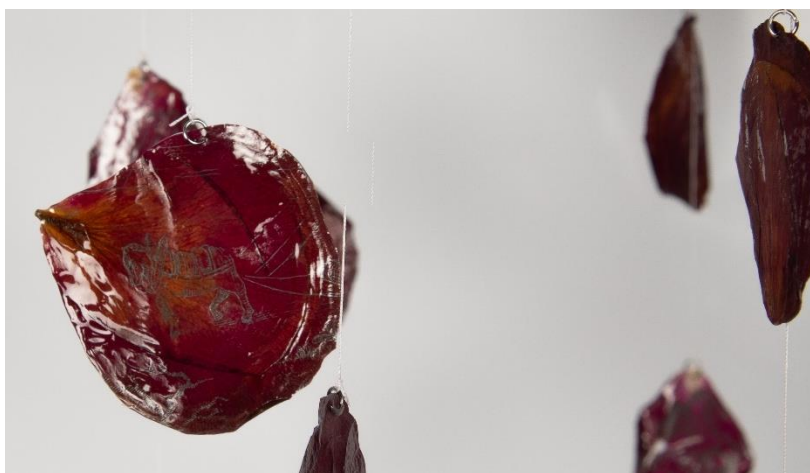


**MUDiG**

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Máster Universitario en Dibujo y Gráfica
Contemporánea

TFM

Trabajo Fin de Máster



Español Martínez, Nuria *Una mirada al olvido* 2024

Título: ***UNA MIRADA AL OLVIDO.***

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Autor/a: Nuria Español Martínez

Tutor/a: Margarita González

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Arte, producción, creación.

Arte y naturaleza

Departamento de dibujo y grabado

Convocatoria: Junio

Año: 2024



Declaración Responsable sobre Autoría y Uso Ético de Herramientas de Inteligencia Artificial (IA)

Yo, Nuria Español Martínez

Con DNI/NIE/PASAPORTE:

declaro de manera responsable que el/la presente:

- Trabajo de Fin de Máster (TFM)

Con el título

UNA MIRADA AL OLVIDO.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Es el resultado de mi trabajo intelectual personal y creativo, y ha sido elaborado de acuerdo con los principios éticos y las normas de integridad vigentes en la comunidad académica y, más específicamente, en la Universidad Complutense de Madrid.

Soy, pues, autor del material aquí incluido y, cuando no ha sido así y he tomado el material de otra fuente, lo he citado o bien he declarado su procedencia de forma clara - incluidas, en su caso, herramientas de inteligencia artificial-. Las ideas y aportaciones principales incluidas en este trabajo, y que acreditan la adquisición de competencias, son mías y no proceden de otras fuentes o han sido reescritas usando material de otras fuentes.

Asimismo, aseguro que los datos y recursos utilizados son legítimos, verificables y han sido obtenidos de fuentes confiables y autorizadas. Además, he tomado medidas para garantizar la confidencialidad y privacidad de los datos utilizados, evitando cualquier tipo de sesgo o discriminación injusta en el tratamiento de la información.

En Madrid, a 22 de mayo de 2024

FIRMA

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

*A mis abuelos Sabino y Tomasa,
que me enseñaron a amar el campo y escuchar lo que le faltaba por contar.*

Resumen

Una mirada al olvido surge como resultado de la continuación de una investigación comenzada en el Trabajo Final de Grado sobre la silicosis padecida por los mineros a lo largo del siglo XX. A lo largo del máster se ha planteado una revisión de los oficios del sector primario en relación con su representación en la estampación clásica y el oficio del grabador.

La gráfica es el medio elegido para poner en valor los oficios que sostienen la sociedad actual. Además, tanto la parte teórica como la práctica abogan por el conocimiento desde el hacer y el saber generacional pasado por medio de la tradición.

En cuanto a su formalización, se propone una investigación con materiales no convencionales sobre los que estampar, dando como resultado nueve piezas entendidas como una única obra en la que estampa y material se comunican. De este modo, la pieza que habla de la agricultura aparece estampada en elementos vegetales, la ganadería sobre polipiel, la minería sobre escayola, y la pesca sobre conchas.

En resumen, *Una mirada al olvido* evidencia la necesidad de contar la historia de miles de personas que son marginadas por un país que ha optado por una política centralista que abandona los territorios rurales. *Una mirada al olvido* es un grito, una súplica, una llamada de atención hacia la tradición rural.

Palabras clave: estampación no convencional, grabado, material efímero, tradición del sector primario.

Abstract

A Gaze into Oblivion arises as a result of a continuation of the research begun in the Final Degree Project on the silicosis suffered by miners throughout the 20th century. In this master's degree project, a review of the trades in the primary sector has been proposed in relation to their representation in classical printmaking and the craft of the engraver.

Graphic art is the chosen medium to value those trades that sustain current society. Furthermore, both the theoretical and practical aspects advocate for knowledge through doing and generational wisdom passed down through tradition.

Regarding its formalization, an investigation is proposed with unconventional materials on which to print, resulting in nine pieces understood as a single work in which print, and material communicate. Thus, the piece that speaks of agriculture appears printed on plant elements, livestock on faux leather, mining on plaster, and fishing on shells.

In summary, *A Gaze into Oblivion* highlights the need to tell the story of thousands of people who are marginalized by a country that has opted for a centralist policy that abandons rural territories. *A Gaze into Oblivion* is a cry, a plea, a call to attention towards rural tradition.

Keywords: engraving, tradition of the primary sector, transient materials, unconventional printmaking.

Resumen.....	5
INTRODUCCIÓN	9
Justificación	9
Hipótesis	10
Objetivos.....	10
Metodología	11
Estructura del trabajo	11
Estado de la Cuestión.....	12
GRÁFICA Y TRADICIÓN	14
Revisión de la relación entre la gráfica y el oficio.....	14
Revisión de la representación del sector primario: el realismo y costumbrismo.....	19
Referentes artísticos contemporáneos.....	22
La gráfica como medio de comunicación y denuncia.....	30
La gráfica como recurso plástico: soportes y adecuación al discurso	31
El abandono de la memoria: conocimiento generacional	33
Archivo subalterno como base de investigación.....	34
Aprender desde el hacer.....	35
MARCO TEÓRICO: EL ABANDONO DE LA TRADICIÓN	38
Definición de sector primario y su función en la sociedad.....	38
Tradición y oficio generacional	40
Movimientos demográficos en relación con el abandono del campo	41

Lucha del sector primario en la actualidad y agenda 2030	42
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA PROPIA	45
Antecedentes propios	45
<i>Ausencia de un minero. ¿Dónde está papá?</i>	45
<i>Pueblo fantasma</i>	46
<i>El llanto del bosque</i>	47
<i>El oficio en valor</i>	48
Investigación de materiales en la obra gráfica	49
Descripción de la obra	60
Proceso de producción	67
CONCLUSIONES	73
PROSPECTIVA.....	75
BIBLIOGRAFÍA	76
GLOSARIO DE IMÁGENES	78
AGRADECIMIENTOS	81
ANEXOS	82
<i>¿Quién hace qué?</i>	82
<i>El llanto del bosque</i>	83

INTRODUCCIÓN

La producción consiste en la realización de una investigación partiendo del grabado como medio de expresión y comunicación. La semilla de este proyecto nace el año pasado con la realización de mi Trabajo Final de Grado, “Ausencia de un minero, ¿Dónde está papá?”. En él, plasmo la idea de la ausencia de un familiar a consecuencia de una enfermedad laboral, la silicosis. Desde pequeña me atrae el mundo de la medicina y en el ámbito teórico de la Facultad de Bellas Artes se puede trabajar abiertamente con estas problemáticas en relación con al mundo del arte. Sin embargo, en esta ocasión, el hilo conductor de la enfermedad se abandona, y pasa a un primer plano la ausencia, la tradición y la artesanía que hay en los trabajos del sector primario. En el caso del TFG, el contexto es el de la minería del siglo XX, pero esta idea evoluciona y se expande este año al afrontar el abandono y el maltrato que está sufriendo el sector primario en nuestro país. Todos hemos visto noticias en las que los agricultores o viticultores prefieren tirar su producción a venderla por un precio que no alcanzan a los costes. Partiendo de esta base, la obra a realizar para el trabajo final de máster consiste en la creación de una serie de obras gráficas sobre soportes que tengan una coherencia con la profesión de la cual se hable en ese caso concreto (minería, agricultura, pesca y ganadería). Se trabajará con el imaginario artístico existente y con tintas UV, asimismo, se establece una vinculación directa entre los soportes de estampación y el oficio tratado, por este motivo serán tan variados como: papel, hojas de maíz, hojas de eucalipto, escayola, cemento, polipiel...

Justificación

Este proyecto nace de la necesidad de mostrar la realidad a la que se enfrentan las personas que viven en entornos rurales y se ganan la vida a raíz de trabajar en el sector primario.

Como una persona con raíces de Castilla León, por parte materna y de Córdoba, por parte paterna, dar voz a las personas de este sector es especialmente relevante en el desarrollo de la investigación ya que mediante la realización de este proyecto no solo se ponen en valor oficios que por sus características sufren riesgo de exclusión, sino que gracias a trabajarlo desde el terreno artístico y más concretamente desde la gráfica, se establece una conexión entre esos oficios y el trabajo de grabador y estampador.

El mundo de estos oficios está estrechamente ligado al mundo de la gráfica ya que para todos ellos es imprescindible el conocimiento desde el hacer. La conexión entre el maestro y el alumno son la base para el desarrollo del trabajo, un ganadero no puede aprender por libros

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

los trucos del oficio ya que ese conocimiento solo se lo da la experiencia y la repetición de las enseñanzas de su maestro. De igual modo, un estampador no realiza una estampa perfecta si no sabe identificar cuando el papel de seda resbala con suficiente facilidad o el cobre brilla lo suficiente como para indicar que está limpio.

Este proyecto además de resultar de interés por lo ya mencionado implementa al mundo de la gráfica la experimentación de estampación sobre materiales no convencionales como son los elementos vegetales y la escayola, dotando a las estampas de un carácter escultórico y multidisciplinar.

Con esto se entiende que las principales motivaciones que dirigen el proyecto son la innovación en el sector de la gráfica y la divulgación de los oficios en abandono por medio de una fuerte crítica a la sociedad.

Hipótesis

Un proyecto gráfico original es un transmisor coherente tanto de conocimiento, como de oficios, instrumentos y personas que han ido desapareciendo por la crisis del sector primario. Asimismo, el arte tiene el poder de remover la conciencia del observador y transformar la sociedad.

Objetivos

Objetivo general

- Desarrollar una producción artística en la que se exponga una mirada crítica sobre la idea de producción tradicional en los entornos rurales a través de la obra gráfica.

Objetivos específicos

- Investigar sobre prácticas artísticas que se conciban a través de labores artesanales.
- Hacer una producción con un lenguaje que exponga una situación de abandono y ausencia.
- Analizar distintos materiales de estampación no convencionales en la gráfica que son coherentes con el objeto de estudio.
- Trabajar a partir de la sutileza y delicadeza a través de la relación de la obra con el hacer.

Metodología

La metodología del trabajo fin de máster ha consistido en la realización una investigación teórica a través del análisis y recopilación concretos tanto estadísticos como sociológicos y en una investigación práctica por medio de la revisión de estampas en torno a la temática del sector primario en la antigüedad, la experimentación con materiales no convencionales como soporte para la reproducción de estampas nuevas y en el hacer.

Para abordar el proyecto, en primer lugar, se parte del hacer, del archivo como método de investigación desde la obra gráfica. Para escribir sobre una materia es necesario entenderla más allá de la teoría, la experiencia manual ayuda a la asimilación de conocimientos. Esta práctica cobra más sentido cuando se establece un vínculo entre los oficios grabador y estampador con los del sector primario. Todos ellos parten de la exigencia física a la hora de realizarlos y en ambos casos también tienen en común el abandono al que están sometidos.

En segundo lugar, se hace un repaso por la imaginería gráfica del sector primario hasta el siglo XX y a través de su reinterpretación se elaboran una serie de piezas que promueven despertar el interés en el espectador removiendo su conciencia y dando voz a los oficios que se desarrollan en el campo.

El medio rural quiere una mano que se abra para tenderle ayuda, no para usarlo una vez más como patio de recreo o de escándalo. Como un bonito oasis que convertir en ficción.

El campo no necesita que las ciudades lo hagan más atractivo. Ya lo es. Necesita reconocimiento y honestidad. Que los que miren aprendan a conocerlo de verdad, sin filtros ni imágenes ya prejuzgadas. (Sánchez, 2019, pág. 97)

En tercer lugar, se encuentra la investigación de nuevos materiales como soporte de la gráfica. El uso de materiales efímeros como son pétalos de flores u hojas de diversas plantas como metáfora del olvido, de división... y el empleo de soportes que aporten una tercera dimensión a la gráfica, dotándola, en cierto modo, de carácter escultórico.

El sistema de referencias empleado es APA 7ª edición, por este motivo, tal y como indican la normativa, las imágenes referenciadas en los anexos van indicadas por el sistema de numeración romano.

Estructura del trabajo

El trabajo está compuesto de dos partes, una teórica en la que se habla sobre el sector primario en España, los territorios rurales, la vinculación entre esos oficios con el sector de la

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

gráfica y el conocimiento de transmisión generacional. Por otro lado, consiste en el desarrollo de una propuesta artística compuesta de varias obras que hacen reflexionar al espectador sobre la importancia de las personas dedicadas al sector primario como base de la sociedad contemporánea.

Estado de la Cuestión

Los hogares de nuestros abuelos están llenos de fotografías con los retratos de varias generaciones, nos observan desde los marcos dando la sensación de tener mucho por decir. Sin embargo, en muchos de los casos ya no existen las personas que se reflejan tras el cristal, se marcharon dejando atrás todos sus conocimientos y vivencias, perdiendo el mundo, lenta pero continuamente la forma de vida que tenía la generación anterior.

Esta cuestión tiene especial interés personal para el artista por lo que es necesario su redacción en primera persona ya que alude a vivencias autobiográficas. Por este motivo es relevante explicar las vivencias personales.

De mi infancia recuerdo con especial cariño los paseos en bici por senderos de piedra acompañando a mi abuelo de pueblo en pueblo, saludando a sus gentes, aprender a diferenciar las zarzas que daban las moras más sabrosas, sus manos manchadas de cavar en la tierra para hacer los surcos que llevaban el agua a nuestras tomateras, no poder esperar a que las fresas estuviesen lo suficientemente grandes y coger a hurtadillas siempre alguna que después lavaba en la acequia... Todo eso se acabó cuando falleció, la huerta se dejó de trabajar, y sus conocidos fueron siguiendo poco a poco su camino. Dos de sus primos, agricultores y ganaderos aún continúan trabajando, notando el peso de los años sobre sus espaldas y buscando quién continúe con su labor. Sin embargo, haberse entregado tanto a sus animales y campos significa que no lo dedicaron a tener una familia, y una vez más el campo cae en el olvido, pidiendo unas manos nuevas que no teman entregarse a él, en este caso hablo de los campos de varias aldeas de la provincia de Palencia.

Cuando un producto del sector primario llega a una persona de ciudad el campo no existe para ellos, sus habitantes son fantasmas y no se contemplan. Su existencia no importa. Esto no solo ocurre con los alimentos de campo, ocurre con el pescado, el marisco y las extracciones mineras. Nos hemos acostumbrado a olvidar a las personas que se ganan la vida dándonos aquello que nos sustenta. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando por las políticas internacionales un oficio ya no es necesario? ¿En qué situación se quedan todas las familias

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

que se han dedicado durante generaciones a, por ejemplo, la extracción del carbón, llegando a dar su vida y su salud por ello?

Vivimos en un país centralista en el que las ciudades son las que mandan, se deja de lado las necesidades de los ciudadanos rurales. Todos hemos visto noticias en las que los agricultores o viticultores prefieren tirar su producción a venderla por un precio que no alcanzan a los costes. Estos quedan atados a las subvenciones que los ahogan, tierras especialmente fértiles para un tipo de producción son obligadas a ser sembradas con otras plantas por acuerdos entre políticos de toda Europa. Cosechas que se pierden por no estar en el lugar idóneo, plantaciones invasoras que acaban con el hábitat autóctono como ocurre con los bosques de eucaliptos gallegos...

Después de las últimas manifestaciones he contactado con varios agricultores cercanos a mí, y tristemente la problemática continúa. La ciudad les sigue dando la espalda, la política los rechaza. No obstante, la lucha continúa, y es importante seguir dando voz a todos aquellos que han decidido quedarse en zonas rurales a pesar de las dificultades.

El sector primario tiene voz, y las mujeres y hombres que lo conforman desean hablar de él, contar sus historias, y no ser un retrato más colgado en la pared de un hogar de abuelos, mudo.

GRÁFICA Y TRADICIÓN

Revisión de la relación entre la gráfica y el oficio

A lo largo de la historia la gráfica ha estado vinculada al sector primario. Esta afirmación se fundamenta en la representación constante de la relación entre el ser humano y la naturaleza. Asimismo, también se puede destacar la diversidad de representaciones del sector primario.

En este apartado se estudia el cambio en las técnicas y el imaginario que la representación del entorno rural ha experimentado a lo largo de los siglos. Para ello, es necesario apoyarse en imágenes concretas que apoyen visualmente la investigación.

La primera estampa se trata de *La Edad de Plata* (1598) de Goltzius (1558-1617). Esta obra pertenece a una serie de cincuenta y dos matrices *La creación de los cuatro elementos*¹(fig. 1), la cual aparece en el Libro I de las Metamorfosis. Esta serie se divide en otras tres más pequeñas, siendo dos de veinte estampas, y otra de doce. La estampa seleccionada pertenece a la primera de las series y muestra una representación de la vida en la Edad de Plata con hombres arando, sembrando y construyendo chozas bajo la mirada del dios Júpiter y la diosa Ceres (diosa de la abundancia).



Fig. 1 (Goltzius, 1598)

¹ Fig. 1 Goltzius, (1598), *La Edad de Plata*

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Hendrick Goltzius creció aprendiendo el oficio del vidrio de la mano de su padre, simultáneamente aprendió a grabar con Dirck Volckertszoon Coornhert(1522-1590). Cuando acabó su aprendizaje se casó con una viuda de avanzada edad y cierta riqueza. Gracias a esto consiguió abrir un taller que más tarde heredaría su hijastro. La obra de Goltzius tiene una estética manierista y está fuertemente influenciada por la obra de Miguel Ángel (1475-1564) y Rafael Sanzio (1483-1520), creando grandes volúmenes en la musculatura de sus personajes y posturas con torsiones.

La obra de Goltzius es la primera en la lista y curiosamente, al continuar con la búsqueda de estampas, sin buscarlo de manera intencionada, la segunda obra tiene mucho que ver con él.

La segunda estampa se trata de *Escena de cocina con la comida en Emaús*²(fig. 2), (1603) de Jacob Matham(1571-1631), hijastro y discípulo de Hendrick Goltzius. Es tal la unión entre estos dos grabadores que muchas de las matrices trabajadas en el taller de Goltzius no tienen un autor único atribuido ya que su manera de trabajar era muy semejante. A esto se le añade la curiosidad de que Jacob siguió inscribiendo las siglas de Goltzius a pesar de haberse retirado este del mundo de la gráfica para dedicarse a la pintura.



Fig. 2 (Matham, 1603)

² Fig. 2 Jacob Matham, (1603) *Escena de cocina con la comida en Emaús*

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

En esta estampa y forma de representar los oficios del sector primario se sigue apreciando una fuerte tendencia hacia las religiones, aunque ya hay un avance entre padre e hijo puesto que Jacob abandona la mitología clásica y representa a Jesús, hijo del Dios de la fe cristiana.

Para continuar, es necesario abandonar la mirada ordenada de los burilistas Goltzius y Matham. La línea se transforma con el paso del tiempo dando paso a la expresión y al sentimiento.

En primer lugar, podemos observar el aguafuerte *Cerca del Gran Puerto de Marsella*³, (1766-1767) (fig. 4) de Franz Edmund Weirotter(1733-1771). En esta estampa se puede observar la delicadeza y



Fig. 3 (Weirotter, 1766-1767)

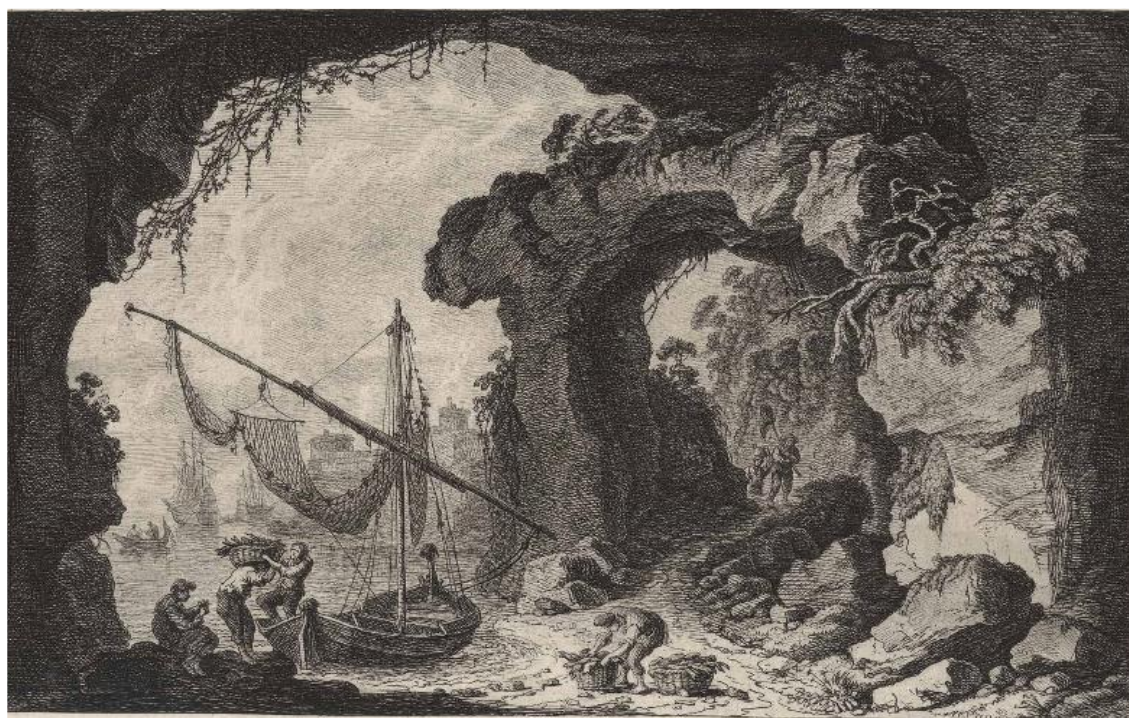


Fig. 4 (Weirotter, 1766-1767)

³ Fig. 4 Franz Edmund Weirotter, (1766-1767), *Cerca del Gran Puerto de Marsella*.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

expresividad⁴ (fig. 3) que tiene la trama del fondo debido al poco tiempo de exposición a los ácidos, en contraste con la fiereza de las líneas que conforman a los pescadores. Weirotter es un pintor, dibujante y grabador de origen austriaco con una mirada mucho más naturalista de las profesiones tradicionales. En esta ocasión se puede ver un grupo de pescadores desembarcando el pescado que han conseguido en una jornada de trabajo. Es interesante comprobar que la manera de representar en el mundo del grabado evoluciona al igual que el resto de las artes y de este modo los personajes pasan del detalle más absoluto a un juego de rayas que mediante un juego de sombras forma las figuras sin tener porque ser necesarios los rostros o anatomía precisos.

En la siguiente estampa *Temporada de octubre*⁵ (fig. 6) (conocida también como *La cosecha de*

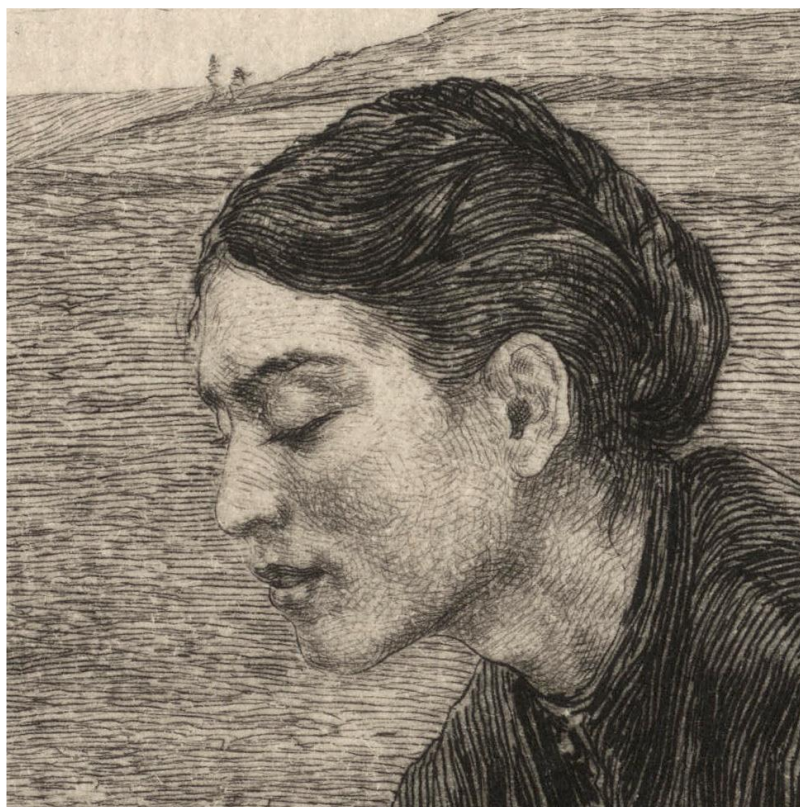


Fig. 5 (Lecouteux, 1879)

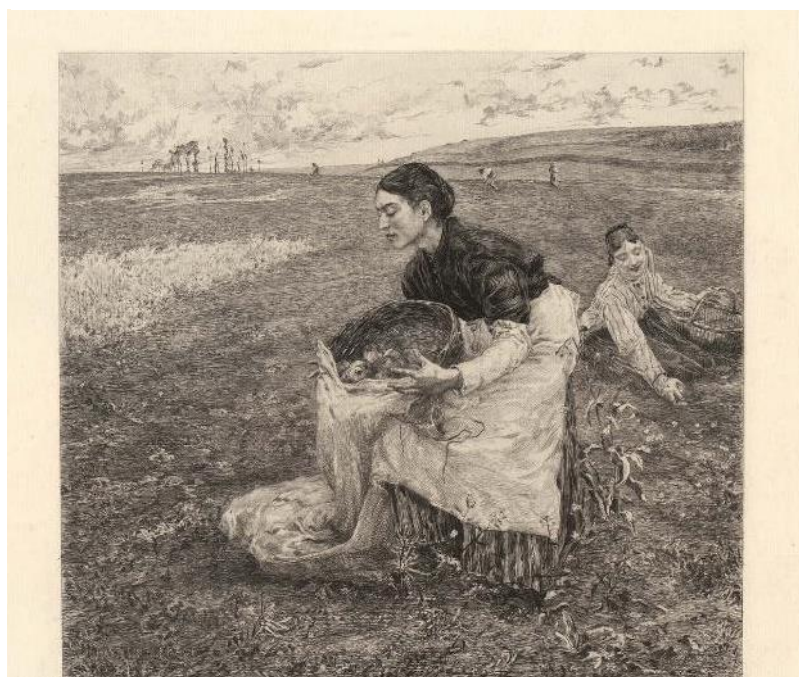


Fig. 6 (Lecouteux, 1879)

⁴ Fig. 3 Detalle, Franz Edmund Weirotter, (1766-1767), *Cerca del Gran Puerto de Marsella*.

⁵ Fig. 6 Aristide Lecouteux, (1879), *Temporada de octubre*

patatas), (1879) del artista Lionel Aristide Lecouteux (1847-1909), hace una interpretación del cuadro del pintor naturalista francés, Jules Bastien-Lepage (1848-1884). Para entender esta estampa es necesario comprender que el grabado estuvo ligado a la reproducción de pinturas para que estas estuviesen al alcance de más personas. De este modo, se podía optar a tener una réplica o reinterpretación de una obra mucho más costosa. Este hecho ha supuesto que el grabado haya sido considerado un arte menor hasta hace relativamente poco tiempo.

En esta ocasión, la estampa refleja todos los detalles de la pintura⁶ (fig. 5), y si bien se ha mencionado que la obra gráfica obtuvo mayor expresividad con la introducción de la punta seca y del aguafuerte, ¿hasta qué punto el artista puede mostrar su creatividad si sus márgenes se cierran para replicar una obra de otro autor?

Por lo que se puede averiguar, la figura de Lecouteux no es conocida más allá de todas las reinterpretaciones de pinturas que hizo. No obstante, cabe decir que trabajó con un extraordinario conocimiento de la técnica del aguafuerte y una sensibilidad muy característica ante las pinturas con las que trabajaba.

A juzgar por la información disponible, la figura de Lecouteux no es conocida más allá de todas las reinterpretaciones de pinturas que hizo. No obstante, cabe decir que trabajó con un extraordinario conocimiento de la técnica del aguafuerte y una sensibilidad muy característica ante las pinturas con las que trabajaba.

Para continuar, se encuentra la estampa *El hijo pródigo con los cerdos*⁷ (fig. 7), (1930) de Gabriel Barlangue (1874-1956). Para hablar de esta pieza es necesario mencionar que Barlangue se formó en París en 1893 como pintor y grabador especializado en aguafuerte y buril. Esto marca su trayectoria ya que años más tarde se dedicaría al diseño y grabado de sellos. En 1930, coincidiendo con la creación de esta matriz abrió su primer taller, por lo que se cree que esta obra fue estampada en ese lugar.

En esta ocasión, el imaginario, aun teniendo una iconografía mucho más naturalista, nos remite de nuevo a lo religioso. Este pastor tiene una complexión fuerte, sin embargo, poco tiene que ver con el agricultor que Goltzius pone en primer plano en su estampa. Asimismo, de no ser por el título que Barlangue da a la estampa, esta podría parecer una imagen costumbrista que poco tiene que ver con un mito.

⁶ Fig.5 Detalle de Aristide Lecouteux, (1879), *Temporada de octubre*

⁷ Fig.7 Gabriel Barlangue, (1930), *El hijo pródigo con los cerdos*

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Cabe destacar que la punta seca a pesar de estar realizada, como todas las estampas anteriores sobre una plancha metálica, tiene un carácter mucho menos cuidado, desprende



Fig. 7 (Barlangue, 1930)

expresividad que unido al trabajo del estampador creando un halo en los márgenes con la tinta negra genera una atmósfera mucho más profunda.

Revisión de la representación del sector primario: el realismo y costumbrismo

La representación del sector primario comienza a darse en mayor medida en el siglo XIX, con la llegada del movimiento realista y naturalista en el arte. Ambos movimientos nacen como reacción a las formas idealizadas del romanticismo y al cambio social, político y económico que se estaba produciendo en la época. El realismo encuentra en la gráfica un medio ideal para la expresión, gracias a técnicas tan conocidas como el aguafuerte, xilografía y litografía que permiten la reproducción fiel de la realidad. Asimismo, el impacto que provocó la crudeza de alguna de las imágenes fue inspirador para los artistas posteriores ya que sirvieron para asentar las bases de una apreciación más profunda en la representación del mundo que les rodeaba y la inquietud por la experimentación con las técnicas.

Dentro de las características fundamentales del realismo en la gráfica, consta, como se ha mencionado anteriormente, la representación fidedigna de la sociedad. Para ello, se recurre a la representación de la vida urbana y rural, retratando personas de a pie y situaciones que

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

reflejan la realidad de la época. Gracias a esto, el realismo sirve como método concienciador de los problemas sociales y económicos de la época, siendo las estampas una base para establecer reflexión y debate, y dando voz a aquellos que no la tenían. Además, sirve como archivo subalterno, siendo el retrato de una sociedad pasada y dejando un legado duradero en el arte y la cultura.

Es necesario hacer una mención especial a Gustave Courbet (1819-1877), ya que fue el impulsor del movimiento en 1855, siendo el mismo que le da nombre a este. Con su obra *After dinner* rompió con los valores establecidos hasta ese momento, ya que tradicionalmente si una pintura representaba la vida cotidiana debía ser pequeña. Sin embargo, este lienzo era demasiado grande para la temática que trataba. A esto se le sumó que la escena no estaba idealizada, mostraba la vida de sus personajes de forma fiel a estos. Más adelante, realizó su pintura *Les Casseurs de Pierre*, la cual fue calificada por Joseph Proudhon como “la primera pintura socialista, una sátira sobre nuestra civilización industrial que continuamente inventa máquinas para realizar todo tipo de trabajo, y sin embargo es incapaz de liberar al hombre del trabajo más agotador” (Collins, s.f.). No obstante, el pintor quitó importancia a la parte política de su obra y aclaró que trabajaba por el bien de la sociedad y esa obra en concreto la había realizado por la pena que sentía por los picapedreros⁸.



Fig. 8 (Courbet, 1849)

⁸ Fig. 8 Gustave Courbet, (1849), *Los picapedreros*

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Entre los artistas más destacados de este movimiento, en relación con el sector primario, está Jean-François Millet (1814-1875), pintor francés que se dedicó a la representación de la vida rural y la naturaleza de la forma más auténtica y sincera⁹. Millet retrata a todos sus personajes con dignidad, no los trata como a miserables, actúa de forma crítica ante las injusticias sin caer en hiperbolizar o caricaturizar a los campesinos. Un claro ejemplo es su obra de las espigadoras, en la que muestra a tres mujeres en primer plano, encarnando el proletariado rural. Estas mujeres están recogiendo las espigas que han sido olvidadas ese día durante la jornada de trabajo, bajo la autorización de un capataz (representado a caballo en la distancia).



Fig. 9 (Millet, 1857)

Otros de los artistas que destacaron en el movimiento realista y naturalista fueron Léon-Agustin Lhermitte (1844-1925) con su *Mercado de manzanas*, Honoré Daumier (1808-1879) con su *vagón de tercera clase* o *las lavanderas*.

⁹ Fig. 9 Jean-François Millet, (1857), *Las espigadoras*

Referentes artísticos contemporáneos

Habiendo hecho un breve recorrido por distintos artistas clásicos en relación con el sector primario y tras haber proporcionado una idea sobre los inicios de su representación, es fundamental explorar y analizar a distintos artistas que han servido como inspiración para la propuesta artística que enmarca este TFM. En este apartado se analiza la obra de varios artistas de diferentes disciplinas entre las cuales están la instalación, el dibujo, la pintura... Asimismo, es importante destacar que la visión del tema es muy heterogénea y la aportación a la investigación puede ser desde el material que emplea, al concepto de su obra.

El uso de materialidades efímeras en el arte contemporáneo es una práctica que está ganando relevancia en los últimos años. La dualidad de significado de la ceniza la convierte en una metáfora poderosa, representando la renovación o el final de algo, la destrucción, la muerte... Los distintos significados lo hacen un material muy versátil para trabajar con temas como la identidad, pérdida y memoria.

En primer lugar, se debe mencionar la obra del artista murciano Javier Pividal (1971-) ya que su trabajo con la ceniza¹⁰ (fig. 10) es extremadamente delicado, otorgando protagonismo

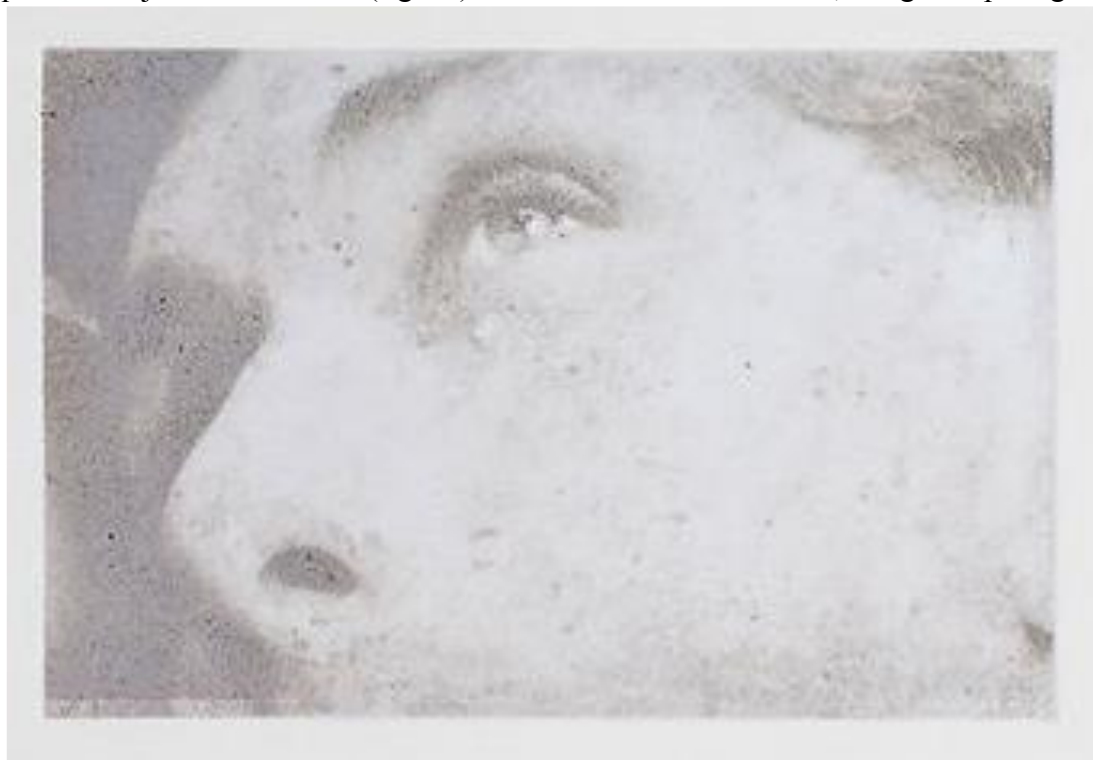


Fig. 10 (Pividal, 2015)

¹⁰ Fig. 10 Javier Pividal, (2015), *El intruso*

al material y logrando de este modo cargarlo de simbolismo, explorando la naturaleza efímera de la existencia y lo delicada que es la memoria.

Destacan entre sus obras todas aquellas que tienen que ver con la figura de Pasolini, ya que su investigación sobre el poeta y director de cine tiene mucho que ver con la memoria y la identidad. En una entrevista realizada por Pedro López Morales, sobre la exposición de Pividal *el performance del lenguaje*, el artista habla de una de sus instalaciones conformada por las palabras “Pourquoi durer est-il mieux que brûler” escritas en el suelo con ceniza, y explica que “un relato situado al límite del cuerpo y de la vida. Las palabras que fueron cuerpo ahora son ceniza” (Morales, 2014).

Otra de las artistas que han trabajado con la relación entre el material, en este caso ceniza, y el tema a tratar es Anna Malagrida (1970-). En el año 2018 Anna fue invitada por el instituto de arte moderno de Valencia (IVAM) para la creación de una exposición que uniese la ciudad de Valencia, el arte, y lo que connota el museo. Esto dio como resultado su obra *El peso de las cenizas* (2018)¹¹ (fig. 11), poniendo en evidencia lo que ocurre después de las fallas, cuando estas han terminado de arder.

Anna trabaja desde la periferia, investigando la formación de la identidad de los habitantes de una ciudad. A lo largo de toda la producción se adentra en la confección de las fallas, desde la talla de las figuras partiendo de unos bloques de poliestireno fresado, observando las virutas que se desprenden durante el proceso hasta que son quemadas y de ellas solo queda la ceniza. De este modo, el proceso cíclico muestra la energía y el caos de la energía que se desperdicia con la quema y que ya no puede ser usada para el trabajo.

Tomando como referencia la



Fig. 11 (Malagrida, 2018)

¹¹ Fig. 11 Anna Malagrida, (2018), *Barriendo ruina*

idea de Duchamp (1887-1968) de lo “infraleve”, entendido como el acto artístico de los acontecimientos extraídos de experiencias cotidianas. La obra de Anna refleja la identidad de la ciudad desde estos acontecimientos, siendo el más destacable, el barrendero que recoge las cenizas y consigo se lleva la memoria de un acto.

Juan Manuel Castro Prieto (1958-) habla de su pueblo y la necesidad de sentirse atado a ese lugar para que no quede en el olvido. Este fotógrafo realiza un estudio de la gente de Céspedes desde 1977¹² (fig. 12), momento en el que captura una imagen por primera vez. Desde ese instante su carrera artística ha estado ligada al pueblo salmantino. “Cuando miraba un punto lejano del paisaje, soñaba con comprar una cámara para llevar a Madrid el brillo de la mica en las rocas, las bellotas entre las hojas de las encinas y las vacas en las praderas” (Prieto, 2018).

Gran parte de su obra trata de su memoria, del recuerdo de un lugar y la identidad de este. Asimismo, se observa la transformación a la que Céspedes ha sido sometida con el paso



Fig. 12 (Castro Prieto, 2007)

¹² Fig. 12 Juan Manuel Castro Prieto, (2007), *Céspedes, Encinar* [fotografía]

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

de los años y de esta forma lo refleja el trabajo de Juan Manuel. Lugar y hombre se han visto crecer, por este motivo el fotógrafo decide publicar su colección *Cespedosa*, para homenajear los lugares que desaparecieron hace tiempo, guardar el recuerdo de su familia y vecinos y cuidar la memoria, concluyendo “Los lazos que me unían al pueblo se están rompiendo y solo quedan los recuerdos que guardo en las fotografías y en mi mente” (Prieto, 2018).

David Taverner Hanson (1948-), continúa con los referentes fotográficos, en esta ocasión su obra muestra el impacto de la industria en la naturaleza¹³ (fig. 13). Hanson realiza muchas de sus fotografías en vista aérea, dejando clara su perspectiva ecológica sobre los terrenos abandonados después de haber sido explotados durante décadas. En sus entrevistas Hanson cataloga sus fotografías como un testimonio de la monstruosa fealdad de los paisajes irreparables, una prueba de hasta qué punto el ser humano es capaz de exigir a la tierra para que le dé aquello que codicia.

La obra del estadounidense tiene un carácter activista, esto se demuestra en 1988 cuando con la ayuda del Consejo de Defensa de los Recursos Naturales y el Centro de Política Mineral entregó uno de sus libros *Waste Land: Mediations on a Revanged Landscape* a cada



¹³ Fig. 13 David Taverner Hanson, (1982), *Colstrip, Montana: After a Coal Blast in the Pit* [impression cromogénica], MOMA

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

congresista con la finalidad de discutir la legislación medioambiental y la posibilidad de aprobar una prohibición contra la extracción de oro que usa cianuro.

Una explotación minera deja una huella profunda en el lugar, en el físico y en el de la memoria. Una vez finalizados los trabajos, abandonada la mina, tiende a querer borrarse la herida y, así, la memoria, pero también la imagen que del quehacer humano ha resultado. (Rambla, 2017)

Óscar González es el creador de la exposición *Pala y Piedra*¹⁴ (fig. 14) en la que se esboza la relación física que existe entre las tareas de los campesinos y los procedimientos empleados en la fabricación de matices de grabado. El surco que hace el grabador en la plancha es la analogía con la incisión que el agricultor hace en la tierra, ambas superficies esperan que se las trabaje y resignifique.

El esfuerzo, el tiempo y la paciencia son los ejes que sostienen esta producción. En el caso de Óscar, su obra se nutre de su experiencia biográfica. Siendo las escenas representadas parte de la gente que reside en la localidad de Paine, su lugar de origen. El artista afirma “Busco



Fig. 14 (González)

¹⁴ Fig. 14 Óscar González, *Pala y piedra VII* [xilografía], Galería Mundo.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

reflejar el mundo campesino como muestra de nuestra identidad por medio del grabado” (González, s.f.).

Por su parte Agnes Denes (1931-), desde un punto de vista totalmente diferente al anteriormente mencionado Óscar González produce en el año 1982 su obra *Campo de trigo- Una confrontación* en la que siembra con ayuda de dinero público un trigal en un vertedero de Wall Street y el World Trade Center, en el antiguo bajo Manhattan. Para llevar a cabo esta producción fueron necesarios cuatro meses de trabajo en los que el trigo fue cuidado para crecer¹⁵ (fig. 15), creando una relación entre arte, naturaleza y medio urbano ya que el trigal estaba rodeado de la chatarra producida en la urbe.

Agnes es una de las principales artistas femeninas surgida en las décadas de los años sesenta y setenta. Asimismo, es pionera de varios movimientos artísticos reflejando en ellos una inquietud por la ciencia, la filosofía y el compromiso sociopolítico. Sus preocupaciones por el medio ambiente y la ecología la han convertido en una poderosa figura dentro del *Land art*. La obra aquí mencionada es una declaración sobre la magnitud a la que alcanza la sostenibilidad y la conciencia medioambiental en las ciudades. El historiador de arte Peter Selz



Fig. 15 (Denes, 1982)

¹⁵ Fig. 15 Agnes Denes, (1982), *Campo de trigo- Una confrontación* [performance]

dice de ella “En un momento en el que la objetividad absoluta ya no parece posible, Agnes Denes postula la viabilidad de que el arte pueda abordar las cuestiones fundamentales que afectan a la humanidad” (Selz, 1992).

Continuando con la visión del land art he de mencionar al artista emergente David Plaza Sagrado (1988-) con su obra *Abengózar*, esta obra consiste en la recogida de los cantos que los agricultores de un campo de girasoles¹⁶ (fig. 16) desechan durante sus tareas de labranza en un campo de girasoles, con esta acción pone en el punto de mira cuestiones como el empleo del campo como taller, el significado de producción y residuo, el proceso creativo como oficio, la relación entre tiempo y espacio...

La resignificación de las piedras es un punto fundamental en esta pieza pues pasan de un objeto desplazado a los márgenes por ser inútil a ser el objeto de reflexión pudiendo obtener de su apreciación diversas lecturas. Las piedras pasan a ser la materia prima que extraer por medio de un oficio, el artista, en este caso David, habita el espacio y trabaja como un agricultor más trabajaría la tierra.

Para la elaboración de esta obra el artista se desplaza al campo durante dos meses y medio, comprende las costumbres del medio rural, y trabaja sin ayuda de las máquinas, como una vez hicieron nuestros ancestros. Esto le hace reflexionar sobre el tiempo, el valor de los elementos, el entorno natural y el trabajo, algo fundamental en el desarrollo de este TFM.

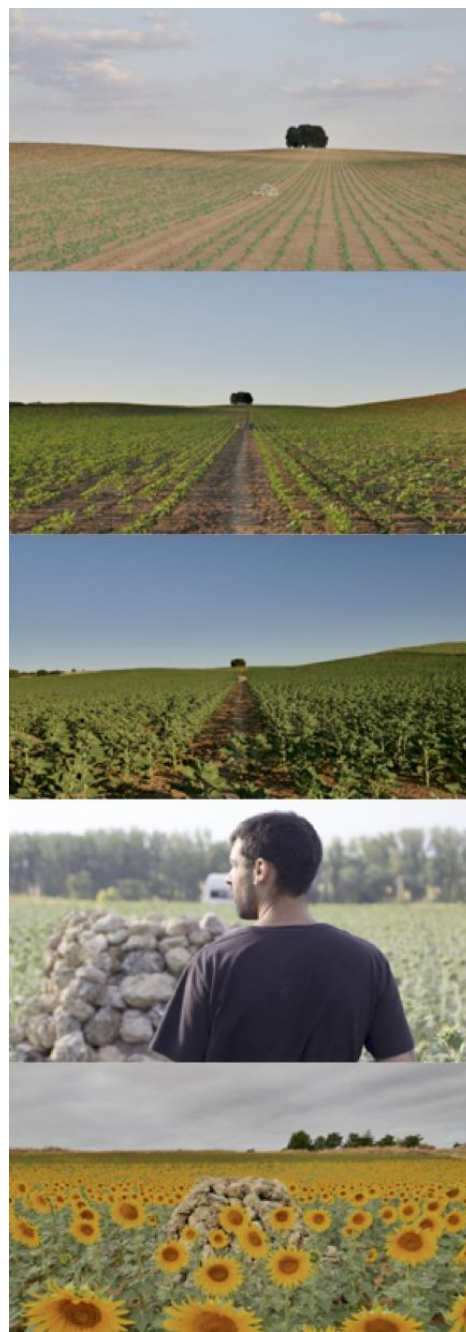


Fig. 16 (Sagrado, 2023)

¹⁶ Fig. 16 David Plaza Sagrado, (2023), *Abengózar* [Performance]

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.



Fig. 17 (Molina, 1970-2000)



Fig. 18 (Molina, Esteban (el Pirulo), 1970-2000)

Juan José Gómez Molina (1943-2007) trata en su libro *El desvanecimiento de la memoria*¹⁷¹⁸ (fig. 17) (fig. 18) la problemática en la que está inmersa la comunidad rural albacetense de Carcelén, utiliza la fotografía como memoria colectiva retratando escenas tradicionales de la cultura española. En el libro se encuentran relatos de festividades santorales, una matanza, recuerdos de los habitantes del poblado... Justo Zambrana Pineda, consejero de Educación y Cultura en el momento de edición del libro, dice de la obra de Gómez Molina:

La memoria colectiva de los pueblos se desvanece con los años y en estos tiempos acelerados de progreso económico y desarrollo tecnológico, las historias y tradiciones, las formas y los útiles de trabajo, la vida cotidiana, los juegos o las diversiones que durante siglos permanecieron casi inalterables en los usos de las gentes, quedan hoy como rescoldo de un pasado huidizo, cercano en el tiempo, pero lejano en las vivencias actuales.

[...]

Gómez Molina y el exhaustivo trabajo que lo acompaña quiere ofrecer a los hombres de nuestra región, esta parte de los recuerdos, aún vivos, para evitar que el tiempo los desvanezca definitivamente. (Molina, 1998, pág. 7)

¹⁷ Fig. 17 Juan José Gómez Molina, (1970-2000), *Juan el molinero* [fotografía].

¹⁸ Fig. 18 Juan José Gómez Molina, (1970-2000), *Esteban (Pirulo)* [fotografía].

La gráfica como medio de comunicación y denuncia

La gráfica es un medio de expresión artístico que ha existido siempre, desde los inicios de la Prehistoria donde los chamanes tallaban imágenes en las paredes de las cuevas por medio de piedras afiladas u objetos rudimentarios hasta la actualidad, en la que la gráfica, gracias a los medios electrónicos, está al alcance de todos.

La gráfica ha ido evolucionando con el paso de los siglos y con ella sus usos. En la antigüedad, con la llegada del papel a Europa la gráfica resultó ser imprescindible para la transmisión de conocimientos ya que la mayoría de la población era analfabeta y necesitaban imágenes para comprender. Este hecho es explotado por la religión católica que, por medio de la xilografía representa la vida de Cristo, esto se puede observar en la *Biblia Pauperum* (1445-1450).

Con la creación de la imprenta de Gutenberg alrededor de 1450, la gráfica se vuelve más accesible y empieza la producción de libros. En 1492 nace el *Liber Chronicarum*, con 1804 ilustraciones y 652 matrices. Este libro es uno de los más avanzados técnicamente para su época y fue el primer libro que integró ilustraciones y texto. *La crónica de Nuremberg* tiene un gran valor para la historia universal ya que recoge en su interior acontecimientos desde el Génesis hasta 1490. En él, se pueden ver hechos y personajes notorios en su época, mitología, leyendas... En resumen, gracias a Hartmann Schedel (1440-1514), Michael Wolgemut (1434-1519) y Wilhelm Pleydenwurff (1494-1460) la xilografía trascendió como medio de divulgación de conocimiento y hoy en día nos sirven para comprender muchos de los sucesos de una sociedad pasada.

Con la evolución de las técnicas de grabado y la aparición de la técnica de la talla dulce, los artistas renacentistas empezaron a reproducir pinturas con distintas finalidades entre las que se encontraban: buscar una solución al auge de demanda de obras de arte, la preservación del legado de un artista por medio de la distribución de las estampas en lugar de las pinturas evitando su deterioro al ser manipuladas, y la propaganda y promoción de los artistas ya que los mecenas podían emplear las estampas para promover el trabajo de sus artistas a un público más amplio. Un ejemplo de esta época es el italiano Marcantonio Raimondi (1480-1534), cuyo trabajo consistió mayoritariamente en reproducir las obras de otros artistas. En el caso de Raimondi, esta práctica le ocasionó problemas legales ya que durante mucho tiempo realizó copias de los buriles de Durero, incluyendo su monograma característico *AD*. Sin embargo, esta práctica le duró poco tiempo ya que, tras las quejas del artista veneciano al gobierno, este,

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

dictaminó que el monograma no podría volver a copiarse como forma de identificar los grabados auténticos de las copias.

Continuando con los usos de la gráfica en la historia, se debe hacer un salto hasta las vanguardias. En este momento la gráfica dejó atrás su función como copias de obras de mayor prestigio y cobró fuerza por sí misma. Con la llegada del constructivismo la función divulgativa de la gráfica pasa a compartir escena con la función de denuncia. La cartelera rusa, haciendo uso de la serigrafía, denuncia la situación actual del país y llama al pueblo a la guerra, anima a las tropas a defender sus ideales y critica el capitalismo¹⁹ (fig. 19). La cartelera se vuelve la forma más económica y sencilla de alentar a los soldados para ir al combate y desde ese momento se emplea como medio de movilizar masas.

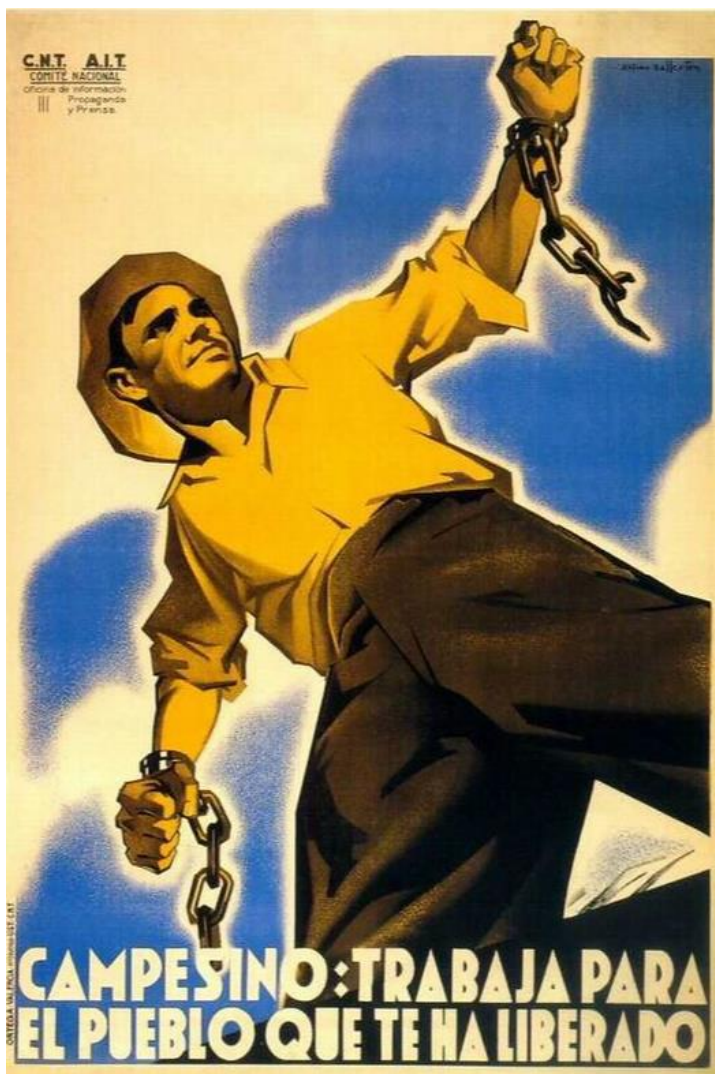


Fig. 19 (Ballester, 1936-1939)

Por medio de estas representaciones, entre otras cosas, hoy en día se conocen herramientas, técnicas, vestimentas, la cultura y tradiciones la historia de distintas civilizaciones.

La gráfica como recurso plástico: soportes y adecuación al discurso

El acto de crear supone realizar un análisis perceptivo-cognitivo, hacer una selección de aquello que se pretende representar. Sintetizar la realidad por medio de procesos complejos

¹⁹ Fig. 19 Arturo Ballester, (1936-1939), Campesino: trabaja para el pueblo que te ha liberado [serigrafía].

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

de abstracción para producir imágenes bidimensionales que necesitan de un desarrollo cerebral muy importante en la evolución del ser humano.

El arte muestra el mundo que nos rodea, ahonda en las entrañas de lo físico y psicológico, promueve la transformación de las emociones y puede restituir de forma temporal el significado de las cosas. El arte puede llevarnos a un plano más allá de lo conocido, de lo cotidiano, es así en el caso de la música atonal y el arte conceptual, precisan de estudio y reflexión para poder comprenderlos.

De este modo, la elección del tipo de técnica y el modo de crear es fundamental para la comprensión y el mensaje que se quiere transmitir. La mente humana está preparada para crear y actuar en condición al orden. Sin embargo, el arte también puede tener la función de romper con la norma aislando un concepto y despertar un vínculo entre aquellos que personas totalmente opuestas²⁰ (fig. 20).



Fig. 20 (Kollwitz, 1897)

²⁰ Fig. 20 Kathe Kollwitz, (1897), *Weberzug* [*Marcha de los tejedores*], [aguafuerte]

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

El grabado calcográfico²¹ (fig. 21), sobre metal, implica, además del trabajo sobre la plancha de un determinado metal, el acto de ensuciarse, y mucho, las manos y el cuerpo. Implica calor, la plancha debe calentarse al echar barniz sobre el cual se graba, implica limpieza con aguarrás, implica pues fuertes olores, tantos barnices, ácidos, disolventes. La tinta con la que impregnamos la plancha una vez sumergida en ácido y limpia de barniz, caliente, se introduce en las uñas de modo casi irreversible... recuerdo como si fuera hoy el acto de esconder mis manos en ambientes no artísticos, porque delataban de modo evidente la suciedad de la tinta, como una segunda piel, entre mis uñas y dedos. (F.Cao, 2010, pág. 163)



Fig. 21 (Kollwitz, *Die Pflüger* [los labradores], 1906)

El abandono de la memoria: conocimiento generacional

Cuando una generación pasa el relevo a la siguiente, esta nueva generación se convierte en un contenedor de los recuerdos de sus antepasados, la cultura de los márgenes: del mar, del campo y del subsuelo, fuertemente arraigada es la esencia de que su presencia se mantenga en el mundo actual.

²¹ Fig. 21 Kathe Kollwitz, (1906), *Die Pflüger* [Los labradores], [aguafuerte y aguainta], MMoCA

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Las historias de la cosecha, las fiestas santorales, las vivencias cotidianas, los miedos de la generación del cambio han marcado la niñez de todos aquellos que hemos tenido la suerte de conocer a aquellas personas que lo narraban y crecer en el lugar desde el que entendíamos el mundo con la ayuda de nuestros antepasados.

Cada vez son más las variables que se encuentran entre el mundo actual con aquel que nos precede. Las imágenes de los lugares lejanos a la tecnología y a las redes sociales se evaporan lentamente ante la avalancha de imágenes a las que somos sometidos a diario en las ciudades. Estos poblados son marginados ante la nueva realidad española.

Como dice Gómez Molina en su libro *El desvanecimiento de la memoria*:

Recordar, ya es parte de una tradición, supone desgajar algo a otro tiempo, vivirlo como ya pasado; hay un corte sutil en nuestras vidas, que nos hace percibirnos como extraños a nosotros mismos, una serie de acontecimientos parecen todavía fundamentales, capaces de ordenar nuestras conductas y otros se pierden en los recuerdos como algo ya sin sentido, sin darnos cuenta de que ambos pertenecían al mismo momento de nuestra historia. (Molina, 1998, pág. 137)

Los campos han pasado de ser un lugar de reunión en el que cientos de personas se organizaban para realizar duras tareas durante semanas e incluso meses, a ser un lugar solitario para los agricultores que se encierran en su maquinaria (tractores, cosechadoras, empacadoras...). Se ha cambiado el modo de producción para que sea más rentable y llevadero. Sin embargo, esto ha traído como consecuencia que ya no sea necesaria tanta mano de obra y, por lo tanto, la desaparición de tradiciones muy arraigadas. Se pierden los nombres de los oficios que ya no existen como los barreneros, los estibadores... y de ellos solo queda el recuerdo que un anciano repite a sus nietos y viejas fotografías o bocetos.

Archivo subalterno como base de investigación

Podemos basarnos en textos como el de Arlette Farge en torno a su concepto de archivo:

El archivo es una desgarradura del tejido de los días, el bosquejo realizado de un acontecimiento inesperado. Todo él está enfocado sobre unos instantes de la vida de personajes ordinarios, pocas veces visitados por la historia, excepto si un día les da por reunirse en muchedumbres lo que más tarde se denominará historia. (Farge, 1991, pág. 11)

En este sentido, para reescribir sucesos que motivan este trabajo, nos desplazamos a un archivo alternativo, a un hogar o domicilio familiar. En él, podemos encontrar materialidades

como naipes con anotaciones en su reverso, dibujos en los márgenes de una hoja de cuentas, flores secadas entre páginas de libros olvidados... Todos estos detalles, de un gigantesco valor emocional, nos ayudan a comprender los sucesos de una época. Revisando el archivo encontrado en ese hogar, tocando, descubriendo cada uno de esos fragmentos, la experiencia vivida se vuelve aún más real y los que un día fueron los dueños de esos enseres retornan del olvido para formar parte de una investigación, o de la propia historia.

En el caso de las imágenes familiares que evocan recuerdos y afecto, potencian la unión con el pasado, materializan los recuerdos atrapados en el papel. Por este motivo, una relectura de la fotografía puede otorgar al sujeto que la hace, sumado al archivo ya existente, una nueva visión mucho más completa y sentida de los sucesos acontecidos allí. El lugar por el que han pasado las imágenes, las huellas de las personas que las sujetaron, roturas, manchas producidas por lágrimas o besos de añoranza... Todos estos datos, más allá de lo que documenta la imagen dan una información que puede ser crucial al investigador, información que no se encuentra en las arcas del Estado, datos que permanecen ocultos a las miradas desinteresadas.

Lo que ocurrió en el interior de un hogar y las fuentes subalternas que se encuentran en él son íntimas, pertenecen a lo cotidiano y son cruciales para una investigación de lo emocional porque ayuda a tejer redes desde lo individual hasta lo colectivo. Muestran la represión de una historia en la que la mujer guardaba para sí todo lo que había normalizado por un gobierno opresivo. Con el tiempo, esto último irá cambiando, pero el carácter íntimo de las materialidades encontradas en el hogar permanecerá y dará lugar a un tipo de archivo alternativo y válido para según qué investigaciones.

Aprender desde el hacer

Hace un par de siglos Kant dijo “la mano es la ventana de la mente” (Tallis, 2003). Las manos son la parte del ser humano que realiza más movimientos y también los más complejos y precisos. La ciencia ha tratado de demostrar cómo esos movimientos unidos al tacto influyen en el pensamiento. Puede sentirse así en el caso de profesiones que requieren de habilidades avanzadas en el uso de las manos, como es el caso del estampador, el músico, el grabador...

Richard Sennet menciona en su libro *El artesano* (2009) la publicación de Charles Bell de 1833, en la que el autor trataba de demostrar que la mano había sido diseñada por Dios, como un miembro adaptado a una finalidad (Sennet, 2009, pág. 100). Bell concedía a la mano un lugar especial en la creación, ya que pensaba que el sentido del tacto era más estimulante

para el cerebro que el de la vista. Darwin, con la teoría del evolucionismo dio valor a estas conjeturas, apoyando que el desarrollo del cerebro había ido acompañado de la complejización de los usos que se le daba a los brazos y las manos. Sin embargo, hoy en día se sabe gracias a los estudios de personas como Frederick Wood y John Napier, que no es la mano en sí misma la que ha favorecido la evolución, sino el desarrollo del sistema nervioso y las pequeñas variaciones de los huesos de está, permitiendo al homínido crear cultura.

Hace un siglo, Charles Sherrington creó el término “tacto activo” que alude al intento consciente de orientar la yema del dedo, considerando que el tacto no era solo reactivo, sino también activo. [...] Los dedos pueden implicarse en una actividad táctil de indagación sin intención consciente, como cuando buscan un punto particular en un objeto que estimula el cerebro a empezar a pensar, se habla aquí del “tacto localizado”. (Sennet, 2009, pág. 102)

Un caso de tacto localizado es el de las callosidades que se forman en las manos de un músico tras horas de estudio, o las callosidades de un estampador al limpiar las matrices y pasar el tórculo. El ensanchamiento de las capas de piel debería restar sensibilidad en las terminaciones nerviosas sirviendo como protección de estas. No obstante, el callo hace menos vacilante el empleo del tacto para comprobar por ejemplo que la plancha ha quedado totalmente limpia.

El cuerpo calloso es un puente que conecta en el cerebro la corteza motora del hemisferio derecho con el izquierdo, da información sobre el control del movimiento corporal de un lado a otro. La práctica que divide el trabajo manual en partes debilita esta transferencia neuronal. (Lieberman, 2005, pág. 69)

Se dice que para convertirse en experto de un oficio son necesarias diez mil horas de tiempo normal, o lo que se traduce en tres horas diarias durante diez años. En el caso de los aprendices de taller, cinco horas diarias supondrían ser *master printer* en siete años, lo cual no parece alarmante. Hoy en día esta cifra suena enorme teniendo en cuenta la dificultad que los jóvenes encuentran para concentrarse. No obstante, la capacidad de concentración física recae en tres normas propias que no son las mismas que las del aprendizaje teórico. Estas reglas se basan en aprender a practicar una actividad, repetirla y aprender de esa repetición.

Aquí se halla una vinculación directa entre los aprendices de taller de artes gráficas, y los aprendices de oficios del sector primario. Todos ellos necesitan repetir procesos y revisar hábitos adquiridos para comprender como ejecutar sus tareas, siendo fundamental para aprender la vinculación entre mano y ojo.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Una vez se comprende esa vinculación se puede hablar de la triada de “la mano inteligente”, la cual añade a la ecuación la coordinación de la mano y ojo con el cerebro. Es como quedarse ensimismado con aquello que haces, dejar de ser consciente de uno mismo para centrarse en lo que tienes entre las manos.

Se podría pensar que la rutina es mecánica y que alguien que repite sin cesar lo mismo se empobrece mentalmente hasta aburrirse de esa tarea, como ocurre en la película *Tiempos modernos* (1936) dirigida por Charles Chaplin, pero a diferencia de la monotonía de una cadena de montaje, el trabajo en un taller o en el campo requieren del empleo de la mente y unos conocimientos que se adapten a cada caso específico.

Para la gente que completa destrezas manuales complejas el aburrimiento en la repetición no tiene cabida, lo sustancial de la rutina puede cambiar, pero la compensación emocional yace en la experiencia personal de repetir.

MARCO TEÓRICO: EL ABANDONO DE LA TRADICIÓN

Definición de sector primario y su función en la sociedad

En este apartado la importancia de las definiciones es clave para entender la estrecha relación entre los conceptos, pudiéndose comprobar que la cultura y el campo siempre han ido de la mano, a pesar de las molestias que se toman hoy en día desde las grandes ciudades para establecer una barrera entre ellos. ¿Qué es el sector primario? ¿Qué es la cultura? ¿Qué es un cultivo?

- *Culto*, sust., hacia 1440. Tomado del lat. cultus, -us, ‘acción de cultivar o practicar algo’, deriv. de colere ‘cultivar’, ‘cuidar’, ‘practicar’, ‘honrar’. [...] *Cultismo*, S.XX. *Cultivar*, 1515, tom. Del b. lat. Cultivare íd. (que es latinización del fr. ant. *coutiver*, S.XII, o del it. Coltivare, princ. S.XIV, a su vez deriv. del adj. *Coltiv(o)* ‘cultivado’); cultivo, sust., 1644; cultivador, h.1440. Cultura, 1515; cultural, S.XX tom. Del Alem. *Kulturell*. *Inculto*, 1580; *incultura*. (Corominas, 1987)

Si bien buscamos la palabra cultivar en la RAE también comprenderemos que la cultura no tiene tanta distancia en cuanto a lo rural.

- “*Cultivar*: 1.tr. Dar a la tierra y las plantas las labores necesarias para que fructifiquen” (Real Academia Española).

Encontrando entre los sinónimos de cultivar palabras tan importantes como son cuidar, practicar, honrar, guardar y conservar. Sin embargo, es curioso como aquellos que se encargan del cuidado de la tradición, de guardar los campos, y conservar la vida son los mismos a los que denostamos y olvidamos.

El orensano Xaquín Lorenzo (conocido como o Xocas) (1907-1989) es el creador de la película *O carro e o home*²² (fig. 22) en la que se narra la vida del carro desde su construcción hasta su desaparición, usado como hilo conductor a la hora de contar la vida y relaciones entre las distintas profesiones comunitarias dadas en la aldea de Facos. Esta película fue montada por Carlos Serrano de Osma (1916-1984) en 1940 y dirigida por Antonio Fernández-Román (1911-1989), también orensano. A lo largo de la película se ve a los campesinos trabajar sin mostrar caras de esfuerzo o fatiga, se muestra como los niños más pequeños guiaban las reses con los carros, todo ello como si fuese normal. Se quita la voz y realidad de aquellos a quienes se retrata como las historias de estas personas fuese secundaria. El largometraje parece tener

²²Fig. 22 Xaquín Lorenzo y Antonio Román, (1940), *O carro e o home*, 12min.

una finalidad divulgativa para mostrar la vida de la aldea. Sin embargo, una vez más los aldeanos son silenciados. Sus palabras y su comunidad quedan en segundo plano y solo aquel espectador que esté realmente interesado en su cultura podrá ver más allá de la voz omnipresente para descubrir métodos de cultivo y crianza en desuso, razas autóctonas...

María Sánchez habla en su libro “Tierra de Mujeres” sobre el concepto que tiene el profesor Richard W. Bulliet del término “domesticidad”, planteando que hay una forma diferente de concebir el mundo asociado a las personas que conviven con animales domésticos de manera cotidiana (excluyendo a las mascotas) (Sánchez, 2019, pág. 66).

Se puede percibir que gran parte de las personas que viven en ciudades se han convertido en sujetos posdomésticos para los que el campo y su gente no se contempla en sus vidas. El pescado, marisco, carne, fruta, verdura... llega a todas las casas pasando por grandes comercios que suprimen la figura del pescador, ganadero o agricultor.

¿Qué ocurre cuando a una comunidad se le quita su identidad o se la inferioriza? La marca de campesino lleva una asociación injusta con términos como: *paleta*, *ignorante*, *bruto* o *cateto*. Desde las ciudades se les niega la voz, se les aplasta, se les suprime en la ecuación, sin embargo, se da por hecho que la materia prima y los alimentos seguirán llegando a los supermercados.



Fig. 22 (O carro e o Home, 1940)

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Como aquí se demuestra, la gente de pueblo es aquella que cuida, hacen posible que la vida como se concibe hoy en día sea viable. Los campesinos, mineros o marineros no tienen de que avergonzarse, son los padres y madres de la sociedad, por mucho que los rebatas, ignores o menosprecies siempre están ahí, dando la mano al mundo que los necesita.

Nuestro medio rural morirá si no sabemos transmitir a los que vienen su importancia y su cuidado. Y no sólo nuestro medio rural, sino toda la biodiversidad que vive en él, nuestros pueblos, nuestras costumbres, nuestras historias. Nuestra cultura, así, sin el adjetivo rural, porque es cultura y es de todos. Debemos aprender a mirar y transmitir. Preguntar a nuestras abuelas, a nuestras madres. Dar importancia a nuestras historias y a nuestras aldeas. Preguntar, contar, escuchar, cuestionarse una y otra vez.

Mirar más allá. Mancharse las manos de tierra. Dejar que los que vienen, los niños y niñas del futuro, se manchen también. Que se empapen de tierra y animales, de historias de mayores, darles la mano, que quieran visitar y habitar una casa llena de raíces y patrimonio que aún está por construirse.

Crear un vínculo y cuidarlo.

Ésa es la única manera de que nuestro medio rural no desaparezca y siga existiendo. (Sánchez, 2019, págs. 184-185)

Tradición y oficio generacional

La falta de relevo generacional está provocando en la actualidad una grave problemática ya que conlleva la desaparición de conocimientos, tradiciones y también de negocios. El presidente de GRECARVAL lo compara con la desaparición de una biblioteca puesto que se pierden las enseñanzas que se aprenden con los años y que se trasladan en el día a día. (FEDACOVA, 2024)

En el caso del sector agrario, según las estadísticas del Instituto Nacional de Estadística, tan solo el 3,8% de los jefes de una explotación son menores de 35 años.

Como se explica más adelante los movimientos demográficos españoles han favorecido el envejecimiento de los oficios del sector primario, siendo más evidente entre ganaderos y agricultores. Sin embargo, estas migraciones se han notado más con el avance de las tecnologías y la centralización del país. Los agricultores senior comprenden el problema del empleo en lugares marginados y a todo esto se le suma la venta de la producción a pérdidas.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Antiguamente se daba por sentado que los hijos relevaban a los padres cuando estos necesitaban hacerse a un lado, no obstante, hoy en día la situación económica ha propiciado que los agricultores no contemplen esa posibilidad.

Pablo Robles, hijo de un agricultor recuerda que desde pequeño su padre se iba temprano al campo y no volvía hasta tarde, también dice que es una profesión muy bonita, pero está muy mal pagada y es muy esclava. En ese sector no existen las vacaciones ni los fines de semana, los animales necesitan alimento y el campo agua (Ascaso, 2024). Estos son los motivos por los que su padre le recomienda no seguir sus pasos, y comenzar a buscar un empleo con horario fijo y que le permita vivir de forma holgada.

Movimientos demográficos en relación con el abandono del campo

Es sabido por todos que gran parte del territorio español se encuentra en la actualidad muy poco poblado, con densidades municipales por debajo de los 5hab./ Km² y 10hab./Km². Si bien es cierto que algunos de esos territorios nunca tuvieron densidades muy elevadas y que no existían núcleos urbanos relevantes, se trataba de comunidades con equilibrio demográfico y social, permitiendo que su economía tradicional fuese sostenible.

Existían así una agricultura y ganadería tradicionales con subempleo y bajos niveles de vida, pero insertadas en mercados más amplios, capaces de sostener una manufactura y artesanado local, de pequeña escala, preindustrial, y unos servicios básicos, manteniendo pequeñas oscilaciones demográficas dentro de una tendencia ligeramente creciente o estable, casi nunca decreciente. (Pinilla & Sáez, 2017)

Desde mediados del siglo XIX la demografía española comienza a variar debido a un proceso de industrialización, pero no es hasta la segunda mitad del siglo XX cuando el abandono de las zonas rurales supone un verdadero problema hablando de pérdidas superiores al 50% de población en regiones del interior del país. Con estos estudios se puede identificar que una de las causas del éxodo rural es la ausencia de oportunidades fuera del sector agrario. Sin embargo, en la década de los 80 la velocidad del movimiento demográfico desciende por dos motivos: los niveles de desempleo comienzan a ser preocupantes debido a un lento cambio estructural por la política franquista y el acelerado aperturismo tras la muerte del dictador al que se ve sometido el país, siendo incapaz de competir en el mercado internacional aumentando el desempleo urbano. El éxodo no afectó igual a toda la población como se ha mencionado anteriormente, siendo los primeros en emigrar los jornaleros, después los pequeños propietarios y, por último, los jóvenes y mujeres.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

En la primera década del siglo XXI, en la zona occidental de España las zonas rurales seguían perdiendo población, a diferencia de la zona oriental que la ganaba debido a la llegada masiva de inmigrantes. Sin embargo, con la crisis de 2008 la despoblación volvió en su máxima intensidad, tal cual se indica en el informe CEDDAR de 2017 “Las recientes proyecciones de población hasta 2030 realizadas por el Instituto Nacional de Estadística prevén una fuerte contracción de la población rural española en las dos próximas décadas” (Pinilla & Sáez, 2017).

Según los informes de Eurostat de 2023 el abandono de las zonas rurales sigue aumentando. Una de las zonas más afectadas es la comunidad autónoma de Castilla y León, con Zamora a la cabeza, perdiendo un 1,4% de población anualmente. A estos datos se le suman otros condicionantes como por ejemplo el envejecimiento de la población rural.

Mientras que la población mayor de 65 años creció un 1,6% en las áreas urbanas e intermedias de la Unión Europea entre 2015 y 2020, la cifra fue del 1,8% en las zonas rurales. Al mismo tiempo, el número de residentes de entre 20 y 64 años descendió un 0,6% anual en estas regiones y un 0,7% el de los menores de 20 años, dos grupos de edad que crecieron en las ciudades, un 0,1% y un 0,3%, respectivamente. (Hernández, 2023)

Estos datos evidencian la posibilidad de que los habitantes más jóvenes estén emigrando a las ciudades o zonas cercanas a estas en busca de formación y empleo y se resume en “la migración tremenda que en muy pocos años dejó vacíos pueblos y campos para multiplicar la población de las grandes ciudades” (Molina A. M., 2023).

Lucha del sector primario en la actualidad y agenda 2030

Actualmente el sector primario se encuentra con muchos problemas entre los que se encuentran:

- Crisis de suministros, la cual provoca que los costes de producción sean mayores y los agricultores y ganaderos no se puedan hacer cargo de ellos. A este hecho se le suma que la negociación con los grandes distribuidores y los supermercados es muy compleja e ineficaz.
- PAC (Política Agrícola Común) de la UE (Unión Europea) por las cuales el reparto de subsidios, la seguridad alimentaria, las políticas de desarrollo rural y las normativas de calidad de producción no favorecen, al menos según los trabajadores, al obrero español.
- Los desafíos demográficos ya mencionados con anterioridad.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

- El comercio internacional, lo que conlleva la apertura a los mercados internacionales y la competición por los precios más económicos con los productos agrícolas de otros países con menos normativas de seguridad que favorecen el producto exterior.

Todos estos inconvenientes provocan que el sector primario nacional se esté viendo perjudicado paulatinamente. A esto se le suma el plan de acción de la Agenda 2030 y sus (ODS) Objetivos de Desarrollo Sostenible, ya que incentivan las prácticas agrícolas y el desarrollo rural sostenibles, la adaptación al cambio climático y la conservación de los recursos naturales como son los bosques.

La Agenda 2030 es un plan de acción global acogido por los miembros de las Naciones Unidas en septiembre de 2015. Este régimen cuenta con varios objetivos que influyen en el sector agrario europeo:

- (ODS 2) Hambre Cero: en este objetivo se plantea duplicar la productividad agrícola a pequeña escala, las prácticas agrícolas “resilientes” por las cuales los fenómenos meteorológicos extremos mejoren y la diversidad genética de semillas y animales de granjas, la estabilidad de los mercados agropecuarios y el seguro del buen funcionamiento de los mercados de productos alimentarios básicos.
- (ODS 6) Agua Limpia Y Saneamiento: en este punto, la parte que afecta a los agricultores es aquella en la que se promueven las prácticas agrícolas que conserven los productos hídricos y protejan la calidad del agua frente a productos químicos.
- (ODS 13) Acción Por El Clima: en el objetivo 13 se promueve el uso de prácticas que contribuyan a la captura de carbono.
- (ODS 15) Vida De Ecosistemas: aquí se busca la conservación del suelo.

La pérdida de tierras cultivables se estima en 30 a 35 veces la tasa histórica. Debido a la sequía y la desertificación, a nivel mundial se pierden 12 millones de hectáreas cada año (23 hectáreas por minuto). 2.600 millones de personas dependen directamente de la agricultura, pero el 52% de la tierra utilizada para la agricultura se ve moderada o severamente afectada por la degradación del suelo, impactando sobre el 74% de las personas en situación de pobreza por causa directa de la degradación de la tierra. (Ministerio de derechos sociales, consumo y agenda 2030, 2021)

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

- (ODS 17) Alianza Para Lograr Los Objetivos: en este punto se hace notoria la necesidad de establecer vínculos entre los agricultores, empresas de distribución, supermercados y organizaciones gubernamentales y no gubernamentales.

Todas estas normativas y propuestas tienen una visión claramente positiva. Sin embargo, la realidad de los habitantes de las zonas rurales es otra. Cumplir con todos los ODS implica aumentar los costos de producción que, recordemos, ya han alcanzado tasas difícilmente sostenibles puesto que se vende a las distribuidoras a precio de coste en muchas ocasiones. Asimismo, las regulaciones climáticas más estrictas atribuidas a los ODS 13 y 15 suponen el abandono de ciertos productos químicos agrícolas, como son los pesticidas, debido a sus emisiones de gases de efecto invernadero. Además, nos encontramos con los problemas de siempre, la falta de recursos y apoyo que ayuden a la capacitación técnica y promuevan el empleo en las zonas rurales.

En resumen, todas las ideas propuestas por la ONU son muy interesantes. No obstante, es difícil de aplicar en España dada la delicada situación actual del sector agropecuario ya que una aplicación rígida de la normativa con el fin de cumplir las metas establecidas podría suponer la desintegración de una forma de vida.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA PROPIA

Antecedentes propios

Para comprender la producción final de esta investigación es necesario hacer un breve recorrido por las obras que la anteceden. En esta ocasión, se hablará brevemente de la contextualización de cada una de ellas, teniendo en cuenta que todas tienen relación con el sector primario y que han servido como base para la inspiración de una obra que converja muchas de las problemáticas de un oficio en abandono. Sin embargo, serán explicadas con detenimiento más adelante.

Ausencia de un minero. ¿Dónde está papá?

La silicosis es una enfermedad laboral en mineros y canteros, fue reconocida antes de los años 50. Sin embargo, ha pasado inadvertida hasta hace relativamente poco tiempo por ser confundida con otras enfermedades torácicas.

Luis Fernández Arias-Argüello relata en su libro *Episodios mineros* las penalidades que pasaron los mineros del siglo XX, su enfermedad y las ausencias que dejaban en las familias del proletariado.

¿Sabes lo que es la silicosis compañero? La silicosis es algo que mata poco a poco. Se agarra con fuerza al pecho de los hombres y se obstina en quitarles la vida que les deja la mina, que no es mucha. El polvo que levantan las excavadoras se mete allá dentro, en las entrañas, condenando a una muerte lenta e inexorable y te asfixias compañero. Y te mueres. (García, 1985, pág. 8)

La producción de esta obra²³ (fig. 23) refleja con total sinceridad y desde la vivencia cercana de un familiar que falleció, la realidad a la que se enfrentaban innumerables familias mineras que,



Fig. 23 (Español, *Ausencia de un minero ¿Dónde está papá?*, 2023)

²³ Fig. 23 Libro de artista, *Ausencia de un minero. ¿Dónde está papá?* (2023)

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.



Fig. 24 (Español, *Ausencia de un minero ¿Dónde está papá?*, 2023)

abandonadas a su suerte por empresarios y un estado pasivo veían trabajar hasta la muerte a muchos de sus familiares²⁴(fig. 24).

Pueblo fantasma

El patrimonio minero de Villanueva del Duque²⁵²⁶ (fig. 25) (fig. 26) es uno de los más importantes a nivel histórico de la villa ya que se pueden ver los primeros asentamientos procedentes de la Cultura de los Metales de la época prehistórica. Desde el principio, el pueblo andaluz experimentó la vida minera tanto a nivel nacional como internacional. No obstante, la mayoría del tiempo el beneficio de estas explotaciones fue para terceros. Llegados al siglo XX, la crisis del sector dio como resultado que toda esta fuerza se sumiese en el olvido del pasado. Hoy en día podemos percibir pequeños retazos de lo que fue en su origen por lo que se precisa una nueva valoración desde otra perspectiva que recoja la conservación material y conceptual.

²⁴ Fig. 24 Detalle con luz UV del libro de artista

²⁵ Fig. 25 Estampa sobre escayola de las minas de Peñarroya

²⁶ Fig. 26 Estampa sobre escayola de las minas de Peñarroya

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Las infraestructuras y estructuras arquitectónicas que generaron las minas han sido sometidas al olvido tanto matéricamente como desde el punto de vista de la defensa cultural. Hoy en día se pueden seguir observando en Villanueva del Duque los restos de las minas del Soldado y Las Morras del Cuzna que hicieron posible la explotación de recursos minerales. Entre estas infraestructuras se debe hacer una distinción entre las internas (pozos), externas (cabrias), residuales (escombreras) y de desplazamiento (ferrocarril). (Bilbao, s.f.)

Esta obra será la que siembre la semilla para realizar la investigación con nuevos materiales sobre los que estampar matrices de grabado.



Fig. 25 (Español, *Pueblo fantasma*, 2023)

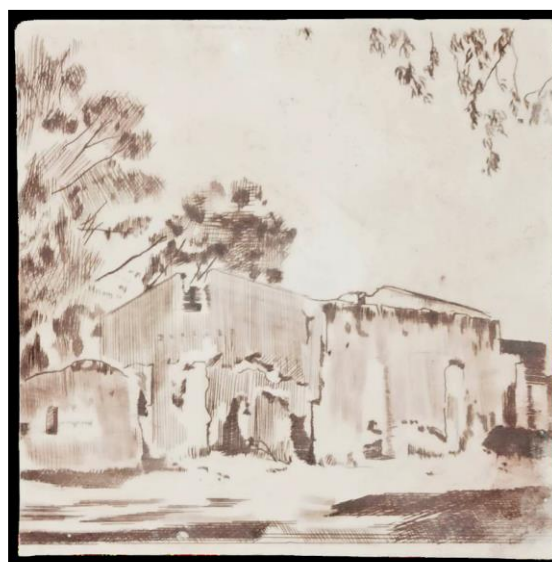


Fig. 26 (Español, *Pueblo fantasma*, 2023)

El llanto del bosque

La producción de esta obra²⁷ (fig. 27) consiste en la realización de varias partituras generadas a partir de la ceniza que cae de una rama de eucalipto mientras se quema. Una vez creadas se reelaboran para que puedan ser interpretadas por músicos profesionales. Es interesante que los intérpretes jueguen con las mismas de modo que el espectador pueda tratar de adivinar cual es la interpretación que están llevando a cabo en ese momento. A su vez, en el montaje de la obra, cada partitura va acompañada por una hoja de eucalipto cortada como un sello que lleva la cifra de hectáreas que se han quemado en Galicia en un incendio intencionado de 2023.

²⁷ Fig. 27 Partitura de ceniza montada

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Para la composición de las partituras finales se toman distintos compositores como referentes y se busca un timbre que pueda ser relacionable con un bosque. Uno de los compositores a los que se puede apelar para entender los sonidos que se busca generar con estas piezas es a György Ligeti con su Réquiem, también cabe destacar el pizzicato que genera Stravinsky en el movimiento Dances of the Young Girls de la Consagración de la Primavera. A lo largo de todas las composiciones hay pequeñas y casi imperceptibles alusiones a obras de grandes compositores. Es así en el caso de una de ellas que acaba en re menor, al igual que lo hace el réquiem de Mozart. Lo sorprendente de estas alusiones es que son producto de la propia ceniza fusionadas con la interpretación de un compositor experto.

A la hora de armonizar se han empleado elementos compositivos como el bajo del dolor, compuesto de escalas cromáticas de cuatro notas. También se recurre a tonalidades y acordes menores que aportan una sensación de malestar y tristeza. Lo último a destacar es el uso de la estructura de una marcha fúnebre que ilustra lo que está sucediendo en escena, esta forma se compone de negra con puntillo, corchea, negra con puntillo, o como pequeña variación de la estructura clásica, se cambia la última negra con puntillo por una blanca.



Fig. 27 (Español, *El llanto del bosque*, 2023)

El oficio en valor

Se inicia esta propuesta teniendo en cuenta que el arte es un medio para lograr un cambio y para visibilizar problemáticas. ¿Por qué se permite que los trabajadores prefieran tirar

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

su mercancía antes que perder dinero con su venta? ¿Por qué muchas tierras de labranza no llegan a término en la temporada de recolecta?

En este proyecto el valor económico del trabajo y de la producción se vuelven fundamentales, las preguntas aquí escritas son las mismas que se hacen a diario los trabajadores del sector primario. Por este motivo se promueve, por medio de la creación de unos billetes de euro²⁸ (fig. 28), dar voz a todas aquellas personas que son silenciadas.

Los billetes, tienen una doble estampación en la que la investigación con la tinta UV como material de estampación juega una tarea fundamental ya que solo aquellas personas que de verdad se preocupen por usar una linterna UV podrán ver a las personas que les proporcionan bienes tan importantes para la vida cotidiana como son los cereales, la carne, la fruta o el carbón.



Fig. 28 (Español, *El oficio en valor*, 2023)

Investigación de materiales en la obra gráfica

Desde el comienzo del curso se ha intentado continuar con la investigación sobre las posibilidades que tiene la gráfica más allá de la estampación sobre distintos papeles, o estampación tradicional.

Tras una búsqueda exhaustiva sobre los materiales con los que han trabajado otros artistas que se alejan de la estampación convencional se descubre el trabajo de Vinicius Libardoni (1987-), artista brasileño que se dedica a la experimentación con herramientas y materiales con el objetivo de crear objetos e instalaciones en los límites del grabado, arquitectura, escultura y el arte.

²⁸ Fig. 28 Detalle de la estampa bajo la luz natural

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

En sus obras Vinicius emplea una mezcla de hormigón y yeso para la elaboración de unos paneles de grandes dimensiones en los que aborda el tema del abandono de construcciones contemporáneas que se dejan caer o morir²⁹ (fig. 29).

Estas obras han sido muy inspiradoras para la elaboración del proyecto ya que en un inicio se pensaba que las obras de Vinicius estaban hechas a base de escayola. Sin embargo, la gran duda estaba en ¿Qué tipo de escayola estará empleando? Al avanzar la investigación con otros soportes comprendemos que la obra del artista brasileño es una mezcla de yeso y hormigón y se intuye que es algo novedoso el empleo únicamente de la escayola.

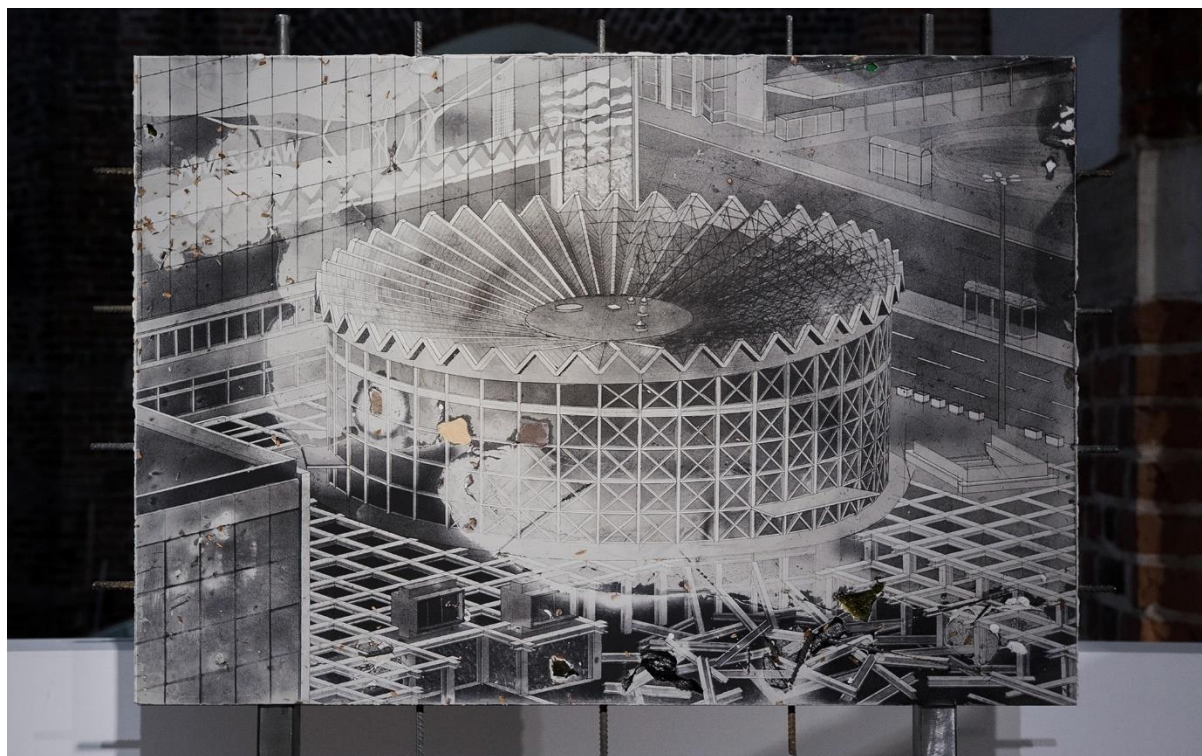


Fig. 29 (Libardoni, 2022)

El mundo del yeso y de la escayola es más amplio de lo que parece, si no se está familiarizado con él puede resultar abrumador. Para comenzar, es necesario comprender que el yeso y la escayola provienen de la misma piedra, la piedra de aljez o también conocida como la piedra de yeso. Mediante la extracción y molienda de esta piedra de yacimientos naturales se puede conseguir el polvo de yeso. En el caso de la escayola es necesario el empleo de aditivos y la cocción del polvo de yeso di hidratado. En su estado natural, como se ve en la

²⁹ Fig. 29 Vinicius Libardoni, (2022), Rotunda pko en Varsovia, [aguafuerte y aguatinta sobre hormigón].

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

tabla de Domene, se le llama sulfato cálcico di hidratado, lo que quiere decir que sus partículas aún conservan agua. No obstante, la escayola es más pura y su fase es la de hemihidratado.

Fórmula química	Temperatura de cocción °C	Fases
$\text{CaSO}_4 \times 2\text{H}_2\text{O}$	Estado natural	Sulfato cálcico di hidratado
$\text{CaSO}_4 \times 1/2\text{H}_2\text{O}$	120-180	Hemihidratado
$\text{CaSO}_4 \times 1/2\text{H}_2\text{O}$	100-120 en autoclave	Hemihidratado
CaSO_4	220-380	Anhidrita III – soluble
CaSO_4	380-1200	Anhidrita II – insoluble
CaSO_4	1200-1350	Anhidrita I
CaO y SO_3	>1350	Yeso hidráulico

Tabla 1: información de la composición química y las temperaturas del yeso y la escayola. (Domene, 2006)

En el caso de la escayola el estado de pureza ha de ser entre el 75% y el 90%, esto hace que sus características pasen a ser una mayor resistencia y durabilidad, asimismo, esto provoca que sea capaz de soportar mayores cargas y tensiones.

Dentro de las pruebas realizadas se encuentra el yeso común de construcción que da unos resultados pésimos en cuanto al registro por su fragilidad. Después de contactar con Teresa Guerrero Serrano, especialista en moldes y reproducción, y docente de la facultad de Bellas Artes de la UCM, llegamos a la conclusión de optar por una escayola de alta resistencia como es la escayola Álamo-70 o la escayola Exaduro. Al emplear una escayola de mayor dureza se han conseguido unos resultados óptimos para el agarre de las tintas calcográficas. En la ficha técnica de la escayola Álamo 70 se encuentra que a mayor empleo de agua menor será su resistencia, por ello, como se ha mencionado anteriormente será necesario el empleo del agua justa para que la mezcla quede con una consistencia de yogurt idealmente. A este dato se le añade que la temperatura del agua también

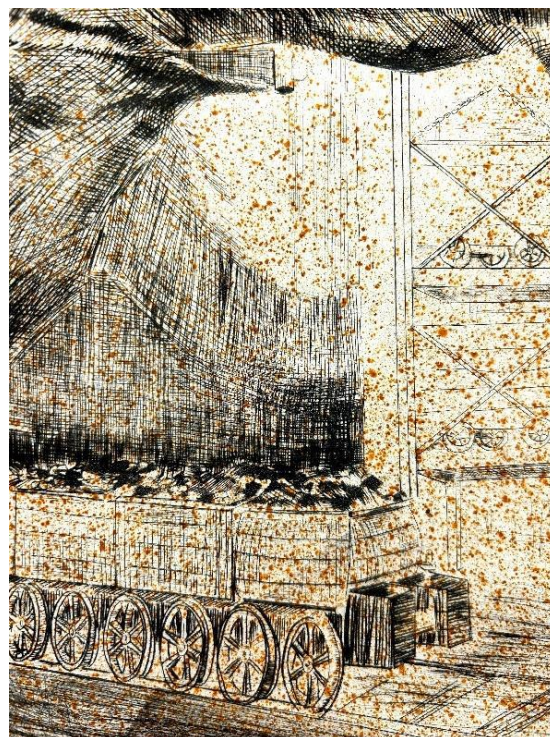


Fig. 30 (Español, 2024)

altera los tiempos de fraguado siendo un mayor tiempo cuando los grados son más bajos. Jugando con estas dos variables se consigue el equilibrio perfecto en la realización del vaciado pudiendo desmoldarse en cuestión de una hora o dos horas a 20°C ambientes.

Una vez se ha conseguido una buena reproducción de la matriz se opta por la inclusión del polvo de hierro en la mezcla con la finalidad de añadir detalles de color aleatorios en el monoprint.

Por los estudios realizados en distintas estampas se comprueba que el hierro tarda en oxidarse menos de un día, llegando a su pigmentación máxima en torno a los dos días.

Entre los modos de adicción se encuentran los siguientes:

- En primer lugar, se opta por la suma del polvo de hierro tamizado a la mezcla de escayola mientras esta se remueve con el agua. El resultado de la prueba es una estampa con muchas partículas en el fondo, consiguiendo de este modo un moteado muy evidente y regular³⁰ (fig. 30).
- En segundo lugar, el polvo de hierro se tamiza para quedarse solo con las partículas de mayor tamaño siendo incluidas cuando la mezcla comienza a hacerse más densa, de esta forma, se logra un acabado mucho más sutil en el que las motas pierden importancia y la estampa la gana. Esto concluye en un mejor equilibrio de la pieza.
- En tercer y último lugar se emplea un método intermedio, se opta por la tamización del polvo de hierro, siendo añadidas las virutas más pequeñas en primer lugar, removiéndolas en la



Fig. 31 (Español, 2024)

³⁰ Fig. 30 Resultado de la prueba obtenida.

mezcla levemente cuando la escayola ya está en la cubeta y, por último, cuando comienza a coger densidad, tras haber dado los golpes de rigor al molde para quitar las posibles burbujas, se terminan incorporando las partículas de mayor tamaño.

De esta manera se determina que la forma idónea para incluir el hierro es el tercer método dadas las características de la pieza, que al tener espacios en blanco conserva esa frescura y contraste con el negro de la tinta.

Continuando con los materiales a probar para conseguir unas estampas con calidad similar a las de Vinicius se propone el empleo de cemento³¹ (fig. 31).

El cemento es un material fabricado a partir de distintos materiales como son caliza, la arcilla y el yeso. Al igual que ocurre con el polvo de aljez, el polvo de arcilla y caliza calcinada tiene la capacidad de endurecerse después de estar en contacto con el agua. Sin embargo, por sí solo no es adecuado, ya que el Clinker fragua incluso al estar sumergido puesto que el agua no se evapora en él, sino que pasa a formar parte de su composición. Para evitar este suceso se añade yeso a la mezcla, dando lugar al cemento.

Una de las principales pegas del cemento para la realización de las estampas es la poca resistencia que tiene cuando no se añade una malla metálica al molde, este problema se puede solucionar añadiendo arena fina y gruesa que sirva como carga a la mezcla. Aun así, después de varias pruebas y debido a la fragilidad de la estampa obtenida, que se fragmentaba con el simple hecho de levantarla de la matriz, se plantea el empleo de morteros de reparación con vibra de vidrio y secado rápido.



Fig. 32 (Español, 2024)

³¹ Fig. 31 Trasera de la prueba en cemento antes de desmoldar.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

En el caso de esta prueba con Mapegrout T-40³² (fig. 32) se consigue un resultado en el que parte de la estampa queda adherida a la matriz en lugar de al revés. La tinta queda con un resultado menos contrastado teniendo en cuenta que la tinta es plateada buscando generar un efecto de evanescencia. Sin embargo, no lo genera en sí mismo, tan solo se consigue una imagen difusa.

Continuando con la investigación sobre materiales no convencionales se encuentra la obra de Anne Desmet(1964-). Esta reconocida artista británica destaca por su trabajo con buril y sus collages. Anne ha desarrollado un estilo que combina la estampa tradicional con el collage contemporáneo³³ (fig. 33), haciendo chine collé sobre conchas de navajas, cerámica, madera... Gracias a sus obras se puede abordar el chine collé sobre conchas recogidas de las playas españolas de las costas del Mediterráneo y el Cantábrico en este proyecto.

La investigación con el chine collé ha resultado más sencilla ya que la estampación en sí misma es tradicional. Los requerimientos especiales encontrados a la hora de desarrollar el proyecto han sido sobre el tratamiento y tipo de papel, puesto que debía ser lo suficiente fino y resistente como para aguantar el pegado en la concha³⁴ (fig. 34).

En los vídeos subidos en la web de Anne se puede observar como ella emplea el pegamento de



Fig. 33 (Desmet, 2014)



Fig. 34 (Español, 2024)

³² Fig. 32 Resultado de la prueba con Mapegrout T-40 con tinta plata.

³³ Fig. 33 Anne Desmet (2014), *Radio Waves*, xilografía sobre concha.

³⁴ Fig. 34 Detalle de chine collé sobre conchas.

barra convencional. Sin embargo, en esta ocasión se opta por la cola blanca de encuadernar ya que su secado es más lento y al humedecer el papel, este tiende a expandirse mínimamente haciéndose más dúctil.

En cuanto a la selección de papel se valoran dos opciones, el papel japonés de bajo gramaje y el papel de arroz chino. Tras varias pruebas se determina que el papel de arroz se adhiere con mayor facilidad y se camufla mejor con los tonos naturales de los moluscos.

Más adelante, se plantea el uso de elementos vegetales como soporte de estampación. Esta idea nace de la práctica y las problemáticas a las que se enfrenta la clorotipia.

La clorotipia es un método alternativo de reproducción de imágenes sobre hojas y pétalos vegetales inventado por Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) en 1839 por el cual se emplea el tejido vegetal como soporte y la clorofila de las hojas recién cortadas como tinta. Sin embargo, uno de los principales problemas de la clorotipia es su conservación, al tratarse de hojas, el elemento tiene un carácter efímero del que no se puede huir si no es por la encapsulación de este, tema que se tratará en este texto más adelante. Al carácter efímero del soporte se le suma su característica fotosensible que, si bien hace viable la producción de la obra, es el mismo que una vez realizada la deteriora. El modo de funcionar de la clorotipia es el mismo que el de la fotografía analógica, un carrete expuesto a la luz UV durante un determinado plazo hace que una imagen quede capturada, en el caso de la fotografía analógica esa imagen es recuperada por medio de agentes químicos que la revelan y fijan, pero en el caso de la clorotipia no hay un elemento que frene y bloquee a la clorofila en su modo de absorber la luz, lo que significa que la imagen irremediabilmente acaba desapareciendo dependiendo del tiempo que sea expuesta a la luz. Asimismo, esto incluye que la pieza está en continua evolución debido a los cambios de pigmentación de un elemento que está muriendo.

Un referente que trabaja con este procedimiento fotográfico natural es Alberto Ros (1969-), quién muestra por medio de esta técnica el concepto del Tao, que está intrínsecamente ligado a la naturaleza. Para ello realiza una serie de viajes a Asia, corazón del taoísmo³⁵ (fig. 35).

Una vez se han comprendido los problemas a los que se enfrenta la clorotipia y la antotipia por ser procesos fotosensibles se propone el empleo de matrices a ser estampadas en soportes vegetales como lo son las hojas o los pétalos. Para su realización se estudia la posibilidad de trabajar con matrices en relieve, sin embargo, dadas las características de las

³⁵ Fig. 35 Alberto Ros, (2017), *ST*



Fig. 35 (Ros, 2017)

obras a reproducir, esa idea queda descartada optándose por una estampación en hueco por medio de planchas de cobre. En un comienzo, se exploran los tipos de secado de distintas hojas.

En primer lugar, se deja secar las hojas sin lavar y tratar de algún modo entre folios con peso sobre ellas. Este método no resulta eficaz puesto que todo tipo de hojas pierde su elasticidad durante el proceso de deshidratación. Al comprender el fallo se procede al uso de distintos elementos como son la laca de pelo extrafuerte y el alcohol. Para este procedimiento se sumerge la vegetación recién cortada en una solución de agua y alcohol, siendo más del doble la cantidad de agua que de alcohol. Esto, además de ayudar con el secado funciona como esterilizante. Una vez se han lavado las hojas se secan bien entre papeles de cocina para que no quede humedad que pueda afectar en el proceso. Continuando con el método se vaporiza laca de cabello extrafuerte sobre ambas caras de los vegetales y se deja secar al aire. Por último, se retoma el primer método en el que las hojas se introducen entre folios y se les aplica peso durante días, también se las puede introducir directamente en una prensa de secado



Fig. 36

(Español, 2024)

con ventilación. No obstante, para este proceso siempre es necesario vigilar el secado ya que dependiendo del tipo de la planta puede generar moho al humedecer los secantes y acabar por corromper todas las hojas³⁶ (fig. 36).

Entre los distintos tipos de elementos vegetales se encuentran los siguientes, de los que se han obtenido resultados muy diferentes.

- Hojas de higuera y girasol: estas plantas tienen hojas ásperas con pelos o tricomas cortos en la superficie. Esto ayuda a la planta a conservar el agua y a protegerse de distintos insectos. Estas características dificultan mucho su secado ya que son necesarios largos tiempos y cuando alcanzan su deshidratación máxima se vuelven muy quebradizas. Asimismo, el moho es muy recurrente en ellas.
- Hojas de maíz u hojas de nervaduras paralelas como el llantén: En este caso, si las hojas son de tamaño medio o pequeño alcanzan el secado en dos semanas aproximadamente. Son sencillas de conservar y secar. Un hecho importante es que no deben tener nervios de gran grosor puesto que pueden dar problemas más adelante.
- Hojas de acedera: Como se ha mencionado anteriormente, son peligrosas por tener unos nervios de gran tamaño, sobre todo el central. Estas hojas no han servido para la estampación ya que tardan demasiado tiempo en secar y tienden a la proliferación de hongos. Asimismo, a la hora de ser estampadas sueltan savia durante mucho tiempo.
- Agracejo rojo: Estas hojas son de pequeño tamaño y son especialmente rápidas en el



Fig. 37 (Español, 2024)

³⁶ Fig. 36 Hoja con un buen secado y prueba de estampación con tinta negra.

secado. Cuando se acaban de deshidratar se vuelven algo frágiles, pero conservan cierta elasticidad.

- Pétalos de rosas rojas³⁷ (fig. 37): el secado es el más sencillo de los aquí descritos, en una semana están deshidratados por completo y no es necesario hacer el lavado con alcohol. En este caso se conserva una buena elasticidad y es apropiada para una estampación con mucha presión.
- Hojas verdes variadas de ramos de flores: estas hojas son finas en su mayoría, con unos nervios muy delgados y una superficie plana. Por este motivo cumplen con los requisitos para lograr un buen secado y una buena estampación.

Una vez se ha completado el secado es preciso hablar del método de estampación de las hojas. Para su correcta ejecución será necesario tener en cuenta varias normas.

En primer lugar, la presión es determinante en la reproducción de cualquier estampación, se podría considerar que más aún en este caso ya que una presión demasiado elevada puede hacer que las hojas queden prensadas y pegadas a la matriz, obteniendo una estampa inservible.

En segundo lugar, es fundamental tener en cuenta que para que la estampación sea óptima las hojas o pétalos han de estar totalmente secos, sin ningún resquicio de savia. Esta averiguación llegó después de tratar de pasar una hoja de acedera con el nervio principal aún verde. El resultado de esta prueba fue el desmembramiento de la hoja, el papel de seda usado como salvaguarda de las mantas quedó totalmente mojado por la savia y parte de la hoja dejó residuos en la matriz.

En tercer lugar, es muy importante hacer la estampación con un papel húmedo colocado como se haría normalmente en una estampación tradicional de grabado en hueco. Esto se debe a que el papel humedece mínimamente



Fig. 38 (Español, 2024)

³⁷ Fig. 37 Estampación con tinta plata sobre pétalos de rosas antes de resinar.

las hojas que, en consecuencia, recogen mejor la tinta. Este papel ha de estar recién humedecido, dando buenos resultados cuando se rocía con espray de agua, en lugar de introducirlo en una cubeta. Además, es necesario humedecer las dos caras del papel y secar las gotas de exceso de la superficie³⁸ (fig. 38).

Por último, pero no menos importante, hay que añadir que es fundamental que, en la fase de entintado de la matriz, esta no sea limpiada tan en profundidad como se haría para una estampación en papel ya que el registro de las hojas y pétalos es más sutil en su mayoría y una limpieza excesiva provoca que los vegetales no recojan la tinta.

En cuanto a la conservación de las piezas, cada una tiene unos requerimientos especiales. En el caso de las conchas al ser hecho el chine collé con cola blanca de encuadernación, la acidez no debería dañar la pieza a corto plazo.

El cuidado que se debe seguir con las escayolas y el hormigón es similar al que se sigue con una medalla o pieza de escayola corriente. Evitar zonas con humedad y objetos que puedan dañar por su filo o peso la pieza.

Para conservar las estampas en pétalos el procedimiento es más complejo dado su carácter efímero y ser un elemento vivo. Para la conservación de los pétalos se recurre a la resina epoxi flexible. En el caso que aquí nos atañe el modelo empleado es el ClearWater Epoxi Doming Flexible -Gota de Resina- ya que entre sus características se encuentra que es viable el trabajo por gota en superficies planas, alta resistencia a la luz UV que evitar el amarilleo por exposición y, por último, su flexibilidad, ideal para que los pétalos no se quiebren aun teniendo una capa fina por una o dos caras³⁹.

- En último lugar se plantea la estampación sobre polipiel⁴⁰. En esta ocasión, se cuenta con experiencia trabajando en tela



Fig. 39 (Español, 2024)

³⁸ Fig. 38 Resultado de una correcta estampación antes de resinar.

³⁹ Fig. 39 Secado de la resina ClearWater en los distintos pétalos.

⁴⁰ Fig. 40 Nuria Español, (2024) *Una mirada al olvido I*, aguafuerte sobre polipiel.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

y estampación en hueco, ya que durante mi estancia en el taller Ogami Press de Juan Lara, se realizó un encargo para Javier Garcerá en el que se estampaba sobre seda naranja montada en papel hahnemühle.

- Para realizar un buen corte manual de la polipiel es necesario fijarla con peso a la mesa de corte, después, con una cuchilla recién cambiada se secciona. Estos dos pasos son fundamentales para que la tela o fieltro que recubre la parte posterior de nuestro soporte no tienda a deshilacharse. En caso de usarse seda es necesario montarla sobre un papel de alto gramaje por su tendencia a deshacerse y por lo que resbala sobre la matriz.

Durante el proceso de estampación de la polipiel no hay variaciones a una estampación tradicional, a excepción de ser innecesario humedecerla por su flexibilidad inherente.

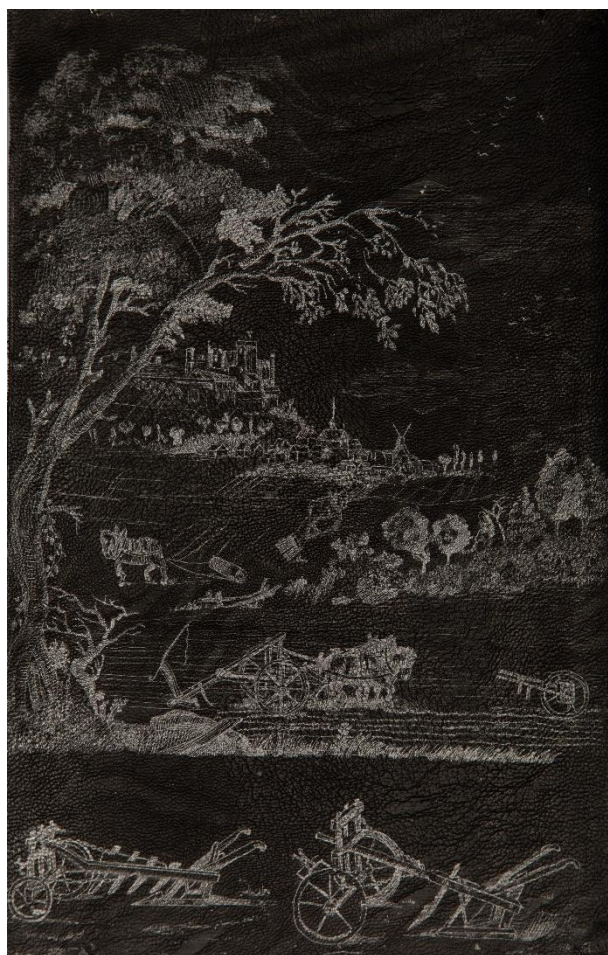


Fig. 40 (Español, *Una mirada al olvido I*, 2024)

Descripción de la obra

La confección de una obra artística es un proceso arduo que implica una investigación profunda y dilatada. El arte es el resultado de una exploración que mayoritariamente se muestra multidisciplinar debido a los temas que afronta y su forma de abordarlos. Además, el arte en sí mismo es un medio de investigación por el cual se pueden obtener unas conclusiones tanto por la respuesta social como por el proceso de su propia creación.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

En el caso que aquí nos atañe, la producción artística es la investigación intrínsecamente, y se combina con la muestra de un problema social actual como es el abandono de los oficios del sector primario en relación con los oficios que abarcan el mundo de la gráfica.

Para la creación de esta obra ha sido necesario ahondar en la imaginaria que nos ofrece la historia de la gráfica y hacer una selección de cinco estampas que aborden cada una de las grandes ramas de la producción de materia prima: minería, pesca, agricultura y ganadería.

Entre las estampas seleccionadas se encuentran las siguientes, de las cuales se ha hecho una ficha catalográfica que las encaje en su panorama con todos los datos disponibles sobre ellas, que en muchos de los casos son pocos.

En primer lugar, se encuentra la estampa *Agriculture. Labourage*⁴¹ (fig. 41) de la enciclopedia de Diderot (Langre, Francia 1713 - París, 1784) y D'Alembert (París, 1717 - 1783) que ilustra el oficio de la agricultura. Los editores de *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751 -1772) son los dos pensadores ilustrados ya mencionados, sin embargo, se calcula que más de 140 colaboradores contribuyeron a su creación. El propósito de la obra fue reunir y difundir en un texto claro los conocimientos acumulados hasta ese momento. Este hecho fue algo muy significativo para la población francesa ya que fue la primera enciclopedia francesa y aún hoy es considerada una de las obras más grandes del siglo XVIII. A pesar de esto, la obra no fue bien recibida por todos.

Su aparición suscitó violentas reacciones a favor y en contra. Las críticas llegaron hasta el gobierno que en 1752 decidió prohibir los dos volúmenes aparecidos, alegando que con esta obra se pretendía destruir la monarquía, corromper las costumbres y promover la irreligiosidad, lo que culminaría con la dimisión de D'Alambert y la persecución de Diderot, a pesar de la defensa de los partidarios de la Enciclopedia, suscriptores de la alta burguesía y de ciertos grupos influyentes. (Delgado, Gutiérrez, & Lafuente, 2016)

⁴¹ Fig. 41 Detalle de la estampa de Diderot y d'Alembert, (1751), *Agriculture, Labourage* [aguafuerte].

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

En cuanto a los tomos, actualmente hay 17 con artículos publicados entre 1751 y 1765, 11 volúmenes con ilustraciones y estampas publicados entre 1762 y 1772, 4 suplementos y 2 índices posteriores.

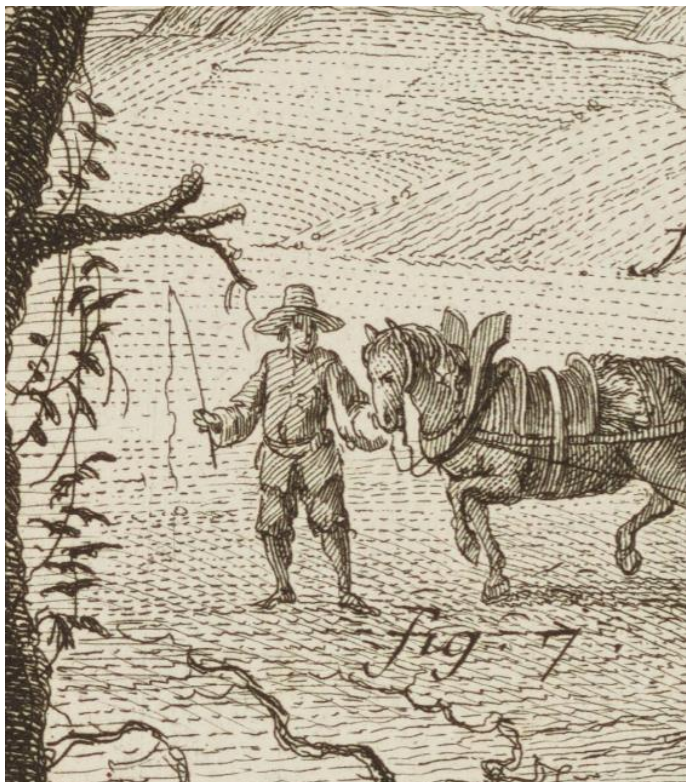


Fig. 41(Diderot & d'Alembert, 1751-1765)



Fig. 42 (Diderot & d'Alembert, 1751-1765)

La estampa aquí mostrada se encuentra en el volumen uno, página 19, e ilustra la agricultura y economía rústica. En ella se aprecia el empleo de la técnica del aguafuerte⁴² (fig. 42) y distintas marcas que señalan figuras descritas en el texto, como es el caso de la figura 7 aquí mostrada.

La siguiente estampa *El pastor vive del pastoreo de sus rebaños*⁴³ (fig. 43) forma parte de una serie de doce interpretaciones de paisajes del dibujante Marco Ricci (1676 - 1730) con

⁴² Fig. 42 Diderot y d'Alembert, (1751), *Agriculture, Labourage* [aguafuerte].

⁴³ Fig. 42 Francesco Bartolozzi, (1762), *El pastor vive del pastoreo de sus rebaños*[buril].

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

la colaboración de Giuliano Giampiccoli (1698-1759) y la posterior réplica del grabador Francesco Bartolozzi (1728 - 1815).



Fig. 43 (Bartolozzi, 1762)

En esta serie se conocen cinco estados datados de antes de 1762. En este caso, se puede observar que la estampa pertenece al cuarto estado por la numeración que se encuentra en el margen izquierdo inferior “N 8 – 3”. El grabado en cuestión ha sido catalogado por el instituto centrale per la gráfica como un buril editado por Joseph Wagner (1706-1780). Sin embargo, en el catálogo general de patrimonio cultural hay apreciaciones de un posible aguafuerte.

En cuanto al papel y las dimensiones de la estampa, se sabe que la hoja mide 506x683mm y la mancha es de 416x550mm.

Para continuar con las estampas seleccionadas pasamos del campo al subsuelo, abordando el oficio del minero y el camino a la industrialización.

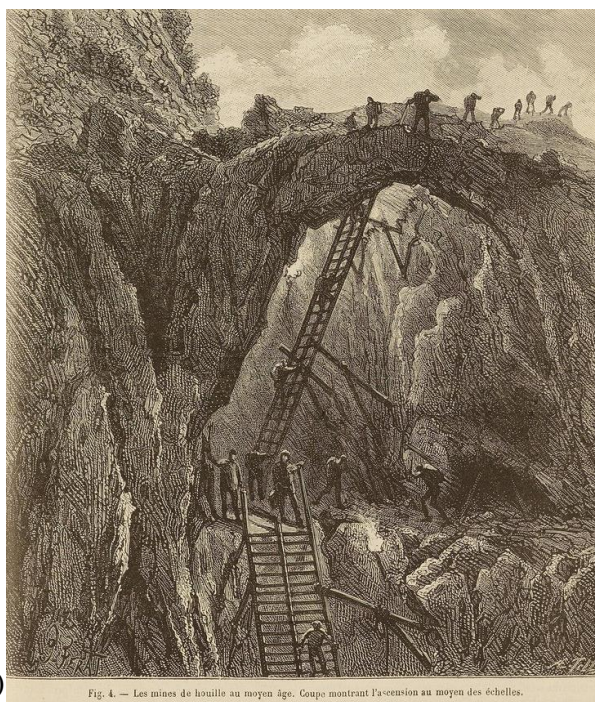


Fig. 44 (Tissandier, 1886)

Fig. 4. — Les mines de houille au moyen âge. Groupe montrant l'ascension au moyen des échelles.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

En esta ocasión, se ha seleccionado una de las estampas que aparecen en la revista *La Nature : revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie : journal hebdomadaire illustré / rédacteur en chef Gaston Tissandier* en la edición publicada el 1 de mayo de 1886. En este caso la estampa no se le atribuye a ningún grabador en concreto, pero se puede observar que la matriz debió ser de madera trabajada con gubia. Entre los grabadores que colaboraron en la revista aparecen los siguientes nombres: MM. Blanadet, Dietrich, M. Laplante, Morieu, Smeeton-Tilly, Pérot... y las ilustraciones pertenecen mayoritariamente a G.Tissandier.

Esta revista nace en 1873 editada por G.Masson y a cargo del redactor G.Tissandier (1843-1899) en París. En esta estampa se hace referencia a la vida minera y su rudeza. La matriz es una recreación de un dibujo de M.Férat inspirado en una estampa del padre Kircher (Fonvielle, 1886)⁴⁴ (fig. 44).

Continuando con las estampas de minas se ha seleccionado la estampa *Bottom of pit Shaft*, del libro *A history of coal, coke, coal fields, progress of coal mining, the winning and working of collieries, household, steam, gas, coking and other coals, duration of the great surveying and government inspection (1860)*. En este libro se narra la historia de la vida minera de Durham y Northumberland.



Fig. 45 (Hair, 1844)

⁴⁴ Fig. 44 Gaston Tissandier, (1886), ST [xilografía].

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

La historia de esta estampa es muy interesante ya que el ilustrador de la escena es Thomas Hair⁴⁵ (fig. 45) (1808 – 1875), quien en 1844 se dedicó a abocetar paisajes mineros que posteriormente grabaría él o un compañero suyo. Para su sorpresa, en 1860 William Fordyce (1758-1837) publica el libro anteriormente mencionado sobre la historia del carbón de esta misma zona y se apropia de una gran cantidad de los bocetos de Hair sin darle créditos. Entre esas obras se incluye la estampa aquí representada. Entre el boceto y la estampa del libro se aprecian algunos cambios como son la inclusión de una jaula en el lado izquierdo y las ruedas de los trenes de transporte de carbón⁴⁶ (fig. 46). El libro editado se puede encontrar completo en: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10622969?page=148>.

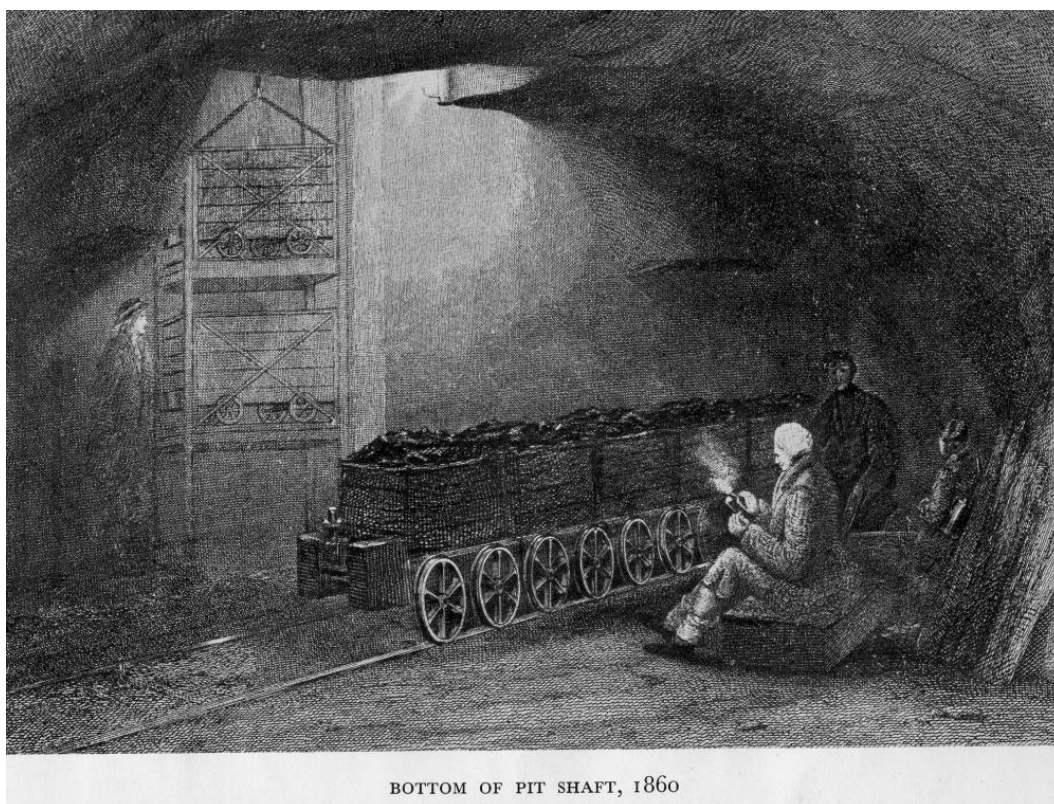


Fig. 46 (Fordyce, 1860)

Para finalizar, se ha seleccionado una estampa de la costa alicantina⁴⁷(fig. 47). En este caso el grabado *Alicante. Notas sobre España* (1881) fue grabado por Delduc y dibujado por Gustave Dorè (Estrasburgo, 1832 – 1883) durante su viaje a la Comunidad de Valencia en 1862 – 1864.

⁴⁵ Fig. 45 Thomas Hair, (1844), *Bottom of the Shaft*.

⁴⁶ Fig. 46 William Fordyce, (1860), *Bottom of pit shaft*.

⁴⁷ Fig. 47 Delduc, (1881), *Alicante. Notas sobre España*.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.



Fig. 47 (Delduc, 1881)

El oficio del grabador siempre ha estado ligado al conocimiento generacional. Tradicionalmente los estampadores y grabadores aprendían de sus maestros, que habían aprendido de otros maestros y así sucesivamente. Con la evolución de la sociedad y la necesidad de competir por títulos para llegar a puestos de trabajo especializados esto se está perdiendo. Los jóvenes cada vez llegan con más edad a los talleres, aprenden en escuelas o universidades por medios teóricos (mayoritariamente) o teórico-prácticos, y el conocimiento desde el hacer queda relegado a un segundo plano. Esto supone un grave problema para oficios en los que no se puede explicar con palabras el modo de ejercer. Un claro ejemplo es el oficio del estampador, los profesionales de este campo no pueden expresar con palabras el punto en el que una matriz está en un estado óptimo para ser estampada, ni advertir de un modo teórico la presión estandarizada con la que un tórculo debe pasar porque no hay una fórmula universal. El grabado te habla cuando quieres escucharlo, la fuerza que ejerces, los sonidos que producen las tintas, la viscosidad de una matriz entintada... Todo eso se aprende desde el hacer y los trucos que una persona con mayor experiencia puede dar a su aprendiz no se pueden anotar en un listado ya que cada caso tiene un proceder particular y hay que estar alerta para comprenderlo.

“La representación física transmite más que la etiqueta. Mostrar, no explicar, es lo que se hace en los talleres cuando el maestro demuestra el procedimiento adecuado mediante la acción: se convierte en guía” (Sennet, 2009, pág. 120).

Por este motivo, la obra en sí misma es un medio de investigación. Para su realización ha sido necesario el estudio de la producción de diversos artistas, sociólogos y pensadores, pero también ha sido necesario el estudio de estampas históricas y la experimentación con materiales no convencionales por medio de la prueba y error y la reinterpretación de los grabados seleccionados.

Proceso de producción

En primer lugar, se ha llevado a cabo la revisión de estampas del siglo XVIII y XIX que abordasen el tema del sector primario, como se ha mencionado en el apartado anterior, las estampas pertenecen a las distintas ramas de lo que se considera el primer sector, el encargado de producir la materia prima que llega a los supermercados.

Tras su selección se ha realizado una reinterpretación por la cual se han extirpado a las personas que aparecen en la imagen sin dejar rastro de su existencia, como ocurre en la sociedad actual, los campos se vacían y la gente lo ignora. Este recurso es una metáfora sobre el abandono de este sector a nivel nacional en el que a pesar de estar perdiendo fuerzas y gente que viva de él no recibe ayudas reales. Sin embargo, se establecen unos presupuestos, metas y ayudas que en lugar de beneficiar ahogan a los habitantes de las zonas rurales, obligándoles a emigrar para labrarse un porvenir.

Tras retocar la primera estampa ha sido necesario tomar la decisión seleccionar una técnica que se adaptase a las características de la obra y el tiempo del que se disponía, por este motivo el aguafuerte y la punta seca han resultado ser los candidatos perfectos. Asimismo, al adquirir práctica sobre la ocultación de aquellas zonas que quedan vacías por borrar una persona en la realización de la primera matriz, se ha optado por la integración de esos vacíos al pasar los calcos directamente sobre la matriz, ahorrándonos un paso, lo cual ha sido determinante para poder realizar el número final de matrices.

Después de trabajar cada una de las matrices se han preparado los soportes (en el caso de ser necesario) y se ha buscado el material que mejor se adecuase al oficio del que el grabado hablaba. Los materiales elegidos finalmente han sido:

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

- *Agriculture. Labourage* que habla de la agricultura con el soporte de los materiales vegetales (pétalos ⁴⁸ (fig. 51) y hojas de plantas variadas, incluido el maíz⁴⁹ (fig. 53)) y una serie de dos estampas sobre polipiel.
- *El pastor vive del pastoreo de sus rebaños*, que trata la vida del pastor y el ganadero estampado en polipiel y en hojas de maíz.
- Mina de Francia por Tissandier, sobre las minas estampado en escayola con polvo de hierro.
- *Bottom of pit shaft*,⁵⁰ (fig. 49) que trata la minería, está estampado sobre hormigón y escayola con óxido de hierro.



Fig. 48 (Español, *Un pedazo del ayer*, 2024)

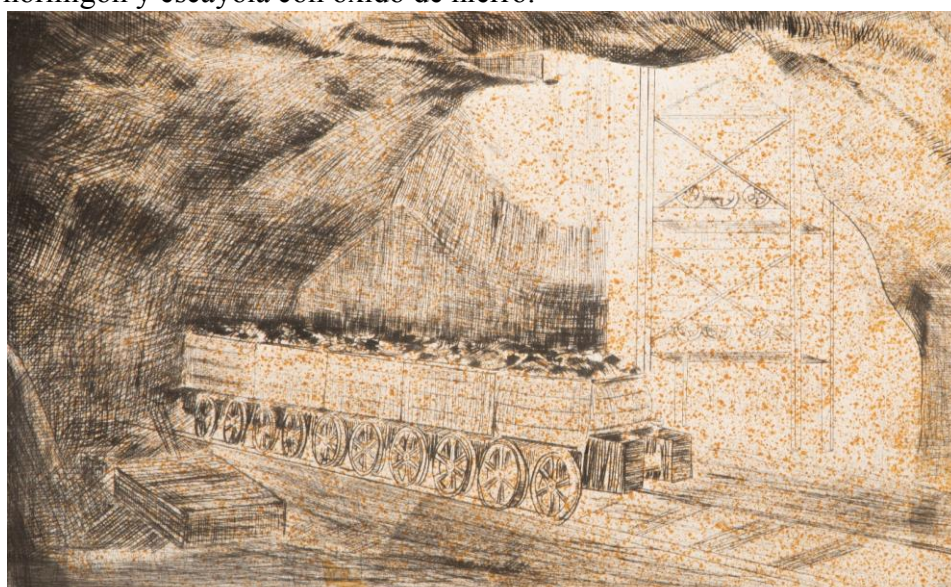


Fig. 49 (Español, *Una mirada al olvido VII*, 2024)

⁴⁸ Fig. 51 *Una mirada al olvido III*, (2024) aguafuerte sobre pétalos de rosas resinadas.

⁴⁹ Fig. 53 *Una mirada al olvido IV*, (2024) aguafuerte sobre hojas de maíz resinado.

⁵⁰ Fig. 49 *Una mirada al olvido VII*, (2024) punta seca sobre escayola y óxido de hierro.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

- *Alicante. Notas sobre España*⁵¹ (fig. 50), en que aparece representada la marina y pescadores y está realizado mediante un chine collé sobre conchas cántabras.

La necesidad de emplear cada uno de estos materiales radica en la finalidad de albergar una coherencia discursiva que sustente el procedimiento y la obra.

Durante el proceso de estampación se han encontrado muchos inconvenientes a los que se les ha dado solución por medio de la prueba y error. Uno de los problemas más recurrentes ha sido el proceso de fraguado de las estampas sobre la minería ya que dejar la pieza demasiado tiempo sobre la matriz puede provocar que el material de soporte se adhiera a la plancha y se arranque la fina capa de la superficie sobre la cual va pegada la tinta. Este hecho provoca unas calvas en la imagen final que pueden resultar más o menos notorias.



Fig. 50 (Español, *Una mirada al olvido VIII*, 2024)



Fig. 51 (Español, *Una mirada al olvido III*, 2024)

⁵¹ Fig. 50 *Una mirada al olvido VIII*, (2024) aguafuerte sobre conchas.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Otro de los inconvenientes encontrados durante la estampación ha sido encontrar el equilibrio en deshidratación de los elementos vegetales que han pasado por el tórculo, ya que como se ha indicado anteriormente un exceso de humedad se manifiesta en una estampación fallida, y un exceso de secado vuelve a la hoja muy frágil ocasionando roturas al ser prensada. Para tratar de solucionar este problema se optó por el resinado de varias hojas antes de ser estampadas, no obstante, el resultado fue catastrófico debido a la resina flexible ya que se expandió y creó una masa, similar al “slime”, con pequeños trozos de hojas pegadas a ella y marcas en la matriz. Por este motivo no se recomienda probar este método en futuras investigaciones. Dentro del procedimiento de estampación en pétalos y hojas de pequeño tamaño se debe destacar el interés de los negativos resultantes puesto que hablan de la huella que deja el elemento⁵² (fig. 52).

Prosiguiendo con el tema del resinado es importante mencionar que aun pareciendo algo relativamente sencillo después de todo el proceso hasta llegar a este punto, nada más lejos de la realidad, encontrar un método eficaz ha conllevado pérdida de buenas estampas.

En primer lugar, se opta por pincelar los pétalos, pero no funciona ya que al ser de pequeño tamaño son muy difíciles de manejar sin que se partan por el arrastre del pincel junto



Fig. 52 (Español, 2024)



Fig. 53 (Español, *Una mirada al olvido IV*, 2024)

⁵² Negativo de estampación en pétalos.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

con la viscosidad de la resina. Por este motivo, se decide sumergirlos con la ayuda de un hisopo sin algodón y dejarlos escurrir en un tendedero. En el caso de las hojas de mayor tamaño este procedimiento no tiene sentido puesto que se pierde demasiado material al tener que verterse en una cubeta de mayor tamaño por lo que se emplea la técnica de goteo, para la cual está diseñada la resina empleada. Otro de los factores para tener en cuenta es el oscurecimiento de las tintas calcográficas y de los materiales al entrar en contacto con el engrudo ya que como se ha podido comprobar hay hojas en las que al desaparecer el efecto cromado de la tinta plateada es muy difícil apreciar bien la estampa.



Fig. 54 (Español, *Una mirada al olvido VI*, 2024)

Una vez acabadas las estampas finales se procede al montaje de las piezas finales. En el caso de las conchas y los pétalos se ha optado por la fabricación de dos móviles de pequeño tamaño. De este modo las piezas pueden ser observadas en sus 360° y se puede interactuar con



Fig. 55 (Español, *Una mirada al olvido II*, 2024)

ellas. Al concepto de interactuar se le añade el sonido generado por la pieza de los pétalos al recibir una ráfaga de aire proveniente de un espectador que pasa a cierta velocidad. Este sonido es similar al que se escucha en el bosque un buen día al salir el cierzo, sin embargo, este pequeño dato queda recogido para obras de mayor tamaño que se realicen en el futuro.

En el caso de las hojas de olivo⁵³ (fig. 48) se opta por una pequeña urna de cristal en la que estas permanecen en el aire, suspendidas de un hilo fijado al cristal por medio de pegamento para pestañas postizas transparente. La elección de este adhesivo se debe a que es resistente, permite un buen agarre para un elemento de poco peso y no necesita mucha cantidad para soportar las hojas. Además, pasa inadvertido a simple vista por lo que no daña la armonía de la obra. A sus características se le suma que es un engrudo de secado muy rápido y de fácil limpieza que otorga la posibilidad de hacer varias pruebas de la colocación de las hojas.

En el caso de las estampaciones sobre hojas de maíz y polipiel⁵⁴ (fig. 55), estas van montadas por medio de unas argollas de joyería a dos palos de madera. De esta forma se aporta un peso a la pieza para que se mantenga recta sin la necesidad de incluir un marco convirtiéndolo en algo rígido, alejado del espectador. Es fundamental para la obra que cada pieza conserve su esencia. Por ello, las únicas estampas que pueden transmitir una sensación densa y pesada son las de escayola, porque el material que se extrae de las minas es duro, es pesado y poco tiene que ver con la fragilidad. De este modo, las piezas de escayola⁵⁵ (fig. 54) se deben mostrar en peanas, con o sin soportes.

⁵³ Fig. 48 *Un pedazo del ayer*, (2024) aguafuerte sobre hojas de olivo.

⁵⁴ Fig. 55 *Una mirada al olvido II*, (2024) punta seca sobre polipiel.

⁵⁵ Fig. 54 *Una mirada al olvido VI*, (2024) punta seca sobre escayola.

CONCLUSIONES

El trabajo de investigación aquí presente y su correspondiente creación artística abordan de forma integral la relación entre las prácticas artísticas concebidas a través de labores artesanales y la producción tradicional del sector primario. A lo largo del desarrollo del proyecto se han indagado en las ideas de considerar la obra como un lenguaje que expone la situación de abandono de unos oficios concretos con el propósito de producir una narrativa accesible a todos los públicos y ocasionar un sentimiento identitario en aquellas personas que tienen relación con la obra y el oficio representado.

Desde la perspectiva teórica, la hipótesis planteada sobre la capacidad de transmitir conocimientos desde el hacer y el poder transformador del arte en la sociedad se ha visto respaldada por los resultados obtenidos a través de las distintas estampas. El arte se ha mostrado como un método eficaz de exponer los oficios, las costumbres y las tradiciones de las personas que desaparecen de los medios rurales con el pasar de los años. Por este motivo, la obra, desde la sutileza contribuye a la visibilización del panorama actual y sirve como vehículo para la preservación de la memoria colectiva rural española. De este modo, se ayuda a que los habitantes de los pueblos y aquellas personas que se vieron obligadas a abandonar sus lugares de origen a causa del éxodo rural se sientan orgullosas de su identidad y se vean como iguales con las personas de las ciudades.

En lo referido a la metodología, se demuestra la efectividad de la combinación entre la revisión de estampas anteriores al siglo XXI y la experimentación con materiales de estampación no convencionales. La conexión entre el oficio de grabador y estampador junto con los del sector primario es incuestionable y ha enriquecido los procesos llevados a cabo durante la investigación. Gracias a la reinterpretación de las estampas de la imaginería gráfica del sector primario y por el modo en el que se ha trabajado deconstruyendo las imágenes y sustrayendo a las personas de estas, se ha despertado el interés en el espectador y dado voz a aquellos que intentan alzarla debido a las injusticias a las que se ve sometido el campo.

Tal y como se indica en los objetivos, la implementación de nuevos materiales en el campo de la gráfica y la inclusión tanto de materiales efímeros como son los pétalos de rosas, hojas de maíz y de diversas plantas como materiales perdurables como son la escayola o las conchas, se dota a las piezas de una dimensión adicional en la que entra en juego el carácter escultórico y se refuerza el mensaje de fragmentación y olvido en el entorno rural. Asimismo, el uso de estas materialidades ha favorecido la conexión de la obra con los medios naturales,

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

alabando el potencial de estos elementos y apoyando el significado de la sostenibilidad y el respeto al medio ambiente en las prácticas artísticas contemporáneas.

Además, también se ha logrado completar el objetivo general de la investigación ya que la producción artística, como se ha demostrado a lo largo de la historia con referentes como Goya, es un medio sólido para la crítica social, enfatizando en este caso, la lucha de la situación actual del sector primario.

En resumen, desarrollar un TFM dentro de una titulación vinculada a la gráfica y al dibujo resulta especialmente pertinente dado que ha posibilitado la inclusión de materiales naturales en el mundo de la gráfica y demuestra ser eficaz en cuanto a la demostración del arte como una herramienta para remover la conciencia de la sociedad y revalorizar los oficios tradicionales del sector primario y la gráfica en sí misma.

Los resultados aquí obtenidos evidencian la importancia de preservar el patrimonio cultural rural español y a su vez abre nuevas vías de investigación en el campo de la gráfica y del dibujo.

PROSPECTIVA

Respecto a la prospectiva de la investigación, se plantea la posibilidad de optar a la “Residencia Premio Caneja”, un espacio donde artista y medio entran en contacto. La beca ofrece un lugar de trabajo para aquellos artistas que tengan proyectos relacionados con el medioambiente, la ecología y sostenibilidad en el medio rural palentino. De este modo, la Fundación Díaz Caneja apuesta por el arte, el aprendizaje y la participación de la comunidad local.

Como se ha mencionado con anterioridad en este proyecto, la investigación en torno a los oficios que se están perdiendo surge aproximadamente hace un año y aún tienen mucho conocimiento que ofrecer. En el caso de la obra principal que respecta a este TFM, *Una mirada al olvido*, se puede desarrollar más en profundidad por medio del abordaje intensivo de cada uno de los oficios. Asimismo, el aporte de los materiales de estampación no convencionales al mundo de la gráfica puede tener muchas opciones dentro de futuras prácticas artísticas por parte de otros trabajadores del sector.

Por último, se espera poder exponer todas las piezas tanto en centros culturales de zonas rurales como en grandes instituciones museísticas para contribuir a la valoración y conservación de los oficios representados, así como enriquecer el diálogo entre arte y patrimonio rural.

BIBLIOGRAFÍA

- Ascaso, E. (17 de febrero de 2024). *El drama de un agricultor sobre el relevo generacional: "¿Cómo voy a querer esto para mis hijos?"*. Obtenido de Antena3noticias: https://www.antena3.com/noticias/economia/drama-agricultor-relevo-generacional-como-vo-y-querer-esto-mis-hijos_2024021765d0f5ae4129260001c200c2.html
- Bilbao, L. S. (s.f.). *Sin título*. Ayuntamiento Villanueva del Duque, Córdoba. Obtenido de <http://blog.villanuevadelduque.com/wp-content/uploads/2015/10/19.jpg>
- Collins, N. (s.f.). *Artistas realistas (1840-1900)*. Obtenido de Galerix : <https://es.gallerix.ru/pedia/history-of-art--realist-artists/>
- Corominas, J. (1987). Breve Diccionario etimológico de la Lengua Castellana. Madrid, España: Editorial Gredos S.A. Obtenido de <https://desocuparlapieza.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/02/corominas-joan-breve-diccionario-etimolc3b3gico-de-la-lengua-castellana.pdf>
- Delgado, J., Gutiérrez, L., & Lafuente, P. (Mayo de 2016). *La enciclopedia francesa*. Obtenido de BNE (Biblioteca Nacional Española): <https://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/ObrasReferencia/Creditos/>
- Domene, R. F. (2006). El material de yeso: comportamiento y conservación. *Cuadernos de restauración*(06), 57-68. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10514/14026>
- F.Cao, M. L. (2010). *Mulier me fecit. Hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Madrid: horas y HORAS.
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim Institució Valenciana D'estudis i investigació.
- FEDACOVA. (enero de 2024). *Los oficios tradicionales del sector agroalimentario advierten de la falta de relevo generacional*. *Linkedin*. Obtenido de Los oficios tradicionales del sector agroalimentario advierten de la falta de relevo generacional
- Fernández, L. (2006). *Episodios mineros*. En L. Fernández. Asturias: Madú Ediciones.
- Fonvielle, W. (1 de mayo de 1886). *L'exploitation des mines*. (Masson, Ed.) Obtenido de BnF. Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t511694660/f13.item.zoom>
- García, M. P.-G. (1985). *Silicosis en la cuenca minera de Cartagena*. Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Gleza, M. (25 de 09 de 2017). *En Portugal arrancan eucaliptos, los cuales hay más plantados en Galicia que en Australia*. Obtenido de www.greenteach.es: <https://www.greenteach.es/portugal-arranca-eucaliptos-mas-plantados-en-galicia-que-australia/#:~:text=rodeaban%20la%20aldea-,Hay%20m%C3%A1s%20eucaliptos%20en%20>

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Galicia%20que%20en%20Australia%3A%2080%20millones,%3A%2080%20millones%20de%20unidades%E2%80%9D

González, O. (s.f.). *Galería Mundo*. Obtenido de Grabado de Oscar González:

<https://galeriamundo.cl/artist/oscar-gonzalez/>

Hernández, M. (01 de 28 de 2023). *España pierde población rural a un ritmo superior al de la media europea*. Obtenido de TheObjective: <https://theobjective.com/sociedad/2023-01-28/espana-poblacion-rural-europa/>

Lieberman, J. L. (julio de 2005). The Slide. *Strad*(116), 69.

Ministerio de derechos sociales, consumo y agenda 2030. (2021). *Objetivos de Desarrollo Sostenible/ ODS*. Obtenido de Mdsocialesa2030:

<https://www.mdsocialesa2030.gob.es/agenda2030/index.htm>

Molina, A. M. (09 de 01 de 2023). *Expertos alertan de que persiste el proceso de vaciado de la España interior*. Obtenido de TheObjective: <https://theobjective.com/espana/2023-01-09/expertos-proceso-vaciado-espana-interior/>

Molina, J. J. (1998). *El desvanecimiento de la memoria. Autorretrato de una Comunidad Rural*. Toledo: Servicio de publicaciones, Conserjería de Educación y Cultura, D.L.

Morales, P. L. (2014). Entre cenizas y adverbios. *La opinión*. Obtenido de

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10153739576990607&set=pcb.10153739577575607>

Pinilla, V., & Sáez, L. A. (2017). *LA DESPOBLACIÓN RURAL EN ESPAÑA: GÉNESIS DE UN PROBLEMA Y POLÍTICAS INNOVADORAS*. Zaragoza: SSPA Centro de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo de Áreas Rurales (CEDDAR).

Prieto, J. M. (16 de diciembre de 2018). Un fotógrafo y su misión de 42 años para salvar a su pueblo del olvido. (E. Nieves, Ed.) *The New York Times*. Obtenido de <https://www.nytimes.com/es/2018/12/16/espanol/cultura/juan-manuel-castro-prieto-cespedosa.html>

Rambla, S. L. (2017). *Espacios significados. Emplazamientos extraurbanos para el arte en España (1994-2014)*. (A. Serra Desfilis, & V. Pla Vivas, Edits.) Valencia: Universitat de València. Obtenido de

https://www.academia.edu/87882227/Espacios_significados_Emplazamientos_extraurbanos_para_el_arte_en_Espa%C3%B1a_1994_2014_

Real Academia Española. (s.f.). Cultivo. definición 1. Diccionario de la lengua española.

Sánchez, M. (2019). *Tierra de mujeres. Una mirada íntima y familiar del mundo rural* (séptima ed.). Barcelona, España: Seix Barral.

Selz, P. (1992). Agnes Denes: The Artist as Universalist. En M. H. Johnson, *Agnes Denes*. Ithaca, Nueva York: Universidad de Cornell. Obtenido de <http://www.agnesdenesstudio.com/writings.html>

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Sennet, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.

Tallis, R. (2003). *The hand: A philosophical Inquiry in Human Being*. *Edinburgh University Press*, pág. 4.

GLOSARIO DE IMÁGENES

Ballester, A. (1936-1939). *Campesino: trabaja para el pueblo que te ha liberado*. [Serigrafía], España: Reina Sofía. Obtenido de <https://www.flickr.com/photos/cgtandalucia/3289480523> (Fig. 19 – Pág. 30).

Barlangue, G. (1930). *El hijo pródigo con los cerdos*. [Punta seca]. Obtenido de [Printsandprinciples.com](https://printsandprinciples.com) (Fig. 7 – Pág. 18).

Bartolozzi, F. (1762). *El pastor vive del pastoreo de sus rebaños*. [Buril]. Obtenido de <https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC67391> (Fig. 43 – Pág. 62).

Castro Prieto, J. M. (2007). *Cespedosa. Encinar*. [Fotografía] España. Obtenido de <https://www.nytimes.com/es/2018/12/16/espanol/cultura/juan-manuel-castro-prieto-cespedosa.html> (Fig. 12 – Pág. 23).

Courbet, G. (1849). *Los picapedreros*. [Óleo]. Galerie Neue Meister, Alemania. Obtenido de <https://historia-arte.com/obras/los-picapedreros> (Fig. 8 – Pág. 19).

Delduc. (1881). *Alicante. Notas sobre España*. (G. Doré, Ed.) Obtenido de <https://www.antiquemapsandprints.com/categories/prints-and-maps-by-country/europe/spain/product/spain-alicante-1881-old-antique-vintage-print-picture/P-7-002285~P-7-002285> (Fig. 47 – Pág. 65).

Denes, A. (1982). *Campo de trigo. Una confrontación*. [Performance/instalación] Manhattan. Obtenido de <https://www.traveler.es/articulos/el-verano-en-el-que-nueva-york-tuvo-un-campo-de-trigo-land-art-agnes-denes-aniversario> (Fig. 15 – Pág. 26).

Desmet, A. (2014). *Radio Waves*. [Buril, xilografía] . Obtenido de <https://annedesmet.com/gallery/topography/uk-architecture/#gallery-1-37> (Fig. 33 – Pág. 53).

Diderot, M., & d'Alembert, M. (1751-1765). *Agriculture, Labourage*. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. [Aguafuerte], Francia. Obtenido de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316518d/f35.item.zoom> (Fig. 41/42 – Pág. 61).

Español, N. (2023). *Ausencia de un minero ¿Dónde está papá?* Madrid. (Fig. 23/24 – Pág. 4-45).

Español, N. (2023). *El llanto del bosque*. Madrid. (Fig. 27 – Pág. 47).

Español, N. (2023). *El oficio en valor*. [Fotograbado]. Madrid. (Fig. 28 – Pág. 48).

Español, N. (2023). *Pueblo fantasma*. [Punta seca sobre escayola]. Madrid. (Fig. 25/26 – Pág. 46).

Español, N. (2024). [Serigrafía 2 tintas] Madrid. (Fig. V – Pág. 88).

Español, N. (2024). *¿Quién hace qué?* [Serigrafía 15 tintas]. Madrid. (Fig. I – Pag. 80).

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Español, N. (2024). *Un pedazo del ayer*. [Aguafuerte sobre olivo]. Madrid. (Fig. 48 – Pág. 67).

Español, N. (2024). *Una mirada al olvido I*. [Aguafuerte sobre polipiel]. Madrid. (Fig. 40 – Pág. 59).

Español, N. (2024). *Una mirada al olvido II*. [Punta seca sobre polipiel]. Madrid. (Fig. 55 – Pág. 70).

Español, N. (2024). *Una mirada al olvido III*. [Aguafuerte sobre pétalos]. Madrid. (Fig. 51 – Pág. 68).

Español, N. (2024). *Una mirada al olvido IV*. [Aguafuerte sobre maíz]. Madrid. (Fig. 53 – Pág. 69).

Español, N. (2024). *Una mirada al olvido VI*. [Punta seca sobre maíz]. Madrid. (Fig. 54 – Pág. 70).

Español, N. (2024). *Una mirada al olvido VII*. [Punta seca sobre escayola]. Madrid.

(Fig. 49 – Pág. 67).

Español, N. (2024). *Una mirada al olvido VIII*. [Punta seca sobre escayola]. Madrid.

(Fig. 50 – Pág. 68).

Fordyce, W. (1860). *Bottom of pit shaft*. Obtenido de

<https://electricScotland.com/history/industrial/industry1.htm> (Fig. 46 – Pág. 64).

Goltzius, H. (1598). *La Edad de Plata*. [Buril]. British Museum, Londres. Obtenido de [Printsandprinciples.com](https://printsandprinciples.com) (Fig. 1 – Pág. 13).

González, Ó. (s.f.). *Pala y piedra VII*. [Xilografía]. Galería Mundo, Chile. Obtenido de <https://galeriamundo.cl/producto/pala-y-piedra-vii/> (Fig. 14 – Pág. 25).

Hair, T. (1844). *Bottom of the Shaft*. [Dibujo]. Obtenido de <https://blogs.ncl.ac.uk/speccoll/tag/colliery/> (Fig. 45 – Pág. 63).

Hanson, D. T. (1982). *Colstrips, Montana: After a Coal Blast in the Pit*. [Impresión cromogénica], EE. UU.: MOMA. Obtenido de

https://www.moma.org/collection/works/49839?artist_id=2493&page=1&sov_referrer=artist (Fig. 13 – Pág. 24).

Kollwitz, K. (1897). *Weberzug [Marcha de los tejedores]*. [Aguafuerte]. MMoCA, Wisconsin. Obtenido de <https://www.mmoca.org/es/artwork/weberzug-march-of-the-weavers-kathe-kollwitz/> (Fig. 20 – Pág. 31).

Kollwitz, K. (1906). *Die Pflüger [Los labradores]*. [Aguafuerte, aguatinta]. MMoCA, Wisconsin. Obtenido de <https://www.mmoca.org/es/artwork/die-pflugger-the-ploughmen-kathe-kollwitz/> (Fig. 21 – Pág. 32).

Lecouteux, L. A. (1879). *Temporada de octubre*. [Aguafuerte], Londres: British Museum. Obtenido de [Printsandprinciples.com](https://printsandprinciples.com) (Fig. 5/6 – Pág. 16).

Libardoni, V. (2022). *Rotunda PKO en Varsovia*. [Aguafuerte y aguatinta sobre hormigón]. Museum of Architecture, Wroclaw. Obtenido de <https://vinciuslibardoni.com/shop> (Fig. 29 – Pág. 49).

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

- Malagrida, A. (2018). *Barriendo ruina*. [Fotografía], España. Obtenido de <https://ivam.es/es/actividades/recorrido-a-la-exposicion-anna-malagrida-a-donde-fueron-las-cenizas-a-cargo-de-anna-malagrida/> (Fig. 11 – Pág. 22).
- Matham, J. (1603). *Escena de cocina con la comida en Emaús*. [Butil]. British Museum, Londres. Obtenido de Printsandprinciples.com (Fig. 2 – Pág. 14).
- Millet, J.-F. (1857). *Las espigadoras*. [Óleo sobre lienzo], Musée d'Orsay, Francia. Obtenido de [https://museoteca.com/r/es/work/927/millet_jean_fran_ois/las_espigadoras/!](https://museoteca.com/r/es/work/927/millet_jean_fran_ois/las_espigadoras/) (Fig. 9 – Pág. 20).
- Molina, J. J. (1970-2000). *Esteban (el Pirulo)*. [Fotografía], Carcelén. Obtenido de <https://gomez-molina.art/desvanecimiento> (Fig. 18 – Pág. 28).
- Molina, J. J. (1970-2000). *Juan el molinero*. El desvanecimiento de la memoria. [Fotografía], Carcelén. Obtenido de <https://gomez-molina.art/desvanecimiento> (Fig. 17 – Pág. 28).
- O carro e o Home* (1940). [Película]. Galicia. Obtenido de <https://vimeo.com/271241973> (Fig. 22 – Pág. 38).
- Pividal, J. (2015). *El intruso*. [Fotograbado de ceniza]. España. Obtenido de https://www.scan-arte.com/javier-pividal?lightbox=image_18f2 (Fig. 10 – Pág. 21).
- Rodríguez, V. (2024). *Noche Gris*. Madrid. (Fig. II/III/IV – Pág. 83-85).
- Ros, A. (2017). *El camino del Tao*. [Clorotipia resinada]. Blanca Berlín Galería. Obtenido de <https://blancaberlingaleria.com/portfolios/el-camino-de-tao/> (Fig. 35 – Pág. 55).
- Sagrado, D. P. (2023). *Abengózar*. [Performance/instalación]. Castilla La Mancha. Obtenido de <https://www.davidplazasagrado.com/proyecto10.html> (Fig. 16 – Pág. 27).
- Tissandier, G. (1886). *La Nature : revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie : journal hebdomadaire illustré / rédacteur en chef Gaston Tissandier*. [Xilografía] (Masson, Ed.), Francia. Obtenido de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t511694660/f13.item> (Fig. 44 – Pág. 62).
- Weirrotter, F. E. (1766-1767). *Cerca del Gran Puerto de Marsella*. [Aguafuerte], British Museum, Londres. Obtenido de Printsandprinciples.com (Fig. 3/4 – Pág. 15).

AGRADECIMIENTOS

Este TFM es el resultado de muchas horas de conversación, lectura y colaboración con otras personas sin las que habría sido imposible su realización.

En primer lugar, gracias a mis padres y a mi hermano por su apoyo incondicional. A Víctor, por estar siempre para acompañarme en mis locuras, por ayudarme en todas las que puede sin rechistar y por levantarme cuando pensaba que no podía con todo.

A mis profesores de la Facultad de Bellas Artes de la UCM por enseñarme lo que sé y especialmente a Mónica Gener y Laura Ríos por aguantar todas mis preguntas sobre técnicas gráficas, por su generosidad y por las charlas amenizando el curso.

A Margarita González por apoyarme en un proyecto con tantas incógnitas y no cortarme las alas al querer innovar, por su tiempo, por su cariño, por sus consejos y por confiar en mí en todo momento.

A Teresa Guerrero por su maravillosa charla sobre escayolas, cementos y hormigón, por ayudarme sin conocerme y por su generosidad.

A Rafael Trobat por no decir nunca que no a mis propuestas sobre fotografía, por las comidas llenas de desahogo y cariño, has sido un padre para mí en la facultad.

A los compañeros que se han molestado en mostrar interés en el proyecto y en especial a Eva por ser mi mitad en el máster, lo días se han hecho más amenos contigo cerca.

A todos los artistas que han servido de inspiración con sus obras y a todos los habitantes de zonas rurales que me han mostrado su realidad y su cultura.

Por último, a mis abuelos, a Tomasa y Sabino⁵⁶ (fig. V), por enseñarme a mirar más allá de lo cotidiano, por estar siempre a mi lado y por enseñarme a amar el campo y sus gentes.

⁵⁶ Fig. V Nuria Español, (2024), *ST* [serigrafía 2 tintas].

ANEXOS

Aquí se presentan en desarrollo los proyectos *¿Quién hace qué?*, *El llanto del bosque*, y *Ausencia de un minero*, *¿Dónde está papá?* Obras que han servido como antecedentes a la investigación aquí mostrada.

¿Quién hace qué?

La obra consiste en la producción de una serigrafía⁵⁷ (fig. I) que consta de seis imágenes extraídas de los documentales de Eugenio Monesma, en ellas aparecen la figura de un pescador, un espigador, un viticultor, un leñador, un cantero, recolector de manzanilla y un espigador. Todos estos oficios están en situación de abandono al ser desarrollados en zonas rurales. Con la realización de esta serigrafía se pretende jugar con el espectador para que intente adivinar la tarea que desempeña cada personaje.



Fig. I (Español, *¿Quién hace qué?*, 2024)

⁵⁷ Fig. I Nuria Español, (2024), *¿Quién hace qué?* [serigrafía 15 tintas].

La obra pretende recordar al juego de 1988 *¿Quién es quién?* De Milton Bradley en el que por medio de distintas preguntas uno de los jugadores trata de adivinar el personaje que su adversario a elegido.

El llanto del bosque

La plantación del eucalipto, el oficio del leñador y la industria de la celulosa en España han sido conceptos que han ido de la mano a lo largo de todo su recorrido histórico.

El eucalipto comienza a investigarse en España en los años 40. Con la llegada del franquismo comenzaron los estudios del eucalipto como fuente de materia prima en la industria de la celulosa. En ese momento, ayudados por el PFE (Patrimonio Forestal del Estado) comenzó la expropiación de territorios forestales talando el bosque autóctono para un nuevo cultivo de eucalipto. Veinte años después, se promovió la creación de una fábrica de papel en Pontevedra, otra en Navia en los años 70 y una última en Huelva, todas ellas de la mano de la ENCE (Empresa Nacional de Celulosa). A estos hechos se le añade el fomento por parte del ENCE en las reforestaciones de parcelas con eucalipto de los propietarios privados según lo estipulado en el acuerdo de 1966.

Según lo pautado en la Base 4º, la Empresa:

Dará en concepto de pago anticipado de la madera, reintegrable sin intereses al realizar las cortas, la cantidad de 500 pesetas anuales por hectárea repoblada, empezando, si se trata de eucalipto, cuando la masa tenga dos años y cuando tenga seis años en el pino.

Con el paso de los años el desarrollo de las plantaciones de eucalipto ha ido en gran aumento convirtiéndose Galicia en una de las comunidades pionera en la producción de celulosa. Existen quienes afirman que en algunas zonas de Galicia esta especie de árbol se encuentra en mayor concentración que en la propia Australia.

“Hoy en Galicia tenemos plantados más eucaliptos que en Australia: 80 millones de unidades” Así lo manifiesta Xosé Manuel Rodríguez, brigadista forestal de amplia experiencia, miembro de ADEGA y portavoz del Sindicato Labrego Galego (SLG), refiriéndose a la problemática de los incendios. (Gleza, 2017)

El monocultivo de una especie de poco valor lleva a la migración de la población que deja abandonados los terrenos. Esto a su vez promueve la ocupación de esos territorios con

eucaliptos, y el círculo continúa hasta cerrarse. Por este motivo, son cada vez más los colectivos que luchan contra la industria de celulosa en Pontevedra fomentando la reforestación con flora autóctona.

Además, cabe destacar que el eucalipto pertenece a las especies catalogadas como pirófitas. Esto quiere decir que están adaptadas a ambientes en los que la frecuencia de los incendios es elevada y en lugar de dañarlas favorecen su expansión.

Las especies pirófitas se valen de los incendios para desarrollarse ya que al sobrevivir ocupan el espacio que dejan las especies percederas y se alimentan de los nutrientes de los restos orgánicos quemados.

En esta ocasión, los eucaliptos, pertenecen a las especies pirófitas rebrotadoras facultativas ya que, aunque pueda parecer que el árbol a muerto en el incendio, sus raíces y el núcleo de su tronco en la mayoría de las ocasiones permanece intacto, lo que favorece la aparición de brotes nuevos con una gran velocidad. Asimismo, las semillas del eucalipto son termodehiscentes, lo que significa que están encapsuladas y en condiciones de altas temperaturas la cápsula explota favoreciendo la propagación de estas.

Mediante la producción de esta obra se pretende remover la conciencia del espectador. La obra no trabaja exactamente con el abandono del sector primario ya que se le da mucha importancia a la problemática medioambiental por medio de la metáfora de la ceniza y el recurso sonoro que ofrece la producción de una composición. Sin embargo, también tiene un carácter muy crítico hacia la política medioambiental y de producción en Galicia, que ha favorecido el crecimiento de estas plantaciones a través de ayudas que permitían un repoblamiento veloz de la flora con un interés económico camuflado al que poco o nada le preocupaba el territorio natural gallego.

Para comprender mejor la pieza se incluye en el documento una de las composiciones resultantes del proyecto⁵⁸⁵⁹⁶⁰. En este caso se trata de una composición con estructura de nocturno que relata el final de un incendio y el paisaje desolado cubierto de ceniza.

⁵⁸ Fig. II Página 1 de la composición de Víctor Rodríguez, (2024), *Noche gris*.

⁵⁹ Fig. III Página 2 de la composición de Víctor Rodríguez, (2024), *Noche gris*.

⁶⁰ Fig. IV Página 3 de la composición de Víctor Rodríguez, (2024), *Noche gris*.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

Noche gris

Nocturno

Víctor Rodríguez

Andante

The first system of the musical score is for the instruments Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Trompa en Fa, and Fagot. It is in 4/4 time and marked 'Andante'. The Flauta part starts with a whole note rest, then a half note rest, and then a whole note. The Oboe part starts with a whole note rest, then a half note, followed by a triplet of eighth notes, and then a half note. The Clarinete en Sib part starts with a whole note rest, then a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Trompa en Fa part starts with a whole note rest, then a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Fagot part starts with a whole note rest, then a half note, followed by a quarter note, and then a half note. Dynamics range from *ff* to *mf*. There are triplet markings over the Oboe and Trompa en Fa parts.

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib

Trompa en Fa

Fagot

Larghetto

The second system of the musical score is for the instruments Fl. (Flauta), Ob. (Oboe), Cl. en Sib (Clarinete en Sib), Cor. en Fa (Trompa en Fa), and Fg. (Fagot). It is in 4/4 time and marked 'Larghetto'. The Fl. part starts with a whole note rest, then a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Ob. part starts with a whole note rest, then a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Cl. en Sib part starts with a whole note rest, then a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Cor. en Fa part starts with a whole note rest, then a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Fg. part starts with a whole note rest, then a half note, followed by a quarter note, and then a half note. Dynamics range from *ff* to *p*. There is a triplet marking over the Ob. part.

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. en Fa

Fg.

Fig. II (Rodríguez, 2024)

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.

2

The musical score is divided into three systems, each containing five staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. en Sib), Cor Anglais in F (Cor. en Fa), and Bassoon (Fg.).

- System 1 (Measures 11-13):**
 - Flute: Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with a quintuplet (marked '5') in measure 12.
 - Oboe: Plays a continuous eighth-note pattern starting in measure 11, with a *p* dynamic.
 - Clarinet in B-flat: Remains silent.
 - Cor Anglais in F: Remains silent.
 - Bassoon: Provides a steady bass line.
- System 2 (Measures 14-17):**
 - Flute: Enters in measure 14 with a *mp* dynamic, playing a melodic line.
 - Oboe: Continues its eighth-note pattern.
 - Clarinet in B-flat: Enters in measure 15 with a *mp* dynamic, playing a melodic line.
 - Cor Anglais in F: Enters in measure 15 with a *mf* dynamic, playing a triplet (marked '3').
 - Bassoon: Continues its bass line, with a *p* dynamic in measure 17.
- System 3 (Measures 18-21):**
 - Flute: Remains silent.
 - Oboe: Remains silent.
 - Clarinet in B-flat: Enters in measure 18 with a *mp* dynamic, playing a triplet (marked '3').
 - Cor Anglais in F: Continues its melodic line.
 - Bassoon: Continues its bass line.

Fig. III (Rodríguez, 2024)

The image displays two systems of a musical score for woodwinds and strings. The first system, starting at measure 22, includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. en Sib), Cor Anglais in F (Cor. en Fa), and Bassoon (Fg.). The Flute part begins with a melodic line marked *mp*. The Oboe and Clarinet parts have rests followed by notes in later measures, with the Clarinet marked *p*. The Cor Anglais part has a melodic line marked *mp*. The Bassoon part starts with a melodic line marked *mp* and includes a triplet of eighth notes. The second system, starting at measure 27, continues the woodwind parts. The Flute part has a melodic line marked *mp*. The Oboe part has a melodic line marked *mp*. The Clarinet part has a melodic line marked *mp* and a note marked *p*. The Cor Anglais part has a melodic line marked *p* and a note marked *mp*. The Bassoon part has a melodic line marked *p*. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and dynamic markings are clearly indicated.

Fig. IV (Rodríguez, 2024)

Ausencia de un minero ¿Dónde está papá?

El trabajo, cuando yo empecé, era terrible. Tener que andar decenas de kilómetros monte a través, en alpargatas, con los pies helados, o con madreñas, dando trompicones antes de meterse en un chamizo inmundito, y bregar diez o más horas seguidas, hasta en domingo, con agua hasta las rodillas, era tremendo. Luego, la silicosis, el «nistagmu» ese, lo que se mueven los ojos sin parar como si tuvieran azogue dentro; el reuma, el grisú, los derrabes, los costeros sueltos que se te vienen encima cuando menos lo esperas. Igual que ahora, pero a mansalva, sin respeto humano, que tampoco existe mucho todavía. Es más, por codicia de dinero, pues se vende hasta el escombrito, y por falta de principios y decencia, apuran tanto que hasta hay más muertos que entonces. (Fernández, 2006)

Esta obra se compone de un libro de artista en el que todo está relacionado con las minas y la experiencia de mi familia paterna con ellas. La investigación con materiales aparece en este momento, cuando se comienza a ahondar en la relación de la gráfica con las materialidades subalternas buscando una coherencia matérica. La formación de este libro de artista trae consigo la obra de *pueblo fantasma* en la que mientras que por un lado se trata una ausencia concreta por otro lado se habla del abandono al que se ha sometido un pueblo que se creó y creció en el momento que mayor explotación de las minas tuvo. A pesar de ello, el cierre de las minas ocasionó un éxodo hacia las ciudades y al extranjero puesto que las familias dejaron de obtener beneficios y necesitaban algo con lo que sustentarse.

En esta pieza en concreto se trabaja con tintas UV transparentes ante la luz normal. Solo bajo la luz negra o la luz del sol en un día de alta potencia ultravioleta se puede ver la imagen oculta en el papel. Asimismo, en este proyecto se empieza a trabajar de manera multidisciplinar puesto que el libro objeto lleva un código QR que te redirige a una canción tradicional minera *En el pozo María Luisa*.

El sonido, la luz y la gráfica son los pilares clave para la comprensión de la obra, que trata de llegar al mayor de los públicos gracias a su carácter figurativo y al empleo de los materiales puesto que la caja donde queda recogido el libro está patinada con grafito y al tocarla el espectador también se mancha las manos como un día lo hicieron los trabajadores de Villanueva del Duque.

Materialización del abandono del sector primario español desde una propuesta gráfica.



Fig. V (Español, 2024)