

José Fuentes



José Fuentes

José Fuentes

LAS PUERTAS DEL PARAÍSO

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
Colección Recorridos Cruzados 13

EXPOSICIÓN

José Fuentes
LAS PUERTAS DEL PARAÍSO

Del 3 de diciembre 2004 al 9 de enero 2005
Salas de exposiciones del Patio de Escuelas
Patio de Escuelas Menores
37008 Salamanca
Tlfno. 923 294480
accult@usal.es

IMÁGENES

© José Fuentes Esteve

TEXTOS

© Javier Hernando Carrasco
© José Fuentes Esteve

DISEÑO CATÁLOGO

José Luis Puente

PREIMPRESIÓN

Aranjo

IMPRESIÓN

Europa Artes Gráficas

EDICIÓN y DISTRIBUCIÓN

Ediciones Universidad de Salamanca. Palacio Solís
Plaza San Benito 1, 37008. Salamanca
Tlfno. +34 923 294598
eus@usal.es

I.S.B.N.: 84-7800-641-9
Depósito Legal: S. 1.701-2004

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

ILMO. RECTOR

Excmo. Mgfc. Sr. Rector Enrique Battaner Arias.

VICERRECTOR DE ESTUDIANTES Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
Ángel Infestas Gil.

DIRECTOR DE SERVICIO DE ACTIVIDADES CULTURALES
Eusebio Sánchez Blanco.

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Coorganiza Universidad de Granada, Vicerrectorado de Extensión
Universitaria y Cooperación al Desarrollo.
Secretariado de Artes Visuales Escénicas y Música.

ILMO. RECTOR

Excmo. Mgfc. Sr. Rector David Aguilar Peña

VICERRECTORA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y COOPERACIÓN AL
DESARROLLO
M^º José Osorio Pérez.

DIRECTOR DEL SECRETARIADO DE ARTES VISUALES ESCÉNICAS Y MÚSICA
Ricardo Marín Viadel

COORDINADOR DE EXPOSICIONES
Antonio Martínez Villa.

El Paraíso. He aquí un lugar fabulado con el que el hombre ha soñado desde los albores de su existencia. Las frecuentes ingratitudes expelidas por la realidad nos empujan a buscar refugios para protegernos, o mejor, para evadirnos de las inclemencias materiales y sentimentales que con mayor o menor frecuencia distorsionan nuestro equilibrio emocional. Durante muchos siglos una buena parte de la creación artística ha estado dedicada a la construcción de otras realidades, de otros mundos, evasivos de la realidad cotidiana, y ello pese a que la teoría clasicista hablara de la realidad como elemento seminal de la inspiración artística, ya que el concepto de realidad en aquella doctrina poco tenía que ver con el dominante en el mundo contemporáneo. De manera que las representaciones mitológicas o buena parte de las históricas y religiosas no eran sino construcciones idealistas, fantasías en las que se zambullían los comitentes del Antiguo Régimen. Pero en un sentido más estricto, la pintura también ha reflejado paraísos propiamente dichos, es decir jardines, pues ha sido justamente en éstos donde El Paraíso ha encontrado su encarnación en la mayor parte de las civilizaciones. El jardín paradisiaco sería un lugar primigenio donde convergen todas las bondades y gracias, un espacio sin confrontaciones, de armonía plena. Se trataría por tanto de un ámbito de concordia moral que tendría su correspondencia física en el trazado de dicho recinto, absolutamente equilibrado, silencioso y bello. En

la cultura clásica de la Antigüedad, la llamada Edad de Oro se identificaba con este Paraíso. El romanticismo añoró con enorme intensidad aquel mito. La cultura clasicista de la modernidad, o sea, la renacentista-barroca, centraría su representación en los paisajes virgilianos por los que transitaban apaciblemente los personajes extraídos de los textos del poeta latino, mientras que la cultura contemporánea desposeería a El Paraíso y al jardín paradisiaco del sentido mitológico que había arrastrado desde la Antigüedad. Su permanencia, con un sentido menos transcendentalista, acentuaría su vertiente hedonista. Desde una perspectiva menos estricta, el concepto de Paraíso puede entenderse como metáfora del refugio interior, como lugar de escape; y éste puede ser una "construcción" física o psicológica elemental, modesta. Lo relevante es que resulte acogedora a sus creadores.

José Fuentes ha elegido precisamente este tema, El Paraíso, para desarrollar la última de sus series. Como en él es habitual, el proceso de producción de una serie es continuo y cerrado, es decir que una vez definido el argumento profundiza plásticamente en el mismo, genera un número determinado de obras y pone fin a la misma. De manera que en este sentido se aleja de la actitud de tantos artistas que con frecuencia pueden prolongar en el tiempo de forma intermitente la producción de una serie. José Fuentes es por el contrario estricto a este respecto, considerando implícitamente que con el número de obras generadas en cada caso aquélla queda completada, evitando la tentación de repetir las imágenes de forma indefinida. Sin embargo hay otro elemento sin el que no puede entenderse con rigor esta actitud. Me refiero a la técnica. Porque, en efecto, para el artista cada serie no sólo va asociada a un nuevo argumento, sino a una nueva exploración técnica. Hay por consiguiente una identidad entre la técnica y el tema, o si se quiere entre el sistema de elaboración utilizado y el

discurso planteado en cada caso. En esta oportunidad José Fuentes ha explorado el valor del papel como soporte activo de la expresión, es decir, como algo más que un simple receptor de la imagen generada en la matriz, así como de su respuesta plástica a la aplicación de elementos aditivos sobre el mismo que en este caso ha elaborado con pulpa de papel. El propio artista reflexiona con amplitud sobre este complejo sistema de trabajo en un texto incluido en estas mismas páginas.

La problematización del papel tiene como primer resultado la configuración de una superficie de límites irregulares, una especie de márgenes dentados arbitrarios que insinúan la presencia del azar, y también de roturas dispersas en el interior que transmiten una sensación de fragilidad. Este último efecto se manifiesta en la primera de las tres partes que constituyen la serie: *La puerta de los arcanos*; mientras que en las siguientes: *La puerta de las plantas* y *La puerta de las serpientes*, sólo permanece la irregularidad en los bordes. También cada una de las partes responde a tres patrones compositivos y expresivos distintos. Así la primera está trazada en un formato vertical, en pequeño tamaño y con formas que pueden considerarse contenidas tanto por el reducido número de elementos que las conforman cuanto por la limpieza en las relaciones entre ellas; por el contrario las dos siguientes, de formato apaisado, sustituyen la superficie blanca por un color único, siempre denso, sobre el que las plantas articulan gestos complejos, a veces enrevesados, en la segunda; y los animales, siempre aparejados, se enredan sobre elementos de orden arquitectónico que constituyen referencias claras de paisaje, en la tercera. De manera que la representación de estos tres espacios simbólicos parecen tener su correspondencia en otros tantos modos de expresión, más severos los del primero, aunque como veremos se trata de una severidad dulce, más barrocos los otros dos.

En realidad la suma de las unidades que configuran cada uno de los bloques argumentales podrían interpretarse como el resultado de los desarrollos iconográficos correspondientes. Algo por otra parte habitual en su autor, ya que con frecuencia José Fuentes ha elegido un icono como protagonista de algunas de sus series: las tijeras, los cables, las raíces, las plantas, los antropoides... A partir de ahí cuando el ser u objeto seleccionado es concebido como algo genérico, por ejemplo los cables, su desarrollo viene a ser la consecuencia del cambio de posición y también de entorno de la pieza, es decir, variaciones compositivas. Por el contrario cuando aquéllos adoptan formas individualizadas la serie se convierte en un repertorio de iconos singulares vinculados por su pertenencia a un mismo género. Idéntica conducta se hace presente en las tres series que configuran El Paraíso.



La Puerta de los arcanos que abre simbólicamente este primer ámbito se presenta como un obstáculo sólido, casi inexpugnable, tanto por la protección que le ofrecen sus nueve cerraduras, como por su propia entidad física, formada por dos hojas de considerable grosor. El verde aceitunado que las recubre se prolonga en la parte superior y se convierte en un marrón profundo en la inferior, configurando un ambiente opaco que contrasta intensamente con el interior, que adivinamos en la tímida apertura con la que ha sido representada. Una tersa luz anaranjada que inscribe sobre la superficie una textura casi aterciopelada, sugiere el acceso a un lugar sereno, algo bastante lógico, pues la serenidad parece consubstancial a El Paraíso. En este sentido el primer umbral, el que separa aquel lugar imaginario de la realidad, es sin duda el más consistente porque su situación así lo exige, ya que las otras dos puertas no precisan de una protección tan intensa al situarse en

el interior del mismo. Sin embargo el disfrute de este anhelado lugar impone un verdadero recorrido de obstáculos que será necesario salvar hasta desembocar en el espacio calmo que posibilitará su disfrute pleno. Los arcanos, esos símbolos misteriosos, ocultos y de complicada interpretación constituyen una cierta barrera para el avance, en la medida en que exigen el esfuerzo intelectual del visitante, algo ciertamente positivo. Podría decirse por lo tanto que la *Puerta de los arcanos* es la de la razón. De ahí que José Fuentes haya concebido sus componentes como verdaderos jeroglíficos en un doble sentido: conceptual y formal. Desde esta última perspectiva aquellas superficies blancas -alteradas en su geometría por las irregularidades habidas en sus perfiles y también por las numerosas roturas y aplastamientos que convierten la neutralidad propia de aquéllas en intensa expresividad- acogen un signo principal, complementado por otros menores y por un uso muy selectivo del color que tiñe parcialmente algunas zonas o refuerza la presencia de determinados iconos. La composición se resuelve en una triple conjunción de otros tantos pares: signo principal y signos suplementarios, planitud y relieve, blancura y cromatismo. La dispersión ordenada de todos ellos le permiten a su autor confeccionar una imagen rítmica en la que el signo central, el arcano, ocupa el lugar preferente, complementado por otros, más el apuntalamiento cromático, de expansión siempre limitada, como si José Fuentes hubiera estado en todos los casos presto a contener un derrame incontrolado. En varias de estas obras hay un guiño implícito a los "paisajes" también sígnicos del desaparecido Manuel Hernández Mompó, especialmente, aunque no sólo, en aquéllas donde los círculos cromáticos se distribuyen en una determinada zona de la composición. La propia hoja de papel, suspendida a unos milímetros de la base adquiere el sentido espacial de las placas metálicas planas y horadadas que constitu-

yeron el eje central del trabajo de los últimos años del artista valenciano. Este paralelismo indica por tanto que los arcanos de José Fuentes, pese a estar concebidos como meras composiciones abstractas, sin la menor pretensión contextualizadora, desprenden una indudable calidez, una luminosidad que en su caso, como en el de Hernández Mompó, es sin duda mediterránea.

La iconografía entre abstracta y figurativa de estos arcanos pretende activar la imaginación del espectador, más que transmitir mensajes ocultos. No es extraño a este respecto que el propio artista aconseje al espectador relajar la mente y dejarse guiar por la intuición para desvelar sus significados. No importa cuáles sean éstos porque en realidad lo relevante es el ejercicio mental que pueda servir de preparación para las siguientes inmersiones. Estos signos, voluntariamente ambiguos, los anticipan y complementan, ya que representan la inmaterialidad del pensamiento frente a la materialidad del mundo vegetal y animal. Vendría a ser por tanto la conceptualización de un universo tan particular como El Paraíso.



Con la entrada en *La puerta de las plantas* se inicia por tanto el paso del mundo intelectual al orgánico. Para refrendar este importante cambio, el artista nos da la bienvenida con una composición de ambiente cálido. De nuevo la puerta entreabierta, aunque ahora la presencia de un voluminoso y rítmico ramaje nos permite adivinar su interior, ya que las sensaciones recibidas en el umbral se confirman más allá del mismo con unas imágenes interiores que no sólo son cálidas sino barrocas. Frente a la representación "aticista" de las plantas que José Fuentes había utilizado en series precedentes, por ejemplo en *La senda*, en donde la imagen

nítida de una planta aparecía desplegada sobre un fondo blanco, es decir, se presentaba descontextualizada, en las que forman parte de esta segunda *Puerta del Paraíso* hay por el contrario un considerable recargamiento, de manera que las formas vegetales no son sino la culminación del medio plástico donde habitan. Una elevada densidad cromática que define el conjunto. En este contexto la vegetación, representada por los tallos y no por las hojas, a lo Hector Guimard, se convierte en una enredadera de líneas, en un dibujo sólido -están trazadas en relieve- que circulan sobre el espacio inferior, como si la fuerza de éste las hubiera contaminado hasta transformar su epidermis. Al igual que en la serie precedente, la solidez que transmite el relieve con el que se definen las formas centrales de cada obra tienen su contrapunto en la sutileza de unos colores literalmente difuminados que bañan partes substanciales de la superficie o remarcan otras formas que conviven con las vegetales. No hay contexto propiamente dicho, aunque tampoco estos iconos se recortan sobre un fondo vacío. Estas imágenes nos sumergen en una naturaleza exuberante, y aunque no se nos ofrecen pistas acerca de la arquitectura del lugar, deducimos que se trata de un *continuum* de formas dinámicas apretadas, una especie de jardín rebosante de elementos vegetales muy dinámicos y de profunda saturación cromática. La conjunción de ambos factores dibuja en el ambiente esa misma sensación colorista y enérgica.

Seguramente ese estallido generoso de las formas ha contribuido a ampliar el estricto sentido icónico vegetal en algo más amplio y también más ambiguo. Quiero decir que el artista ha convertido las plantas de esta segunda puerta en representaciones más amplias -él mismo afirma que evocan otras realidades- aunque la naturaleza de estas últimas sea obvia. De manera que en cierta medida el carácter enigmático que poseían los arcanos vuelve a repetirse en este segundo reducto del trayecto. Repite su

pretensión de poner al espectador frente a unas imágenes que activen su pensamiento, aunque en esta oportunidad el punto de partida sea más específico que en el anterior y también más sensual, lo que con toda probabilidad conducirá a aquél por derroteros diferentes, quizás menos abstractos. No obstante, a pesar de todo, la inmersión en este jardín vegetal no puede dejar de conducir al ámbito de la contemplación a quien lo penetra o, por decirlo al modo de los teóricos dieciochescos, al ámbito de la razón subjetiva. La exuberancia de este orden vegetal golpea los sentidos, atrapa y deleita, afila la sensibilidad de quien lo transita. Así el sujeto queda plenamente preparado para desembocar en el último recinto.



La última de las puertas da paso por tanto al reino animal que bien puede considerarse como símbolo de lo carnal. La pareja de serpientes que la custodian y al mismo tiempo reciben a quienes han alcanzado su umbral soportan en la cultura cristiana la simbolización del pecado. José Fuentes invierte aquella interpretación para concebirlas como pares complementarios de la vida suprema. La condición lineal de estos animales le permiten tratarlos como si fueran elementos plásticos; así se generan elegantes alabeos, giros y superposiciones, abrazos que refuerzan aquella idea de elementos complementarios. Sugerentes acoplamientos en definitiva que refrendan el sentido gozoso, la expresión desinhibida que tiene lugar en este último recinto, un recinto que, a diferencia de los anteriores, parece definirse espacial y sobre todo formalmente mediante la presencia de elementos arquitectónicos que suelen presidir el eje compositivo: columnas, pilares... u objetos íntegros, como una casa. Son hitos visuales intensamente resaltados sobre unos fondos bastante uniformes que al mismo tiempo sirven de guía a los juegos de las correspondientes pare-

jas de animales. Desde un punto de vista formal la textura de las superficies recuerdan en muchos casos a las que componían la serie *Arenografías*. Las serpientes se desplazan sobre ellas, rompiendo su lisura y generando a su paso acanaladuras que duplican la propia linealidad del animal. Además los acentuados contrastes entre los colores de dichos fondos: grises, pardos, verdes, rosas, negros... y los de las serpientes, logran un resalte recíproco, mientras que las referencias arquitectónicas parecen metamorfosearse con los fondos. De esa manera queda instaurado un lugar apacible, esencialmente plano en donde el movimiento viene dado sólo por los constantes juegos de sus habitantes. Quedan así sugeridas unas relaciones carnales serenas, a tono con el ámbito que las acoge. Es la culminación de un recorrido, el éxtasis podría decirse, o sea el verdadero Paraíso.

Pero el afable viaje a través de ese imaginario lugar no es en realidad sino el camino poético con el que José Fuentes sintetiza lo que me atrevería a denominar las tres esferas del placer: la intelectual, la sensual y la carnal. En la arquitectura de El Paraíso imaginado por él hay una prelación, como si quisiera significar que aquélla es la manera más idónea para disfrutar con la mayor plenitud de cada una, que la inmersión en la primera conduce a la segunda y ésta a la última. Sin embargo en nuestra realidad mundana estas tres fuentes de placer se interfieren recíprocamente, ya que bien podemos considerarlas como otras tantas vías de conocimiento. El pensamiento filosófico vigente hasta finales del siglo XVIII estaba convencido, bajo el lejano pero intenso influjo platónico, de que el verdadero conocimiento se hallaba en la esfera puramente intelectual; sólo en aquel siglo inicial de la contemporaneidad comenzó a admitirse un valor de conocimiento a lo sensual, aunque de muy segundo orden. A

la postre acabaría por reconocerse que se trata sencillamente de vías diferentes. Tres modos de conocimiento y tres fuentes de placer. Porque el goce que nos produce la práctica intelectual no se halla tan alejado del que puede producirnos la percepción sensual y además como en cualquiera de nuestras actividades físicas o mentales tienen lugar solapamientos, interferencias que imposibilitan la pureza de cualquier acto o acción.

José Fuentes ha resumido por consiguiente en este hermoso jardín escindido en tres recintos otros tantos caminos del conocimiento humano; un conocimiento que es también placer; diría incluso que es placer por encima de todo. Porque ¿acaso no nos deleita la especulación intelectual, encarnada en la primera de las puertas, de la misma manera que la contemplación de un bello estético, presente en la segunda, o las relaciones carnales, en la tercera? ¿No es evidente que el goce extraído de cada una de aquellas prácticas es directamente proporcional a la experiencia habida en las otras dos? Nuestra existencia es una permanente alternancia de diversión y aburrimiento, de alegría y frustración, de placer y dolor. Por eso El Paraíso consistiría en la supresión de los estados negativos. Es una quimera, como aquella que la humanidad ha situado siempre en universos diferentes a los suyos. Buscar, empeñarse en la consecución del placer en la reflexión, en la contemplación, en la actividad carnal, es de facto una búsqueda del Paraíso.



I

Como sucede en muchas ocasiones, el olvido de sacar una matriz del mordiente tuvo como consecuencia una prolongada corrosión del metal hasta el extremo que se perforó la plancha. La curiosidad de ver la respuesta estampada de aquel desastre hizo que descubriera el efecto del gofrado sobre el papel. Esto es, el efecto de relieve que se produce sobre el papel cuando es presionado en la estampación para que la tinta se transfiera de la matriz al papel.

Este hecho casual fue el motivo de considerar el papel como algo más que el simple receptor de una imagen estampada. Los mordidos profundos o los taladrados mecánicos dan al papel a través de la estampación un carácter gráfico tan expresivo que se convierte como parte esencial del papel más que de la propia matriz.

Los gofrados adquieren especial intensidad cuando contrastan con zonas entintadas de la matriz o con tinta en veladuras. En este caso los gofrados avanzan frente a los efectos de profundidad de la tinta estampada en veladuras.

Esta inquietante sensación fue uno de los motivos que dio origen a una serie: *Grabados Gofrados* y a la vez apuntó en una dirección que dio lugar a posteriores búsquedas.

II

Años más tarde como consecuencia de la investigación realizada con motivo de mi Tesis Doctoral tuve la necesidad de que las imágenes tuvieran la máxima definición, esto es, que en la estampación los detalles fueran muy precisos.

En mi investigación descubrí que estos aspectos no eran sólo atribuibles a las características de la matriz y a la técnica de entintado y estampación, sino que tenían mucho que ver con las cualidades del papel de estampación. De este modo las características del papel de estampación se convirtieron en un elemento determinante.

Este fue un hallazgo muy importante, ya que poco sentido tenía crear una matriz con una amplísima riqueza de matices y estamparla con el mejor esmero si el usar un papel inadecuado reducía considerablemente la riqueza de la imagen.

Era la toma de consciencia de la importancia de la sensibilidad del papel cuando aspiramos a obtener registros tonales situados más allá del umbral de la percepción normal. Y esa sensibilidad en el papel se deriva de su naturaleza profunda más que de la aparente; esto es, sus componentes, sus fibras, colas, etc... y la respuesta a la estampación.

III

La experiencia de crear imágenes a través de procesos aditivos fue el origen de una nueva respuesta del papel. En los procesos aditivos la matriz se crea añadiendo a la misma resinas sintéticas y otras materias.

Para estampar estas matrices se entintan con brochas y por las irregularidades de la superficie la capacidad de retener tinta es enorme. Cuando se imprime el papel se adapta a las formas irregulares de la matriz y a la vez toma la tinta en cantidades muy

distintas que van desde las veladuras más transparentes hasta las acumulaciones más compactas y brillantes.

La combinación de estos dos aspectos, tactilidad y color dan a la estampa un aspecto muy extraño y distante de la naturaleza del papel, tanto que en muchos casos resulta difícil identificarlo como tal.

Aquí, en el papel, exploré esa capacidad de travestismo a través de la metamorfosis que se percibe en la imagen donde partes de la misma nos afirman su identidad y otras donde textura, color y relieve evocan materias diversas sin relación aparente con el soporte natural.

IV

La obsesiva necesidad de contar con el relieve como un aspecto esencial en una nueva serie de imágenes me condujo a aplicar un proceso de molde y contramolde.

Este sofisticado sistema de crear imágenes grabadas me permitió explorar otra cualidad de los papeles de estampación: su elasticidad.

Cuando la matriz tiene registros de relieve que excede 5 mm es necesaria la presencia en la estampación de un contramolde.

El contramolde presiona el papel por igual sobre el molde en cualquier nivel de profundidad en el que se encuentran los detalles de la imagen.

El uso de este sistema está directamente relacionado con el grosor de los papeles usados dándose un principio: a mayor relieve en la imagen es necesario mayor grosor del papel.

Usando matrices con relieves de hasta 8 cm como en la serie *Zooides*, me vi abocado a usar papeles hechos a mano en alto gramaje (hasta 1000 g).

El resultado es sorprendente cuando el sangüich matriz-papel-contramolde es presionado y el papel toma las formas de la matriz en todos sus relieves.

Cuando el papel hecho a mano es en este proceso tratado adecuadamente podemos constatar la nobleza de un material que parece no poner límites a las "locuras" de los más exigentes del relieve.

V

La infatigable búsqueda de la utopía, esto es, un papel sin limitaciones, me condujo hasta el hallazgo de un papel alternativo al que llamé papel sintético. La pulpa de papel mezclada con una resina sintética de dos componentes dio lugar a un papel alternativo con cualidades y procesado distintos al tradicional.

Las cualidades más significativas eran su capacidad de registro de detalles y el no ser poroso. Por otro lado no se podía pasar por la prensa por el carácter del material sintético.

Estos aspectos derivaron en estampas obtenidas directamente las matrices aplicando la pulpa sintética sobre ellas y aplicando el color posteriormente, sobre la imagen en relieve.

El alejamiento del proceso tradicional de estampación era considerable ya que a las imágenes finales no se las podía llamar estampas pero sí imágenes múltiples ya que a ese principio seguían respondiendo.

Estas experiencias que estarán presentes en distintas series fueron esenciales para lo que constituye la última de mis reflexiones en torno al papel. Sin duda alguna ampliaron considerablemente las alternativas para la creación y han sido enriquecedoras y creo que me han permitido valorar más el papel tradicional en nuevos aspectos.

VI

La experiencia de crear papel sintético sentó las bases de una nueva alternativa: siguiendo el mismo proceso, sustituir la pulpa sintética por la pulpa tradicional con la que se crea el papel.

El cambio de ese único factor: el tipo de pulpa ha sido suficiente para abrir un nuevo campo de alternativas con características y cualidades distintas.

Las experiencias creativas con pulpa de papel en el campo artístico son numerosas y variadas, mi propuesta en la creación de mi última serie pasa por ser una aportación a las alternativas anteriores. Se fundamenta en la consideración de los diversos aspectos que confluyen en el proceso para adaptarlos y buscar alternativas que potencien los aspectos creativos de la serie.

En estas experiencias el papel se libera de su condición de hoja como forma de identificación para ofrecer nuevas posibilidades a partir de sus elementos, de su esencia, su materia, sus componentes o su elaboración.

Liberada de sus limitaciones funcionales, la pulpa desde su naturaleza primaria se adapta a las formas y a los relieves de la matriz reproduciendo los detalles topográficos más sutiles de la misma. La pulpa tradicional nos permite obtener un registro de los detalles tan preciso como el obtenido a través de la estampación con un tórculo tradicional, con la ventaja de que no tenemos límite en el relieve de las formas.

Por otra parte esa riqueza topográfica no está condicionada a aplicar mucho grosor de pulpa al crear las imágenes, todo lo contrario, cuanto más fina es la capa de papel más preciso es el detalle registrado. Este aspecto es esencial para

transmitir frente al poder del relieve la levedad y delicadeza de una materia que parece que se va a descomponer sólo con mirarla.

Otro aspecto derivado de la naturaleza del material es la variedad de fibras con las que podemos crear las imágenes. Se pueden emplear fibras muy molidas para obtener superficies muy uniformes, compactas y atexturadas, o por el contrario fibras largas con las que el poder textural aumenta pudiendo dominar gráficamente sobre las configuraciones del relieve.

Entre las diversas alternativas que contamos para crear a través de este medio está el color, el cual considero como uno de los más significativos.

En este proceso el color se establece desde el principio ya que podemos usar pulpas coloreadas y configurar la imagen a la vez que se aplica la pulpa. Aquí el color no es transferido a la superficie a través de la estampación como en el grabado tradicional, ni aplicado sobre la superficie como en la pintura directa sobre papel. Aquí el color emana de la materia proporcionando una experiencia visual nueva, distinta, los colores tienen una intensidad magnética y las uniones entre los mismos son de una delicadeza indescriptible.

Finalmente, no quedaría completa mi reflexión sin mencionar otro de los aspectos peculiares que confluyen en esta serie: las matrices.

En esta serie las imágenes no se crean aplicando la pulpa sobre una superficie lisa para crear una hoja de papel más o menos convencional. Aquí la pulpa es aplicada sobre una matriz cuya configuración lleva un amplio y complejo desarrollo técnico previo.

En unos casos, los Arcanos, la imagen inicial se creó en barro que se dejó secar y craquelar para obtener de él un molde-matriz negativo con silicona, que fue la base sobre la que se aplicó la pulpa de colores.

En otros casos, las Serpientes, se creó una imagen modelada en barro en relieve de la que se obtuvo un molde-matriz con resinas de poliéster, las cuales fueron la base sobre la que se aplicó la pulpa de colores.

Y la tercera alternativa, usada en las Plantas, se talló a gubia sobre madera en negativo las imágenes para crear el molde-matriz. Sobre el molde-matriz se aplicó la pulpa de colores creando la imagen con color y relieve a la vez. Pero en este caso se creó un contramolde parcial de las imágenes y se pasaron por el tórculo para incorporar en los relieves las cualidades plásticas de la transparencia que me ofrecían las tintas de estampación.

Ahora, mirando hacia atrás, es como un círculo de experiencias que culmina con esta serie y a la vez se cierra. Esto me proporciona una sensación personal de serenidad sobre la que muy pronto se construirán nuevos retos.

Octubre del 2004

José Fuentes

LA PUERTA DE LOS ARCANOS

Se sabe que para acceder al Paraíso es necesario cruzar al menos tres puertas.

La primera de ellas es La Puerta de los Arcanos.

La forma circular de esta puerta simboliza el infinito, la base fundamental de todos los seres.

Por ser la primera de las puertas es la mejor guardada ya que está protegida por nueve cerraduras. De su interior emana una luz naranja que con calma tensa nos prepara para el primer encuentro.

Al cruzar la puerta nos encontraremos con los Arcanos, que son formas enigmáticas que hay que descifrar para comprender las demás puertas.

Para descubrir el significado de los Arcanos deberemos relajar nuestra mente y dejar que sea la intuición de nuestra mirada la que nos guíe.



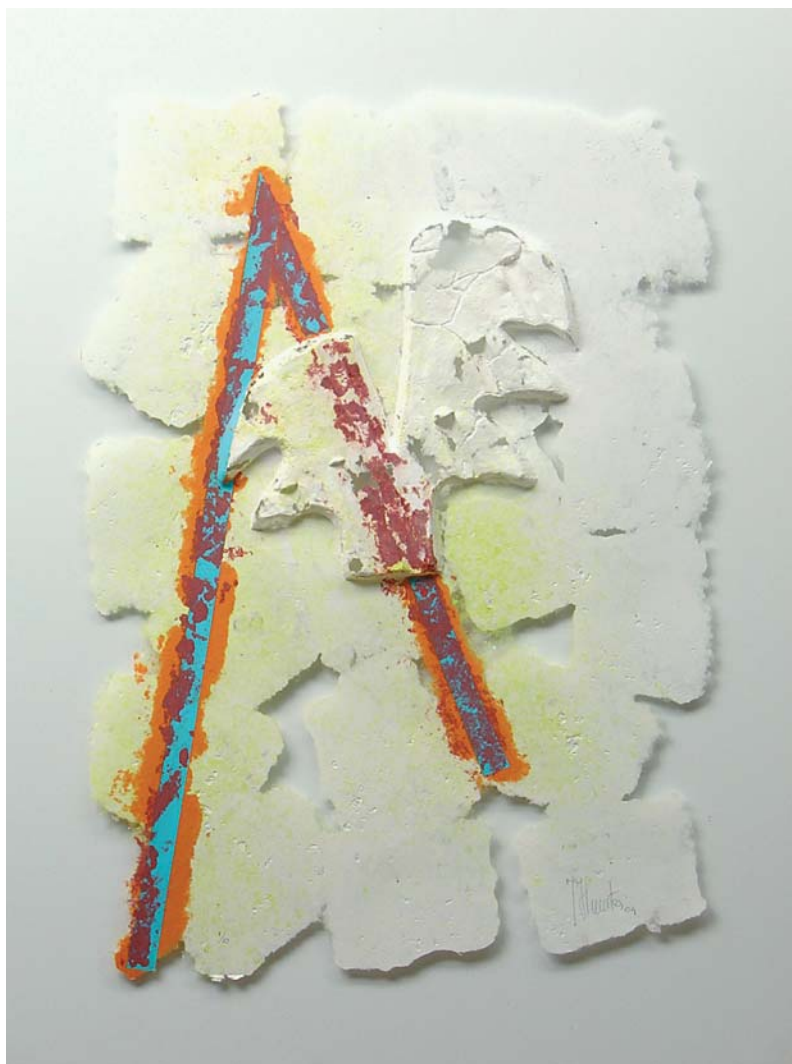
1. 170x118 cm



2. 70x50 cm



3. 70x50 cm



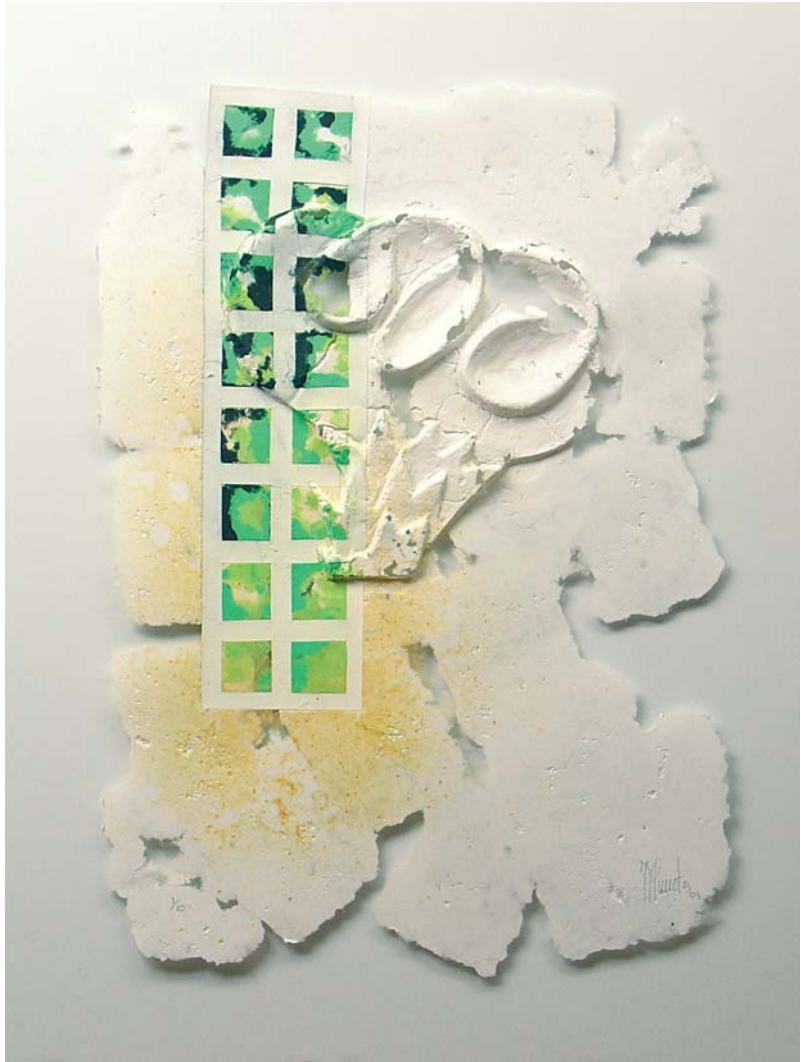
4. 70x50 cm



5. 70x50 cm



6. 70x50 cm



7. 70x50 cm



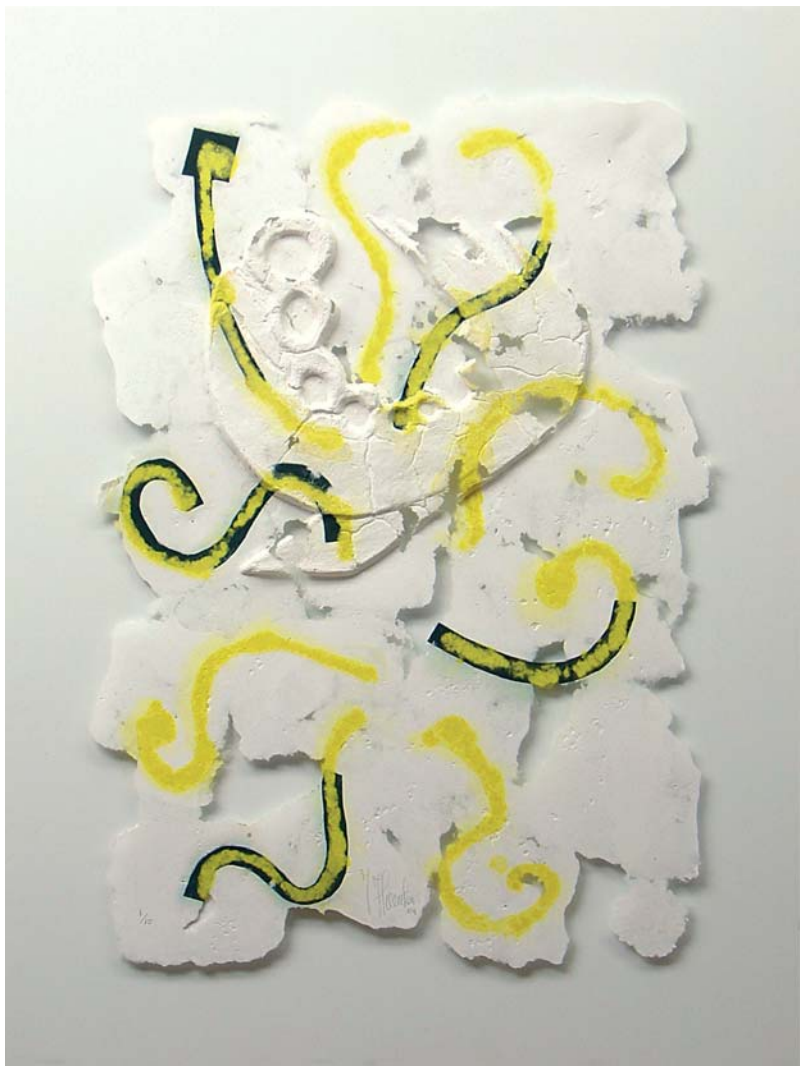
8. 70x50 cm



9. 70x50 cm



10. 70x50 cm



11. 70x50 cm



12. 70x50 cm



13. 70x50 cm



14. 70x50 cm



15. 70x50 cm



16. 70x50 cm

LA PUERTA DE LAS PLANTAS

La segunda de las puertas del Paraíso es La Puerta de las Plantas.

Su forma triangular simboliza el comienzo de todas las formas animadas a partir de considerar el triángulo como la forma geométrica posible más simple.

La puerta entreabierta nos permite intuir el mundo que se oculta detrás a través de una enorme planta azul que interfiere la entrada. Detrás aparece una luz blanca que nos transmite serenidad y nos invita a entrar sin temores.

Al cruzar la puerta nos encontraremos con las Plantas del Paraíso.

Las plantas, lejos de una representación naturalista, evocan otras realidades en las que al entrecruzarse distintos significados activan nuestra imaginación.

Además, las plantas simbolizan la Naturaleza, la cual es esencial para el pleno desarrollo del individuo, aspecto que éste parece haber olvidado.



17. 170x118 cm



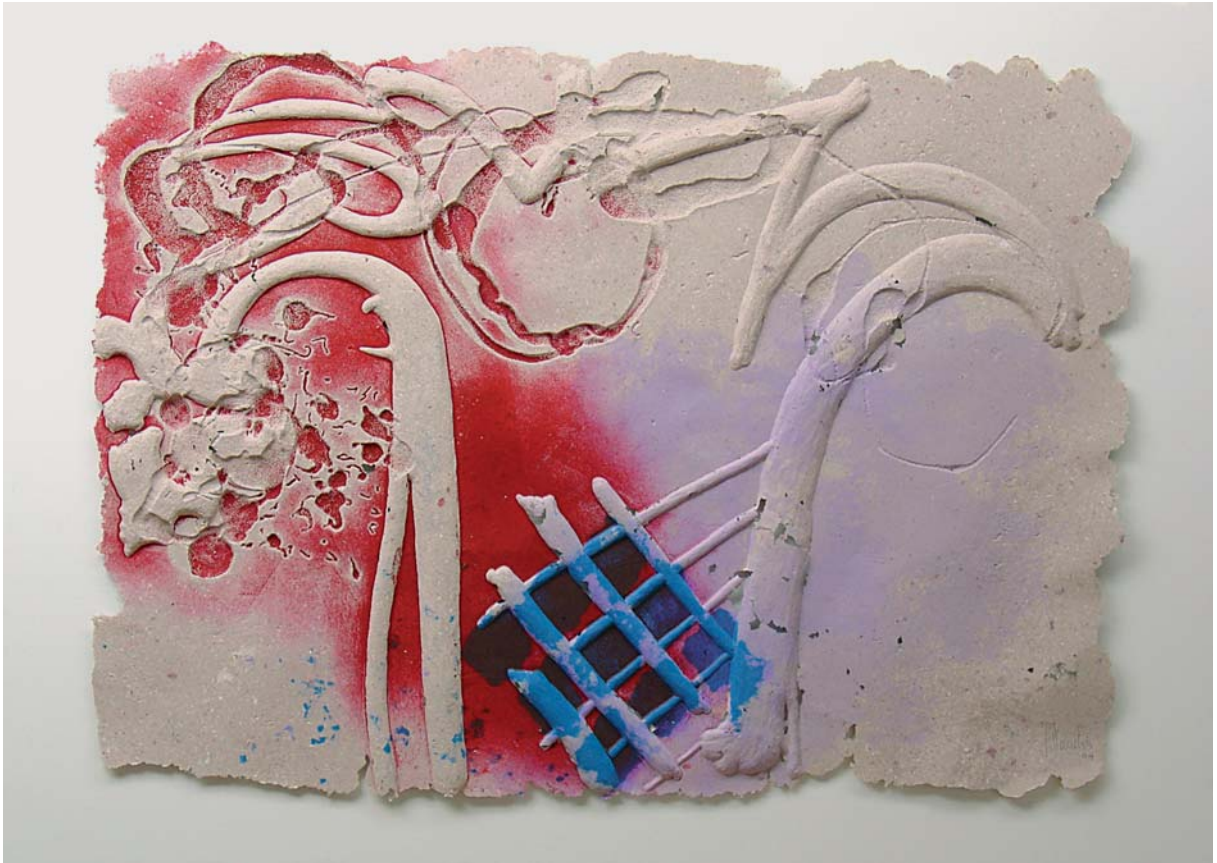
18. 75x103 cm



19. 75x103 cm



20. 75x103 cm



21. 75x103 cm



22. 75x103 cm



23. 75x103 cm



24. 75x103 cm



25. 75x103 cm



26. 75x103 cm



27. 75x103 cm



28. 75x103 cm



29. 75x103 cm

LA PUERTA DE LAS SERPIENTES

La tercera de las Puertas del Paraíso es La Puerta de las Serpientes.

La forma cuadrada de la puerta simboliza los seres animados: el cuadrado surge del triángulo, es un doble triángulo. Del proceso de doblar las formas indefinidamente tenemos la multitud de los seres a los que el filósofo chino Suzuki Daisetsu llama las "Diez mil cosas", es decir, el Universo.

Las dos serpientes que custodian la puerta y que aparecen en todas las representaciones de esta serie representan la dualidad de los opuestos presente en la existencia superior.

La serpiente cambia su simbolismo en el Paraíso de representar la tentación y el mal para convertirse en las dos partes complementarias en la existencia superior, hombre-mujer, bien-mal, que se entrelazan en una relación eterna.

La oscuridad del interior de la puerta nos crea inquietud, un estado de alerta necesario para descubrir los juegos entre las Serpientes como la forma más directa de penetrar en las inquietudes de los hombres.



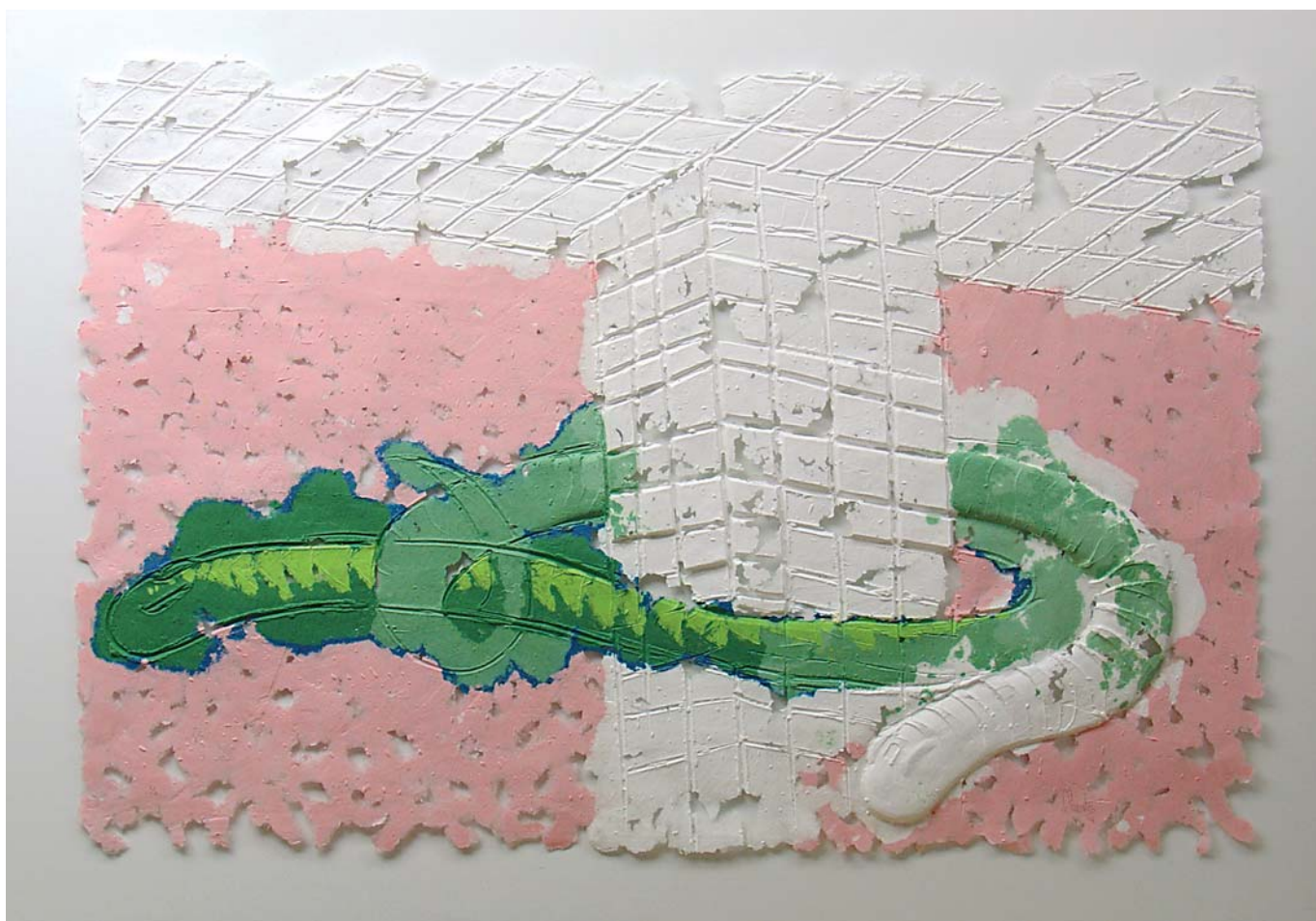
30. 170x118 cm



31. 90x135 cm



32. 90x135 cm



33. 90x135 cm



34. 90x135 cm



35. 90x135 cm



36. 90x135 cm



37. 90x135 cm



38. 90x135 cm



39. 90x135 cm



40. 90x135 cm



1

Ref.: 614 (2004)
La Puerta de los Arcanos
Pulpa de papel en molde de madera
170 x 118 cm
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A



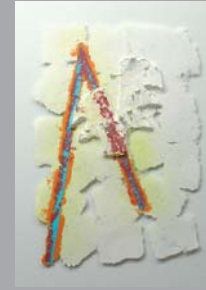
2

Ref.: 615 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



3

Ref.: 616 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



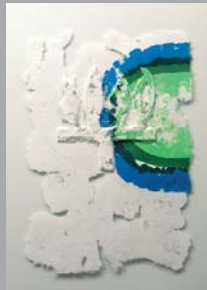
4

Ref.: 617 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



5

Ref.: 618 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



6

Ref.: 619 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



7

Ref.: 620 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



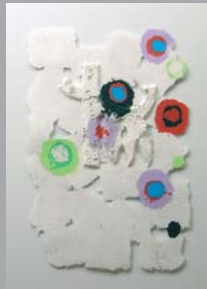
8

Ref.: 621 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



9

Ref.: 622 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



10

Ref.: 623 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



11

Ref.: 624 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



12

Ref.: 625 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



13

Ref.: 626 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



14

Ref.: 627 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



15

Ref.: 628 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



16

Ref.: 629 (2004)
Los Arcanos
Pulpa de papel en molde de silicona
70 x 50 cm
Edición: 10 ejemplares + 1 P/A



17

Ref.: 631 (2004)
La Puerta de las Plantas
Pulpa de papel en molde de madera
170 x 118 cm
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A



18

Ref.: 632 (2004)
Las Plantas
Pulpa de papel en molde de madera
75 x 103 cm
Edición: 6 ejemplares + 1 P/A



19

Ref.: 633 (2004)
Las Plantas
Pulpa de papel en molde de madera
75 x 103 cm
Edición: 6 ejemplares + 1 P/A



20

Ref.: 634 (2004)
Las Plantas
Pulpa de papel en molde de madera
75 x 103 cm
Edición: 6 ejemplares + 1 P/A



21

Ref.: 635 (2004)
Las Plantas
Pulpa de papel en molde de madera
75 x 103 cm
Edición: 6 ejemplares + 1 P/A



22

Ref.: 636 (2004)
Las Plantas
Pulpa de papel en molde de madera
75 x 103 cm
Edición: 6 ejemplares + 1 P/A



23

Ref.: 637 (2004)
Las Plantas
Pulpa de papel en molde de madera
75 x 103 cm
Edición: 6 ejemplares + 1 P/A



24

Ref.: 638 (2004)
Las Plantas
Pulpa de papel en molde de madera
75 x 103 cm
Edición: 6 ejemplares + 1 P/A

25



Ref.: 639 (2004)
Las Plantas
Pulpa de papel en molde de madera
75 x 103 cm
Edición: 6 ejemplares + 1 P/A

26



Ref.: 640 (2004)
Las Plantas
Pulpa de papel en molde de madera
75 x 103 cm
Edición: 6 ejemplares + 1 P/A

27



Ref.: 641 (2004)
Las Plantas
Pulpa de papel en molde de madera
75 x 103 cm
Edición: 6 ejemplares + 1 P/A

28



Ref.: 642 (2004)
Las Plantas
Pulpa de papel en molde de madera
75 x 103 cm
Edición: 6 ejemplares + 1 P/A

29



Ref.: 643 (2004)
Las Plantas
Pulpa de papel en molde de madera
75 x 103 cm
Edición: 6 ejemplares + 1 P/A



30

Ref.: 644 (2004)
La Puerta de las Serpientes
Pulpa de papel en molde de madera
170 x 118 cm
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A

31



Ref.: 645 (2004)
Las Serpientes
Pulpa de papel en molde de resina sintética
90 x 135 cm
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A

32



Ref.: 646 (2004)
Las Serpientes
Pulpa de papel en molde de resina sintética
90 x 135 cm
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A

33



Ref.: 647 (2004)
Las Serpientes
Pulpa de papel en molde de resina sintética
90 x 135 cm
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A

34



Ref.: 648 (2004)
Las Serpientes
Pulpa de papel en molde de resina sintética
90 x 135 cm
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A

35



Ref.: 649 (2004)
Las Serpientes
Pulpa de papel en molde de resina sintética
90 x 135 cm
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A

36



Ref.: 650 (2004)
Las Serpientes
Pulpa de papel en molde de resina sintética
90 x 135 cm
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A

37



Ref.: 651 (2004)
Las Serpientes
Pulpa de papel en molde de resina sintética
90 x 135 cm
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A

38



Ref.: 652 (2004)
Las Serpientes
Pulpa de papel en molde de resina sintética
90 x 135 cm
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A

39



Ref.: 653 (2004)
Las Serpientes
Pulpa de papel en molde de resina sintética
90 x 135 cm
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A

40



Ref.: 654 (2004)
Las Serpientes
Pulpa de papel en molde de resina sintética
90 x 135 cm
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A

JOSÉ FUENTES. Torrellano (Alicante), 1951

-Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Autónoma de Barcelona.
-Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid.
-Catedrático de Grabado en la Universidad de Salamanca, donde actualmente ejerce.

CURRÍCULUM ARTÍSTICO. Exposiciones:

1974 **Colectivas nacionales**
-"Mostra d'Art Múltiple". Barcelona. Itinerante por Cataluña.

1976 **Colectivas nacionales**
-"3 x 13". Caja Laboral. Bilbao.

1977 **Colectivas nacionales**
-Galería Dach. Bilbao.
-Galería Pictures. San Sebastián.

1978 **Colectivas nacionales**
-"Panorama 78". Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

Exposiciones internacionales
-"Ibizagráfic '78". Museo de Arte Contemporáneo. Ibiza.

1979 **Colectivas nacionales**
-"Obra gráfica contemporánea". Caja de Ahorros. Sevilla.

1980 **Colectivas nacionales**
-"I Centenario del Real Círculo Artístico". Círculo de Bellas Artes. Madrid.
-"Grabado Contemporáneo". Galería Decor. Bilbao.
-"Colectiva de Grabado". Galería Abril. Madrid.

Exposiciones internacionales
-"Ibizagráfic '80". Museo de Arte Contemporáneo. Ibiza.

Exposiciones individuales
-Museo San Telmo. San Sebastián.
-Sede de la Caja Laboral. Bilbao.
-Galería La Noya. Alicante.
-Sede de la Caja Laboral. Torrellano. Alicante.
-Galería de la Mota. Madrid.

1981 **Colectivas nacionales**
-Instituto de Estudios Alicantinos. Diputación de Alicante.

Exposiciones internacionales
-"Arteder '81". Feria de Muestras. Bilbao.

Exposiciones individuales
-Galería Zero. Murcia.
-Museo Nacional de Escultura. Valladolid.
-Sala Em Pavana. Elche.
-Sala Aguirre Once. Bilbao.

1982 **Exposiciones internacionales**
-"Arteder '82". Feria de Muestras. Bilbao.
-"Ibizagráfic '82". Museo de Arte Contemporáneo. Ibiza.

Exposiciones individuales
-Museo de Bellas Artes de Santander.
-Galería Juan Gris. Oviedo.
-Galería Artis. Salamanca.

1983 **Colectivas nacionales**
-"Autorretratos". Galería Windsor. Bilbao.
-"Diez grabadores de hoy". Sala del Consulado del Mar. Burgos.

Exposiciones internacionales
-Galería Lloc d'Art. Elche. Alicante.
-Museo de Bellas Artes. Valencia.
-Sala de la Caja de Ahorros del Mediterráneo. Alicante.
-Sede de la Caja de Ahorros. Crevillente. Alicante.
-Pabellón de la Ciudadela. Pabellón Mixtos. Pamplona.
-Claustro del Colegio Universitario. Zamora.
-Museo de Bellas Artes. Salamanca.

1984 **Colectivas nacionales**
-Galería Tórculo. Madrid.
-"Gráfica contemporánea". Itinerante por el País Vasco.
-Premios Diputación Provincial de Alicante. Alicante.

Exposiciones internacionales
-"X Bienal Internacional de Gráfica". Cracovia. Polonia.

Exposiciones individuales
-Galería Tórculo. Madrid.
-Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.
-Monasterio de San Juan. Ayuntamiento de Burgos. Burgos.

1986 **Exposiciones individuales**
-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid.

1987 **Colectivas nacionales**
-"Muestra Nacional de Arte de Vanguardia". Yecla. Murcia.

Exposiciones individuales
-Galería Maese Nicolás. León.
-Galería Línea. Madrid.
-Galería Clave. Murcia.

1988 **Colectivas nacionales**
-Centro Cultural del Palacio Conde Duque. Madrid.
-"El arte de la estampación". Calcografía Nacional. Madrid.

Exposiciones internacionales
-"ARCO '88". Galería Línea. Madrid.

1989 **Exposiciones internacionales**
-"Bienal internacional de gráfica". Bhavat. India.
-"II Salón Internacional de la Estampa". Elancour. Francia.
-"Premio internacional de Biella para el grabado". Biella. Italia.

- Exposiciones individuales**
-Galería Albatros. Madrid.
- 1990 Exposiciones individuales**
-Galería Europa Ediciones de Arte. Salamanca.
-Galería Mainel. Burgos.
- 1991 Exposiciones internacionales**
-"Spanish Art, Spanish Prints in the Eighties". Spanish Institute of New York. Itinerante por EEUU (Washington, Boston, Los Angeles, Dallas).
- 1992 Exposiciones individuales**
-Centro Cultural San José. Elche. Alicante.
- 1993 Colectivas nacionales**
-"Obra gráfica contemporánea". Itinerante por las Comunidades de Murcia y Valencia. Caja Murcia.
- Exposiciones individuales**
-Sala de Exposiciones del Patio de Escuelas de la Universidad de Salamanca y Museo de Bellas Artes de Salamanca.
-Palacio Gravina. Diputación de Alicante. Alicante.
- 1994 Colectivas nacionales**
-"Donaciones de obra gráfica". Biblioteca Nacional. Madrid.
- Exposiciones individuales**
-Galería Tráfico de Arte. León.
-Sala de exposiciones de la CAM. Elche. Alicante.
-Casa de Cultura de Villena. Villena. Alicante.
-Pabellón de la Ciudadela. Caja de Ahorros. Pamplona.
- 1995 Colectivas nacionales**
-"I Trienal de Arte Gráfico. La Estampa contemporánea". Palacio de Revillagigedo. Oviedo.
- Exposiciones individuales**
-Casa de Cultura. Zamora.
-Palacio Provincial de la Diputación de Jaén. Jaén.
- 1996 Exposiciones individuales**
-Galería Varron. Salamanca.
-Galería Tráfico de Arte. León.
- 1997 Colectivas nacionales**
-"Huellas. Grabadores de Fin de siglo". Sala de exposiciones de Ibercaja. Valencia.
- Exposiciones individuales**
-Sala de la Caja de Ahorros del Mediterráneo. Elche. Alicante.
- 1998 Colectivas nacionales**
-"Salamanca. 53 artistas". Diputación de Salamanca. Exposición itinerante por las Comunidades de Castilla y León y Extremadura.

- 1999 Colectivas nacionales**
-"Es cuestión de medida. De metros". Galería Raya Punto. Salamanca.
-"Edición gráfica en España. Panorama". Museo San Telmo. San Sebastián y Pabellón Mixtos, Ciudadela, Pamplona.

- 2000 Exposiciones individuales**
-Sala Espacio Caja Burgos. Burgos.
-Galería Evelio Gayulso. Valladolid.

- Colectivas nacionales**
-"Gráfica 2000". Galería Aritza. Bilbao.

- Exposiciones internacionales**
-"Arco 2000". Galería Evelio Gayulso. Recinto Ferial Juan Carlos I. Madrid.
-"2000 International Exhibition of Prints". National Taiwan Arts Education Institute. Taipei. Taiwan.
-"Milenium Grafica. International Print Exhibition 2000 in Yokohama". Japón.

- 2001 Exposiciones internacionales**
-"Estampa 2001. Salón Internacional del Grabado". Galería Centro Arte. Recinto Ferial de la Casa de Campo. Madrid.

- 2002 Colectivas nacionales**
-Galería Arte y Naturaleza. Madrid.

- Exposiciones individuales**
-Palacio de la Salina. Diputación Provincial de Salamanca.

- 2004 Exposiciones individuales**
-Fundación CIEC. Betanzos. Coruña.
-Espacio Gropius. León.

OBRAS EN COLECCIONES INSTITUCIONALES Y MUSEOS:

- Museo de Arte Contemporáneo de Elche. Alicante.
- Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante.
- Centro de Arte y Comunicación Visual. Alicante.
- Museo Nacional de Escultura de Valladolid.
- Museo de Bellas Artes de Valencia.
- Colección Ayuntamiento de Valencia.
- Biblioteca Nacional de Madrid (Gabinete de Estampas).
- Museo de Bellas Artes de Asturias.
- Colección Ayuntamiento de Burgos.
- Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
- Casa del Cordón. Caja de Ahorros Municipal de Burgos.
- Colección Centro de Arte Caja de Burgos. Burgos.
- Rectorado de la Universidad de Salamanca.
- Diputación Provincial de Salamanca.
- Consorcio Cultural Goya-Fuentedetodos. Zaragoza.
- Fundación CIEC. Betanzos. Coruña.

BIBLIOGRAFÍA:

- 1981 FERNÁNDEZ, PAZ. *La obra gráfica de José Fuentes*.
GUASCH, ANA MARIA. *Sobre los Grabados Gofrados*.
SUREDA PONS, JOAN. *Sobre la obra gráfica de José Fuentes*.
URQUIJO, JAVIER. *Sobre los cables*.
Textos para catálogo de exposición en el Museo de Escultura de Valladolid, 1981.
- 1982 PARRETE CARRONDO, JUAN.
Texto para catálogo de exposición en el Museo de Bellas Artes de Santander, 1982.
- 1983 SÁENZ DE GORBEA, XAVIER. *José Fuentes Esteve, aventura personal y didáctica del grabado*.
Texto para catálogo de exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia.
SUIREDA PONS, JOAN. *Serie las Catedrales Mágicas*.
Texto para catálogo de exposición en la sala de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
Alicante, 1993.
- 1984 GARCÍA OSUNA, CARLOS. *Sobre los Cables Rojos*.
Texto para catálogo de la exposición en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo, 1984.
- 1992 FERNANDEZ-CID, MIGUEL. *José Fuentes, entre el objeto y la mancha*.
FUENTES ESTEVE, JOSÉ. *La obra en proceso*.
Textos para catálogo de exposición en el Centre Cultural Sant Josep. Elx, 1992.
- 1993 DE LA CALLE, ROMÁN. *José Fuentes: la obra en proceso*.
PASTOR IBÁÑEZ, MARÍA VICENTA. *Diari d'una rota: "La Festa"*.
RODRÍGUEZ-MACIÀ, MANUEL. Texto sin titular.
Textos para catálogo de exposición en el Palacio Gravina. Alicante, 1993.
- 1994 FUENTES ESTEVE, JOSÉ. *Sobre la imagen múltiple*.
Texto para catálogo de exposición en la Sala Ciudadela. Pamplona. 1994.
- 1995 ARACIL PÉREZ, FRANCESC. *Juegos de Arena*.
Texto para catálogo de exposición en el Palacio Provincial de la Diputación de Jaén. Jaén, 1995.
- 1997 FUENTES ESTEVE, JOSÉ. *XXIV reflexiones sobre la serie*.
HERNANDO CARRASCO, JAVIER. *José Fuentes, la naturaleza virtual*.
MARTÍNEZ BLASCO, T. *Fuentes en la sablera*.
Textos para catálogo de exposición en la Sala de Ahorros del Mediterráneo. Elx, 1997.
- 1999 HERNANDO CARRASCO, JAVIER. *Paisaje Aticista*.
Texto para catálogo de exposición en el Espacio Caja Burgos. Burgos, 1999.
- 2001 ARACIL PÉREZ, FRANCESC. *José Fuentes. Una trayectoria de creación e innovación en el grabado contemporáneo*.
Libro publicado por la Diputación de Valencia. Colección Itinerarios. Valencia, 2001.
- 2002 HERNANDO CARRASCO, JAVIER. *Morfologías vegetales, explosiones de color*.
Texto para catálogo de exposición en el Palacio de la Salina de la Diputación de Salamanca.
Salamanca, 2002.

JAVIER HERNANDO CARRASCO

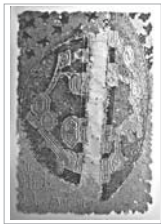
THE THREE SPHERES OF PLEASURE

Paradise. There is a place which mankind has dreamt about since the dawn of time. The frequent ingratitude expelled by reality force us to search for refuge to protect us, or more accurately, to escape the material and sentimental severity that now and again distort our emotional equilibrium. Over many centuries a large part of artistic creation has been devoted to the construction of alternative realities, of other worlds, to escape from the mundane, even though classical theory claimed that reality was a seminal element in artistic inspiration because back then the concept of reality was very different to that of our contemporary world. In this sense the mythological –as well as many of the historical and religious –representations were nothing but idealist constructions, fantasies into which the trustees of the Old Regime immersed themselves. But in a stricter sense, painting has also reflected literal paradises –actual gardens– since it is there where most civilisations have embodied the concept of Paradise. The garden of paradise would be a primitive setting where all goodness converges, a space without confrontations, of total harmony. As such it is an area of moral balance which would be reflected physically in the drawing –a space that is perfectly balanced, tranquil and beautiful. In Olden times, the so-called Golden Age identified itself with this version of Paradise. Romanticism passionately longed for this Paradise. Modern classicism, in other words the Renaissance-Baroque, centred its representation in Virgilian landscapes about which the characters extracted from Latin texts, could wander peacefully. Meanwhile contemporary culture has dispossessed both Paradise and its garden of the mythological sense that had been passed down through the Ages since Antiquity. Its permanence, in the least transcendental sense of the word, underlined its hedonistic aspect. In a less strict sense, the concept of Paradise could be understood as a metaphor for inner escape, as a place of refuge; and this could be a physical "construction" or, more modestly, an elementally psychological one. What is relevant is that it forms a place of security for its creators.

José Fuentes has chosen this very theme –Paradise– as the subject of his latest series. Since it is customary for him to produce a series of works that is both continuous and closed, in other words, that once the theme is defined, it opens in on itself, generating a number of works and draws to a close. In this sense, he distances himself from the attitude of artists who so often produce series of work over extended periods of time. In contrast, José Fuentes is very strict on himself and implicitly pre-determines the number of pieces for each series and avoids the temptation to repeat images indefinitely. Nevertheless, there is another element which is crucial for a full understanding of this attitude. In effect, he considers each series represents not only a new theme but also a new exploration of the technique he is employing. Consequently, there is an identifying link between technique and theme, or to put it another way, between the system used and the discourse set out in each series. On this occasion José Fuentes has explored the value of paper as a material for expression, or as something more than the mere recipient of the image created on the matrix, and its aesthetic response to the application of additional elements which in this case he has developed using paper pulp. The artist himself reflects in detail on this complex working method in a text included within this catalogue.

In the first results, the problematic properties of paper can be seen in the configuration of a surface whose edges are irregular, like arbitrary indented margins insinuating randomness, and the occasional cracks within the paper itself, transmitting a sense of fragility. This latter effect can be seen in the first of the three pieces which make up the series, *La puerta de los arcanos* (The Gate of Mysteries) while the other two, *La puerta de las plantas* and *La puerta de las serpientes* (The Gate of Plants and The Gate of Serpents), only have irregular edges. Moreover, each of the three parts correspond to distinct patterns of composition and expression. The first is drawn, in small, portrait format, with shapes that could be considered contained both because of their limited number and the clear relationship between each one. In contrast, the other two are horizontal, and the white surface is substituted with a single colour, always dense, over which the plants make complex, sometimes intricate, patterns, in the second piece, while in the third, pairs of animals interweave over architectural elements making clear references to a landscape. In this sense, the three symbolic spaces seem to relate to each other through their different forms of expression: more severe in the first –but as we shall see, a severity that has its own sweetness– while the other two are more Baroque.

Actually, in their entirety, the pieces make up thematic blocks which could be interpreted as the result of the development of the iconography in each piece. This is also characteristic of the artist. José Fuentes often chooses to use an icon as a principle element in his work: scissors, cables, roots, plants, anthropoids, etc. From there, once the object or being is considered as something generic –such as the cables– their development becomes a consequence of changes in their position and also of what surrounds the element, through variations in composition. On the other hand, when they adopt individualised shapes, the series becomes a compendium of single icons linked by their belonging to a single genre. The same tendency can be seen in the three series that make up *El Paraíso*.



La Puerta de los arcanos that symbolically opens this first section, is presented as a solid obstacle, almost impregnable, both through the nine locks and its physical properties, with the thickness of the two sheets of paper used. The olive green that covers them extends over the upper part and turns deep brown below, creating a practically opaque atmosphere which contrasts intensely with the inside which we can make out through the narrow crack that has been introduced. A glossy orange light inscribes an almost velvet texture onto the surface, suggesting access to a serene setting, which follows, since serenity is directly associated with Paradise. In this sense, the first layer, separating an imaginary place from reality is doubtlessly the most durable because its very existence demands it, as opposed to the other two doorways which are situated within. Nevertheless, the enjoyment of this place of longing imposes a series of obstacles that will be have to be crossed in order to enter the space of calm, and enjoy it to the full. The mysteries, the strange hidden symbols difficult to interpret make up a kind of barrier to the way forward, one that demands intellectual efforts on the part of the viewer, something clearly positive. It could be said that as such the *Puerta de los arcanos* is in fact the Doorway to truth. From there José Fuentes has conceived its components as hieroglyphic truths in a double sense: conceptual and formal. From this perspective, the white surfaces –their geometry altered by the uneven edges as well as the numerous cracks and crushed areas, creating an intense expressiveness out of their neutrality– produce a primary sign, complemented by other lesser signs and by the highly selective use of colour to partially tint some areas and reinforce the presence of certain icons. The composition is resolved in the triple conjunction of so many other pairs: primary sign, supplementary signs, flatness and relief, whiteness and colour. Their ordered dispersion allows

the artist to confect an rhythmical image in which the central sign, the door, occupies pride of place, complemented by the other elements, plus the colour highlighting, always in limited area, as if José Fuentes had always been quick to contain any incontrollable collapse. In several of this pieces there is an implicit wink towards the "landscapes" –also signic– of the late Manuel Hernández Mompó, especially, though not exclusively, in those where the coloured circles are distributed within a specific area of the composition. The paper itself suspended a few millimetres from the base, acquires a sense of space from the flat, perforated metal plates that form the centre of the latest pieces by the Valencian artist. This parallelism, then, suggests that despite being conceived as mere abstract compositions, the gateways of José Fuentes, without the least pretension of contextualisation, give off a unequivocal warmth, a light that in his case, as in the work of Hernández Mompó, is clearly Mediterranean.

The iconography of these mysteries, between abstract and figurative, attempts to activate the viewer's imagination, rather than transmit hidden messages. It is no surprise in this respect that the artist himself advises viewers to relax their mind and allow themselves to be led by their intuition in order to reveal the work's meanings. It doesn't matter what they represent because in reality what is relevant is the mental exercise that may serve as preparation for subsequent immersions. These signs, purposefully ambiguous, anticipate what is to come and complement it since they represent the immateriality of thought versus the materiality of the world of plants and animals. As such it becomes as much a conceptualisation of a very particular universe, like Paradise itself.



Upon entering The *Puerta de las plantas* we therefore enter the world of organic intellect. In order to underline this important change, the artist welcomes us with a composition of warmth. Again the door is half open although now the presence of a voluminous and rhythmic foliage confirms for us what's inside, given that the sensations we get from the layer confirm that in comparison with the earlier images these are not just warm but positively Baroque. In contrast to the "atticistic" representation of the plants that José Fuentes has used in previous series –such as *La senda* where the delicate image of a plant appears spread out over a white background in other words, decontextualised, the plants in the second *Puerta del Paraíso* are considerably adorned so that the plants are not shapes but cul-

minations of the aesthetic material which they inhabit. An increased density of colour defines the whole. In this context, the vegetation, represented by the stems and not the leaves, like Hector Guimard, become solidly drawn, interweaving lines –they are outlined in relief– they intertwine over a lower space until it is so contaminated that it becomes their second skin. Just as in the previous series, the solidity that the relief transmits and with which the central forms are defined in each piece is contrasted with the subtlety of literally sketched colours that wash over large areas of the surface or outline other shapes alongside the vegetation. There is no context, strictly speaking, although these icons aren't cut out over an empty background either. These images submerge us in an exuberant burst of nature and although they offer no clues as to the architecture of the setting, we can deduce that it is a continuum of the tight dynamic shapes, a sort of garden overflowing with dynamic vegetation and saturated colour. The combination of both factors draws an environment with the same sensation of colour and energy.

Certainly this generous explosion of shapes has helped to widen the strict iconic sense of vegetation into something more open and ambiguous. I mean here that the artist has changed the plants in this later doorway into wider representations –Fuentes confirms that they do indeed evoke other realities– although the form they take is obvious. In this sense, to a certain extent, the enigmatic nature that the mysteries possess repeats itself in this second stage of the journey. The idea of putting the viewer before thought-provoking images is repeated, although on this occasion the starting point is more specific than in the first and also more sensual, one which probably led him in a different direction, perhaps more abstract. Nevertheless, despite everything, the immersion into this garden doesn't fail to lead those who enter it towards a state of contemplation, or to put it in the language of 18th century theory, the sphere of subjective truth. The exuberance of the of this vegetation knocks you back, it traps you and delights you, sharpening the senses of those who come across it. In this sense, the subject is fully prepared to enter the final setting.



The last of the doors therefore, opens onto the animal kingdom that could also be considered as a symbol for carnal pleasure. The pairs of snakes that guard the door and at the same time receive those who have reached its layer carry with them in Christian culture the symbol of sin. José Fuentes uses this interpretation to concei-

ve them as complementary couplings of superior life. The linearity of these animals allows us to see them as aesthetic elements and as such elegant distortions, twists and superimpositions are created, embraces that reinforce the idea that they are complementary elements. Suggestive couplings that specifically underline the sense of enjoyment, the uninhibited expression that emanates from this last setting, a setting that in contrast to the other two, seems to be spatially and above all formally defined through the presence of architectonic elements that tend to dominate the centre: columns, pillars, or whole objects like a house. They are visual milestones intensely highlighted against relatively uniform backgrounds that at the same time serve as a guide to the games of the corresponding animal pairings. From a formal point of view, the texture of the surfaces often recall those which made up the series *Arenografias*. The serpents are placed over them, breaking their smoothness and at the same time creating grooves that duplicate the same linearity of the animals themselves. The accentuated contrasts between the colours of the backgrounds —greys, browns, greens, pinks, blacks etc.— and the colours of the snakes, highlight each other while the architectural references seem to metamorphose with the backgrounds. In this way a gentle setting is installed, essentially flat where any movement comes exclusively from the antics of its inhabitants, and the serene carnal relations are suggested in key with the tones of the setting. It is the culmination of what has come before, what might be called ecstasy, in other words, true Paradise.

The geniality of the journey though this imaginary place is actually no more than the poetic journey taken by José Fuentes, with which he synthesises everything that I have dared call the three spheres of pleasure: intellectual, sensual and carnal. In the architecture of Paradise that he has imagined there is a preference, as if he meant that this is the most ideal place to enjoy each pleasure to the full, that immersion in the first leads to the second and finally to the third. Nevertheless, in our mundane reality these three sources of pleasure interfere with each other as we can consider them as much as other paths of thought. Philosophical ideas that were around until the end of the 18th century were convinced under a distant but intense platonic influence, that true knowledge could be found exclusively in the intellectual sphere. Only during the 18th century at the beginning of the modern age was the value of sensual knowledge considered of any value, though it remained very much inferior to intellectual thought. In the end it will be recognised that they are simply different paths. Three ways of thought and three sources of pleasure. Because the enjoyment we experience

through intellectual thought is not so different from that which can be produced by sensual perception and also, as in any of our physical or mental activities, there is an overlapping, interferences that make it impossible to have a totally pure act or action.

So, José Fuentes has used this beautiful garden, separated into three settings to summarise so many other paths of human thought; a knowledge that is also pleasure; I would even say that it is pleasure above all else. Doesn't intellectual speculation, illustrated by the first door, delight us as much as the contemplation of a beautiful aesthetic present in the second door, or the carnal relations of the third door? Isn't it obvious that the enjoyment from each one of those acts is directly proportionate to the experience of the other two? Our experience is a continual shift between enjoyment and boredom, happiness and frustration, pleasure and pain. That is why Paradise consists in the suppression of these negatives. It is a chimera, like the one that humanity has always placed in different universes. To search for, to attempt to achieve pleasure through reflection, contemplation and carnal activities, is *de facto* the search for Paradise.



JOSÉ FUENTES ESTEVE

THE ROLE OF PAPER

I

As often happens, the matrix was left in the mordant too long and as a consequence, the metal corroded to the edges and perforated the plate. Looking out of curiosity at the disastrous imprint revealed how the paper had been embossed –in other words the relief effect that is produced when the the matrix is pressed onto the paper in order to transfer the ink onto the page.

This coincidence led to the paper being considered more than just the receiver of the printed image. The deep grooves or the holes punched into the paper by printing give it a such an expressive graphic effect that it becomes an essential part of the paper more than the matrix itself.

Embossments acquire a special intensity when they contrast with the inked areas of the matrix or the tones of the printed ink.

This was the unsettling sensation that led to the series: *Grabados Gofrados* (Embossed Prints) and at the same time opened up a new direction for later exploration.

II

Years later following research I did for my doctoral thesis, I needed the images to be defined to the maximum, the printing had to be especially precise.

In my research I discovered that these aspects were not just attributable to the characteristics of the matrix and the inking and printing process, but also had a lot to do with the qualities of the printing paper itself. As such the qualities of the paper became a defining element.

This was an important discovery given that there was little point creating a matrix with a richness of subtleties and to print with the utmost care if the paper used was inadequate, considerably reducing the richness of the final image.

It is an awareness of the importance of the sensitivity of the paper that allows us to obtain tones that

lie beyond the threshold of normal perception. And this sensitivity in paper is derived from its three dimensional quality than from its surface appearance; its fibres, adhesion etc. and its response to being printed.

III

The experience of creating images through additive processes led to a new response in the paper. With additive processes the matrix is created by adding synthetic resins and other materials.

The matrices are inked up using brushes and with its irregular surfaces, its capacity to retain the ink is enormous. When the impression is made, the paper adapts to the irregular forms of the matrix and at the same time takes on different quantities of the ink ranging from the almost transparent tones to the most compact and brilliant accumulations.

The combination of these two aspects, tactility and colour gives the impression a very strange look, very different from the nature of the paper itself, to such an extent that it is often difficult to identify it as paper at all.

Here, on the paper, I explored that capacity for transvestism through the metamorphosis that can be perceived in the image where some parts define their identity and others where texture, colour and relief evoke different materials which have no apparent relationship with paper in its natural state.

IV

The obsessive need to use relief as an essential aspect in a new series of images led me to apply a process of moulding and counter-moulding.

This sophisticated way of creating printed images allowed me to explore another quality in printing paper: its elasticity.

When the matrix produces a relief of more than 5mm depth it is necessary to use a counter-mould. The counter-mould presses the paper to the same pressure as the mould at whatever depth where there are details in the image.

The use of this system is directly related to the thickness of the paper used, and as such the deeper the relief, the thicker the paper should be.

Using matrices with reliefs of up to 8mm depth like in the series *Zooides*, I found myself using handmade paper of extremely weights (up to 1000 g).

The result is surprising when the matrix/paper/counter-mould sandwich is pressed together and the paper takes on all the relief forms of the matrix.

Treated properly, the handmade paper used in this process displays its finest qualities as a material that has no limits to the most outrageous demands of the relief.

V

The tireless search for a utopia, towards a paper without limit, led me to the discovery of an alternative material which I called synthetic paper. The pulp was mixed with synthetic resin with two components producing an alternative paper with qualities and a fabrication that was different to the traditional forms.

The most significant qualities were in its capacity to register details and the fact that it was non-porous. On the other hand, it was unable to pass through the press because of its synthetic quality. These aspects led to prints obtained directly by laying the pulp onto the matrices and applying the colour at a later stage over the relief.

The difference from traditional printing processes was considerable given that the final images could not be called prints as such but multiple images since they continued to respond to this principle. These experiences that will be present in different series were essential for my latest reflections on paper. Without any doubt the alternatives for creation have widened and enriched considerably and have allowed me to value traditional paper from a different viewpoint.

VI

The experience of creating synthetic paper paved the way to a new alternative: following the same process, to substitute the synthetic pulp with pulp traditionally used in the creation of paper.

By changing this single factor –the type of pulp use

d— a new area has been opened up with characteristics and qualities that are different again.

The creative experiences with paper pulp in art have been numerous and varied. My latest series proposes the use of the previous alternative processes. It is based on taking the different aspects that make up the process and adapting them to find new alternatives that aid the creative aspect of the new series.

Through these experiences the paper is freed from its identity as a sheet so that it can offer new possibilities through its elements, essence, material qualities, components and fabrication.

Freed of its functional limitations, the pulp in its purest form adapts to shapes and reliefs imposed by the matrix and reproduces topographical details more subtle than the matrix itself. Traditional pulp allows us to obtain a register of details as precise as that obtained from a metal press with the advantage that there is no limit to the depth of the reliefs formed.

On the other hand, this topographical richness is not conditioned by the thickness of the pulp applied, quite the reverse the finer the layer, the more precise the detail registered. This aspect is essential in order to be able to create a relief, juxtaposed with the lightness and delicacy of a material that seems as if it could decompose at any moment before our very eyes.

Another aspect derived from the nature of the material is the variety of fibres with which we can create the images. Finely ground fibres can be used to obtain surfaces which are extremely uniform, compact and textureless, or in contrast, long fibres increase the textural potential making it possible to graphically dominate the configurations in relief.

Among the various alternatives using this process, one element which I consider to be one of the most significant is colour.

In this process, the colour is established from the beginning since we can use coloured pulps and configure the image as we are applying the pulp. Here the colour is no longer transferred to the surface through pressing as in traditional printing, nor applied to the paper as in direct painting. Here the colour emanates from the material itself, lending a new, different, visual experience, the colours have a magnetic intensity and where they join together there is an indescribable delicacy.

Finally, my reflection wouldn't be complete without mentioning another of the peculiar characteristics which comes to the fore in this series: the matrices themselves.

The images are not created here applying the pulp onto a smooth surface to create a more or less conventional sheet of paper. Instead, the pulp is applied over a matrix which has previously under-

gone a long and complex process of development.

In some cases, such as *Los Arcanos* (The Mysteries), the initial image was created from clay and was left to dry and crack in order to obtain a mould-matrix out of silicon, that was then used as the base over which the coloured pulp was applied.

In others, like *Las Serpientes* (The Snakes), an image was moulded out of clay, and its relief was obtained from a mould-matrix of polyester resins which then became the base onto which the coloured pulp was applied.

And then a third alternative, used in *Las Plantas* (The Plants), gouges were carved into wood to create negative images from which the mould-matrix was created. The coloured pulp was applied onto the mould-matrix creating an image with colour and relief at the same time. But in this case a partial counter-mould was made of the images and it was passed through the press in order to incorporate transparent qualities onto the relief produced by the printing inks.

Now, looking back, my experiences have come full circle, culminating in this series. It has brought me a feeling of serenity out of which new challenges will soon emerge.

October, 2004

José Fuentes.

LA PUERTA DE LOS ARCANOS DOORWAY OF MYSTERIES

We know that to enter Paradise we have to pass through at least three doorways.

The first of these is the Doorway of Mysteries.

The Circular form of the door symbolises infinity, the fundamental stage for all beings.

As the first door, it is the most secure, protected by nine locks. We can see a light shining with intense calm from within and we are prepared for the first encounter.

Upon passing through the first door we come across the Mysteries, enigmatic shapes that need to be deciphered in order to understand the doors that are to come.

In order to discover the meaning of the Mysteries, we need to relax our mind and allow ourselves to be guided by the intuition of what we see.

(p.27)

LA PUERTA DE LAS SERPIENTES DOORWAY OF SNAKES

The third of the Doors of Paradise is the Doorway of Snakes.

The square shape of the door symbolises living beings: The square is formed by a double triangle.

The process of duplicating forms has led to the multitude of beings which the Chinese philosopher, Suzuki Daisetsu has called "Ten Thousand Things", in other words, the Universe.

The two snakes that guard the door and appear throughout the series, represent the duality of opposites present in superior existence.

The snake changes its symbolism in Paradise and represents temptation and evil which become the two complementary parts of superior existence, man-woman, good-evil, that intertwine in an eternal relationship.

The darkness behind the door creates a sense of unease, a state of alertness necessary for discovering the games played out between the Snakes as the most direct way of penetrating the concerns of mankind.

(p.61)

LA PUERTA DE LAS PLANTAS DOORWAY OF PLANTS

The second of the doors of Paradise is the Doorway of Plants.

Its triangular forms symbolises the beginning of all living forms since the triangle is the simplest of geometrical shapes possible.

The half open door allows us to intuit the world that lies hidden behind an enormous blue plant that covers the entrance. Behind there is a blue light which transmits serenity, inviting us to enter without fear.

Crossing the threshold we find ourselves among the Plants of Paradise.

The plants, far from naturalistic representations, evoke various realities in which different meanings overlap, firing our imagination.

Furthermore, the plants represent Nature, which is essential for the full development of an individual, something which seems to have been forgotten.

(p.45)



LAS PUERTAS DEL PARAÍSO