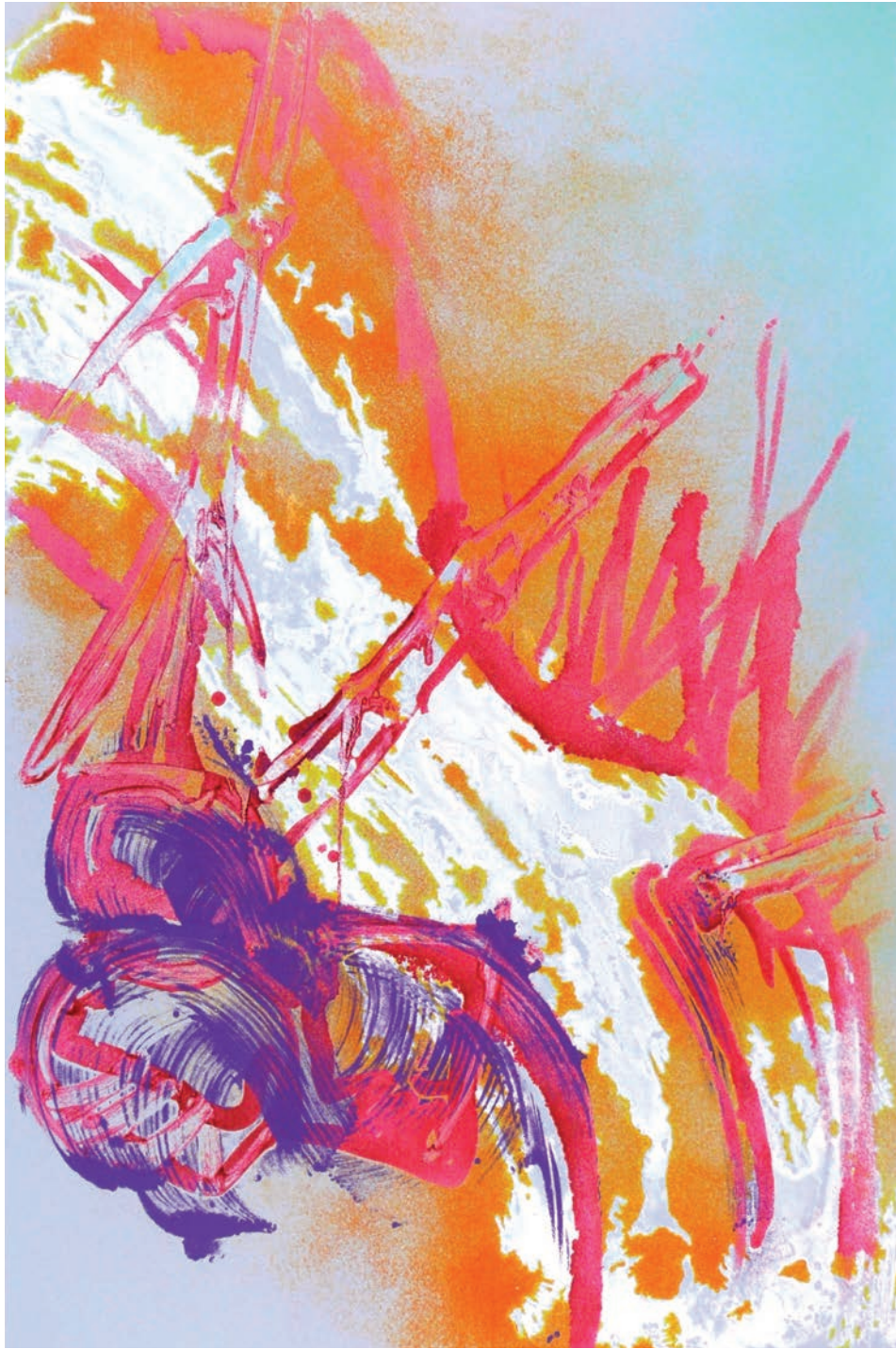


Fig. 7.-Serie: *El Río*. 2004. 150 x 100 cm. Serigrafía al carborundo.

“Se puede decir que la estructura temática aporta un análisis expansivo, a partir de una idea, mientras que la narrativa lo facilita extensivamente y en profundidad”.

3) Las narraciones son cortas y se resuelven siempre en pocos capítulos y de escasa extensión de los mismos. Se busca así el equilibrio entre narración e imagen, como una unidad perfecta, donde no se produce subordinación alguna de ambos elementos.

“En estas series, las narraciones se concretan en un máximo de cuatro capítulos, lo que propicia la construcción de un guión claro, sencillo sintético y esencial. Esto impide descripciones detalladas, que condicionarían, sin duda, los planteamientos de las imágenes, acercándolas y conduciéndolas hacia la ilustración más habitual”.

4) La *elipsis visual* se convierte, con esta estrategia narrativa, en un recurso esencial y activo, gracias al cual, incluso la visión de parte de la narración gráfica, puede quedar oculta, velada o sugerida, sin que se resienta, por ello, la captación de su sentido. En realidad, ese misterio de la elipsis visual invita hábilmente al espectador a reconstruir paisajes no explicitados, enlazando entre sí, para ello, escenas de los respectivos capítulos. No en vano, las imágenes correspondientes siempre abordan / representan distintos aspectos de los temas. Teselas de un mosaico común, donde secuencialidad y expansividad pueden darse la mano.

5) Otro aspecto no menos interesante es que, en estas series recientes de José Fuentes, se introducen conceptos relativos al tiempo y, en cierto modo, opuestos: Se trata del sentido diacrónico y del sincrónico de las imágenes. El *sentido diacrónico* de las imágenes está reflejado, en los capítulos, como estructura progresiva temporal de la narración, mientras el *sentido sincrónico* se da en el conjunto de las imágenes de cara capítulo, en las que el tiempo queda reflejado a través de la simultaneidad de la visión, ya que todas las imágenes aluden al mismo tema, planteado en tal contexto.

6) Por último, no olvidemos que las imágenes individuales que componen el conjunto de

toda la serie contienen / posibilitan distintas lecturas, diferentes diálogos, quizás múltiples interpretaciones, como imágenes autónomas que son, pero siempre abastecidas / sostenidas a partir del poder de la intriga conjunta, que globalmente vehicula la representación.

¿Ha jugado José Fuentes, mediante esta metodología, que sucintamente hemos apuntado, a manera de resumen, a una curiosa creatividad interdisciplinar, entre los textos y las imágenes? Sin duda, es ésta una tarea y una obsesión investigadora, que ha vuelto agudamente a reforzar sus intereses y objetivos innovadores, en la primera década del siglo XX, incluso, si cabe, con mayores bríos y amplitud de miras. *Nilhil tam difficile est quin quarendo investigari possiet. Terentius. Heaut. 675.*

IV

Pero volvamos nosotros –tras haber ofrecido una visión global de su trayectoria conjunta, en sus décadas de trabajo en torno al grabado, sus extensiones, posibilidades y variaciones– a la bisagra que nos ocupaba entre ambas secuencias de su investigación, entre las *Series temáticas* y las *Series narrativas*, para detenernos estratégicamente en la Serie *El río* (2003-2004). Se trata de 11 serigrafías al carborundo, que constituyen la última de las series en las que la naturaleza es el tema central de la propuesta. En tal sentido, podríamos subrayar algunos aspectos básicos de su caracterización: a) se trata del tema de la naturaleza llevada a su dimensión de paisaje; b) se acentúa la tendencia a los grandes formatos de las serigrafías; c) se continúa la investigación en torno al proceso técnico ya utilizado en la Serie *Morfologías vegetales* (2000-2002) y que aquí puede servir, históricamente, de enlace cronológico precedente.

En efecto, en esta serie se plantea directamente la representación de paisajes, entendidos como partes amplias de la naturaleza, indagaciones gráficas que, en series anteriores, se centraban preferentemente en elementos aislados y en fragmentos vegetales. Justamente, en esta ocasión, los paisajes se tematizan en torno a la

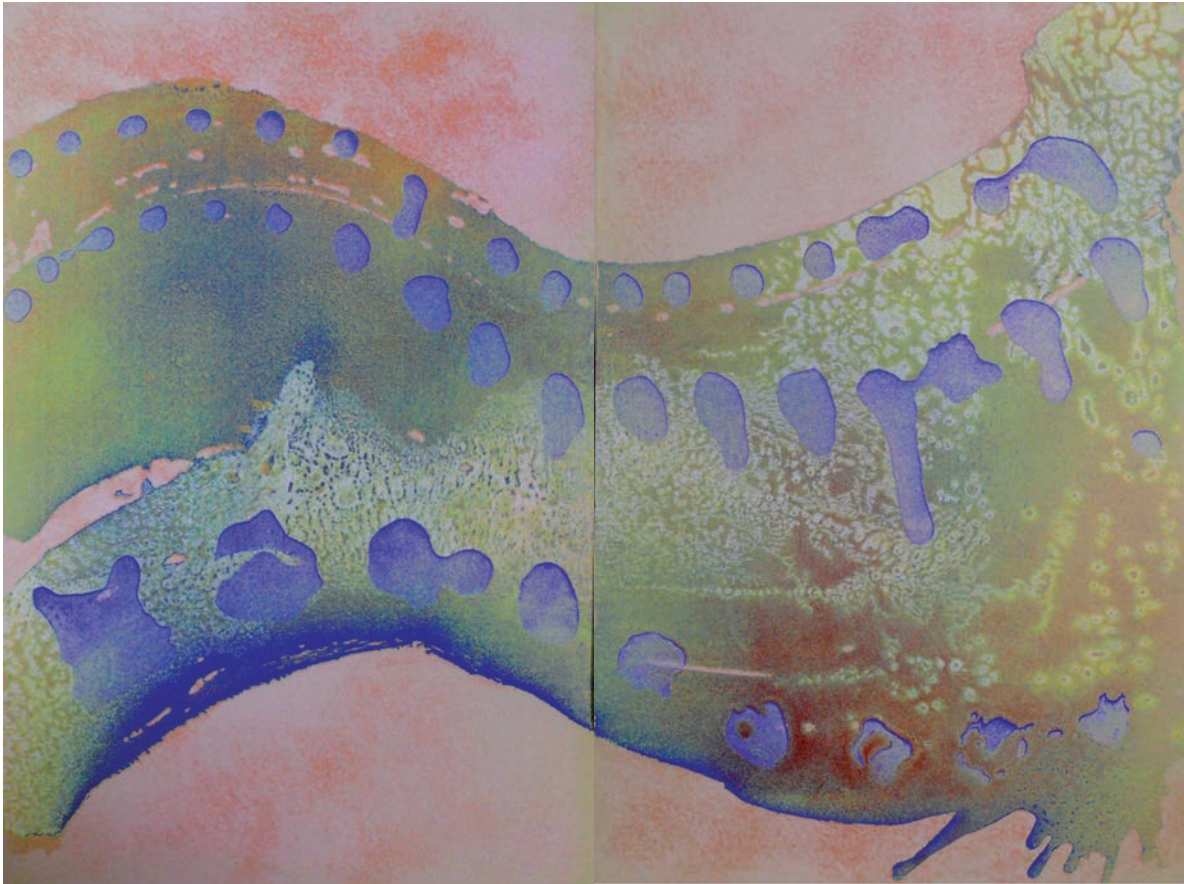


Fig. 8.-Serie: *El Río*. 2004. 150 x 200 cm. (Díptico). Serigrafía al carborundo.

representación de cascadas y de meandros de ríos, como central *leitmotiv*. Las razones de tal elección nos serán apuntadas implícitamente en las consideraciones previas redactadas por el mismo autor:

“Las cascadas son el momento de mayor inflexión de los ríos, donde –de lo sereno y casi inmóvil, propio de los lentos y majestuosos meandros– se pasa, de pronto, a lo agitado, vivo e intenso, frente al abismo inesperado. Donde la absoluta transparencia del agua, en el sereno serpentear del río, se transforma y muestra su fuerza, así como también se hace patente la belleza de las inusitadas formas que genera. En

efecto, las cascadas son la parte del río en la que la materia se agita, muestra su poder y su fuerza; donde lo sereno opta por convulsionarse y es capaz de atraparnos, en esa visión intensa del líquido, en permanente transformación. La materia inerte del agua cobra vida a través del movimiento, en sus desplazamientos acelerados y en su caída asombrosa”.

“La contemplación de las formas de los ritmos curvos del agua, al caer por las cascadas, quizás nos ayudan a exteriorizar, una vez más, la profunda necesidad que sentimos de expresar lo vital, a través de elementos circulares y dinámicos, que aparecen, de manera reiterada,

también en otras series anteriores de mis trabajos. Justamente esos ritmos curvos se mostrarán, en esta serie de *El río*, a través del tratamiento que me planteo, experimentalmente, ejercitar frente a una materia tan especial como es el agua y poner a prueba su nada fácil captación gráfica”.

“El gran atractivo que, para mí, siempre ha tenido la representación del agua ha sido su carácter transparente y, en consecuencia, se tratará, en un reto evidente, de representar algo que, precisamente por su carácter invisible, dificulta la representación visual y que, además, está en constante movimiento, complicando la solución. Ahí residen, de hecho, los atractivos y el riesgo de este proyecto: partiendo de la naturaleza, se trata de representar lo no visible, lo que es transparente y –lejos ya de toda representación naturalista– forzar la imaginación para crear nuevas posibilidades en el universo del grabado”.

He de confesar que, por mi parte, al releer lentamente éstos y otros textos, tensados entre la *Ekphrasis* (la descripción) y la *Hypotiposis*, no me extraña ya que esta serie, en torno al río, pueda plantearse como charnela histórica entre ambas tipologías. ¿Acaso no disponemos ya de textos del autor, entre programáticos, descriptivos y narrativos, que nos descubren, preparan y organizan, de cara al ejercicio creativo e investigador, las claves de las imágenes que operativamente se postulan, a partir de ellos, es decir arrancando de su redacción y/o de su relectura? Tenemos los textos, contamos –en su fluencia– con las imágenes mentales que motivan y tenemos además las obras, que asumirán, como resultado, la tarea ejecutiva final del proyecto. De hecho, nos atreveríamos a afirmar, metafóricamente, que en este río se bañan ya los preámbulos de las posteriores *Series narrativas*, iniciadas en el 2004, tras la clausura experimental de las numerosas *Series temáticas* anteriores.

“Por otra parte –sigue reflexionando el autor, en esta cita aportada– la sensación dinámica del agua representada deberá acentuarse al establecer, en el espacio de la representación, relaciones formales entre piedras o vegetación, que simboli-

zarán lo permanente y lo inmóvil. Se puede decir que tendré que producir y mantener un diálogo interno entre los elementos que rodean la cascada y las amplias formas del agua en su caída. El carácter quizás indefinido de las manchas que representarán, en su interrelación, las cascadas, en la serie, vendrá a reforzar la sensación del fluir del agua, como uno de los aspectos fundamentales, buscados en estas representaciones, que tanto me atraen”.

Diálogos, pues, entre los textos y las imágenes y/o entre las imágenes y los textos. Ya que es cierto que si las imágenes se hallan ya “sembradas” en la tierra imaginariamente fecunda de los textos, también es cierto que José Fuentes, en su rigurosa atención a las propuestas presentadas, a través de sus abundantes reflexiones autocríticas, elabora numerosos escritos de auténtica *Ekphrasis*, donde reconsidera y analiza los resultados de sus trabajos, de los que asimismo podríamos aportar innumerables testimonios documentales, que aquí sería redundantes, aunque útiles, sin duda, para el estudio de los “meandros” de su quehacer artístico.

No obstante, no puedo resistirme a aportar algunas referencias, en ese sentido, respecto a esta serie *El río*, por ejemplo en lo atinente a la vertiente básica de los tratamientos del color. Ciertamente, el color en las imágenes, que nos ocupan, es otro de los aspectos que, lógicamente, las caracteriza y determina. Vale la pena observar que el color, en este trabajo seriado, se descompone en puntos, es decir que se desintegra en una forma de vibración cromática, que se deriva de la experiencia técnica directa, desarrollada en la serie anterior, ya citada, con la que se relaciona, en cierta medida: *Morfologías vegetales*. Y que a su vez se diferencia de otras series más lejanas, en aspectos como en el tratamiento de las líneas de color en la Serie *Catedrales mágicas* (1981) o los recursos a los campos cromáticos de la Serie *La Senda* (1997-98). Citamos intencionadamente este enlace de experimentaciones como ejemplo adecuado de la función encadenada existente entre la historia de las series, bien sea en temas, en técnicas o en efectos estéticos. Todo un alarde, pues, de magisterio y de investigación creativa.

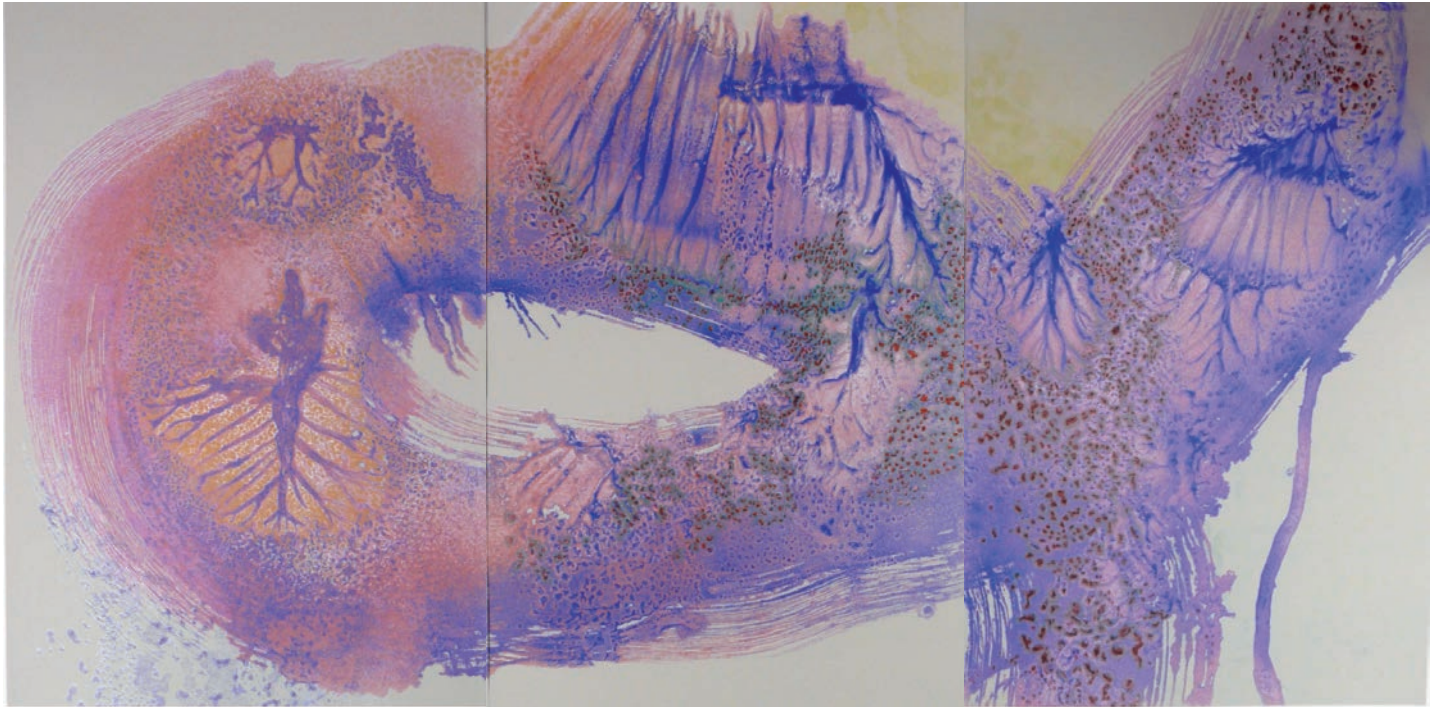


Fig. 10.-Serie: *El Río*. 2004. 150 x 300 cm. (Tríptico). Serigrafía al carborundo.

Me permitirán que me aproxime, de pasada, *–ad inquirendum–* a la cuestión del color, en el estudio de esta serie, toda vez que precisamente los recursos cromáticos y sus técnicas serán aspectos que convierten a la Serie *El río* en una experiencia singular.

A) Uno de tales aspectos es la relación entre el tamaño de los puntos con los que se crea la imagen de color y el propio tamaño de las imágenes. Los grandes formatos son determinantes, ya que marcan la posición inicial del espectador, para fijar el lugar desde donde se dará el avance y el retroceso del sujeto ante la obra, para poder percibir los distintos estados del color. Son estos movimientos citados los que le permitirán pasar de la percepción de los campos de color

vibrantes a las relaciones de observación de los puntos de colores, que conforman los detalles de las obras.

B) Otro aspecto del color en la serie consiste en su función enriquecedora de la imagen, al ejercitar dos tareas aparentemente opuestas: la de diferenciar las formas y la de integrarlas en una única atmósfera cromática. No en vano, el color es esencial para generar extraños paisajes, distanciados intencionadamente de la realidad, es decir para crear ámbitos radicalmente imaginarios.

“Los paisajes en la serie, en la medida en que va desarrollándose *–nos recuerda el mismo José Fuentes–* parece que me exige, incluso, mayores formatos. Las imágenes iniciales tienen más

bien un carácter claramente sintético, en el que las formas reales han sido ya transformadas en estructuras muy simplificadas, casi como formas signicas. Sin embargo, en la evolución de la serie, sin darme cuenta, van adquiriendo un creciente carácter simbólico. Las cascadas son representadas, a fin de cuentas, por elementos formales que mantienen, sobre todo, la fuerza evocadora del agua y de sus movimientos, pero siempre –eso sí– sometidos, tales elementos, a estructuras muy alejadas de la realidad”.

“Ciertamente, incluso ya en la ejecución de los bocetos, se da un radical distanciamiento de todo entorno referencial mimético y los elementos formales y sus disposiciones en la composición mantienen y buscan un marcado carácter idealizado. A decir verdad, los bocetos surgen del registro directo de ideas, que tienen su materialización en estructuras formales, con ausencia de color. Por eso, en esta serie, las estrategias del color en las imágenes son posteriores a los bocetos. Es decir, que el color se introduce en la imagen una vez establecida ya la estructura formal que la articula y define”.

Definitivamente, nos aclara así el autor –con lo dicho, respecto a la serie que nos ocupa– la importancia del concepto de *proceso*. ¿Acaso no es en él y por él cómo y cuándo se produce la transformación de unas imágenes puramente formales en una imagen, en la que el color deviene uno de sus aspectos más destacados y significativos? El *proceso de creación* de las imágenes es, de este modo, un elemento básico y determinante, postulando e imponiendo que ninguna de las fases que lo constituyen mantenga ningún carácter puramente mecánico. De hecho, cada momento del proceso creativo aporta algo esencial y definitivo a la imagen resultante. En resumen, en esta serie, las fases del proceso que estamos estudiando son, tras la concepción de la pieza, las siguientes: la realización de los bocetos, la descomposición posterior de las imágenes en colores y finalmente su estampación.

Respecto al proceso técnico, aplicado en la serie, resumidamente, habrá que indicar que uno de los aspectos más singulares es la apor-

tación de un nuevo proceso de serigrafía: *La Serigrafía al Carborundo*. Esta técnica se podría definir como “un proceso de creación de imágenes a través de manchas, con puntos irregulares”. Las manchas se crean sobre un soporte transparente, aplicando –a pincel– polvo de carborundo, en una mezcla de barniz. Esta imagen transparente es justamente el clisé, que se utilizará para crear la pantalla serigráfica, que servirá para obtener la imagen sobre papel.

Antecedentes directos de este proceso, en el propio itinerario investigador de José Fuentes, los hallamos en series precedentes como *Elche y el Mediterráneo* (1992-93), *La Senda* (1997-98) o *Morfologías vegetales* (2000-2002) en las que ya se recurre a las técnicas del “Grabado al Carborundo”. Quizás convenga recordar que en este proceso al carborundo, fijado sobre un plástico transparente, éste se convierte en la matriz final, que se entinta y se imprime para obtener la estampa. Por su parte, en la “Serigrafía al Carborundo” la imagen creada –del mismo modo, sobre plástico transparente– es estrictamente un elemento intermedio, un clisé que sirve para obtener de él una pantalla serigráfica, que actúa como matriz, ya que se usa para obtener las estampas definitivas. Esta diferencia entre los dos procesos técnicos provocan y aseguran, en la imagen final, unas características plásticas totalmente distintas, que son las que motivaron, *de facto*, la exploración de nuevos aspectos de la creación de la imagen a color, en torno a la Serie *El río*.

¿Cuál es, pues, la estructura de color que se va a aplicar a las imágenes y que supone, de hecho, un paso relevante en las investigaciones de nuestro autor? La cuestión se la trasladamos a José Fuentes:

“Desde el punto de vista cromático, estamos ante un proceso de creación de las imágenes definitivas, en el cual el punto de partida es una imagen monocroma, en la que sus elementos fundamentales se han representado sobre clisés distintos (por ejemplo el agua y las rocas). Esta separación en dos o más clisés se lleva a cabo precisamente para poder aplicar diferentes



Fig. 11.-Serie: *Las Puertas del Paraiso*. 2005. 100 x 150 cm. Pulpa de papel a partir de molde.

colores a los distintos elementos representados. El segundo paso es la descomposición tonal de cada uno de los clisés creados, con el grano de carbón. Luego se recurre también a clisés complementarios, con la función de introducir colores que actuarán, en la imagen, como elementos integradores, entre los colores de los elementos esenciales. De hecho, la complejidad era tal, en el proceso, que debí crear un método, que me permitiera la comprensión del conjunto de los colores y sus relaciones tonales, para controlar su aplicación a las imágenes”.

“La estrategia consistía en ir introduciendo, analíticamente en un círculo cromático los colores en sus valores de saturación, que correspondían a cada clisé que iba creando. De este modo, tenía una visión de conjunto de las disposiciones de los colores, de su posición relativa, de las carencias que había en la imagen y de las posibles alternativas para una construcción armónica y, a la vez, en contrastes en relación al color”.

Con ello podemos acercarnos a la conclusión global de que cada serie ha supuesto, a la vez, en la trayectoria de nuestro investigador, tanto el planteamiento de un problema como su paralelo abordaje y operativa solución. Por ello, las respectivas propuestas responden al logro de una pieza nueva y a la innegable satisfacción por un hallazgo nuevo. De ahí, además, que las series se relacionen y entrecrucen operativamente, conformando una especie de mapa estratégico y metodológico, con destacada influencia, asimismo, en el ejercicio docente y en la comunicación a través de cursos y seminarios, como ya indicamos, desde su estancia en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao hasta su cátedra de Dibujo y Grabado de la Universidad de Salamanca. Considero, desde este punto de vista, que las observaciones ejercitadas, las cotas analíticas y los logros científicos acordados, siempre han tenido un lugar propio e irrenunciable en las operaciones y los procesos de creación artística, ejercitados por el profesor José Fuentes. *Work in progress | Work in process.*

Justamente con la obra que nos preside hoy, finaliza la Serie *El río*. Una serie auspiciada por

el deseo de transformar la naturaleza en paisaje y, a su vez, por asumir el paisaje como palanca para la creación e investigación serigráfica. He aquí, pues, una imagen que resolutivamente supone un distanciamiento total de cualquier representación mimética, asociada a las cascadas y a los ríos de la realidad. A decir verdad la imagen se ha convertido en una estructura simbólica, toda vez que si su forma puede quizás sugerirnos el recorrido de un río, no ayuda, sin embargo, a ello la intensa textura, que atrapa las formas, sujetándolas en una dimensión casi objetual, próxima incluso, diríamos, a lo tridimensional.

Esta imagen gráfica está planteada en forma de tríptico, con unas dimensiones totales de 150 x 300 cm. Y su contemplación –hemos de confesarlo– nos empuja de la sorpresa a la admiración, a través de una curiosa experiencia estética, que no deja de interrogarnos, desde la impactante presencia de los resultados, por las pautas secretas de sus procedimientos operativos. De hecho, sus series, ya lo hemos apuntado, siempre se hallan cargadas de experimentalidad y de aspiraciones innovadoras. Si existe una charnela común entre todas ellas, ésta consiste en su incondicional trasfondo creativo, que apunta hacia el *punctum saltans* de la “sorpresa en diferido”, vinculada permanentemente a la imagen definitiva, sea múltiple o única. Por eso, como postrera aclaración, nos hemos permitido que sea, una vez más, el grabador José Fuentes quien, en esta virtual entrevista, nos acerque con su magisterio, esquemáticamente, al menos, a esas claves ejecutivas que siempre, tras toda obra gráfica, permanecen en estado de latencia:

“La estructura formal se creó haciendo una mancha inicial, con una mezcla de agua y carbón. Sobre la mezcla, se aplicó un plástico rígido, que al separarlo, luego, de la base, produjo sobre ésta una estructura de una gran variedad textural. La imagen se desarrolló a partir de este primer clisé, que a su vez se recompuso en dos tonos, que en la impresión correspondían a dos valores de azules: medios y oscuros. A partir de esta estructura inicial se creó el resto de clisés, destinados a potenciar las texturas de



Fig. 12.-Serie: *Algunos Angeles*. 2006. 100 x 80 cm. Pulpa de papel con taracea incrustada.

las formas y la riqueza cromática del conjunto de la imagen. Todos los clises restantes se realizaron por el sistema de punto a punto, de manera que toda la construcción cromática de la imagen, que contiene nueve colores, sin contar los azules ya citados, se hizo con este sistema. De hecho, intervienen en la imagen todos los colores del círculo cromático y sus valores de saturación actúan, en cada caso, como mecanismos de integración y ordenamiento de todas las partes de la imagen”.

Curiosamente, dado su pautado itinerario vital –donde docencia, investigación y creación artística se dan la mano, relacionadas entre sí por el desarrollo de las series– sin duda partiendo de esta obra y de esta concreta serie, que aquí hemos abordado, podríamos llevar a cabo un estudio ascendente –hacia sus orígenes– o descendente –desde la actualidad hacia el futuro– que aquí dejamos abierto. Algo de eso, en tal sentido, hemos intentado, en estas reflexiones, colocando la obra *S/T* de la Serie *El río* (2004) en el eje de nuestros desplazamientos explicativos, en uno y otro sentido cronológico, por la dilatada trayectoria de uno de los más inquietos y destacados grabadores actuales, por su fluencia de aportaciones, por la diversidad de logros y la persistencia en sus nunca interrumpidas indagaciones. *Qui quaerit, invenit*. ¿Qué otra cosa es, realmente, la creatividad?

Con lo explicitado, en este trabajo, se cumple la revisión de la compleja trayectoria anunciada, por mí, del profesor José Fuentes. Pero, conviene añadir –como en un paso más– que desde el año 2011 hasta finales del 2014, nuevas inquietudes le han embargado con la realización de la Serie 27, titulada *Tauromaquia*, que le empujan a retrotraerse, en parte, hacia los programas habilitados en las primeras series temáticas, estudiadas y exploradas hace años. Acompañando ya ahora –siempre– sus trabajos y experiencias con numerosas reflexiones y textos paralelos de exploración. Y, en tal sentido, preferimos recurrir, una vez más, a sus propias explicaciones, a tal respecto. ¿Cómo nos resumiría José Fuentes sus actuales planteamientos?

“Es en relación a la Serie *Tauromaquia* (2011-2014) cuando dejo de seguir el planteamiento narrativo de las series inmediatamente anteriores y vuelvo a recuperar la estrategia temática de mis primeras investigaciones. Quiero recordar que en las series temáticas desaparece el carácter múltiple de las imágenes, para convertirse, efectivamente, cada una de ellas, en obras únicas, pese a que han sido realizadas con una matriz, que efectivamente podría permitir su multiplicación. Aunque una de las razones de que así no sea consiste en el hecho concreto de que, en sí mismo, el proceso de elaboración de las imágenes narrativas es tan sofisticado que hace casi imposible su repetición o al menos lo dificulta palmariamente. En cambio, en la Serie *Tauromaquia* se recupera el carácter de lo múltiple desde el concepto más puro de dibujo, que al ser dibujo digital lleva implícito, en su propio proceso y esencia, la noción de matriz, aunque, en este caso, se trate de una «matriz intangible». De este modo se plantea en la nueva serie una interesante paradoja: que siendo dibujo –que tradicionalmente se ha asociado a la obra única– es a la vez múltiple, desde la nueva identidad técnica”.

En la constitución de las imágenes del último proyecto artístico –*Tauromaquia*– del profesor José Fuentes, nos parece que están contenidas tanto una evidente *dimensión simbólica* como una *descriptiva*. Por ejemplo, el reiterado recurso a la presencia apabullante de las piedras, en estos grabados, que son símbolos potentes –en el conjunto de sus imágenes–, va cambiando su significado, dependiendo del sentido que, en cada caso, se quiera dar a las mismas. Esto se produce cuando las piedras, en unas circunstancias sustituyen partes del torero, mientras en otras lo son del toro; incluso en ciertos casos, sincréticamente, las piedras rodean, por igual, al toro y al torero, creando así un espacio ritual o interfiriendo en las relaciones entre uno y otro. El posible entramado hermenéutico, en este concreto proyecto, se sitúa siempre dentro de cada imagen.

“En ellas se cuentan historias distintas, siempre a partir de la relación planteada entre toro-



Fig. 13.-Serie: *Bood*. 2008. 100 x 100 cm. Pulpa de papel con encastrado de lacas japonesas.

torero. De hecho, la narración en las imágenes adquiere una nueva dimensión, al construirse con elementos descriptivos, mezclados pautadamente con elementos simbólicos. Las partes descriptivas –toro y torero– se relacionan entre sí en una suerte de baile dinámico, que sitúa esas escenas en un mundo paralelo, en otra especie de inusual e imposible “Tauromaquia”. Ya que en estas imágenes no hay sangre ni muerte. Son enigmáticamente como un sueño, una fantasía, en la que los elementos descriptivos están meramente insinuados y son, en cambio, los simbólicos (las piedras) los que contienen y acaparan la máxima descripción interpretativa. Es en este escenario, pues, donde las piedras toman esa carga simbólica al distanciarse de lo real. Son ellas, a decir verdad, casi el *leitmotiv* de mis recientes trabajos”.

Diríamos que se produce, en estas imágenes, un doble extrañamiento. Por una parte, se establece una relación inusual entre el toro y le torero; por otra, en las escenas aparecen las citadas piedras, que, desde sus encriptados significados, producen un fascinante resultado. Toro y torero están asociados, ciertamente, a la fiesta taurina como resultado histórico y polémico de toda una cultura y de su pasado hecho memoria. Es desde esta circunstancia desde donde nos parece que inicia, José Fuentes, este nuevo proyecto, en el que lo visual y también lo conceptual tienen un papel muy importante, en sus funciones de atrapar al espectador y de conducirlo, de su mano, a explorar nuevos y encontrados aspectos, de un mundo poliédrico, como es el de la “Tauromaquia”, con el que se ha cruzado recientemente, en su particular existencia. Admitamos, pues, escuetamente que una nueva página de su poética exploratoria se ha entreabierto.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE JOSÉ FUENTES

-1981 URQUIJO, Javier. *Sobre los cables*. Catálogo Museo de Escultura de Valladolid.
-1982 CARRETE PARRONDO, Juan. Catálogo Museo de Bellas Artes de Santander.

-1983 SAENZ DE GORBEA, Xavier. *José Fuentes Esteve, aventura personal y didáctica del grabado*. Catálogo Museo de Bellas Artes de Valencia.
-1983a SUREDA PONS, Joan. *Serie las Catedrales Mágicas*. Catálogo Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Alicante.
-1989 FUENTES ESTEVE, José. *Obra gráfica 1988. Silver Geometry*. Catálogo Galería Albatros de Madrid.
-1990 FUENTES ESTEVE, José. *Obra gráfica 1989-1990*. Catálogo Ediciones Andavibel S.A. Madrid.
-1990a FUENTES ESTEVE, José. *José Fuentes. Obra Gráfica 1988-1990*. Catálogo Galería Europa Ediciones de Arte. Salamanca.
-1992 FERNÁNDEZ-CID, Miguel. *José Fuentes, entre el objeto y la mancha*. Catálogo Centre Sant Josep. Ayuntamiento de Elche. Alicante.
-1993 DE LA CALLE, Román. *José Fuentes: la obra en proceso*. Catálogo «EIX & el Mediterráneo». Diputación de Alicante.
-1993a PASTOR IBÁÑEZ, María Vicenta. “Diari d’una ruta: La Festa». *Revista Festa D-EIX*, Num. 44. Ayuntamiento de Elche.
-1993b RODRÍGUEZ-MACIA, Manuel. *Elx y el Mediterráneo*. Catálogo. Diputación de Alicante.
-1994 FUENTES ESTEVE, José. *Sobre la imagen múltiple*. Catálogo. Exposición en la Ciudadela de Pamplona. Caja de Ahorros Municipal de Pamplona.
-1995 ARACIL PÉREZ, Francesc. *Juegos de arena*. Catálogo Diputación de Jaén.
-1997 FUENTES ESTEVE, José. «XXIV reflexiones sobre la serie Juegos de arena». Catálogo Ayuntamiento de Elche. Alicante.
-1997a HERNANDO CARRASCO, Javier. *José Fuentes, la naturaleza virtual. Juegos de arena*. Catálogo Ayuntamiento de Elche. Alicante.
-1997b MARTÍNEZ BLASCO, Tomás *Fuentes en la sablera | Juegos de arena*. Catálogo Ayuntamiento de Elche. Alicante.
-1999 HERNANDO CARRASCO, Javier. *Paisaje Aticista | La Senda*. Catálogo. Caja de Burgos.
-2000 HERNANDO CARRASCO, Javier. «José Fuentes». Catálogo Galería Varron. Salamanca.



Fig. 14.-Serie: *Vello*. 2009. 100 x 150 cm. Xilografía tridimensional sobre pulpa de papel.

- 2001 ARACIL PÉREZ, Francesc. *José Fuentes. Una trayectoria de creación e innovación en el grabado contemporáneo*. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación de Valencia.
- 2002 HERNANDO CARRASCO, Javier. *Morfologías vegetales, explosiones de color & Color vegetal*. Catálogo Diputación de Salamanca.
- 2004 FUENTES ESTEVE, José. «El papel del papel» / «Las puertas del paraíso». Catálogo Universidad de Salamanca.
- 2004a HERNANDO CARRASCO, Javier. «Las tres esferas del placer». *Las puertas del paraíso*. Catálogo Universidad de Salamanca.
- 2005 SILVESTRE VISA, Manuel. *La gestualidad expresiva de José Fuentes*. Catálogo. Fundación CIEC. Betanzos. A Coruña.
- 2006 HERNANDO CARRASCO, Javier. «Una parábola del poder». *Algunos Ángeles*. Catálogo. Diputación de Salamanca.
- 2006a SÁEZ DEL ÁLAMO, Javier. «Construyendo el sexo en taracea». *Algunos Ángeles*. Catálogo. Diputación de Salamanca.
- 2007 FUENTES ESTEVE, José. «Creación e innovación». *Taller de grabado de Pepe Fuentes*. Catálogo. Caja de Ávila.
- 2008 FUENTES ESTEVE, José. «Proceso e invención». *Blood*. Catálogo. Caja Ávila.
- 2008a MARIN-MEDINA, José. «El deseo, el conocer y la vida». Catálogo «Blood». Caja Ávila.
- 2008b FUENTES ESTEVE, José. «Proceso e invención». *José Fuentes. Blood*. Fundación Colegio del Rey. Alcalá de Henares.
- 2009 FUENTES ESTEVE, José. «Convergencia y creación en Gráfica». *Estampa experimental*. Catálogo. Instituto Leonés de Cultura. León.
- 2010 GUASCH, Anna María. «José Fuentes o el arte como preservación de los peligros sórdidos de la realidad». Catálogo «Vello». Ayuntamiento de Elche. Alicante.
- 2010a FUENTES ESTEVE, José. «Caligrafías de ensueño». *Vello*. Catálogo. Ayuntamiento de Elche. Alicante.
- 2010b FUENTES ESTEVE, José. *El buril y la pulpa de papel*. Catálogo Diputación de Salamanca.
- 2011 FUENTES ESTEVE, José. *Grabado e innovación. Cursos 2007, 2008 y 2009*. Catálogo. Caja de Ávila.
- 2012 GOMEZ ISLA, José. «Lo sublime en el dolor y el éxtasis del placer en la obra de José Fuentes». *Sublime Dolor*. Catálogo. Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.
- 2012a FUENTES ESTEVE, José. «Sobre Sublime Dolor». *Sublime Dolor*. Catálogo. Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.



Fig. 15.-Serie: Sublime Dolor. 2010. 170 x 116 cm. Pulpa de papel con corladuras y estofados.

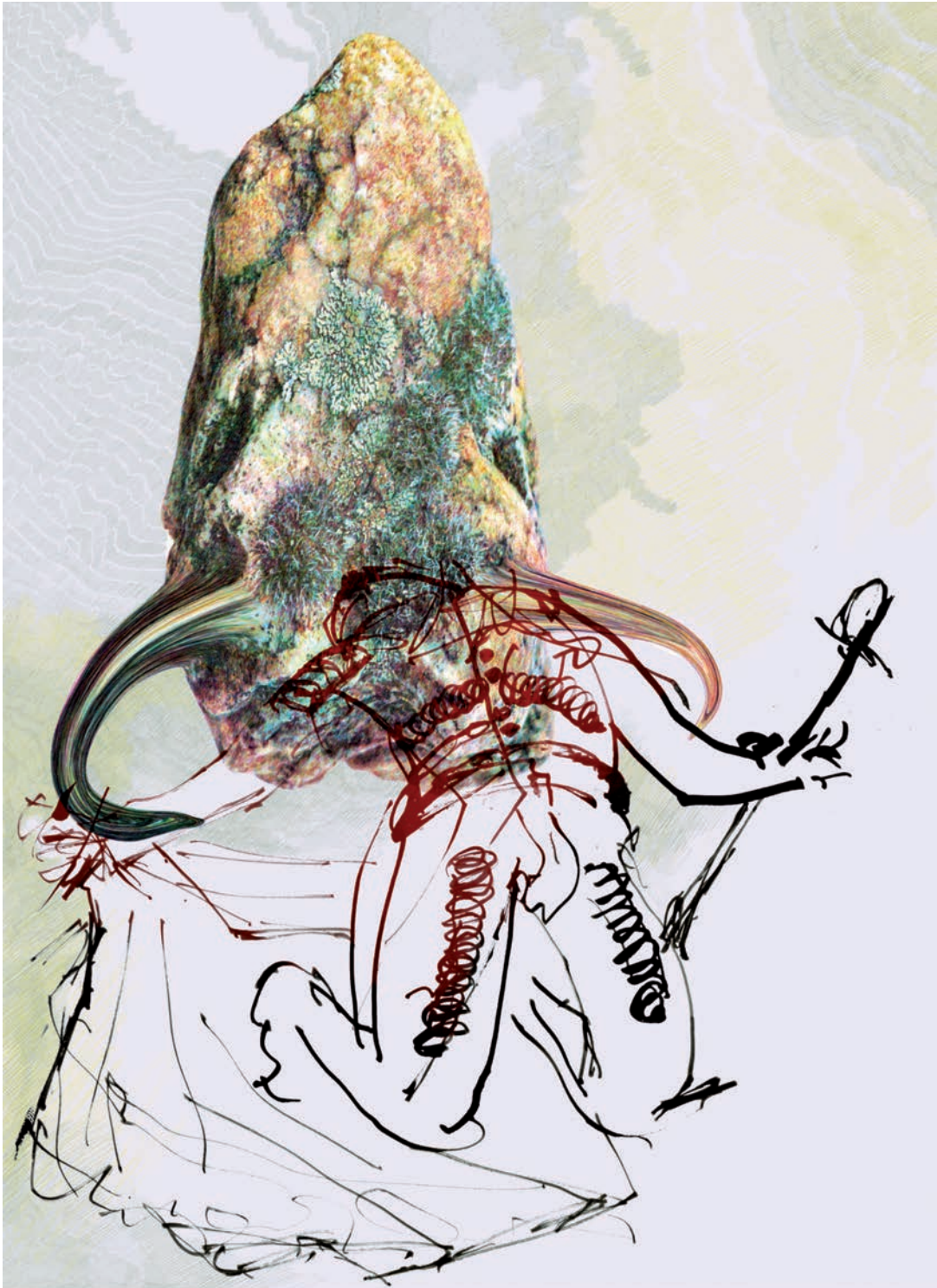


Fig. 16.-Serie: Serie: *Tauromaquia*. 2014. 150 x 110 cm. Dibujo digital seriado.



Fig. 16.-Serie: Serie: *Tauromaquia*. 2014. 150 x 110 cm. Dibujo digital seriado.