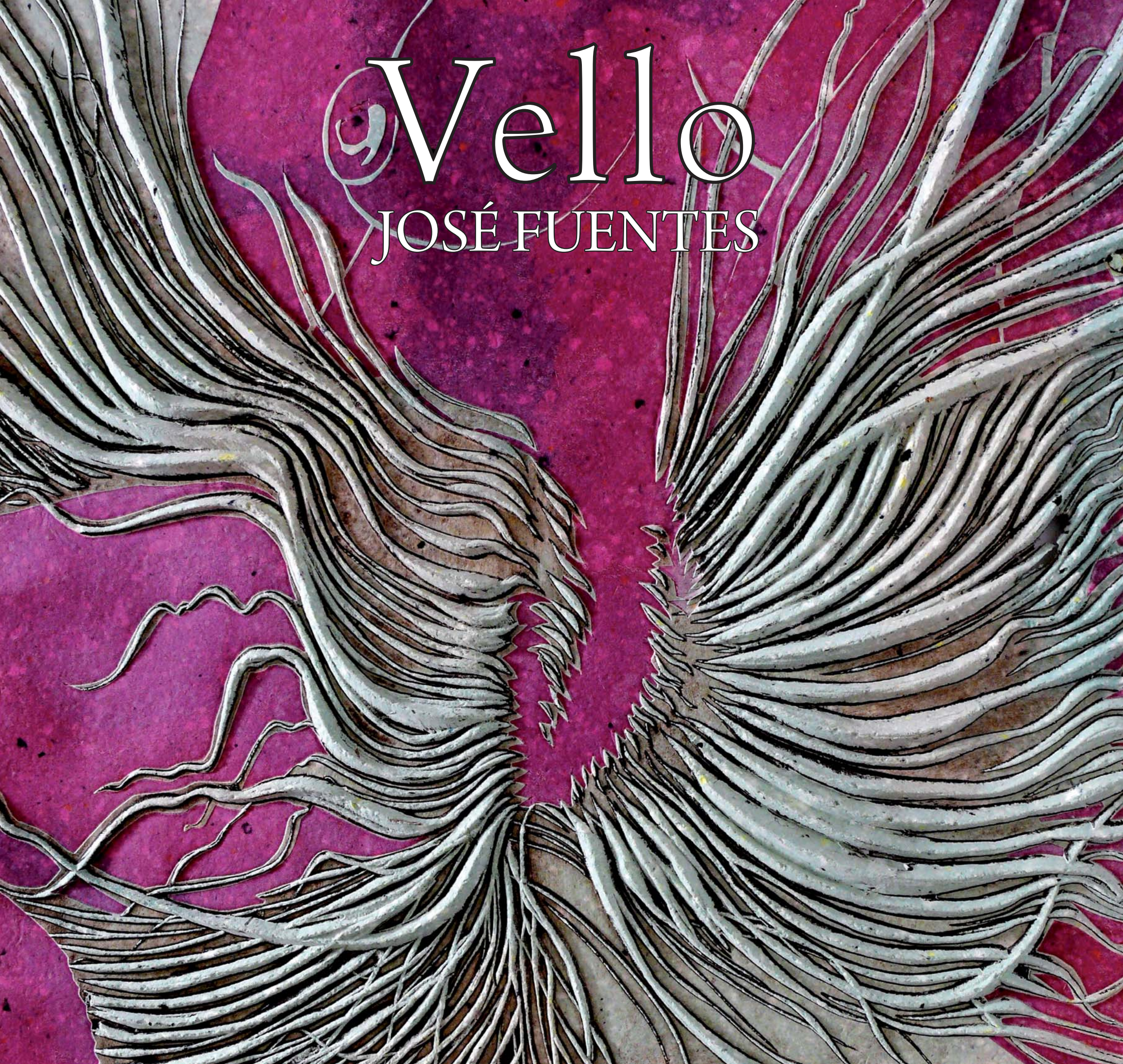


Vello

JOSÉ FUENTES



Vello

2 0 1 0



Ajuntament d'ELX

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN

EDITA

Ajuntament d'Elx

TEXTOS

Alejandro Soler
Anna Maria Guasch
José Fuentes

FOTOGRAFÍA

José Fuentes

DISEÑO e IMPRESIÓN

Iberoprinter

Depósito Legal:

VA. 42-2010

ISBN

978-84-92667-04-8

EXPOSICIÓN

Centre de Congressos. Ciutat d'Elx
C/Filet de Fora, 1
03203 ELX/ELCHE
Teléf. 96 665 81 40

DURACIÓN

Del 27 de febrero al 25 de abril. 2010

Saluda Sr. Alcalde

Elx té en l'exposició de la sèrie "Vello" una ocasió única per a retrobar-se, després d'un llarg parèntesi de més de deu anys, amb Pepe Fuentes, sense dubte un dels més destacats artistes il·licitans contemporanis, reconegut internacionalment per la vàlua de la seua obra i per la seua aportació tècnica i conceptual a l'art.

Al llarg d'este temps, en el que ha seguit impartint classes com a Catedràtic de Gravat a la Universitat de Salamanca, ha investigat sense descans en variats i nombrosos processos tècnics fins ara inèdits en el camp de les arts. Si fins a l'any 2004 Pepe Fuentes ens sorprenia constantment amb la creació i l'aplicació de nous processos en els dominis del Gravat, que amb la seua aportació va assolir una singular actualització i una nova consideració en les Belles Arts, des d'aquesta data va fer un pas avant en la investigació i la innovació sobre Obra Gràfica, desenvolupant i posant a punt diversos tractaments en gravat sobre metal, en creació de motlles o en gènesi d'imatges amb polpa de paper. La seua inesgotable capacitat creativa i el seu geni artístic l'han fet mereixer el respecte i el reconeixement general, i de fet en l'actualitat José Fuentes dedica una part del seu temps a transmetre els coneixements que han fet possible la materialització de les noves línies de creació artística en uns seminaris especialitzats als que acudeixen professors i experts en art que volen apropar-se a les originals tècniques posades a punt per Pepe Fuentes, que descobreixen noves formes d'expressió en l'art actual.

La sèrie "Vello" que es presenta a Elx proposa un nou procés de Gravat sobre fusta, la xilografia tridimensional, una altra de les noves tècniques que ha posat a punt l'artista. També ens conta en tres capítols una història suggeridora basada en la contínua lluita, que existeix sempre en el sí més íntim de cada persona, en cada subconscient, entre la imaginació-el somni i la realitat-la matèria.

Pepe Fuentes ha sigut capaç d'obrir nous camins a l'expressió plàstica i de dominar un conjunt sorprenent de tècniques que tenen a veure amb l'obra gràfica. Els il·licitans podem ara conèixer els últims treballs d'este gran artista que ha aconseguit afiançar un lloc destacat en el reduït cercle dels "creadors", d'aquells que han aportat una novetat a l'art, d'impulsar una transformació que serà seguida per molts altres, influïent en tendències i en formes d'entendre l'expressió artística. Un il·licità amb clara projecció internacional i amb una personalitat plàstica genuïna, amb una força extraordinària, al que tenim l'oportunitat de donar la benvinguda i saludar de nou en la nostra ciutat.

Alejandro Soler Mur.

Saluda Sr. Alcalde

Elche tiene en la exposición de la serie "Vello" una ocasión única para reencontrarse, tras un largo paréntesis de más de diez años, con Pepe Fuentes, sin ninguna duda uno de los más destacados artistas ilicitanos contemporáneos, reconocido internacionalmente por el valor de su obra y por su aportación técnica y conceptual al arte.

Durante este tiempo, en el que ha seguido impartiendo clases como Catedrático de Grabado en la Universidad de Salamanca, ha investigado sin descanso en multitud de procesos técnicos hasta ahora inéditos en el campo de las artes. Si hasta el año 2004 Pepe Fuentes nos sorprendía constantemente con la creación y la aplicación de nuevos procesos en los dominios del Grabado, que con su aportación logró una singular actualización y una nueva consideración en las Bellas Artes, desde esa fecha dio un paso adelante en la investigación e innovación sobre Obra Gráfica, desarrollando y poniendo a punto numerosos procesos en grabado sobre metal, en creación de moldes o en génesis de imágenes con pulpa de papel. Su inagotable capacidad creadora y su genio artístico le han hecho merecer el respeto y el reconocimiento general, y de hecho en la actualidad José Fuentes dedica una parte de su tiempo a transmitir los conocimientos que han hecho posible la materialización de sus nuevas líneas de creación artística en unos seminarios especializados a los que acuden profesores y expertos en arte que quieren acercarse a las originales técnicas desarrolladas por Pepe Fuentes, que ponen al descubierto nuevas formas de expresión en el arte actual.

La serie "Vello" que se presenta en Elche propone un nuevo proceso de Grabado en madera, la xilografía tridimensional, otra de las nuevas técnicas desarrolladas por el artista. También nos narra en tres capítulos una historia sugerente basada en la continua pugna, que late continuamente en cada persona, en cada subconsciente, entre la imaginación-el sueño y la realidad-la materia.

Pepe Fuentes ha sido capaz de abrir nuevos caminos a la expresión plástica y de dominar un conjunto asombroso de técnicas relacionadas con la obra gráfica. Los ilicitanos podemos ahora conocer los últimos trabajos de este gran artista que ha logrado afianzar un lugar destacado en el reducido círculo de los "creadores", de aquellos que son capaces de aportar algo nuevo al arte, de impulsar una transformación que será seguida en el futuro por muchos otros, influyendo en tendencias y en formas de entender la expresión artística. Un ilicitano con verdadera proyección internacional y con una personalidad plástica genuina, arrolladora, al que tenemos la oportunidad de dar la bienvenida y saludar de nuevo en nuestra ciudad.

Alejandro Soler Mur.

*A mi madre
y a mi padre (in memoriam)*

J O S É F U E N T E S

O EL ARTE COMO PRESERVACIÓN
DE LOS PELIGROS SÓRDIDOS DE LA REALIDAD

ANNA MARÍA GUASCH

La mujer está en cuclillas –casi–; desnuda –casi–; de espaldas a quien la mira (mirada sin duda masculina) y a quien ella mira. Casi en cuclillas porque dobla por la rodilla su pierna izquierda y la hinca hierática en el suelo, permitiendo que el ángulo que dibuja el muslo con la pierna propiamente dicha nos deje ver parte del rostro y de uno de los pechos, en tanto que la pierna derecha, en gesto provocativo, se dobla en horizontal en el mismo suelo. Casi desnuda porque la pierna izquierda se alza sobre un zapato de tacón alto, que si bien no llega a ser el de tacón de aguja, el *stiletto*, con el que en 1947 Christian Dior revolucionó el *look* de la mujer de postguerra, sofisticada en su femineidad y agresiva en el plano de lo social, se exhibe símbolo notorio de la elegancia clásica, de la belleza sin formas y de la supeditación, al menos visual, de la mujer al hombre. Posición erótica, de mujer exhibicionista o descubierta en su intimidad, que faculta a José Fuentes convertirse en reflexivo *voyeur* de la identidad de género y del deseo sexual masculino de nuestra época, identidad y deseo simbolizados y, a la vez, expresados, por la esencia, la presencia y la estimación del vello de la entrepierna femenina.

La atracción y la censura del vello

Ante las mujeres de las xilografías tridimensionales que protagonizan la serie *Vello*, es inevitable que, de inmediato, vengan a nuestra mente las posiciones de las mujeres en los grabados o pinturas sobre seda japoneses del siglo XVIII o principios del XIX, de autores como Katsushika Hokusai –*El pulpo*– y otros, o la rotunda imagen de *El origen del mundo*, que en 1866 Gustave Courbet pintó en una pequeña tela y que hoy, sin los falsos pudores que la han perseguido en buena parte de su historia –incluso Jacques Lacan, uno de sus últimos propietarios, la apartó de la visión directa¹– se exhibe en las salas del Musée d’Orsay de París. La imagen de Courbet rebosa revolucionario –y en su época, hiriente y perturbador– realismo. Pero no tanto por mutilar visualmente el cuerpo (le cercena la cabeza, los brazos y las piernas) y acercar con ello la vulva a los ojos del espectador, sino por descubrir y representar el abundante vello púbico de la mujer, hasta entonces por lo común hurtado por los artistas.

¹ Véase al respecto T. Savatier, *El origen del mundo. Historia de un cuadro de Gustave Courbet*, Gijón, Trea, 2009.

Como señala Paul Ardenne, con esa imagen subversiva Courbet anticipó la exhibición militante, ostensible y socializante de los órganos sexuales propia del arte del siglo XX²; de algunas tendencias del arte del siglo XX se podría matizar, ya que si bien es cierto que los movimientos de vanguardia utilizaron el desnudo femenino *hard* como imagen agresora y superadora de la tradición humanista del Renacimiento, también lo es que otras tendencias fueron deudoras de la “conducta sexual aceptable socialmente” en el sentido de que sólo la estética justifica el desnudo, sea el masculino o el femenino. Posición ésta que en el caso de las mujeres, sólo consentía que su sexualidad se manifestara a través de los pechos y no de las partes pudendas, que en cualquier caso no debían hacer ostentación alguna del vello, como tampoco –por cuestión estética pero también higiénica– lo debían hacer las axilas. Si en su vida cotidiana las mujeres no eran proclives a hacerlo, el artista, en sus imágenes, debía de depilar/rasurar el pubis femenino para convertirlo –en el caso infrecuente de que fuera exhibido– en lugar neutro, delicado, monótono, artificial, en el que los labios de la vulva, más que ser atractivo de la sexualidad femenina y de la penetración, adquirirían el valor fetichista de cubrir las áreas del placer sexual, la piel rosada y húmeda del vestíbulo.

Todo lo contrario, como hemos dicho, que practicaban tempranamente los movimientos artísticos de vanguardia, investigación o compromiso social, para los que el vello del pubis femenino, en tanto que visualmente intenso triángulo invertido que crece por debajo del Monte de Venus, se convierte en icono antiutópico de la reivindicación, revolución o exigible transformación sexual individual y colectiva, o sencillamente, en expresión del deseo y de la libertad sexual del individuo.

Eso es lo que ponen en evidencia, entre otras, las mujeres de Egon Schiele y especialmente la que plasmó en *Contemplada en los sueños* (1911). En esa acuarela, con mirada masculina sin intermediación femenina, el pintor austriaco figura abruptamente a una mujer desnuda, medio tendida, que abre de par en par, sin pudor alguno, sus piernas, para que sus dedos descubran a su vez la parte más interior del sexo, –vulva de estridente color naranja– cuyo triángulo, arriba y bajo, se dibuja protegido por un discreto vello. Mujer contemplada en un sueño o contemplada por la *voyeuse* Marguerite Duras décadas después en *L’homme assis dans le couloir* (1979) : “Veó que ahora ella levanta las piernas y las separa del resto del cuerpo. Lo hace al igual que las ha recogido, con un movimiento concienzudo y penoso, con tanta fuerza que su cuerpo, contrariamente al momento que ha precedido, se mutila cuan largo es, se deforma hasta el punto de una posible fealdad [...]. A partir de entonces, ella permanece en esa posición obscena, bestial. Veó el enclave del sexo entre los labios separados y que todo el cuerpo se petrifica alrededor en un abrasamiento que va en aumento. No veó el rostro. Veó flotar la belleza, indecisa, por las inmediaciones del rostro, pero no consigo que se funda con él hasta hacerla suya. No veó más que su óvalo desviado, el plano tenso, muy puro. Creo que los ojos cerrados deberían ser verdes”³.

² Paul Ardenne, *L’image corps; figures de l’humain dans l’art du XXe siècle*, París, Editions du Regard, 2001, p. 291.

³ Utilizamos la traducción de Beatriz de Moura, en Marguerite Duras, *El hombre sentado en el pasillo*, Barcelona, Tusquets, 1983.

El ciclo vanguardista que representa la mujer acuarelada de Egon Schiele de exhibición militante de los órganos sexuales femeninos, que tiene otras notables expresiones en *Después del laberinto*, de Michel Desimon (1927) o en las versiones que André Masson hiciera de *El origen del mundo*, se cierra en torno a 1968 y tiene seguramente sus imágenes más impactantes en lo que a relevancia erótica se refiere en la visualización que en 1972 Bernardo Bertolucci filma de los arrebatos sexuales del cuarentón Paul (Marlon Brando) y la veinteañera Jeanne (Maria Schneider) –aunque ellos no saben sus nombres– y, muy en particular, en una de las escenas que transcurren en el cuarto de baño del piso de alquiler de la rue Jules Verne de París, piso de amores furtivos en los que la violencia verbal y sexual ejercida por Paul sobre Jeanne, no es más que símbolo de la necesidad de ejercer su dominio mental. Al salir de la bañera, la Jeanne, que siempre dice no tener miedo, que es sodomizada por Paul (como Maria Schneider al parecer lo fue por Marlon Brando), que acaba siendo presa de las contradicciones de la entonces revolución feminista que intentaba abolir los roles sexuales y reivindicar las relaciones sexuales como práctica cultural, cubre su cuerpo con una toalla dejando sólo al descubierto, frente a Paul y ante la mirada de los espectadores, el poblado vello del pubis. Con *El último tango en París*, la transgresión del *corpus eroticus* llega a su aparente límite, como lo demuestra la censura que sufrió el film –no únicamente por esta escena– en diversos países. Sin embargo, cuando las miradas masculinas –nos referimos a la de Paul– contemplan esta escena de baño, no perciben erotismo en la exhibición absolutamente desinhibida del vello púbico de Jeanne, seguramente, como plantea Jean-Luc Marion, porque la vista, al objetivar, no es de por sí un sentido privilegiado para la erotización⁴.

Modernidades y posmodernidades

Con sus debates y sus controversias, es ese cuerpo erótico de la vanguardia de buena parte del siglo XX el que retoma Pepe Fuentes en su serie sobre el vello femenino y lo hace a través de un proceso narrativo estructurado en tres actos, una narración que propiamente no cuenta una historia, sino que expresa una reflexión sobre el erotismo actual a partir de una circunstancia que pudiera parecer epidérmica cuando no simplemente banal: la actual moda femenina de depilarse el vello púbico. En sus xilografías de la serie *Vello*, Pepe Fuentes deja de lado las temáticas recientes del cuerpo, las que de un modo u otro corresponden al ciclo de la posmodernidad, para retomar el planteamiento que creíamos se había agotado en el ciclo que abarca desde Schiele hasta Bertolucci, si bien es cierto que aún se revela en atractivas creaciones posteriores como son la serie *Mujer* (1975) de Annette Messager, los *Árboles de la ciencia del bien y del mal* de Esther Ferrer (1983-1989) e incluso la aportación de mirada masculina del por otro lado desigual Paul Verhoeven que en *Instinto básico* (1992) subvierte el canon de mujer sumisa y la convierte en un desafiante sujeto erótico, especialmente en la famosa escena del interrogatorio policial en la que Catherine Tramell (o la, al parecer, traicionada por el director, Sharon Stone), novelista, psicóloga y asesina, sin ropa interior, cruza y descruza lenta y predominantemente las piernas mostrando su sexo al desnudo ante la mirada atónita de los detectives, secuencia de 42 segundos censurada en Estados Unidos.

⁴ Jean-Luc Marion, *El fenómeno erótico*, Córdoba (Argentina), Ediciones literales, 2008 ,pp. 143-144.

La posmodernidad que obvia Fuentes es aquella que, como ya comentamos en otra ocasión⁵, sin abandonar ni lo antropomórfico ni lo orgánico en cuanto referencia objetiva de lo natural, se adentra, a partir de las nuevas y diversas teorías de subjetividad que abarcan desde el psicoanálisis de Jacques Lacan hasta la “muerte del autor” de Barthes, pasando por el feminismo de Laura Mulvey, la abyección de Julia Kristeva y el simulacro de Jean Baudrillard, en el terreno de lo artificial, lo posorgánico, lo tecnológico, lo abyecto y lo traumático. Teorías que llevadas al campo de la creación producen metáforas visuales a través de cuerpos mezcla de tatuaje, sexo, fluidos, cicatrices, secreciones, envolturas tecnológicas... cuerpos fragmentados, violentados, sufrientes; cuerpos con máscaras o segundas pieles.

Creaciones en las que el cuerpo ya no sólo es –o, simplemente, no es– oscuro objeto de deseo –si se me permite la cita de la película de Buñuel– sino manifestación contradictoria de los límites entre “yo” y el “mundo”. Un campo de experiencias individuales y colectivas en el que la heterosexualidad ha perdido su aura de naturalidad y necesidad⁶, pero en el que no está ausente como icono del conflicto de tales experiencias el sexo femenino, entendiendo como tal no tanto el vello, sino las presencias agredidas y agresoras de la vulva, exentas de cualquier planteamiento estético, a pesar de que algunas imágenes corporales como las de la serie *Sie Kommen* de Helmut Newton o los plexiglás de Inez Van Lamsweerde presupongan lo contrario. Presencias que van desde las de las *Dos mil fotografías del sexo de una mujer* o las *Vanitas* (1969-1974) de Henry Maccheroni hasta las de la *mirada vertical* que Andrés Serrano sugiere en *The Morgue. Hacked to Death II* (1992), pasando por las de los *sin título* de Cindy Sherman, las de los *bondage* que dejan estratégicamente al descubierto los pubis vellosos en las fotografías de Nobuyoshi Araki, y las de las obras de artistas como Gina Pane, Joel-Peter Witkin, David Cronenberg, Ana Mendieta, Tania Bruguera o David Nebreda.

Creaciones las mencionadas que recuperan y sacan a luz lo reprimido en el arte (la carne, el sexo y la muerte) y que si bien no obedecen necesariamente a los presupuestos teóricos e ideológicos de los movimientos feministas, los de género o los de la cultura *queer*, si al menos, a pesar de su complejidad o de la que Judith Butler llamó *performativity*, cuestionan como hicieron las Guerrilla Girls en la fotolitografía *Do women have to be naked to get into the Met.Museum?* (1989) la representación de las mujeres como cuerpos desnudos a lo largo de buena parte la historia del arte o al menos en aquella historia del arte que hace que las mujeres [en tanto creación o creadoras] tengan que desnudarse para entrar en el Metropolitan Museum de Nueva York. Consideración del cuerpo y, en particular, del cuerpo femenino que Michel Onfray convierte en narración literaria en los treinta y tres capítulos –del tumor a la muerte– de *Feéries ana-*

⁵ Véase Anna Maria Guasch, “ Los Cuerpos del arte de la posmodernidad”, en Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández-Navarro (eds.), *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, Cendeac, 2004, pp. 59-76.

⁶ Véase José Miguel G. Cortés, “ Buceando en la identidad y el deseo”, en Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández-Navarro (eds.), *op. cit.* p. 182

*tomiques. Généalogie du corps faustien*⁷, que describen los últimos meses de las experiencias del cuerpo “faustiano” de su mujer Marie Claude, constatando su desprecio por las convenciones sociales que se sirven de la filosofía como un ejercicio vital, carnal, donde las palabras libran un combate contra las pruebas técnicas, los malos resultados o los consuelos paliativos.

Si Nietzsche había anunciado la muerte de Dios, para Onfray es el momento de condenar las visiones idealistas y cristianas de la carne: la estética, la política y la moral ceden retroceden ante la biología genética, la “bio-ética libertaria”, la transgénesis, el “esperma numérico”, la defensa paradójica de la eutanasia y la celebración de la cirugía del injerto. El cuerpo se convierte, en definitiva, en un *locus* en el que convergen la materia, el placer, la técnica, la muerte y la nada.

Pero, como hemos apuntado, para José Fuentes, contrario a los discursos ensimismados del arte que se concretan en obras— según sus palabras— cada vez más alejadas del espectador por sus “contenidos encriptados y difícilmente descifrables”, pero sabedor de su necesidad para librar el arte de los agotados planteamientos tradicionales y academicistas, convencido de lo efímero de las tendencias, del lenguaje o del estilo a la hora de crear arte contemporáneo, y radicalmente defensor de la investigación del desarrollo y de las capacidades visuales y narrativas de la técnica y los materiales, en este caso de la xilografía tridimensional, el cuerpo femenino continúa siendo fundamentalmente objeto deseado.

Vello, fantasía y realidad

Las xilografías de la serie *Vello* que estamos analizando reivindican sin cautela alguna el hedonismo y la retribución satisfactoria de la mirada masculina en tanto vehículo del placer. Y lo hacen no tanto a partir de un posicionamiento teórico o ideológico sino de una estructura narrativa no exenta ni de compromiso individual ni de colectivo. No es la primera vez que Fuentes utiliza la narración para llevar a cabo sus planteamientos creativos, si bien en la intensa etapa que va desde 1975 hasta 2002 su obra gráfica se desarrolló a partir de series que tenían un determinado tema como base del desarrollo visual que, por lo común, implicaba una investigación gráfica *ad hoc* para la serie en cuestión: grabado en metal, grabado sobre matrices de plástico y madera, grabado a partir de moldes, pulpa de papel, etc. Eran series, en las que la temática: cables, catedrales mágicas, juegos de arena, morfologías vegetales, etc., no suponía un análisis dialéctico de un problema —léase de la aproximación creativa a una determinada realidad— sino una descripción gráfica y, a la vez, especulativa, de las variantes, de las partes o de las diversas cualidades o circunstancias de la realidad elegida.

⁷ Nos estamos refiriendo fundamentalmente a *Feeries anatomiques. Généalogie du corps faustien*, París, Grasset, 2003, si bien Michel Onfray hace continuas incursiones en el mundo del arte de la mano de las prácticas corporales, como hizo en 1993 desde una mirada estética en *Le sculpture de soi* y en sus colaboraciones en catálogos de exposiciones en los que reveló su cualidad de buen conocedor del pensamiento antiguo amante de las contradicciones violentas y salvajes en la línea de los cínicos pre-socráticos Diógenes y Epicuro.

Se podría hablar de una casi *ekfrasis* invertida, en el sentido de que si ésta, en sentido clásico, se puede definir como la descripción, en poesía o prosa, de un objeto artístico, las series temáticas de Fuentes cabría tenerlas como la descripción visual de una realidad prosaica. Y decimos “casi *ekfrasis*” porque en esa descripción no existe lo literario o el pensamiento que implica lo literario como mediación entre la realidad y lo visual. En las obras del período 1975-2002 no se da relación entre palabra e imagen, todo lo contrario que ocurre en las series narrativas que abarcan la última etapa creativa de Fuentes, la que alcanza desde 2002 hasta la actualidad y se produce en series tales como *Las puertas del Paraíso* (2002-2004), *Algunos ángeles* (2004-2007), *Blood* (2006-2007) y la actual *Vello* (2007-2009).

En esas tres última series lo temático deja paso a la narrativo, en el sentido de que las imágenes no analizan los diversos matices de una misma realidad, sino que la cuestionan a través de un encadenamiento de sucesos de naturaleza causal y temporal desarrollados en tres o cuatro capítulos obedientes a la narración literaria clásica –por aristotélica–; es decir, a un planteamiento inicial en el que se introduce la cuestión a debate y las hipótesis respecto a ella del propio autor, el nudo que constituye el punto central o momento en el que las cuestiones expuestas en el planteamiento convergen en un hecho que se entiende como clave del desarrollo, y el desenlace, resolución o final de la narración en el que se consolida la hipótesis de partida.

En el primer capítulo de la serie *Vello*, José Fuentes más que de una hipótesis, parte de una constatación: en la cultura occidental, la moda dominada por un exigente exhibicionismo del cuerpo y, al mismo tiempo, por un concepto de belleza corporal que se podría considerar de falso ingenuismo o de higiene radical tendiente a lo neutro ha propiciado la depilación del pelo púbico femenino, pelo púbico que Fuentes considera inexcusable en la generación del deseo sexual masculino.

Siendo así, el hombre concibe “otra realidad”, una especie de *second life* analógica en este caso, en la que se desarrolla lo que la realidad primera o cotidiana le niega: el desarrollo hasta extremos insospechados del vello púbico. Fuentes rechaza, pues, que una vulva con apariencia púber, candorosa e incluso angelical, pero también desodorizada y perfumada e, indudablemente, ajena por completo al hecho de la menstruación –posición esta que en lo genérico denunció Judy Chicago en *Red Flow* (1971)–, vulva directamente asequible a la mirada y, por ende a la penetración como consecuencia de la práctica de la depilación o rasurado del vello púbico –rito sexual, por otra parte, ancestral en algunas culturas–, tenga valor erógeno alguno⁸.

Consecuentemente, Fuentes crea unas imágenes en las que el vello adquiere una presencia gráfica y material absoluta, sea a través del desarrollo geométrico de agrupaciones rectilíneas a la manera de órganos

⁸ Es interesante recordar en sentido opuesto a la hipótesis de partida de la serie *Vello*, el caso clínico 217 que narra George Devereux en *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*, México D.F., Siglo XXI, p. 216 “Una estudiante universitaria neurótica y bastante promiscua, que probablemente tenía inclinaciones lesbianas reprimidas, había hallado el cuerpo sin vello de su compañera de cuarto japonesa-norteamericana tan “incitantemente femenino”, que ofreció a su amante del momento hacerse más atractiva depilándose todo el cuerpo. Es probable que motivara inconscientemente esta proposición el hecho de que visualizaba a veces el pubis lampiño y protuberante de la muchachita, como un falo femenino rudimentario”.

tubulares, sea mediante ornamentales juegos de líneas serpentina que se desenvuelven en espacios que desbordan absolutamente el cuerpo de la mujer. La imaginación acude, pues, en socorro de la “irrenunciable pulsión sexual del hombre”, en una posición opuesta a la de aquellos movimientos que defienden que la depilación genital, que pone, por otra parte, más al descubierto el clítoris, acentúa el atractivo sexual de la mujer y coincidente con aquellos otros que defienden que en la mujer lo “natural” es exhibir el vello tal cual crece por muy florido que sea.

La imaginación –o el sueño– no tienen límites en ese luchar contra el mito del pubis desnudo y la vagina succionadora –la región pubiana que Freud, en *Interpretación de los sueños*, asociaba con un angosto patio y la vagina que relacionaba con un estrecho sendero blando y resbaladizo– y para José Fuentes, en el segundo capítulo de su *Vello*, afluye la tensión entre lo fantástico y lo real, en un proceso en que la realidad, materializada, pero no en su plenitud física, se enfrenta en un significativo proceso al universo del deseo. El desbordamiento visual del vello del pubis es absoluto, hasta el punto que parece expulsar a algunos elementos de la realidad que le acechan, como son las pajaritas de papel, si bien su majestuosa caída queda apresada por bastones y por ranas (en sus dibujos previos también se vislumbra que pueda quedar sometida por caracoles, moscas y escarabajos) o, mejor, los bastones y las ranas son apresados por el desarrollado vello púbico. Para José Fuentes, los bastones simbolizan la realidad, lo material que se enfrenta a la fantasía, aquello, quizá, que utiliza el ser humano para superar sus dificultades, para alcanzar su equilibrio. Una ayuda que queda negada por la fantasía, al igual que ésta captura la movilidad y la agilidad que pueden representar las ranas, y anula su inconformismo y su capacidad de cambio.

El desenlace de la narración de ese debate visual y conceptual entre la fantasía y la realidad se produce en el tercer y último capítulo de la serie. En él, la fantasía –las figuraciones femeninas– sucumbe ante una avasalladora realidad que diluye las formas y prácticamente elimina el color de lo imaginado y necesario. La realidad manifiesta su potencia visual a través de la plenitud gráfica de unos dados de presencia tridimensional y de frutas perfectamente esféricas que no sólo se apoderan del espacio y de los cuerpos femeninos que han abandonado su carnalidad cromática y se han convertido en siluetas lineales, sino que se interrelacionan con el vello –casi peinado– que no disminuye en su presencia abundante y en su caída en cascada.

La fantasía ha perdido su invulnerabilidad y su intocabilidad ante una realidad a su vez fantástica y lúdica: una su-realidad. Las xilografías tridimensionales de José Fuentes se convierten entonces en medios para transitar por los intersticios que se dan entre lo real y lo ilusorio, entre Eros (fantasía) y Thanatos (realidad) o, como diría Freud, entre el instinto de vida y el instinto de destrucción que anida en la especie humana. Es lo que afirma Oscar Wilde en boca de Gilbert en el diálogo que éste mantiene con Ernest (*El crítico como artista*) en la biblioteca de una casa en Piccadilly, en Green Park: “por medio del arte y sólo por él podemos lograr nuestra perfección; el arte y solamente el arte nos preserva de los peligros sórdidos de la vida real”.

I. LAS SERIES



En el siglo XX se realizan propuestas en el arte con la mirada centrada en el discurso del lenguaje artístico. Estas propuestas se desarrollaron desde la imperiosa necesidad de liberar al arte de los planteamientos tradicionales y academicistas, que agotados en si mismos, poco aportaban de innovación en el campo creativo.

La reacción a esta corriente tradicionalista fue tan fuerte que las nuevas alternativas, durante el siglo XX, desarrollaron un discurso ensimismado, alejado cada vez más del espectador, al que se mostraban obras con unos contenidos cada vez más encriptados y difícilmente descifrables.

No obstante, fue necesaria esa depuración para que el artista pudiera tener una mirada más libre, menos condicionada a prejuicios y ataduras y partir de nuevos supuestos en la creación. La renovación de los lenguajes artísticos fue una de las consecuencias que han protagonizado estas propuestas.

Desde esa circunstancia, a principios del siglo XXI se está desarrollando una nueva corriente de pensamiento en la que el arte plantea un compromiso con el hombre, con lo social y lo personal, recuperando, de este modo, un sentido de manifestación más vinculada a los problemas que nos rodean.

La creación artística propone, ahora, desde su pluralidad, nuevas alternativas en las que el artista se sirve de los elementos estéticos para mandar mensajes de contenidos profundos y concretos, duros unas veces y preocupantes otras. El autor se sirve de la estética para, a través de sus imágenes, penetrar en los espectadores. Desde una apariencia de belleza inocente, el arte se arraiga de este modo en lo más profundo del espectador “por la puerta de atrás”.

Es en esa línea de planteamiento donde se sitúan mis últimas propuestas, en las que recorro a la narración gráfica como la manera más eficaz para transmitir ideas de una mayor complejidad, como analizaré posteriormente.

En la evolución de mi trayectoria personal aparecen dos grandes períodos que comparten la misma forma de plantear la creación: a través de lo que he llamado “series”. Estos dos períodos, a su vez, se diferencian por el carácter temático de las series, del primero, frente al carácter narrativo de las del segundo.

LAS SERIES TEMÁTICAS

Hasta el año 2004 mis propuestas artísticas se han realizado en torno a distintos temas. Cada uno de ellos era desarrollado a través de numerosas imágenes que, en su conjunto, constituyen lo que he llamado series.

Cada serie aborda un único tema y cada imagen representa un aspecto distinto del mismo, de tal modo que el conjunto de imágenes se podría considerar como un mosaico en el que, a “modo impresionista”, una imagen puede ocupar cualquier lugar en el orden de visualización por la equivalencia entre ellas en relación al tema central. Es decir, en las imágenes no existía una correlación de orden temporal en relación al tema, lo que las convierte en elementos totalmente autónomos e independientes.

Cada imagen de la serie presentaba el atractivo de contar algo distinto del mismo tema, lo suficientemente significativo y diferenciado como para que no se planteen reiteraciones o redundancias entre las representaciones. Para no caer en este problema, seguía la estrategia de considerar y relacionar distintos aspectos, como realizar una exploración exhaustiva en torno a la idea, realizar una exploración en torno al lenguaje de representación, analizar los distintos semblantes de la sintaxis de la imagen y buscar un proceso gráfico específico que permitiera dar un carácter gráfico singular a las imágenes.

Estos aspectos han sido esenciales en la realización de las 22 series que he producido entre los años 1975 a 2002.

LAS SERIES NARRATIVAS

Con la serie "Las Puertas del Paraíso", realizada en el 2003 y 2004, se introduce un aspecto nuevo en el planteamiento temático, de modo que se van a modificar carices esenciales en las mismas: se trata de la introducción de la narración como elemento discursivo de los temas. Con la serie Vello son cuatro las series en las que se plantea este enfoque. Estas series responden a un guión o narración que actúa como hilo conductor de las imágenes y como forma de profundización en el tema planteado. Esto no ocurriría de ser un simple cambio de dirección de las series anteriores hacia la ilustración tradicional si no se dieran en este planteamiento algunos aspectos que singularizan la propuesta y la distancian del campo específico de la ilustración.

A continuación analizaré alguno de los aspectos que concurren en mi propuesta, dentro de lo que he llamado series narrativas.

En primer lugar, se trata de un relato creado por mí, esto es, no se trata de ilustrar o inspirarse en el trabajo literario de otros artistas o escritores. Es el propio artista el que crea la narración y las imágenes. El hecho de que sea el mismo autor el que escribe el guión y a la vez lo representa, tiene la ventaja de que se crea una estructura integrada, indisoluble entre guión e imágenes. Esto se genera desde el hecho de que, al establecer la relación guión-imágenes, si no funcionan por alguna razón, se pueden alterar cualquiera de los dos elementos con el fin de conseguir un resultado completo y armónico. Esto sólo es posible cuando es la misma persona quien crea el guión y la imagen.

El modo de idear y desarrollar las series es diferente de las series temáticas anteriores porque, en las últimas, confluyen dos lenguajes distintos: el literario y el plástico. Se trata, pues, de una relación de equilibrio entre los elementos narrativos y los visuales. La comprensión de la serie no es posible conociendo una sola de las imágenes, ya que es una parte de la narración. Por otro lado, la narración sin las imágenes pierde todo el interés y se convierte en algo simple y pobre.

Otro de los aspectos del planteamiento narrativo es que aporta la posibilidad de desarrollar ideas más complejas y profundas que en los planteamientos de las series temáticas. En éstas sólo se desarrolla una idea, en las series narrativas la estructura de capítulos aporta distintas fases de la narración, que permiten profundizar en la idea hasta aspectos que sólo es posible desarrollar de este modo. Esto se produce a partir de la estructura secuencial de las imágenes.

Se puede decir que la estructura temática aporta un análisis expansivo y que la narrativa lo hace en profundidad.

Otra singularidad de esta propuesta es que se trata de narraciones cortas, esto es, resueltas en pocos capítulos y además con poca extensión literaria de los mismos. Estos aspectos potencian el equilibrio entre narración e imagen como una unidad perfecta, donde no existe la subordinación de ninguno de los dos elementos. En mis series, las narraciones se concretan en pocos capítulos (un máximo de cuatro), lo que propicia la creación de un guión claro, sencillo, sintético y esencial. Por otra parte, el sintetismo del texto obliga a plantear lo esencial de la narración en cada capítulo. Esto impide descripciones detalladas que condicionarían el planteamiento de las imágenes, conduciéndolas hacia la ilustración.

Cada capítulo representa el desarrollo temático de una parte de la narración. De este modo, las nuevas series unen las dos condiciones: la estructura de lo temático de las series anteriores y lo narrativo de las últimas. La síntesis temática de imágenes de cada capítulo es esencial para no caer en una estructura de imágenes descriptivas, o con una secuencialidad demasiado evidente, que reduce el misterio de los contenidos simbólicos. La elipsis visual se convierte, en este planteamiento, en esencial como parte activa de la estrategia narrativa en la que la visión de parte de la narración gráfica queda oculta. El misterio de la elipsis visual invita al espectador a reconstruir los pasajes omitidos, los cuales enlazan las distintas escenas de cada capítulo.

Por otra parte, la elipsis visual es esencial en la estrategia narrativa de cada capítulo, ya que todas las imágenes del mismo representan distintos aspectos del tema del mismo. De este modo, en el planteamiento de mis series narrativas se combinan los aspectos propios de la narración con la secuencialidad y los aspectos propios del planteamiento temático del carácter expansivo de cada capítulo.

Las imágenes tienen un carácter simbólico, los elementos simbólicos esenciales se repiten en todas las imágenes del mismo. Cada capítulo contiene una mini-serie temática. Las distintas imágenes de cada capítulo abordan el mismo problema conceptual desde aspectos plásticos distintos. Este planteamiento es una sucesión diacrónica de pequeñas series temáticas enlazadas por la narración y potenciadas por la elipsis visual.



¹ Cántiga XLII.
Cántigas de Santa María de Alfonso X el Sabio.
Siglo XIII.

La complejidad de los aspectos planteados no impide que cada imagen, desde su individualidad, aparezca como algo autónomo, capaz de generar sus propias lecturas a partir de una representación en la que los aspectos de la sintaxis de la imagen y el proceso técnico seguido la convierten en una imagen aparentemente independiente. Este aspecto lo considero especialmente importante porque en él se mantiene la consideración de que es posible la creación de una estructura de conjunto sin sacrificar el valor creativo y autónomo individual de las partes.

Otro aspecto, no menos interesante, es que en estas series de carácter narrativo se introducen dos conceptos relativos al tiempo y en cierto modo opuestos: El sentido diacrónico y el sincrónico de las imágenes. El sentido diacrónico de las imágenes está reflejado en los capítulos como estructura progresiva

temporal de la narración. Y el sincronismo que se da en el conjunto de las imágenes de cada 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 el capítulo. Mientras el planteamiento diacrónico del tiempo permite profundizar en procesos de reflexión complejos, en los que el desarrollo en capítulos es esencial, en el aspecto sincrónico contenido en cada imagen y también en cada grupo de imágenes de cada capítulo se crea una mirada expansiva que cubre los numerosos aspectos de cada momento de la narración.

Las imágenes individuales que componen el conjunto de la serie contienen posibles lecturas como imágenes autónomas a partir del poder de la intriga de lo que está representado. Las imágenes tratan de algo que puede haber sucedido, que representa el mismo instante o que va a suceder, ya que surgieron a partir de una narración en la que el tiempo es otro aspecto fundamental.

Sobre la relación texto e imágenes en narraciones cortas, uno de los primeros ejemplos lo podemos encontrar en las Cantigas de Santa María, donde se reduce el texto al mínimo, dando preponderancia al discurso narrativo de las imágenes¹. Por otra parte, encontramos una disposición secuencial en la que se altera el orden narrativo de las viñetas, que siguen el orden de izquierda a derecha y de arriba abajo menos en la quinta y sexta, donde se altera el orden, disponiéndolas en el sentido opuesto: sexta y quinta. Este aspecto confiere a la narración una doble lectura que resulta ser algo más sorprendente.

La serie Vello plantea, también, algo nuevo en relación a las anteriores: una estructura narrativa reversible. Se trata de que su lectura e interpretación se pueda realizar en ambas direcciones: capítulos primero, segundo y tercero o capítulos tercero, segundo y primero. Cada una de las lecturas conduce a conclusiones muy distintas. En la primera narración se plantea el triunfo de la realidad frente a la fantasía, al precio de la pérdida de la vitalidad e intensidad simbolizada por el color. En la segunda narración, creada a partir de la inversión del orden de los capítulos, se plantea cómo la fantasía emerge tímidamente entre la realidad para, progresivamente y en capítulos posteriores, ir apoderándose de nuestra mente hasta convertirse en un todo absoluto, es decir, el triunfo de la imaginación sobre la realidad.

II. ECOS E INFLUENCIAS

Cuando me planteé desarrollar una serie con la idea de magnificar el hirsutismo, evidentemente el vello era el elemento que iba a constituir el hilo conductor de la

narración. Con este punto de partida quedaban por desarrollar numerosos aspectos que constituirían la serie definitiva, entre ellos las evocaciones creativas de su estructura gráfica y las analogías formales o conceptuales, que posteriormente darían el cuerpo gráfico a la serie.

No resulta fácil, o al menos claro, en mi caso, en qué medida un tema es desarrollado por si mismo o hay una serie de experiencias precedentes que han actuado directamente sobre él, si se puede considerar una apropiación parcial de otras propuestas o si, simplemente, se trata de un mestizaje en el que se establecen nuevas relaciones a partir de los elementos que nos rodean en nuestra vida cotidiana.

Reconocer esas posibles referencias es interesante por cuanto si se es consciente de ello, es más fácil establecer cuál es la singularidad de nuestra propuesta en relación a la de otras obras precedentes. El conocimiento de influencias de obras de artistas anteriores nunca ha sido impedimento para la creación de nuevas propuestas artísticas. Sólo en los casos de mediocridad el artista oculta las influencias porque no es capaz de crear a partir de ellas, sólo de imitarlas, esperando que, por el desconocimiento de los demás, se otorgue el reconocimiento de su creación.

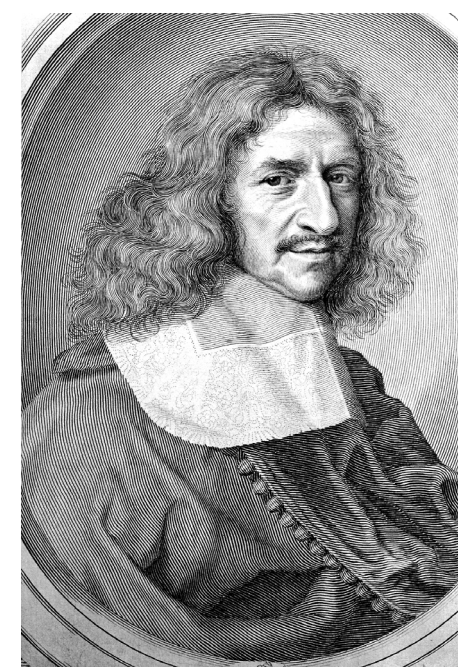
Cuando representaba el vello, en algunas imágenes de mi serie, con las estructuras rítmicas en forma de masas ondulantes construidas a través de líneas, recordé una xilografía de grandes dimensiones (1210 x 2210 mm) tallada por Domenico delle Greche, firmada en 1549 y titulada "El paso del Mar Rojo" de Tiziano. En esta xilografía, en la que un mar agitado es representado con una estructura gráfica que podría recordar las formas sinuosas del bello púbico, el modo en que se había representado el mar, que en su agitación provocaba el más absoluto desastre entre los soldados, tenía una tensión gráfica inquietante, era como si al penetrar nuestra mirada en ese mar no pudiera escapar de sus torbellinos, recorriendo la mirada de un lugar a otro arrastrados por las líneas paralelas sinuosas de las olas. La agitación del primer término se va volviendo más contenida a medida que el mar se aleja hacia el horizonte².

Otra referencia en la representación del vello son los numerosos retratos de reyes y grandes personajes franceses de los siglos XVII y XVIII. Grabados en cobre por artesanos de la exquisita escuela francesa, entre los que destacó Robert Nanteuil, al que se deben las estructuras caligráficas más sorprendentes por su rigor formal y su claridad sintética. En estos casos, la representación de los retratos y sus espectaculares pelucas se realizaban a través de líneas creadas con la técnica del grabado a buril. Esta técnica propicia una forma de trazado lineal, rítmico, firme y de una gran fuerza gráfica, que en manos de este gran artista se transforma en las más delicadas y sutiles entalladuras para representar carnaciones o delicados bordados³.

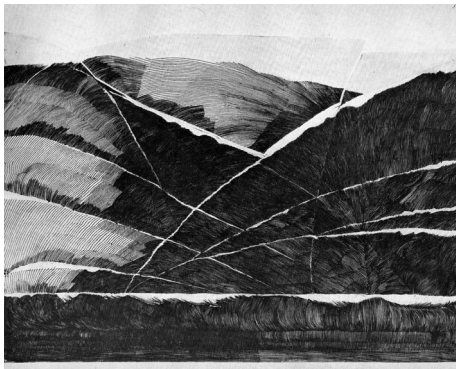
El modo de tallado de los trazos a buril sobre metal impone un lenguaje formal que en estas representaciones es explotado con todo su poder evocador. En la serie Vello, en sus dos primeros capítulos, los trazos que representan los pelos se han realizado con gubias en V, cuyo trazado es, por exigencias técnicas, muy similar al de



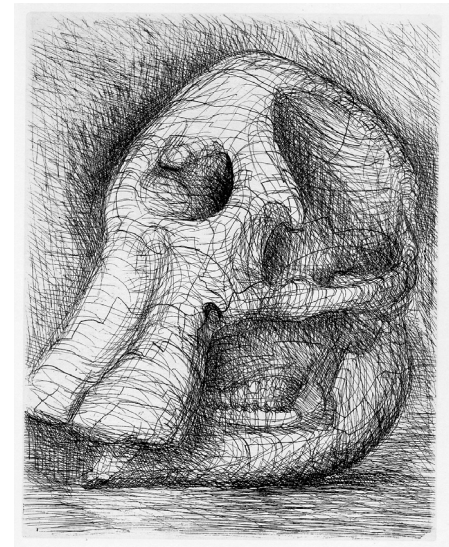
² "El sumergimiento del Faraón en el Mar Rojo". (Detalle)
Imagen de Tiziano tallada en Xilografía
por Domenico dalle Greche. 1549.



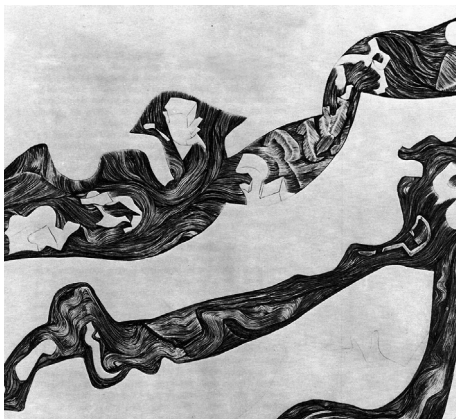
³ "Ludonicus Hesselin". (Detalle)
Grabado a buril por Robert Nanteuil.
Finales del siglo XVII.



⁴ "Anse de la Torche". (Detalle)
Henri- Georges Adam.
1957.



⁵ De la serie "Elephant Skull".
Henry Moore. 1970.



⁶ "Tierra Invernal". (Detalle)
Walter Chamberlain. 1970.

los buriles tradicionales, con la diferencia significativa de la dimensión de las tallas y el material de la matriz: en grabado en cobre a buril y en xilografía sobre madera y con gubias. El tallado a gubia en V es, en cierto modo, una manera de sobredimensionar los trazos caligráficos del buril. Es como si miráramos con una lupa los trazos impresos de un grabado al buril en el que nos sorprendería su intensa tactilidad y relieve de la tinta, de ahí que se puedan encontrar resonancias entre esta técnica y la empleada en la serie Vello.

En el siglo XX podemos encontrar diversos artistas que, dentro de su obra gráfica, han sentido la potencia plástica y expresiva de la caligrafía como estructuras rítmicas formando superficies modulantes. Uno de estos artistas en clave figurativa, Joseph Hesch, grabó a buril numerosas imágenes de animales en las que uno de los aspectos más singulares son sus numerosos y variados tratamientos gráficos en sus pelajes. De sus imágenes a buril podemos deleitarnos con, además de una variedad de tratamientos gráficos que van desde las interpretaciones de superficies de distintos pelos, representados de modo naturalista, hasta representaciones casi abstractas, más cerca de los juegos caligráficos rítmicos que de la observación del natural⁴.

Otro artista del siglo XX que realizó una experiencia al hilo de mis planteamientos, es Henry Moore. En 1979 este artista realizó una serie de grabados al aguafuerte a partir de la interpretación de un cráneo de un mamut encontrado en Siberia.

En su forma de representar las estructuras óseas encontramos un modo directo, contundente y fresco de crear las imágenes con caligrafías que, en su nervioso y reiterado trazado, evocan formaciones de vello que se agitan con ritmos oscilantes. La caligrafía del trazo, al aguafuerte en su expresión más directa, transmiten sensaciones de líneas largas, curvas y rítmicas interminables que activan las superficies y exploran, en la ambigüedad, entre la corporeidad representada y la tactilidad de campos de vello sugeridas⁵.

Walter Chamberlain, también con el buril y desde los supuestos de la abstracción, nos propone estructuras de ritmos lineales que adquieren corporeidad cuando se enfrentan al plano desnudo del fondo de las imágenes. Las caligrafías talladas en el metal oscilan paralelamente, variando su grosor para crear sensaciones de textura, de volumen, evocando interminables cabelleras con los más fantasiosos peinados. Chamberlain explora, desde la abstracción, la sugerencia de los ritmos lineales paralelos y de sus múltiples sugerencias de vibración y tactilidad⁶.

En claves conceptuales próximas se encuentra la obra gráfica de Henri-Georges Adams, que dentro de la abstracción ha desarrollado una propuesta de modulación de las superficies a través de los rayados paralelos tonales⁷.

Cuando las caligrafías se plantean desde la repetición rítmica en trazos rectos, generan la sugerencia de otra dimensión del vello. En este caso, asociado a una materia metálica, los pelos pierden cualquier resonancia orgánica. La dimensión imaginativa del vello adquiere una dimensión nueva, de la que encontré evocaciones en algunas esculturas de Eusebio Sempere, entre ellas, una que he contemplado infinidad de veces en una plaza de Alicante. Cuando estos elementos cambian de contexto y se sitúan en la zona del pubis de una mujer su significado se transforma, se multiplica y se transmuta en otra experiencia emocional. La geome-



7 "Gran Bisonte".
Joseph Hecht. Grabado al buril. 1934.

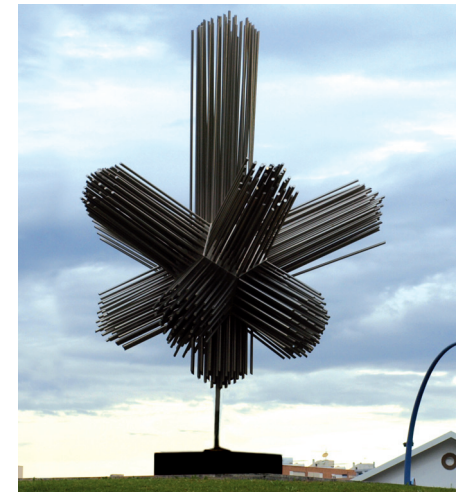
tría, en su dimensión rígida, inorgánica e inanimada, contrasta con la asociación del vello femenino por el lugar en el que emerge del cuerpo de la mujer⁸.

La xilografía japonesa es otro de los fenómenos artísticos en el que se pueden encontrar ecos de los tratamientos gráficos de esta serie, especialmente en las xilografías eróticas, pero no en la representación del vello de los sexos sino en la representación de las cabelleras de las mujeres, en su lisura e interminable largura⁹. La xilografía japonesa del periodo Uki-E es, sin duda, una de las aportaciones más importantes a la historia del arte universal y de su importancia da cuenta su extraordinaria influencia en el arte occidental del siglo XX. También, en este caso, se produce un paralelismo gráfico entre las xilografías japonesas de ese período y los tratamientos gráficos del vello, resueltos a través del mismo medio en el tercer capítulo de la serie.

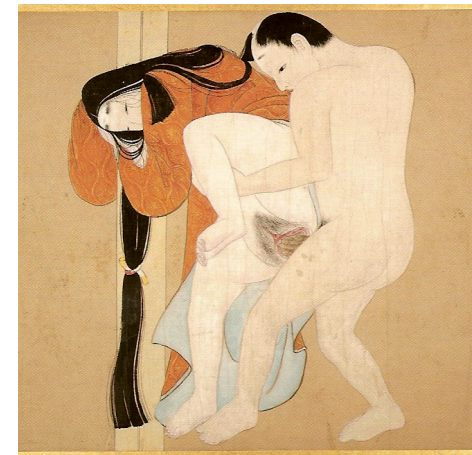
No es difícil encontrar analogías entre la dimensión lineal de los pelos, asociada a largos trazos, con cierto tipo de escrituras. El vello púbico podía adquirir una doble identidad al convertirse, a la vez, en un lenguaje de comunicación a través de la escritura. El vello se transformaba en signo gráfico a partir de la evocación de la caligrafía otomana. Esta relación surgió contemplando una magnífica exposición de textos otomanos en Sevilla.

La caligrafía otomana se convierte en arte cuando trasciende de su función comunicativa, adquiriendo, de este modo, un carácter estético mas allá de sus contenidos lingüísticos. Ese aspecto, unido a su carácter gráfico peculiar, fue el que atrajo mi atención y provocó la sugerencia de asociarlo a otra dimensión: la del vello púbico femenino¹⁰.

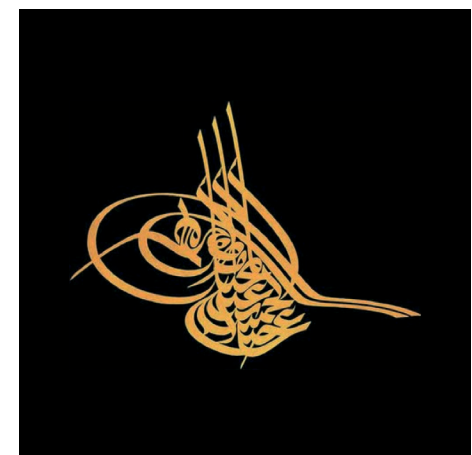
Estos son algunos ejemplos de los ecos e influencias que han intervenido en el desarrollo y configuración de esta serie. Al reflexionar sobre ellos, lo que pretendo es aproximar al espectador a los procesos de creación de la obra artística para mostrar las múltiples sugerencias que intervienen en los mismos, sin pretender explicar el fenómeno de la creación en su totalidad por la complejidad del mismo.



⁸ Eusebio Sempere. Fuente. (Detalle)
Avinguda Maisonnave. Alicante.



⁹ Xilografía erótica japonesa.
Anónimo.
Periodo Edo.



¹⁰ Caligrafía Otomana.

L O S C A P Í T U L O S D E L A S E R I E

La narración de esta serie se estructura en tres capítulos, en los que resulta interesante analizar las relaciones e imbricaciones que se dan entre el tema y los procesos técnicos seguidos para obtener las imágenes.

El primer capítulo: El triunfo de la Fantasía

En este apartado se plantea la idea del triunfo de la fantasía, concretado en las imágenes de cuerpos femeninos en los que el vello del pubis adquiere, a través de la imaginación de los hombres, formas fantásticas.

En el primer capítulo el vello tiene una importancia extrema, ya que es el deseo. La carencia de éste provoca que se desborde la imaginación de los hombres.

Para potenciar el carácter imaginario del vello en las imágenes del primer capítulo parto de la consideración de varios elementos que, unidos, reforzarán el sentido de esta idea.

El primer elemento es la creación de un vello púbico extremadamente largo, que trasciende del vello convencional para situarse en otra dimensión, donde las asociaciones y analogías confieren el carácter lúdico a las representaciones. La longitud del vello lo sitúa más allá de la realidad, territorio ideal donde se puede desarrollar plenamente la imaginación.

La corporeidad de los pelos es el segundo elemento que refuerza este aspecto, aportando una dimensión táctil, casi objetual, obtenida a través de su representación en relieve.

El color se introduce en las imágenes como el tercer elemento, que desde sus cualidades expresivas y sensoriales destaca a los pelos del resto de los elementos de las imágenes. Para intensificar el sentido de la fantasía de los pelos, de pertenecer al mundo de la imaginación, éstos aparecen, en algunos casos, con una gran complejidad cromática, explorando campos del color como la vibración por complementarios o creando halos de equi-densidades en colores progresivos o alternativos.

Otro de los factores que influyen en las características de las imágenes es que el valor gráfico del relieve sólo se encuentra en las formas de los pelos, presentándose el resto de la imagen en estructura completamente plana, lo que, por contraste, refuerza la intensidad gráfica entre estos dos elementos.

La potencia gráfica de esas líneas se ha producido en las imágenes realizando un proceso singular que pasa por la creación de una matriz xilográfica, tallando surcos en la madera con gubias en V de distintas secciones para crear la representación inicial de los pelos en líneas talladas. La talla en la madera con gubias transmite un carácter gráfico intenso a través del recorrido sinuoso de los trazos y de la profundidad de los mismos, convertidos posteriormente en relieve a través del proceso seguido con la pulpa de papel.

La xilografía tradicional o grabado en madera me sirvió de base, en esta serie, para explorar nuevas alternativas a través de este medio. Partiendo de los materiales tradicionales de esta técnica, como son la madera y las gubias, en los dos primeros capítulos invertí el modo de construir la imagen. En la xilografía tradicio-

nal, la forma de la imagen se crea tallando el fondo de la misma, no la forma. En los dos primeros capítulos de esta serie la forma de la imagen (identificada con los pelos) era el elemento tallado en la matriz, en lugar de su fondo. De este modo, el tallado correspondía a la forma de la imagen, pero forma parte de la talla de la matriz. Posteriormente, al aplicar sobre la matriz pulpa de papel y penetrar, está en las tallas de la misma. Al secar y separar la pulpa, la imagen aparece con las formas (los pelos) en relieve, al contrario de la matriz.

Esta singular forma de plantear las imágenes me permitió que las caligrafías talladas de los pelos se convirtieran en elementos con volumen, corpóreos, con una dimensión táctil muy intensa. Era como si, delante de los pelos reales, hubiera colocado una lupa y se pudieran percibir con toda su intensidad corpórea. La potencia expresiva de las tallas de madera, ahora convertidas en relieves de papel de hasta dos centímetros de grosor, ha sido posible a partir de la presencia, en este proceso, de otro componente de creación: el uso de la pulpa de papel como elemento esencial para la creación de las imágenes definitivas en lugar de una hoja de papel prefabricada como se usa en la estampación de la xilografía tradicional.

Un tercer aspecto completa los elementos que iban a determinar el carácter final de las imágenes: la creación de un contramolde o contraforma de la matriz tallada. El contra-molde tiene, en este proceso, la función de presionar la pulpa de papel hacia el interior de las tallas para transferir la tinta de su interior a la pulpa de papel. De este modo, los pelos tienen colores de distinta naturaleza gráfica: los colores propios de la pulpa y los impresos a través de la tinta de estampación. A la riqueza de los colores mates de la pulpa de papel se unen, en estas imágenes, las coloraciones de la tinta, unas veces brillante, por la intensa carga, y otras en sutiles veladuras que se superponen y modulan sutilmente los colores de la pulpa.

El segundo capítulo: La Batalla

La aparición de la realidad interfiriendo en la fantasía es la clave del segundo capítulo. Se crea la lucha entre la representación de la fantasía, a través de la figura femenina, con las fantasías del vello púbico y la representación de la realidad simbolizada a través de objetos que emergen del fondo.

En este segundo capítulo se plantea una batalla simbólica equilibrada entre la fantasía, que quiere mantener su hegemonía en la mente, y la realidad, que pretende imponer su presencia y autoridad. Con el fin de que se produzca ese equilibrio entre ambas alternativas, la figura femenina, en este segundo capítulo, pierde importancia en su valor de representación de relieve virtual del primer capítulo, quedando reducida a una representación plana. Por otra parte, el vello aparece representado en valor de color sólo en los contornos de sus formas en relieve, afirmando sólo su valor de relieve en vez del valor de relieve-color, como sucedía en el capítulo anterior.

La realidad está representada, en este capítulo, a través de objetos en relieve que, emergiendo del fondo, se entrelazan con las imágenes, interfiriendo en la percepción exclusiva de las figuras femeninas y sus fantasías capilares. Los relieves presentan unos valores de color uniforme neutro y no identificado con su realidad objetual, sino más bien con el valor general del fondo de la imagen. Es como si estuvieran en una fase intermedia de desarrollo antes de afirmarse como entidades totalmente autónomas e independientes.

Este modo de representar los dos elementos esenciales de las imágenes conducen a transmitir un equilibrio entre ambos, pero un equilibrio dinámico que expresa la tensión y la lucha que caracteriza a este capítulo.

El tercer capítulo: El Desenlace

En este capítulo se plantean dos aspectos que convergen en las imágenes para darles sentido e intención a los aspectos narrativos de las mismas.

En primer lugar se plantea el desenlace de la narración, que es la victoria de la realidad frente a la fantasía. En segundo lugar se plantean las consecuencias de la neutralización y reducción de un elemento tan valioso y necesario como es la imaginación. Con el fin de transmitir estas dos perspectivas en las imágenes de este capítulo introduje distintos aspectos en la representación que, en unos casos de forma simbólica y en otros de forma gráfica, refuerzan esta intención.

En relación al primer aspecto, la victoria de la realidad frente a la fantasía, se han planteado los siguientes aspectos. En primer lugar, la realidad adquiere su máximo grado de identidad, simbolizada a través de la imagen fotográfica, que es el medio documental plano objetivo que mejor la representa. Los elementos fotográficos son objetos, como sucedía en el segundo capítulo. En éste pierden la corporeidad pero ganan en valor de objetividad, de realidad documental indiscutible.

En relación a la fantasía, sigue siendo representada, simbólicamente, a través de la figura femenina y de las fantasías de su vello púbico. La figura femenina, que es el perdedor en la batalla, se presenta debilitada, minimizada, expresada a través de la forma gráfica más sintética: la línea que construye tan solo su contorno. Por otra parte, el vello púbico, en estas imágenes, está representado en valor gráfico plano, sin el relieve que tenía en el capítulo anterior. A través de estos medios se expresa la victoria de la indiscutible realidad frente a una imaginación claramente debilitada.

El segundo aspecto que reflejan las imágenes de este capítulo es la consecuencia de un mundo alimentado sólo por la realidad, que se convierte en gris, sórdido y triste. Este aspecto queda expresado por la falta de color en las imágenes, las figuras en línea y su vello se representa en negro y las imágenes fotográficas que representan la realidad, también, de modo que los elementos esenciales de las imágenes se muestran desde la monocromía. Esta coincidencia cromática entre estos elementos pretende reducir el contraste gráfico entre el lenguaje de la representación de la talla xilográfica del vello del pubis y el lenguaje fotográfico de los objetos, que representan la realidad, de modo que se introduzca una relación crítica entre armónica y contraste.

Es en los fondos de las imágenes, lugares de nadie, lugares ajenos a lo esencial de la narración, donde se encuentran contenidas las animaciones cromáticas, como tratando de emerger para tener presencia en el lugar y de este modo contribuir a la neutralización de todo para que la nada termine impregnado el final de esta historia.

LA XILOGRAFÍA TRIDIMENSIONAL

No quisiera concluir estas reflexiones en torno a la serie Vello sin analizar lo que, desde el punto de vista de las aportaciones procesuales o técnicas, representa esta serie.

En esta serie se plantea una nueva reflexión en tomo a la xilografía como medio de creación de imágenes múltiples. La xilografía es un medio que, originariamente, se creó para poder repetir imágenes. Es el medio de creación de imágenes múltiples más antiguo y la razón es la sencillez de su propio proceso.

En la xilografía tradicional la imagen se crea tallando o rebajando parte de la superficie de madera que normalmente es el fondo o no imagen. Actuamos creando la imagen a partir de tallar la no-imagen. Es un modo de actuar totalmente opuesto al grabado en metal tradicional, donde se crean los trazos directamente que después constituirán las formas de la imagen. En otras palabras, la imagen es una consecuencia indirecta de las acciones sobre la madera para crear el fondo rebajando la madera o eliminándola. Esta aparente contradicción (la actuación sobre el fondo en vez de la forma), es uno de los motivos que en esta serie me condujo a partir de esta técnica para desarrollar nuevas alternativas.

Se trataba de convertir el propio fondo en imagen, lo que se tallará no es el fondo para crear la imagen sino que se tallará la propia imagen rebajándola de la superficie de la madera con la gubia ya que las acciones directas construyen el fondo, apareciendo la forma por defecto. La forma, que en la xilografía tradicional es un elemento pasivo, aquí se convierte en un elemento activo, vivo, como en el grabado tradicional.

La talla directa con gubias sobre la madera genera todo un mundo de sensaciones visuales y táctiles, de una extraordinaria riqueza, que en la estampación de la xilografía tradicional eran sacrificadas, se perdían, al reproducir una masa blanca, que representa el fondo. En la xilografía tradicional esta superficie es blanca, hay ausencia de materia y actúa por contraste sobre la masa negra que define la forma de la imagen. En la xilografía tradicional, la parte más rica de la matriz queda oculta en la imagen final, quedando de ella sólo un leve relieve en los contornos de la forma que marcan el límite entre la forma y ese fondo plano.

Esta extraña contradicción de la técnica de la xilografía tradicional, que oculta finalmente una de las partes más ricas e intensas del proceso de creación, planteaba unas incógnitas técnicas y plásticas que, desde hacía tiempo, me había venido cuestionando. Se trataba de incorporar este aspecto en las imágenes finales, que lo contuvieran, y este fue el objetivo de la nueva experiencia y conseguir, además, que adquiriera su máxima expresividad al adaptarlo a las imágenes. Para conseguir este objetivo desarrollé un proceso nuevo que iba a dotar, finalmente, a las imágenes de las características deseadas.

En primer lugar tallé con gubia las formas de la imagen, que en esta serie y en los dos primeros capítulos de la misma corresponden a los pelos, en vez de tallar o rebajar el fondo como se hace en la xilografía tradicional. Para intensificar la cualidad de trazo caligráfico corpóreo usé distintas gubias para forzar los trazos hasta líneas de casi dos centímetros de anchas por casi dos centímetros de profundas.

Estas tallas profundas constituirán las formas de los pelos de las figuras que en la matriz xilográfica aparecen talladas, pero que a través del proceso seguido se convertirán en elementos en relieve.

Esto fue posible al aplicar sobre la matriz xilográfica pulpa de papel, la que tiene la cualidad de adaptarse a todas las formas talladas. Al secar la pulpa y retirarla, las zonas talladas de la imagen aparecen con el relieve en positivo, invertido en relación a la matriz xilográfica. La pulpa de papel tiene la cualidad de reproducir, con una extraordinaria definición, de todos los detalles de la talla, de modo que todo lo que ha acontecido en la construcción de la matriz ahora es reflejado en relieve, adquiriendo, de este modo, una potencia sobredimensionada.

Una de las alternativas más singulares de la creación de imágenes con pulpa de papel es la creación de imágenes en color usando pulpa teñida de colores. Esta alternativa me permitió introducir colores en la pulpa siguiendo las pautas de las formas reflejadas en la matriz, de modo que al obtener la imagen con pulpa no sólo contiene las formas en relieve sino que, además, presenta una estructura de colores que ayudan a construir la imagen.

Estos dos elementos, color y relieve, son suficientes, en determinados planteamientos de imágenes, para crear unas láminas completas, autónomas. En este proceso di un paso más: introducir tinta de estampación en las formas en relieve de los pelos. La función de esta alternativa era la de reforzar la singularidad de los pelos frente al resto de elementos de la imagen y diferenciarlos por contrastes de color y de carácter gráfico. La diferencia de carácter gráfico se establece a partir de la introducción de la tinta calcográfica en los pelos, que aportan sobre el color mate de base de la pulpa varias alternativas: Colores brillantes por la acumulación de tinta en partes de la pulpa, frente a los colores mate de la pulpa, nuevos colores cubrientes sobre los colores de la pulpa o colores en veladura sobre los colores de la pulpa.

Este nuevo aspecto, que enriquece enormemente las alternativas de este proceso, es posible por la creación de un contramolde, que es la contraforma de la matriz. El contra-molde tiene la función de presionar la pulpa hacia el interior de las tallas para que recoja, de éstas, la tinta y a la vez refuerce su definición. Una vez entintada la matriz es colocada la pulpa sobre ésta, y sobre la pulpa el contramolde, introduciéndose el sandwich en el tórculo y, bajo una gran presión, se transfiere la tinta a la pulpa.

Con esta última intervención sobre la imagen de origen xilográfico se refuerza el carácter peculiar de las tallas, se da a la imagen mayor riqueza cromática, y se aumenta la definición de los detalles de las mismas tallas, obteniendo de este modo una imagen que, por la singularidad de los resultados y su carácter inédito, he denominado: *XILOGRAFIA TRIDIMENSIONAL*.

I. EL TRIUNFO DE LA FANTASÍA

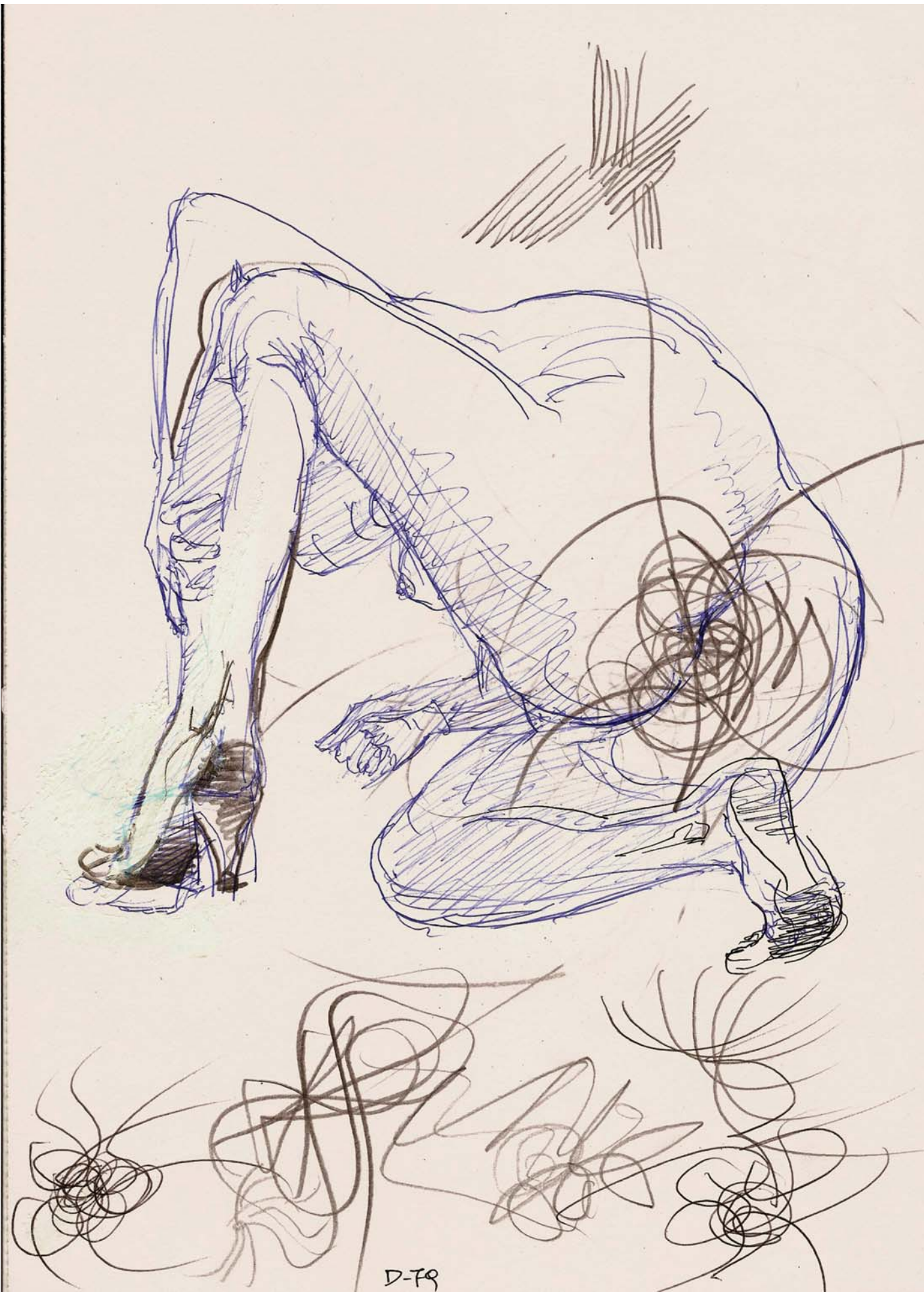
Las modas de nuestra cultura occidental contemporánea nos han enajenado, hasta el punto que han modificado en la mujer su concepto de belleza. Persiguiendo el nuevo ideal las ha llevado a eliminar los pelos de casi todas las zonas de su cuerpo, entre ellos los del pubis.

La consecuencia ha sido que se ha reducido el poder de atracción sexual sobre los hombres, que ante tal circunstancia han recurrido a su imaginación para recrear la realidad desaparecida.

A través de la imaginación, han reconstruido el vello del pubis de las mujeres y al hacerlo, no han podido contener la fantasía, que les ha conducido a los más sorprendentes hallazgos.

De este modo, el vello se ha transformado en largas cabelleras que terminan por unirse al pelo de la cabeza, formando una cinta continua o adquiere las sugerentes formas de la escritura otomana, o estructuras metalizadas en forma de líneas paralelas.

De este modo, una carencia, generada por una cultura caprichosa y absurda, ha propiciado la exploración de uno de los más valiosos patrimonios del hombre: su imaginación.



D-79







Hierosofismo:

Tratamiento grafico de la figura
en I° Cap. naturalista (con modelado)

en II° Cap. plana

en III° Cap. a líneas ~~fibra~~ con relieve.

La figura va perdiendo naturalismo y volviéndose
mas i Expresionista

Expresiva

Siaticica

Deformada

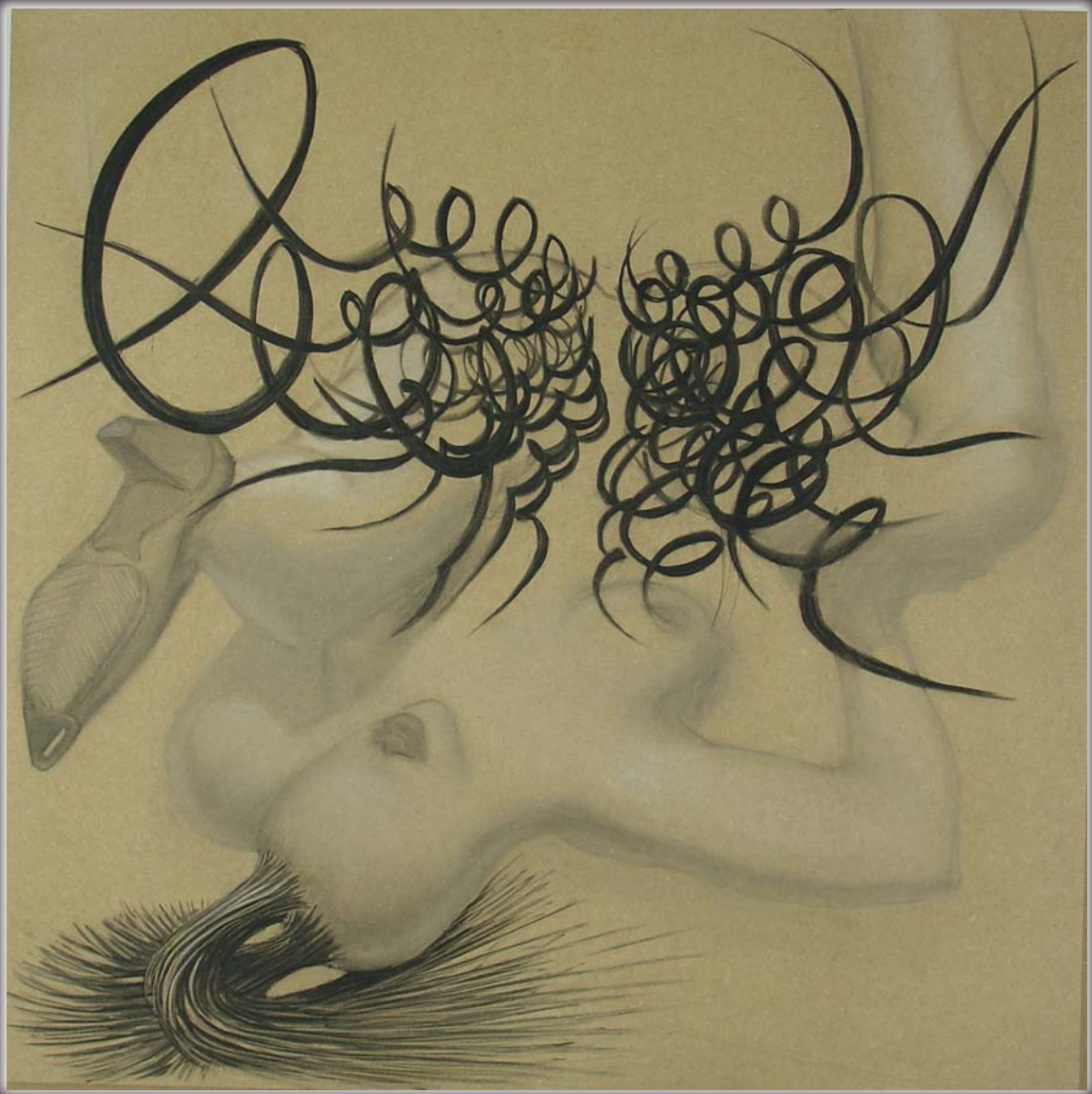


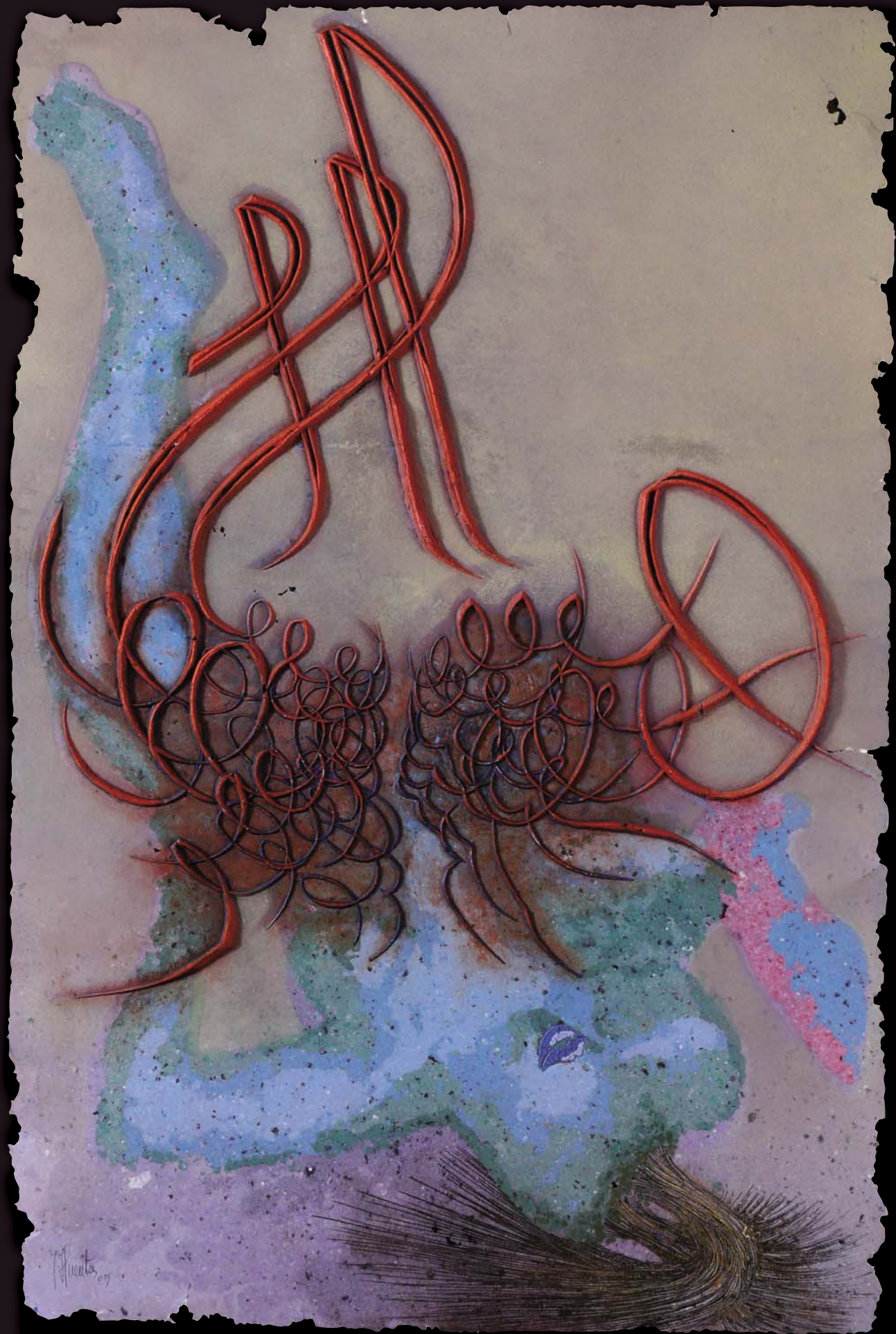
La caligrafia otomana

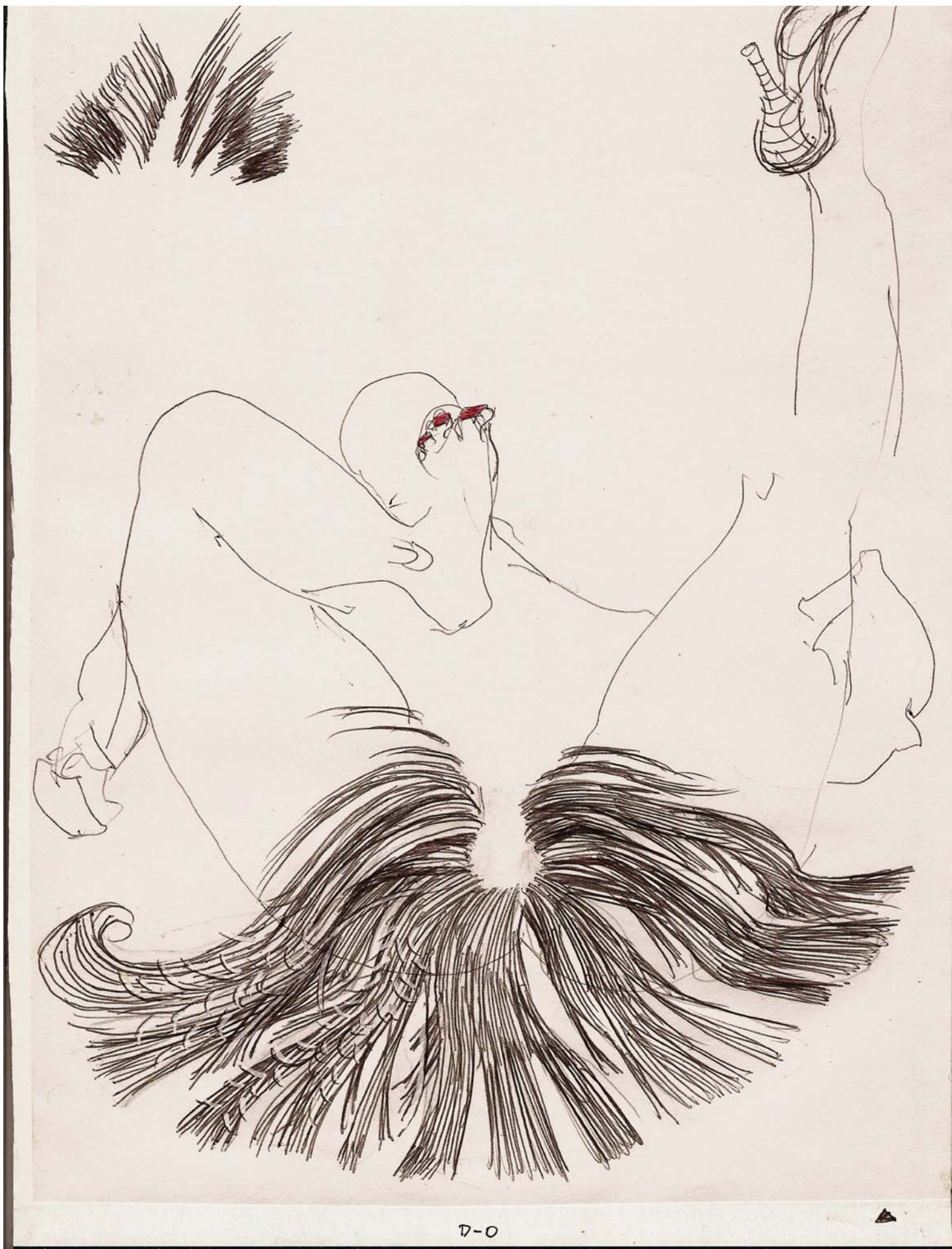
24
3
72
16
88

1 detalle.
4 bocetos
1 Imagen con
3



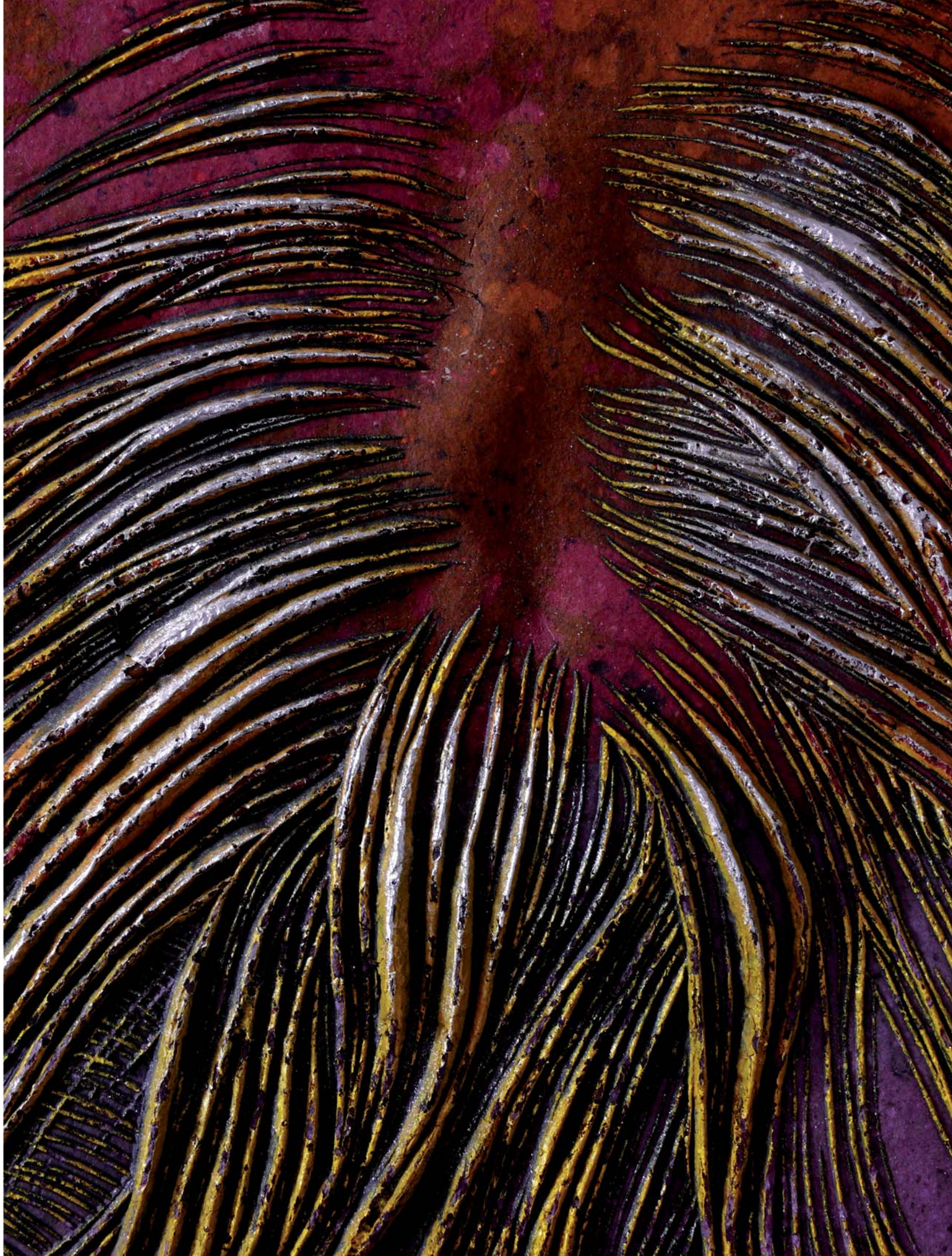






D-0







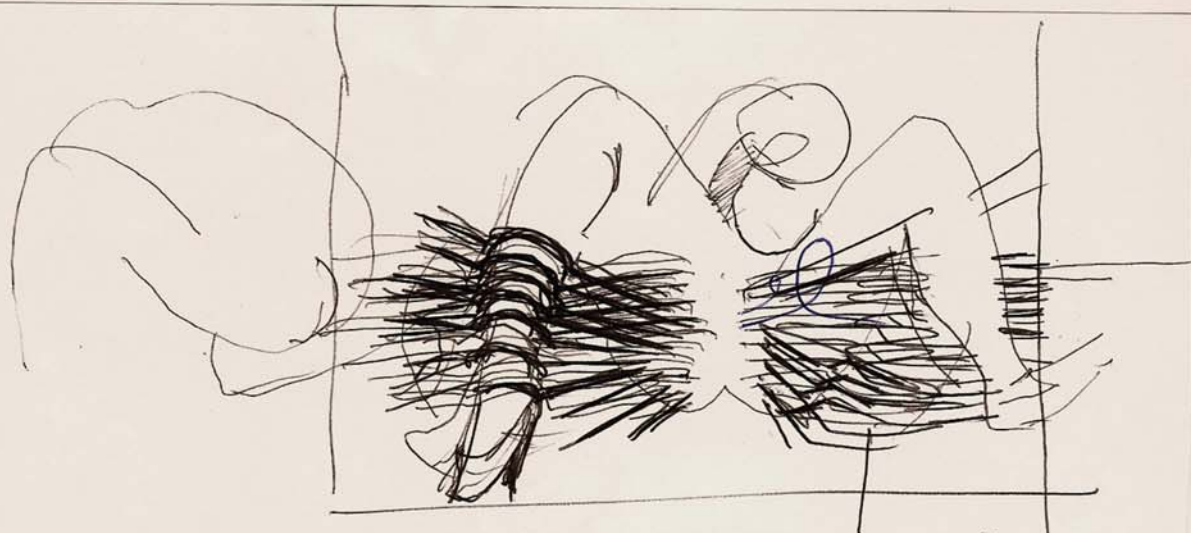












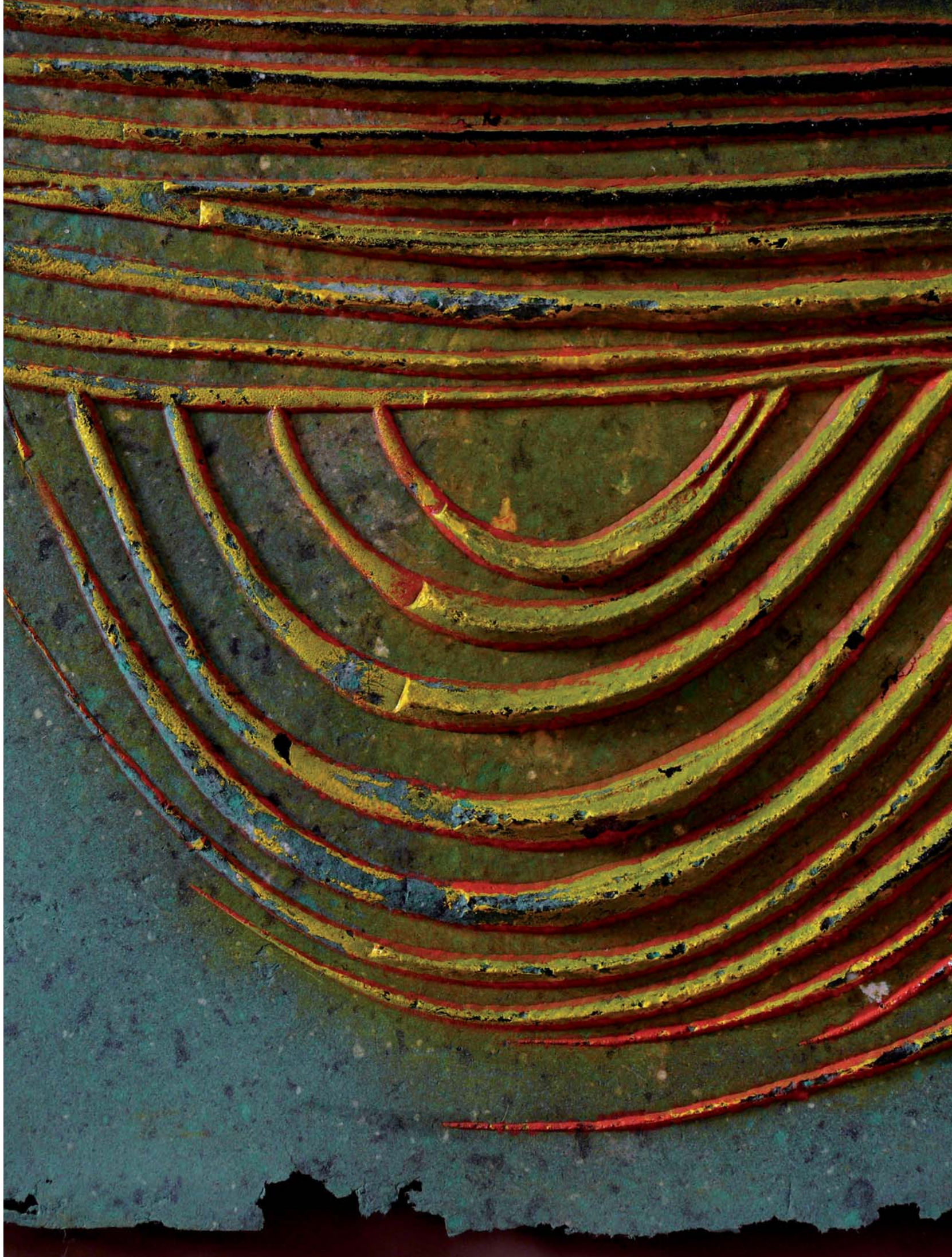
pelos que llegan
hasta el lateral de la
nariz.

Recursos: Fou Capas:

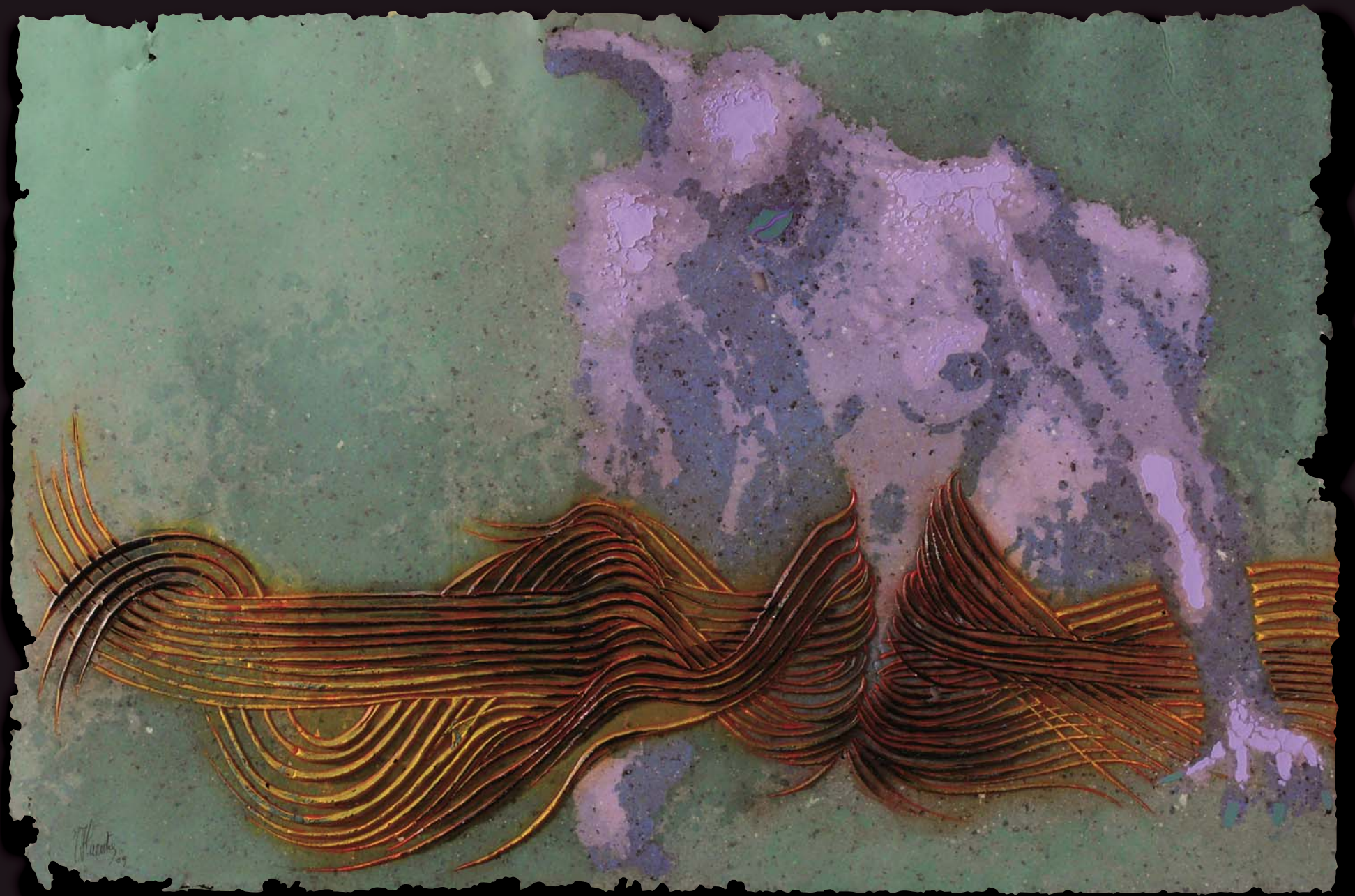
la figura es recortada a tijera todo su
contorno o parcialmente.

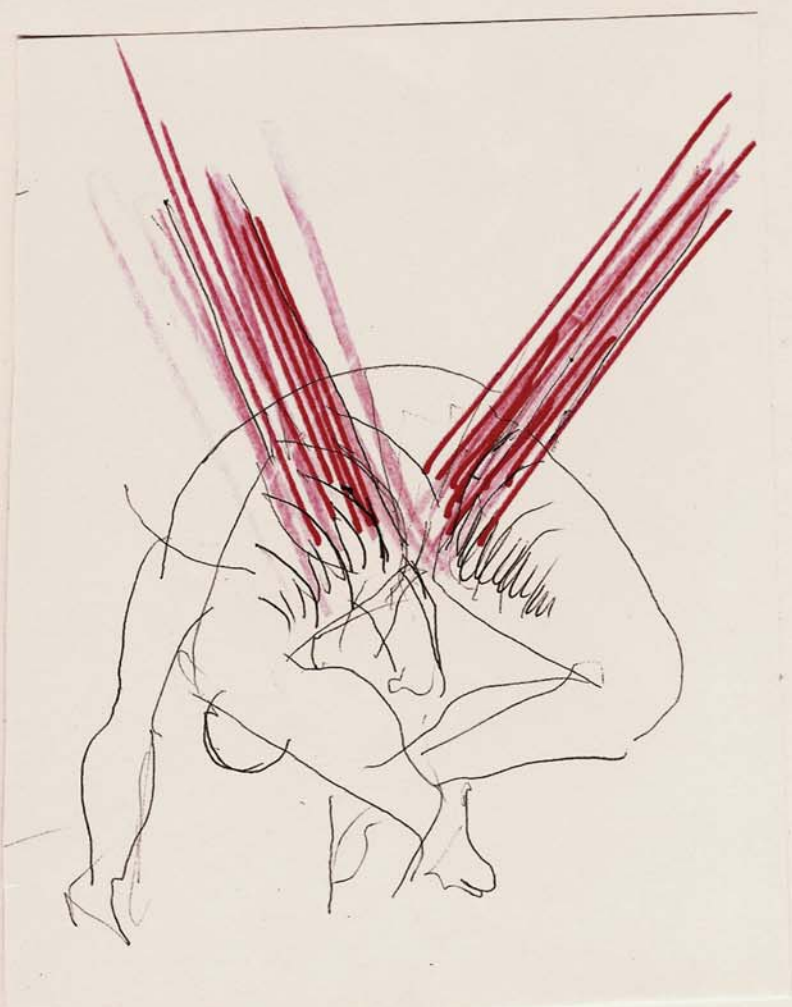
- F)
- 1.) Aplicación de la pulpa de coloves
 - 2.) Aplicación de spurs Rosetas
 - 3.) Aplicación de diata o rodillo para
ocultar al colov del ~~spurs~~ en la nariz
y que quede solo en los pelos.

G)









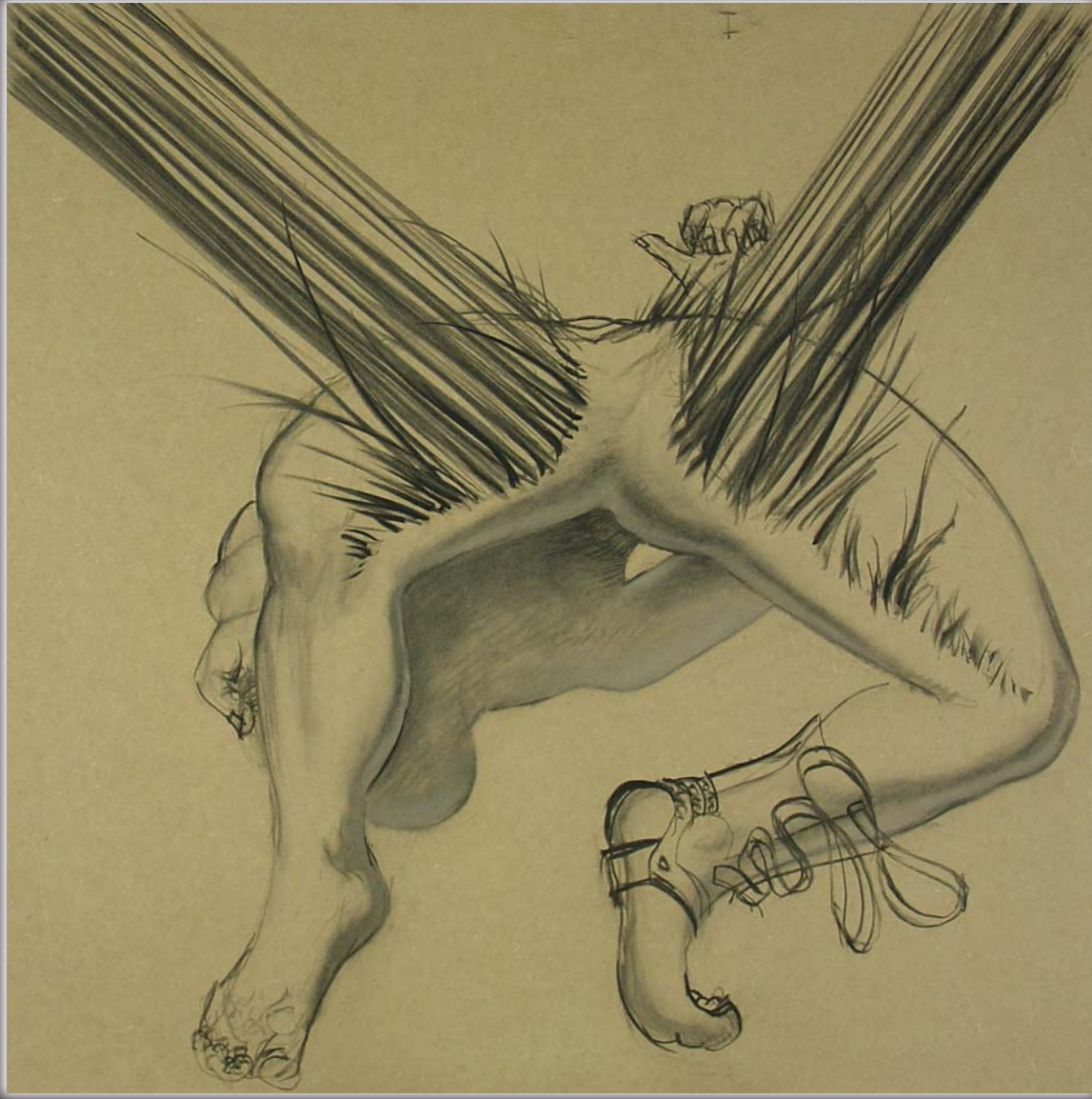
• XILOGRAFÍA • / Pulpa de papel. HIRSLITISMO.

~~La~~ La relación entre dos medios de ~~de~~ creación es la que la aportación de cada uno de ellos es la contribución con el otro abre nuevas puertas a la representación en el campo de la imagen sobre papel

• El proceso creativo de la xilografía a través de las cuatro fases de desarrollo de las imágenes:

- I. bocetos
- II. Dibajo sobre la madera
- III. Tallado (elaboración de la matriz)
- IV. Pulpa de papel.

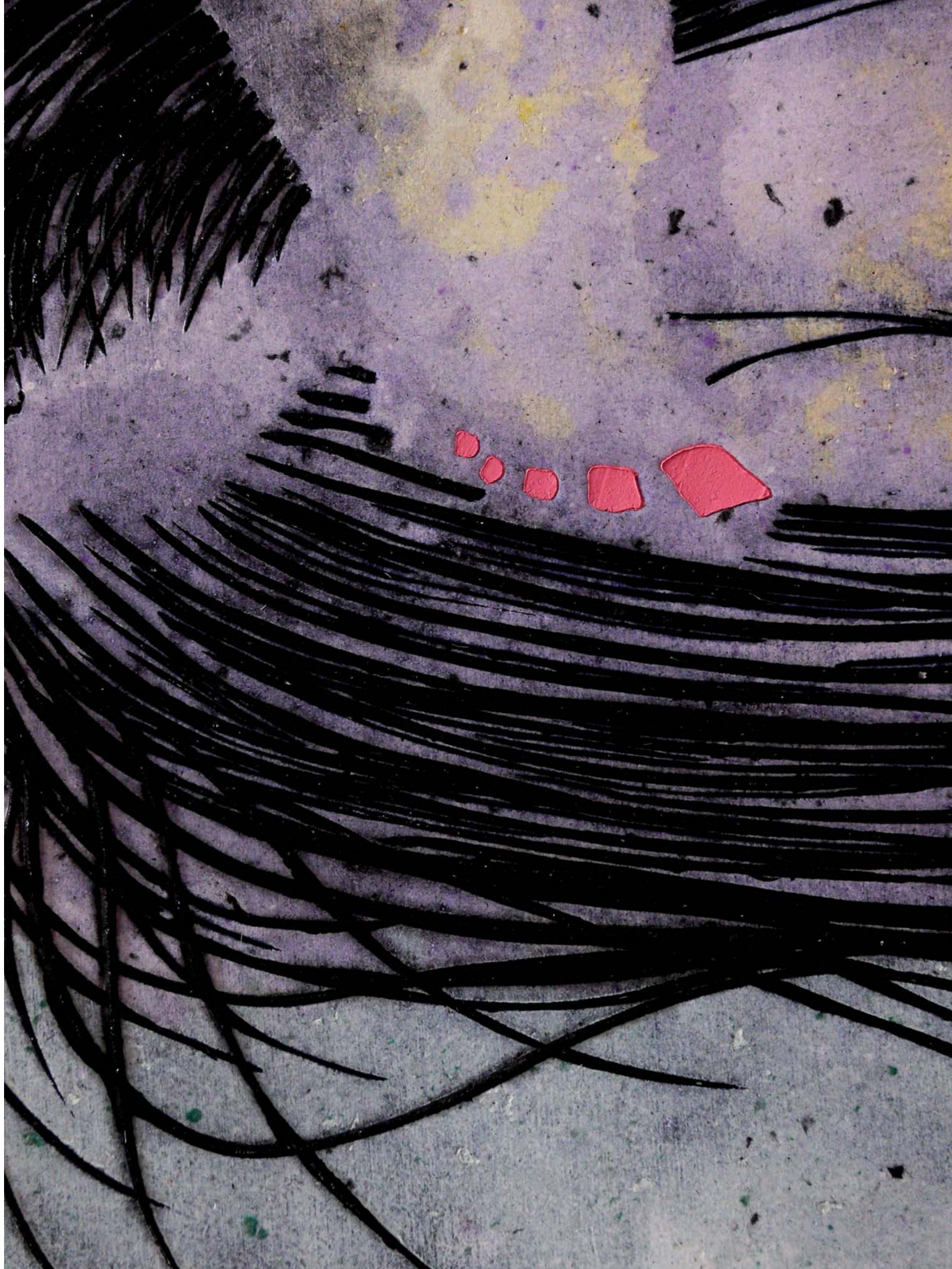








D-7









10
Tipo resuelto con necesidad de capas, para colores distintos, metalizados, rosetones
dejos, vegetales etc...

C-97







W. K. K. K.
07

II. LA BATALLA

El mundo de la imaginación siempre ha sido un lugar de difícil acceso y de identidad frágil, razón ésta por la que a los creadores se les ha considerado seres «especiales», por su facultad para penetrar en este lugar.

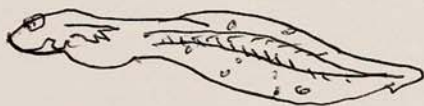
La fragilidad de la imaginación se debe a la fuerza que ejerce sobre ella el mundo de la realidad, que termina por penetrar e interferir en nuestros sueños.

De este modo, en nuestra narración se produce una lucha titánica, épica, entre dos elementos opuestos, con fuerzas semejantes que luchan por dominar y tener la hegemonía de la mente.

La realidad, en las imágenes, está representada simbólicamente a través de los objetos que emergen desde el fondo de las mismas. Su presencia ha debilitado considerablemente la imaginación, representada ésta por las mujeres.

La realidad lucha desde su presencia corpórea emergente, táctil y material de los objetos cotidianos. La imaginación, por su parte, lo hace desde los cuerpos planos en color y desde el relieve del vello púbico de las figuras femeninas.

Estamos presenciando la eterna lucha entre dos aspectos del individuo, el que le impulsa a soñar y el que le sujeta al mundo material y concreto.



¿Que atan los pelos?

Cereales

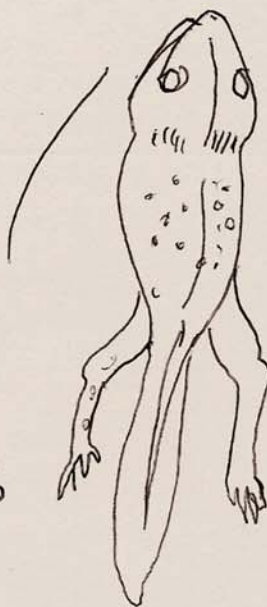
Moscas

Escarabajos

rares



Los raras rebajados
en la superficie: relieve
egipcio.

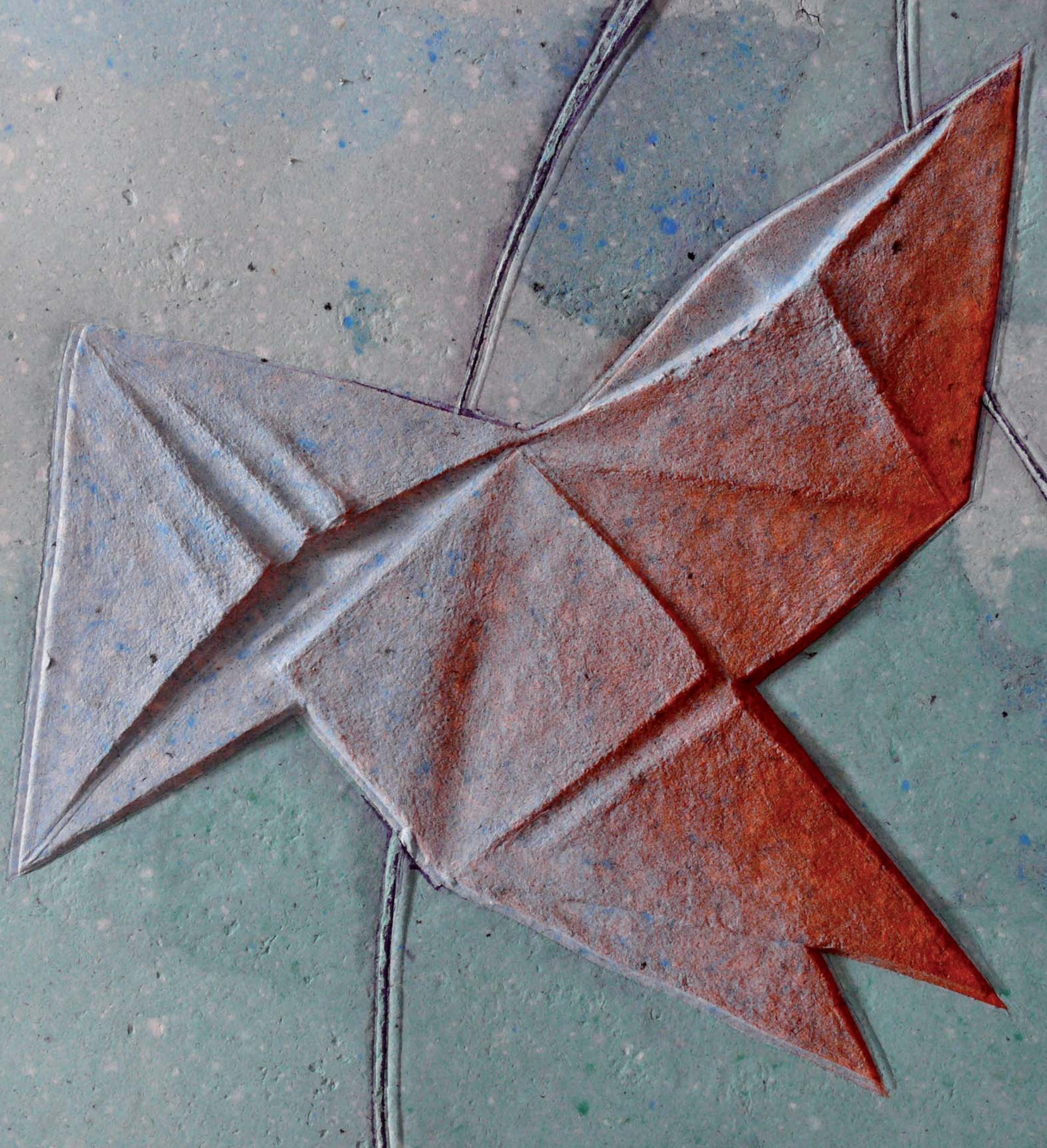








C-101





Jeff Hunkler '07



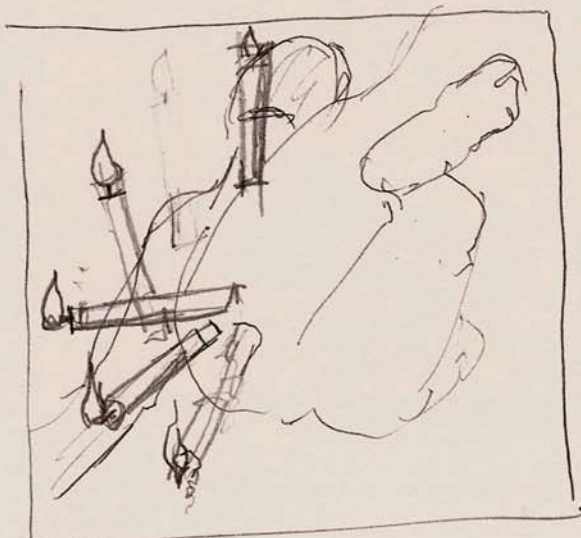
C-99

△



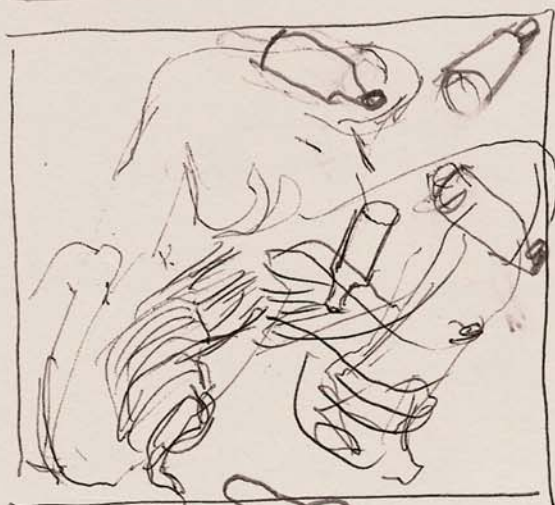


Phantas



la realidad se experimenta ...
se "curvada" con las dimensiones...

la realidad se individualiza a través
de los dibujos repetidos ... como
si hiciera su aparición de
forma reiterada, persistente...
incredible.



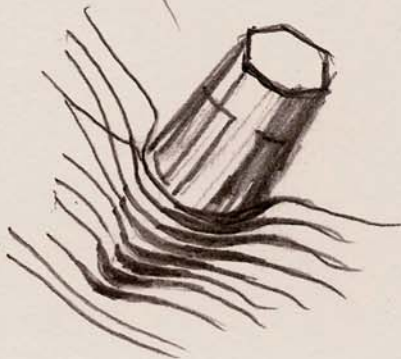
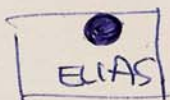
* RANAS
LAPICES
* VELAS
* BOTELLAS
PIEDRAS
PELOTAS
PAYELESARRU

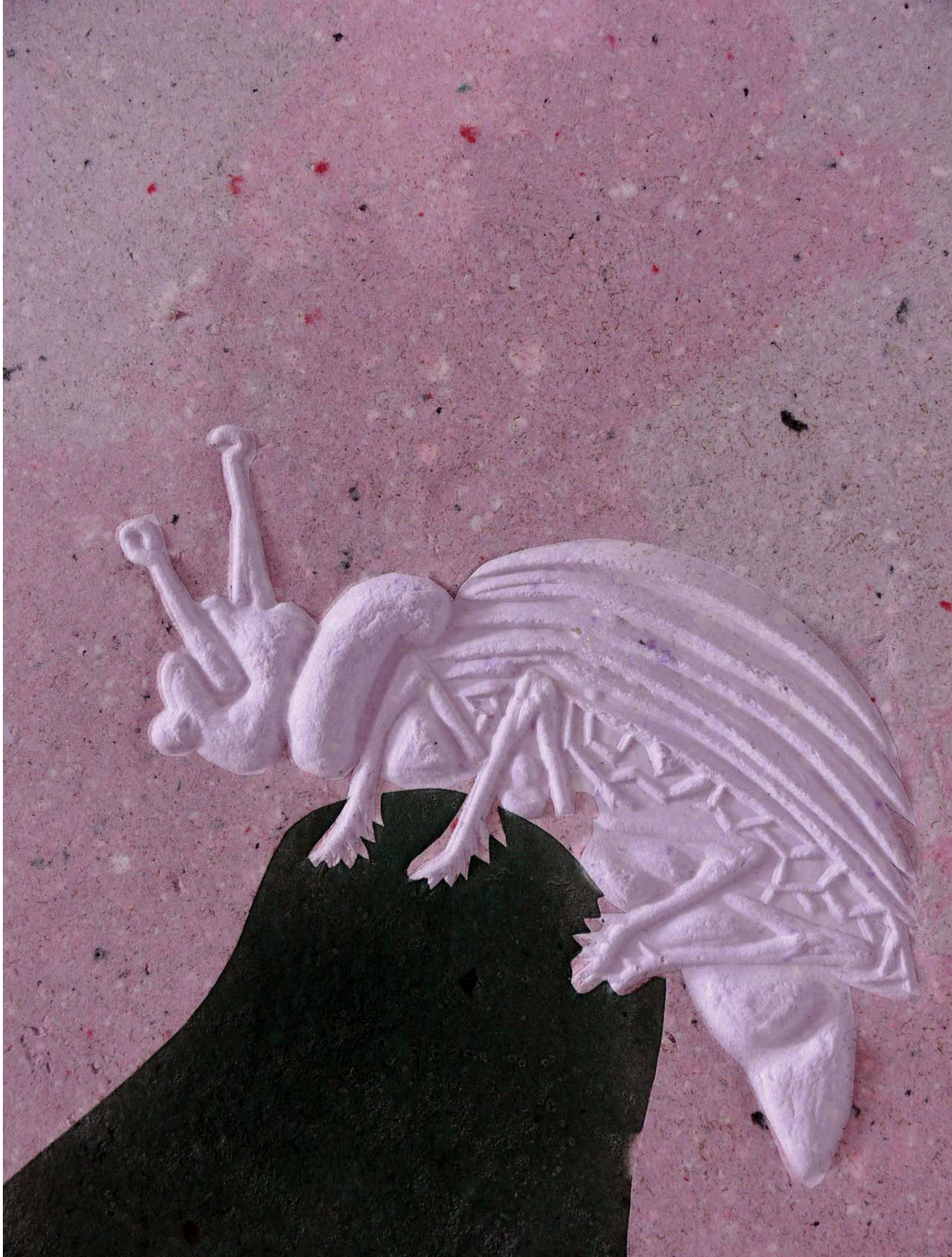


* PAJARITAS
Gorrio papal.
ESPADAS

ESCARABAJOS

PICO.

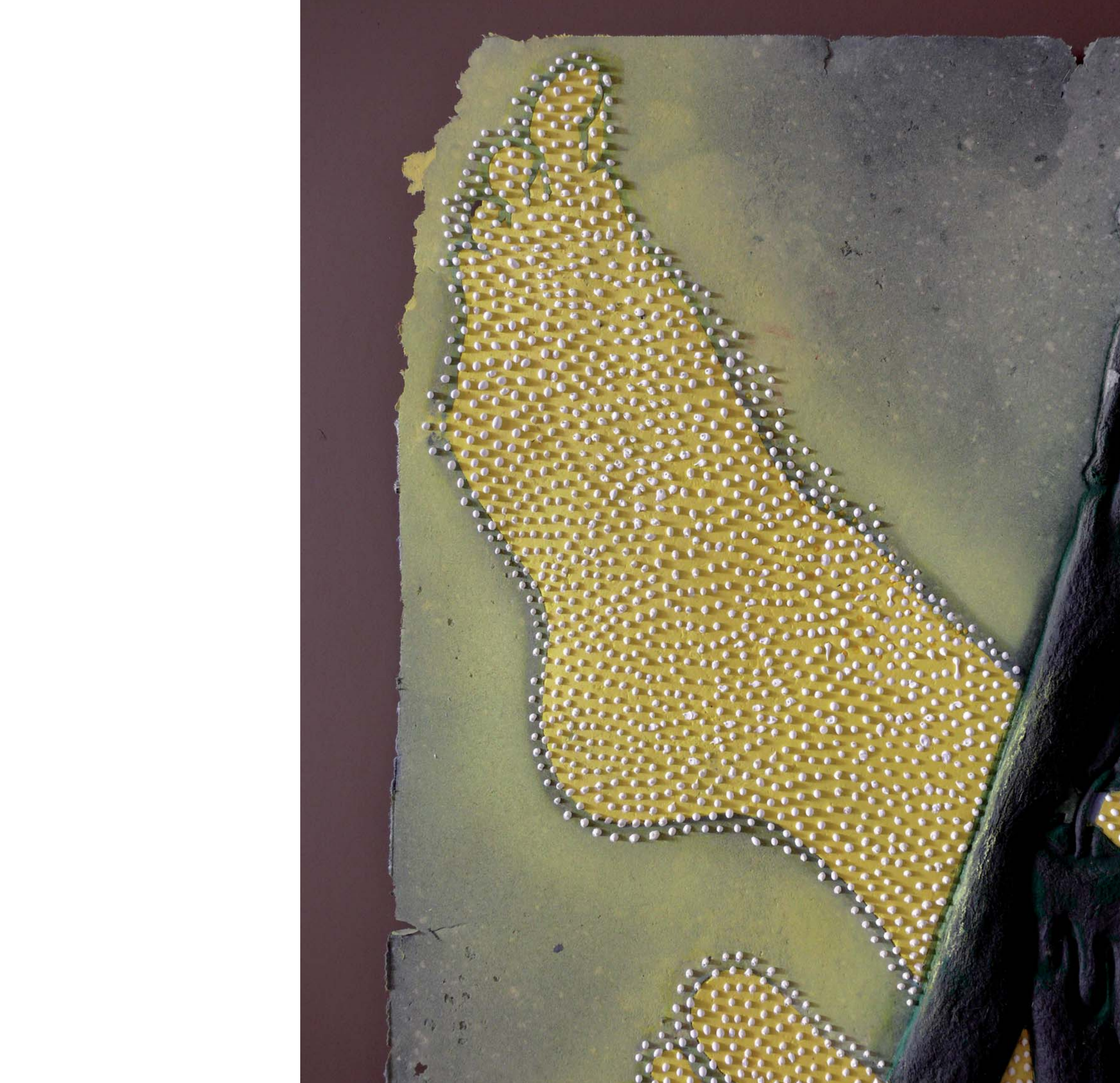








D-69







C-75











C-98







III. EL DESENLACE

En todas las batallas hay vencedores y vencidos, en nuestra narración, también: la realidad termina venciendo a la imaginación.

En todas las batallas se paga un precio, en este también: la pérdida de la imaginación conduce a la pérdida de la alegría, al dominio de lo neutro, de lo anodino, de lo amorfo. En las imágenes de este capítulo esto se traduce en la pérdida del color y la hegemonía de los grises y tonos pálidos.

El triunfo de la realidad está simbolizado representando los objetos a través del medio fotográfico, que constituye un modo indiscutible de representar el mundo que nos rodea desde su objetividad documental. En las imágenes fotográficas se ha excluido el color con la intención de expresar que los objetos, esto es, la realidad, también han perdido en esta guerra.

Pero es interesante observar en las imágenes que las figuras no han perdido su capacidad evocadora, lo que resulta alentador, porque puede representar un período de letargo, después del cual la fantasía puede reiniciar la lucha.

Por otra parte, no es menos interesante considerar esta narración como algo reversible, esto es, partiendo del final podemos descubrir una historia alternativa, casi opuesta. Partiendo del último capítulo al primero la fantasía emerge tímidamente entre la realidad, para ir apoderándose, progresivamente, de nuestra mente hasta convertirse en un todo en el primer capítulo, donde, definitivamente, la imaginación triunfa sobre la realidad... Dispóngase a soñar.

PELOS CON ELEMENTOS SIN RELACION :

LAS DOS REALIDADES DE LA VIDA :

LA OBSESION POR UNA PARTE

Y LO QUE ESTA AHÍ EXTERNO A NOSOTROS QUE
INTERFIERE EN NUESTROS PENSAMIENTOS Y QUE TIENE
SU ORIGEN EN LO QUE NOS RODEA, LA REALIDAD,
NUESTRO ENTORNO (NO ES LO OPUESTO)

LAPICES

TIJERAS

RANAS

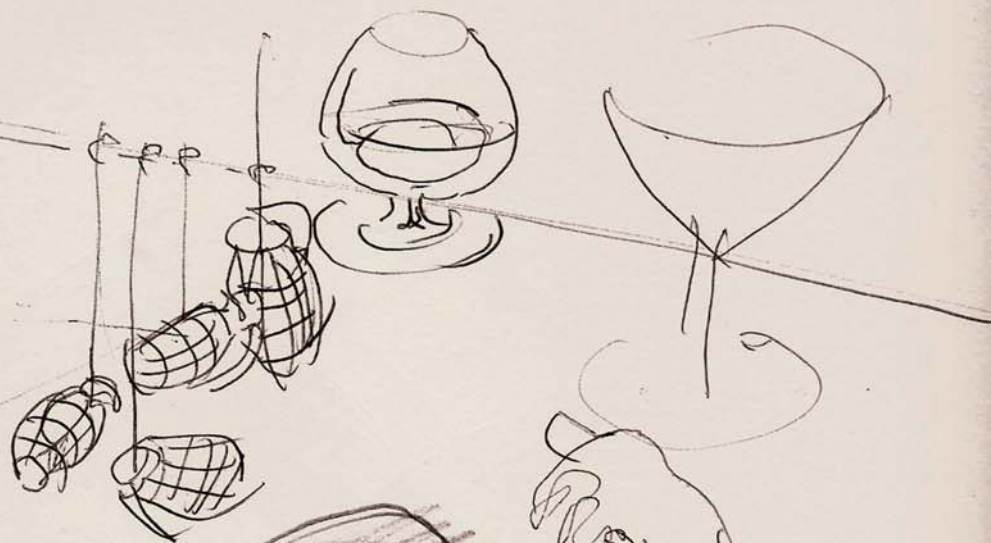
PIEDRAS

BOTES

BOTELLAS.

COPAS

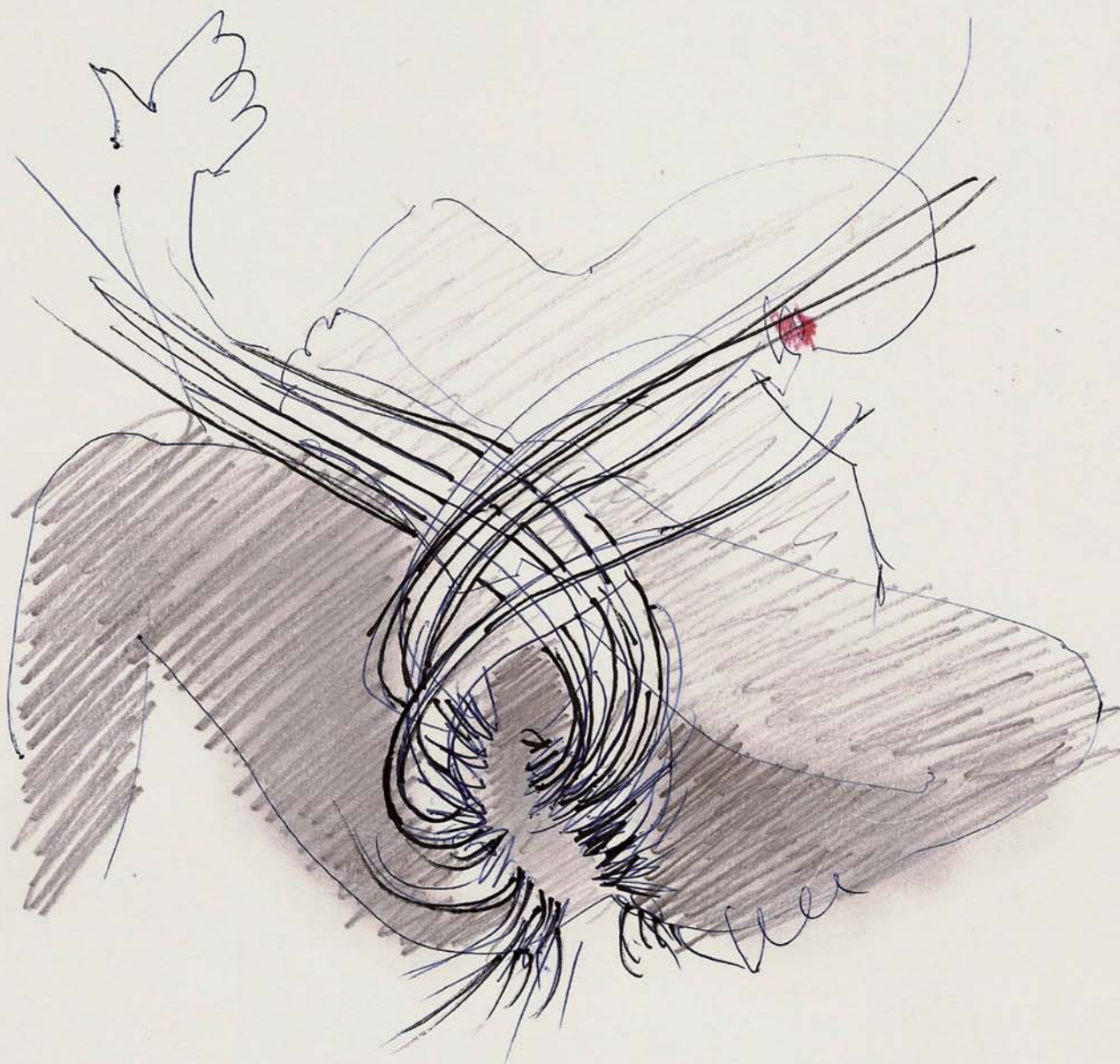
VELAS.









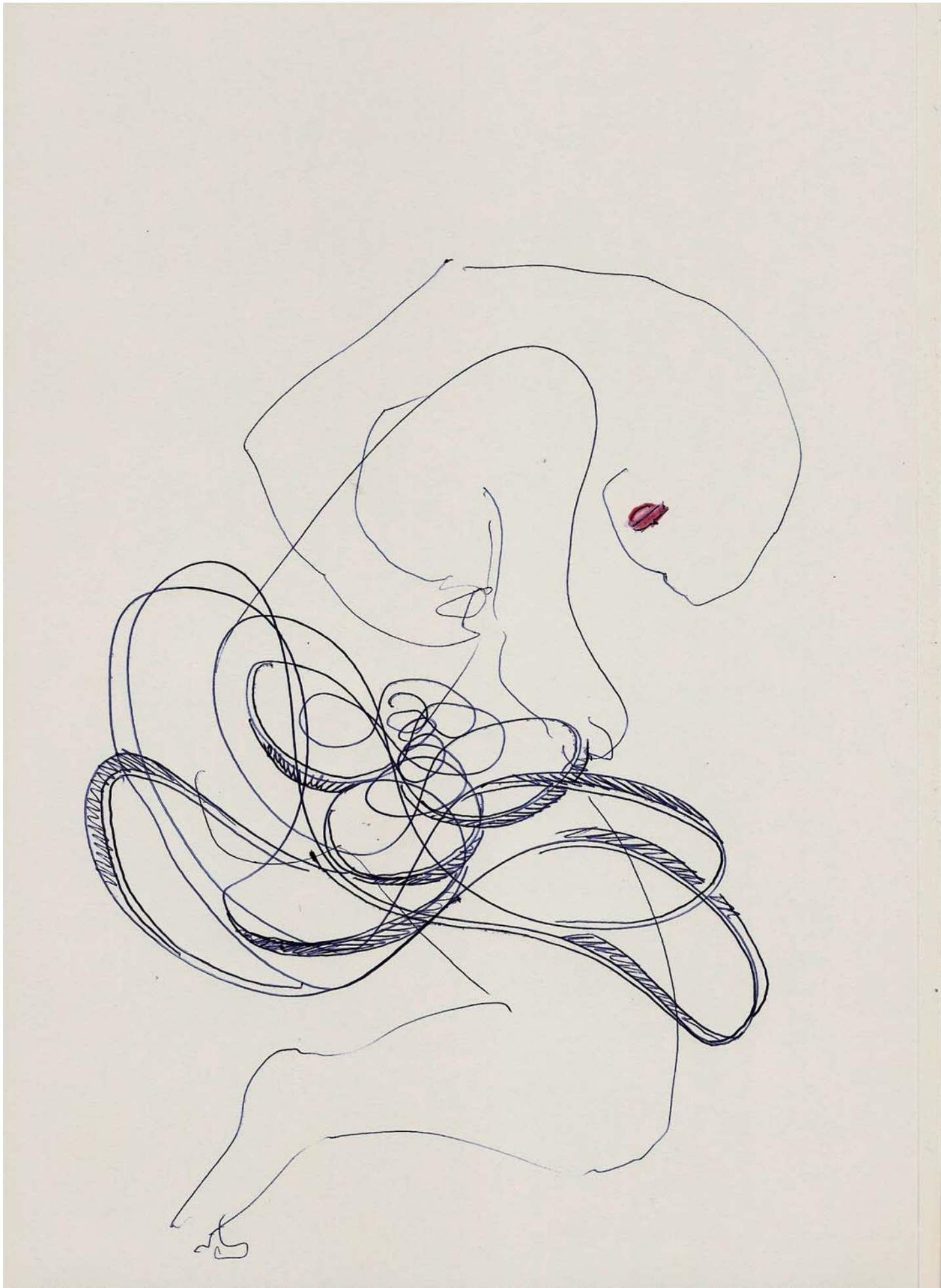






III











T. H. ...

ELEMENTOS PARA LAS IMAGENES:

SERPIENTES (fotográfico) B/N o color.

SALTAMONTES (fotográfico) B/N o color.

MANZANAS (fotográfico)

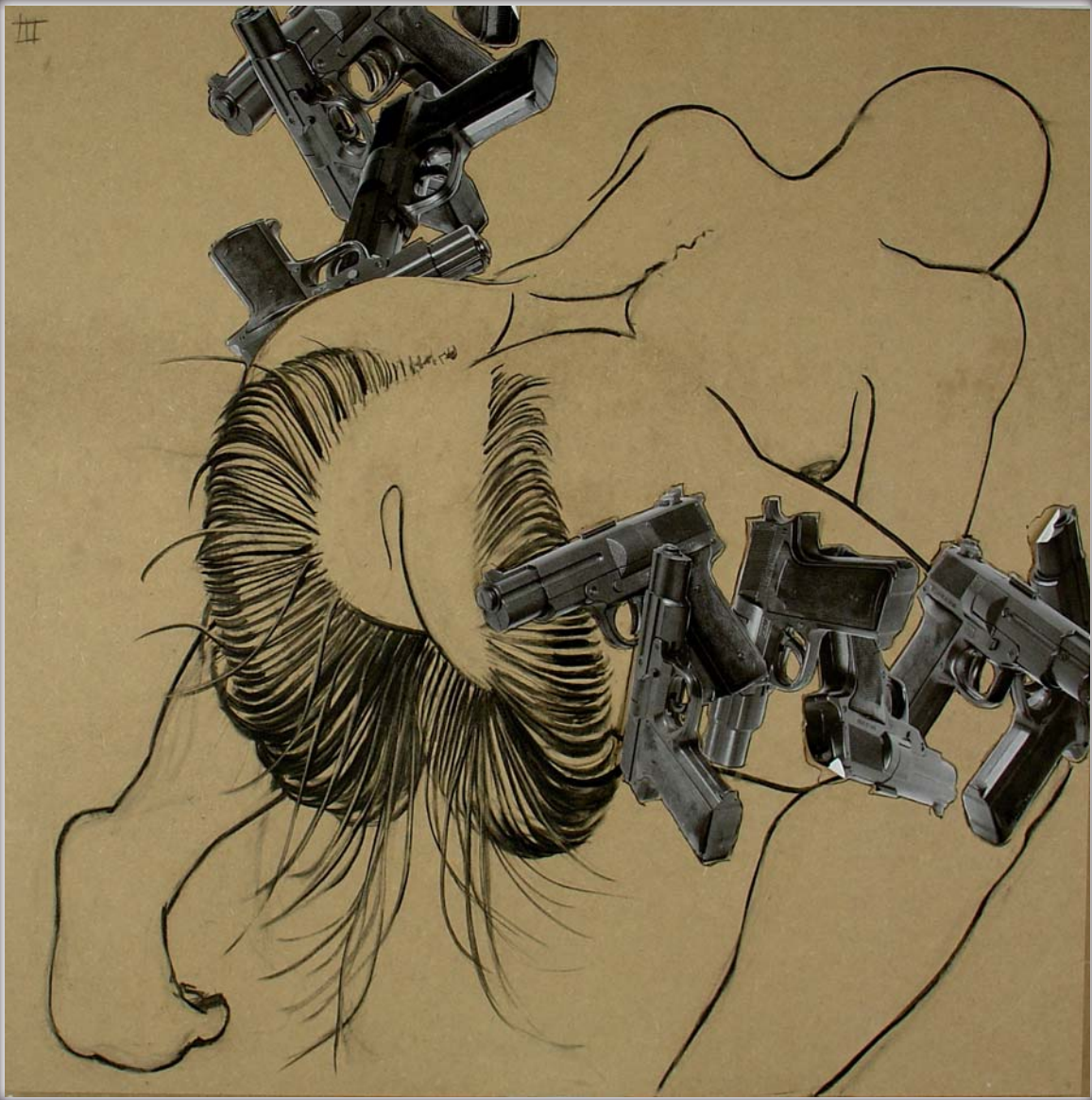
NARANJAS (fotográfico)

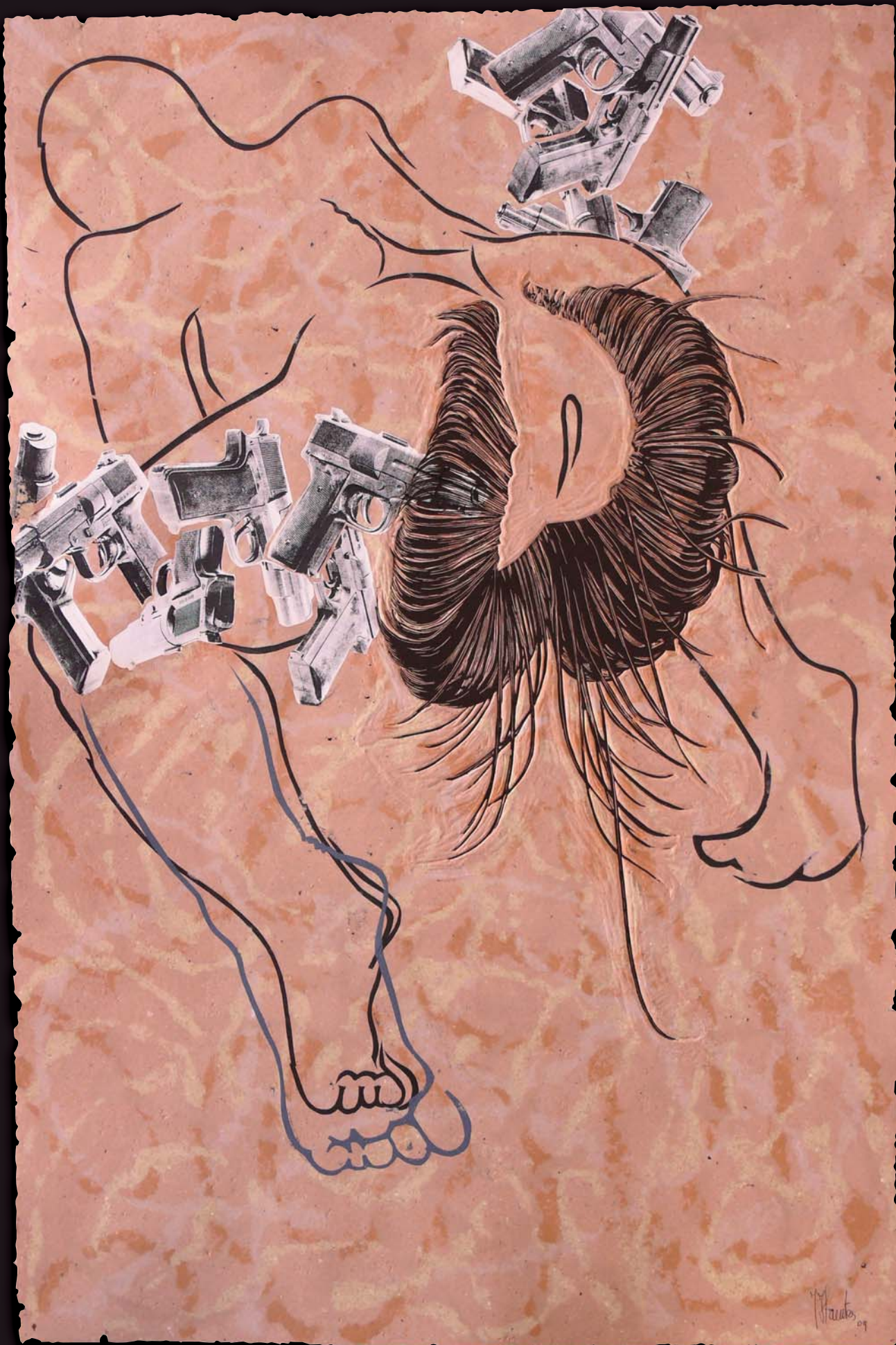
Pescado (esqueleto) directo

PECES (fotográfico)

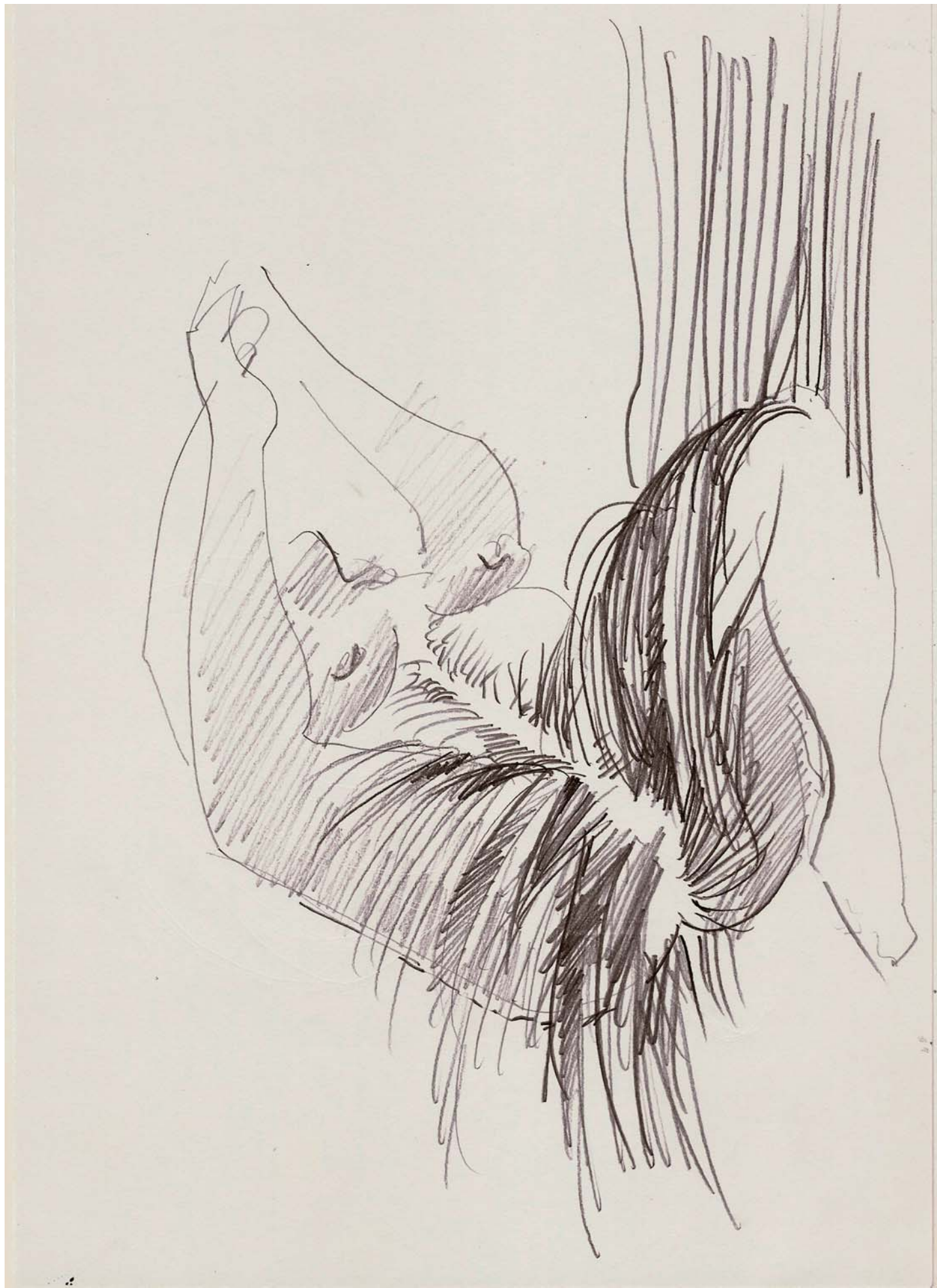








M. Hunt 09











C-93







09



D-65





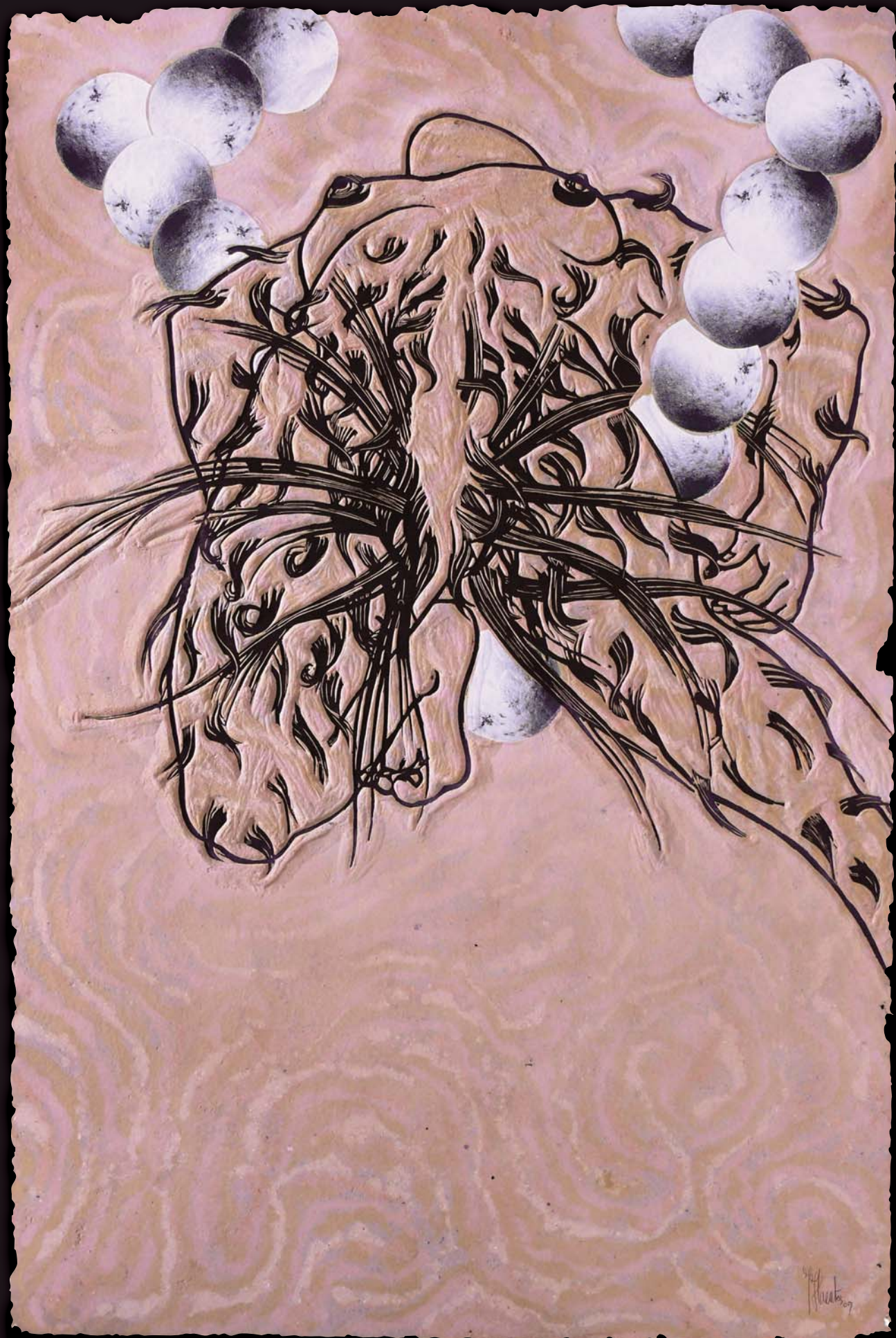




G-79



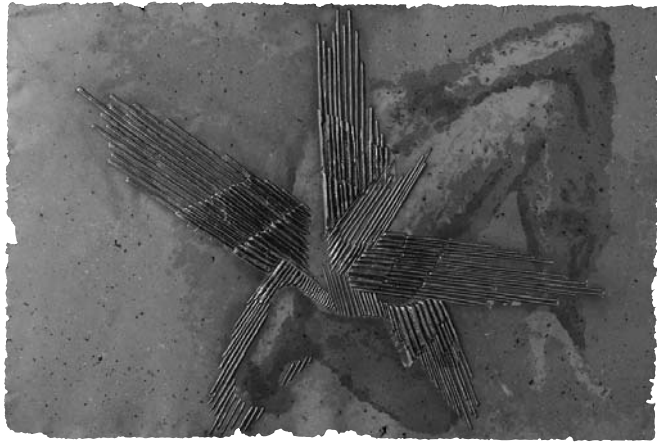




ÍNDICE DE OBRAS

C A T Á L O G O G E N E R A L

La serie "Vello" consta de veinticuatro imágenes. Las imágenes se distribuyen en tres grupos que corresponden a los tres capítulos de la serie. EL PRIMER CAPÍTULO: "EL TRIUNFO DE LA FANTASÍA" consta de ocho imágenes que aparecen reproducidas en su totalidad en el catálogo.



Ref. 09-1
100 x 150 cms



Ref. 09-2
150 x 100 cms



Ref. 09-3
100 x 150 cms



Ref. 09-4
150 x 100 cms



Ref. 09-5
100 x 150 cms



Ref. 09-6
150 x 100 cms



Ref. 09-7
100 x 150 cms



Ref. 09-8
150 x 100 cms

EL SEGUNDO CAPÍTULO: " LA BATALLA " consta de 8 imágenes que aparecen reproducidas en su totalidad en el catálogo.



Ref. 09-9
150 x 100 cms



Ref. 09-10
100 x 150 cms



Ref. 09-11
150 x 100 cms



Ref. 09-12
100 x 150 cms



Ref. 09-13
150x 100 cms



Ref. 09-14
100 x 150 cms



Ref. 09-15
150 x 100 cms

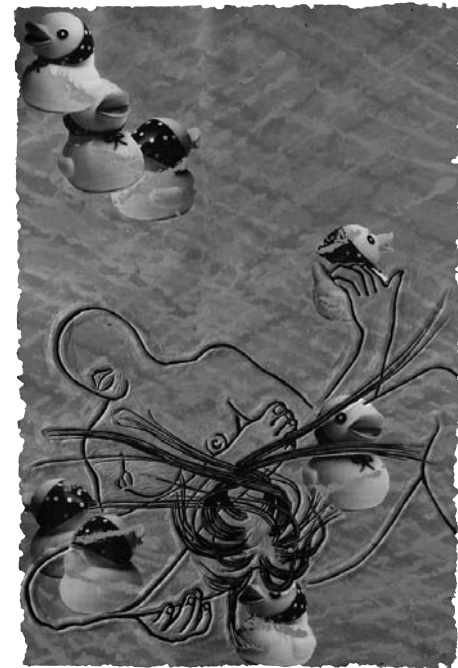


Ref. 09-16
100 x 150 cms

EL TERCER CAPITULO: " EL DESENLACE " consta de 8 imágenes que aparecen reproducidas en su totalidad en el catálogo.



Ref. 09-17
100 x 150 cms



Ref. 09-18
150 x 100 cms



Ref. 09-19
100 x 150 cms



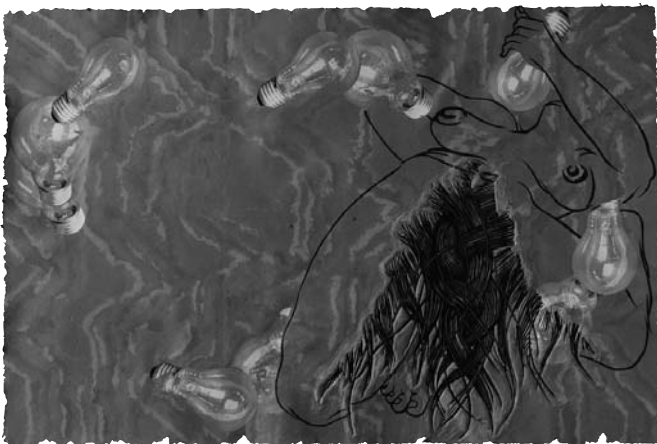
Ref. 09-20
150 x 100 cms



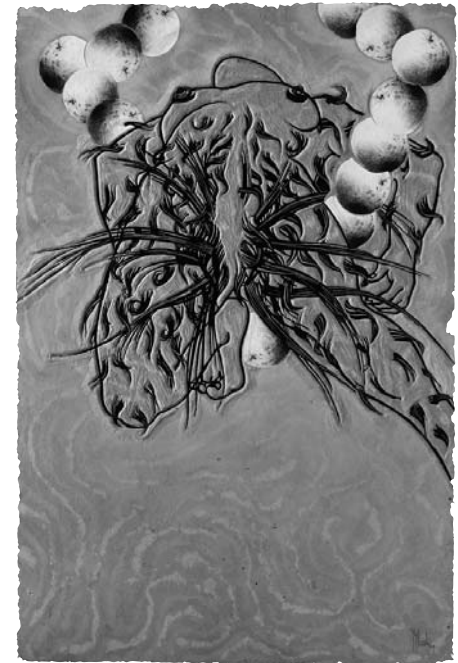
Ref. 09-21
100 x 150 cms



Ref. 09-22
150 x 100 cms



Ref. 09-23
100 x 150 cms



Ref. 09-24
150 x 100 cms



CURRICULUM VITAE

José Fuentes nace en 1951 Torrellano, Elche, Alicante (España). Cursó la carrera de Bellas Artes en las facultades de Valencia y Barcelona. Posteriormente se trasladó a Bilbao donde inicia su actividad como artista plástico y como docente.

Su actividad artística esta reflejada a través de numerosas exposiciones individuales y colectivas en el ámbito nacional e internacional.

Su actividad docente se ha desarrollado en la universidad del País Vasco y en la de Salamanca donde actualmente ejerce como Catedrático de dibujo y grabado.

Su obra artística se ha desarrollado desde el año 1975 hasta el año 2000 expresamente dentro del campo de la imagen múltiple, de esta fecha hasta ahora sus propuestas estan entre lo múltiple y la obra única.

Tales propuestas artísticas se han concretado en “series” o grupos de imagenes que abordan un mismo tema.

En el aspecto técnico José Fuentes ha desarrollado numerosas investigaciones que han culminado en nuevos procesos dentro de la imagen múltiple.

Los campos en los que ha investigado son en el grabado en metal, en las técnicas de grabado aditivas sobre matrices de plástico y madera, en la creación de imagen multiple a través de moldes y en la creación de imagenes con pulpa de papel a plicada a moldes de distintos materiales.

Desde 2002 hasta la actualidad sigue en sus series un planteamiento narrativo con una estructura en capítulos con imágenes en las que investiga en la integración de la pulpa de papel con otros materiales.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1980 Museo San Telmo. San Sebastián.
Sede de la Caja Laboral. Bilbao.
Galería La Naya. Alicante.
Sede de la Caja Laboral. Torrellano. Alicante.
Galería de la Mota. Madrid.
- 1981 Galería Zero. Murcia.
Museo Nacional de Escultura. Valladolid.
Sala Em Pavana. Elche.
Sala Aguirre Once. Bilbao.
- 1982 Museo de Bellas Artes de Santander.
Galería Juan Gris. Oviedo.
Galería Artis. Salamanca.
- 1883 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 Galería Tórculo. Madrid.
Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.
Monasterio de San Juan. Ayuntamiento de Burgos. Burgos.
- 1986 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid
- 1987 Galería Maese Nicolás. León.
Galería Línea. Madrid.
Galería Clave. Murcia

- 1989 Galería Albatros. Madrid.
- 1990 Galería Europa Ediciones de Arte. Salamanca.
Galería Mainel. Burgos.
- 1992 Centro Cultural San José. Elche. Alicante.
- 1993 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 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 Casa de Cultura. Zamora.
Palacio de la Diputación Provincial. Jaén.
- 1996 Galería Varron. Salamanca.
Galería Tráfico de Arte. León.
- 1997 Sala de la Caja de Ahorros del Mediterráneo. Elche. Alicante.
- 1999 Sala Espacio Caja Burgos. Burgos.
Galería Evelio Gayulso. Valladolid.
- 2002 Palacio de la Salina. Diputación Provincial de Salamanca.
- 2004 Fundación CIEC. Betanzos.
Coruña. Espacio Gropius. León
Patio de Escuelas Menores. Salamanca.
- 2005 Corrala de Santiago. Granada.
Instituto Leones de Cultura. León.
- 2006 Casa de la Cultura. Ciudad Rodrigo. Salamanca
Palacio de la Salina. Salamanca.
- 2008 Casa de la Entrevista. Alcalá de Henares.
Palacio Los Serrano. Ávila.
- 2010 Centro de Congresos y Exposiciones.
Elche. Alicante.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1974 "Mostra d'Art Múltiple". Barcelona. Itinerante por Cataluña.
- 1976 "3x13". Caja Laboral. Bilbao.
- 1977 Galería Dach. Bilbao.
Galería Pictures. San Sebastián.
- 1978 "Panorama 78". Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.
"Ibizagrafic '78". Museo de Arte Contemporáneo. Ibiza.
- 1979 "Obra gráfica contemporánea". Caja de Ahorros. Sevilla.

- 1980 "I Centenario del Real Círculo Artístico". Círculo de Bellas Artes. Madrid.
 "Grabado Contemporáneo". Galería Decor. Bilbao.
 "Colectiva de Grabado". Galería Abril. Madrid.
 "Ibizagráfic '80". Museo de Arte Contemporáneo. Ibiza.
- 1981 Instituto de Estudios Alicantinos. Diputación de Alicante.
 "Arteder '81". Feria de Muestras. Bilbao.
- 1982 "Arteder '82". Feria de Muestras. Bilbao.
 "Ibizagráfic '82". Museo de Arte Contemporáneo. Ibiza.
- 1983 "Autorretratos". Galería Windsor. Bilbao.
 "Diez grabadores de hoy". Sala del Consulado del Mar. Burgos.
- 1984 Galería Tórculo. Madrid.
 "Gráfica contemporánea". Itinerante por el País Vasco.
 Premios Diputación Provincial de Alicante. Alicante.
 "X Bienal Internacional de Gráfica". Cracovia. Polonia.
- 1987 "Muestra Nacional de Arte de Vanguardia". Yecla. Murcia.
- 1988 Centro Cultural del Palacio Conde Duque. Madrid.
 "El arte de la estampación". Calcografía Nacional. Madrid.
 ARCO '88. Galería Línea. Madrid.
- 1989 "Bienal internacional de gráfica". Bhavat. India.
 "II Salón Internacional de la Estampa". Elancour. Francia.
 "Premio internacional de Biella para el grabado". Biella. Italia
- 1991 "Spanish Art, Spanish Prints in the Eighties". Spanish Institute de New York. Itinerante por EEUU (Washington, Boston, Los Angeles, Dallas).
- 1993 "Obra gráfica contemporánea". Itinerante por las Comunidades de Murcia y Valencia. Caja Murcia.
- 1994 "Donaciones de obra gráfica". Biblioteca Nacional. Madrid.
- 1995 "I Trienal de Arte Gráfico. La Estampa contemporánea". Palacio de Revillagigedo. Oviedo.
- 1997 "Huellas. Grabadores de Fin de siglo". Sala de exposiciones de Ibercaja. Valencia.
- 1998 "Salamanca. 53 artistas". Diputación de Salamanca. Exposición itinerante por las Comunidades de Castilla y León y Extremadura.
- 1999 "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 "Gráfica 2000". Galería Aritza. Bilbao.
 "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 "Estampa 2001. Salón Internacional del Grabado". Galería Centro Arte. Recinto Ferial de la Casa de Campo. Madrid.
- 2002 Galería Arte y Naturaleza. Madrid.
- 2003 Galería Dolores de Sierra. Madrid
- 2004 Técnicas y tendencias del Arte Gráfico. Exposición itinerante por Castilla y León. Fundación Ciec.
- 2005 Castillo de Buñol. Buñol. Valencia.
 Sala Santo Domingo de la Cruz. Salamanca.

CURSOS Y SEMINARIOS IMPARTIDOS

Es de particular relevancia el hecho de que en cada curso que ha impartido a lo largo de su trayectoria nunca ha repetido sus contenidos y en cada uno de ellos ha introducido materias inéditas fruto de sus investigaciones personales.

- 1978: "Curso de Fotolitografía". Taller de Extensión Cultural. Universidad del País Vasco. Leioa. Bilbao.
- 1979: "Curso de Fotolitografía". Taller de Extensión Cultural. Universidad del País Vasco. Leioa. Bilbao.
- 1982: Seminario de Gráfica sobre el "Aguafuerte en Relieve". Taller de grabado "Tres en Raya". Madrid.
- 1983: Seminario de Gráfica sobre el "Fotoaguafuerte". Taller de grabado "Tres en Raya". Madrid.
- 1986: Curso sobre técnicas de mancha inéditas y tradicionales en el Grabado en Talla. Escuela Internacional de Grabado. Calella. Barcelona.
- 1987: Curso sobre técnicas de línea inéditas. Escuela Internacional de Grabado. Calella. Barcelona.
- 1988: Curso sobre el Grabado Matérico y sus recursos de estampación. Escuela Internacional de Grabado. Calella. Barcelona.
- 1988: Curso sobre la estampación como medio creativo. Calcografía Nacional. Madrid.
- 1996: Curso sobre la Arenografía. Fundación Pilar y Joan Miró. Palma de Mallorca.
- 1996: Curso sobre el Grabado al Carborundo. Fundación Pilar y Joan Miró. Palma de Mallorca.
- 1997: Curso sobre nuevos procesos de grabado. Centro Internacional de la Estampa Contemporánea. Betanzos. A Coruña.
- 1998: Curso sobre el Aguafuerte en Relieve. Museo Casa de Goya, Fuendetodos, Zaragoza.
- 2004: Curso sobre serigrafía al carborundo. Fundación CIEC (Centro Internacional de la Estampa contemporánea), Betanzos, A Coruña
- 2005: Curso sobre creación con Pulpa de Papel. Instituto Leonés de Cultura. León.
- 2007: Curso sobre la integración del Grabado a través de técnicas aditivas con la Pulpa de Papel. Caja de Ávila. Ávila.
- 2008: El Grabado a color y la pulpa de papel. Caja de Ávila. Ávila.
- 2009: El Grabado al Carborundo y la pulpa de papel. Instituto Leonés de Cultura. León.
El Grabado Objetual. Caja de Ávila. Ávila.

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.
- Colección Universidad de Salamanca.
- Diputación Provincial de Salamanca.
- Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos. Zaragoza.
- Fundación Colegio del Rey. Alcalá de Henares

BIBLIOGRAFÍA

- 1981 URQUIJO, JAVIER. "Sobre los cables ". Catálogo publicado por el Museo de Escultura de Valladolid, 1981.
- 1982 CARRETE PARRONDO, JUAN.
Catálogo publicado por el Museo de Bellas Artes de Santander, 1982.
- 1983 SAENZ DE GORBEA, XAVIER. "José Fuentes Esteve, aventura personal y didáctica del grabado". Catálogo publicado por el Museo de Bellas Artes de Valencia, 1983.
SUREDA PONS, JOAN. "Serie las Catedrales Mágicas ". Catálogo publicado por la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Alicante, 1993.
- 1992 FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL. "José Fuentes, entre el objeto y la mancha ". Catálogo publicado por el Centre Sant Joseph, Ayuntamiento de Elche, Alicante. 1992.
- 1993 DE LA CALLE, ROMÁN. "José Fuentes: la obra en proceso ". Catálogo " Elx y el Mediterráneo ", publicado por la Diputación de Alicante. 1993.
PASTOR IBÁÑEZ, MARIA VICENTA. Diari d'una ruta: "La Festa ". Revista Festa D'Elx, Num. 44. Editada por el Ayuntamiento de Elche. 1992.
RODRÍGUEZ-MACIA MANUEL. Catálogo " Elx y el Mediterráneo ", publicado por la Diputación de Alicante. 1993.
- 1994 FUENTES ESTEVE JOSÉ. "Sobre la imagen múltiple ". Catálogo.
Exposición en la Ciudadela de Pamplona, publicado por la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona. 1994.
- 1995 ARACIL PÉREZ, FRANCESC. "Juegos de Arena ".
Catálogo publicado por la Diputación de Jaén. 1995.
- 1997 FUENTES ESTEVE, JOSÉ. "XXIV reflexiones sobre la serie ". Catálogo "Juegos de Arena ", publicado por el Ayuntamiento de Elche. 1997.
HERNANDO CARRASCO, JAVIER. "José Fuentes, la naturaleza virtual ". Catálogo "juegos de Arena ", publicado por el Ayuntamiento de Elche. 1997.
MARTINES BLASCO, T. "Fuentes en la sablera ". Catálogo "juegos de Arena ", publicado por el Ayuntamiento de Elche. 1997.
- 1999 HERNANDO CARRASCO, JAVIER. " Paisaje Aticista ". Catálogo "La Senda " publicado por Caja de 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 ". Catálogo "Color vegetal " publicado por la Diputación de Salamanca. 2002.
- 2004 FUENTES ESTEVE, JOSÉ. "El papel del papel ". Catálogo "Las Puertas del Paraíso " publicado por la Universidad de Salamanca 2004.
HERNANDO CARRASCO, JAVIER. "Las Tres Esferas del Placer". Catálogo "Las Puertas del Paraíso" publicado por la Universidad de Salamanca.
- 2005 SILVESTRE VISA, MANUEL. "La gestualidad expresiva de José Fuentes ". Catálogo publicado por la Fundación CiEC. Betanzos, Coruña. 2003-2004.
- 2006 HERNANDO CARRASCO, JAVIER. Una parábola del poder. Catálogo "Algunos Ángeles", publicado por la Diputación de Salamanca, 2006.
SÁEZ DEL ÁLAMO, JAVIER. "Construyendo el sexo en taracea". Catálogo "Algunos Ángeles", publicado por la Diputación de Salamanca, 2006.
- 2007 FUENTES ESTEVE, JOSÉ. "Creación e innovación". Catálogo. Taller de grabado de Pepe Fuentes/julio 2007. Publicado por Caja de Ávila.
- 2008 FUENTES ESTEVE, JOSÉ. "Proceso e invención ". Página web: www.josefuentes.es
JOSÉ MARÍA-MEDINA. "El deseo, el conocer y la vida". Catálogo "Blood", publicado por Caja Ávila.
- 2009 FUENTES ESTEVE, JOSÉ. "Convergencia y creación en Gráfica". Catálogo Estampa Experimental. Publicado por el 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, publicado por el Ayuntamiento de Elche. Elche. Alicante.
FUENTES ESTEVE, JOSÉ. "Caligrafías de Ensueño". Catálogo Vello, publicado por el Ayuntamiento de Elche. Elche. Alicante.



Ajuntament d'ELX