



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

Presentado por Alicia Cejalvo Herráiz.
Tutorizado por Fernando Evangelio Rodriguez.

REINTERPRETACIÓN DE REFERENTES ESCULTÓRICOS CLÁSICOS ADAPTADOS AL CONTEXTO CREATIVO, EXPERIMENTAL Y CONCEPTUAL A TRAVÉS DEL GRABADO.

MÁSTER OFICIAL DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA



Tipología de proyecto:

4-Producción artística inédita acompañada de fundamentación teórica.

Valencia,

Septiembre 2019

RESUMEN

El presente Trabajo Fin de Máster se centra en la producción e investigación experimental en el ámbito del grabado, a través del cual se producen una serie de obras que aúnan el tema de la escultura clásica con la obra gráfica, bajo un punto de vista muy personal. La colección hace un recorrido en el tratamiento de la figura humana clásica y una deconstrucción de la misma, adaptándola a un contexto creativo y experimental para crear una composición más plástica, donde la función expresiva y matérica cobra protagonismo.

Por otra parte, la contribución del fundamento teórico del panorama latinoamericano que sustenta la base conceptual, ha permitido profundizar en las raíces y en el enfoque interdisciplinario del proceso de creación, enriqueciéndolo y otorgando otras perspectivas de apreciación y diversidad conceptuales.

De ese modo, el proyecto produce significantes a través del propio trabajo experimental y de los resultados obtenidos a través de la adaptación técnica, donde la creación de imágenes interactúan entre sí.

PALABRAS CLAVE

Grabado, renacimiento, México, esculturas, experimentación.

ABSTRACT

The present Master's Thesis focuses on the production and experimental research in the field of Engraving, through which a series of works are produced in which the theme of classical sculpture is combined with the graphic work, under a point of very personal view. The collection takes a tour in the treatment of the classical human figure and a deconstruction of it, adapting it to a creative and experimental context to create a more plastic composition, where the expressive and material function takes center stage, through the creation of varied and dynamic images interacting between them.

On the other hand, the contribution of the theoretical share of the Latin American context that supports the conceptual part, has allowed to deepen the roots and the interdisciplinary approach of the creation process, enriching it and granting other perspectives of conceptual appreciation and diversity.

In this way, the project produce meanings through the experimental work itself and the results obtained through technical adaptation.

KEYWORDS

Engraving, renaissance, Mexico, sculptures, experimentation.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi familia por ayudarme a ver, por apoyarme siempre y creer en mi.

Gracias a México por hacerme sentir lo ancestral, reconectarme con mi origen y por mostrarme la belleza y la riqueza de un pueblo.

Gracias vida por permitirme vivir y sentir el placer en la obra clásica del renacimiento, donde pervive lo divino que siempre permanece.

ÍNDICE.....	7
I. INTRODUCCIÓN.....	10
I.1. Motivación.....	10
I.2. Objetivos.....	11
I.3. Metodología.....	13
I. 4. Contenidos.....	15
BLOQUE I.....	16
II. CONSIDERACIONES ACERCA DE LA ESCULTURA Y EL GRABADO DEL RENACIMIENTO ITALIANO.....	16
II.1. Identidad plástica y escultórica en el renacimiento.....	17
II.2. La estética anatómica y la esencia figurativa.....	18
II.3. Naturaleza e influencia del grabado en los s. de representación.....	21
II.4. Cánones e imagen poética significativas.....	24
II.5. El proceso creativo y experimental en grabado.....	27
II.6. La confluencia de dispositivos en la creación.....	33
II.6.1. Texturas, materiales, soportes y género.....	33
III. ANTECEDENTES Y ESTUDIO DE LOS REFERENTES.....	35
III. 1. Antecedentes plásticos.....	36
III.1.1. Marcantonio Raimondi.....	37
III.1.3. Giorgio Ghis.....	38
III.1.2. Cherubino Alberti.....	39
III.1.4. Pedro Ascencio.....	41
III. 2. Referentes plásticos.....	42
III.2.1. Michelangelo Buonarroti.....	43
III.2.2. Gian Lorenzo Bernini.....	44
III.2.3. Juan de Bolonia.....	45
III.2.4. Benvenuto Cellini.....	46

BLOQUE II.....	47
III. CONSIDERACIONES ACERCA DE LA INFLUENCIA DEL RENACIMIENTO EN UN CONTEXTO LATINOAMERICANO.....	47
III.1. Colores de México e identidad. La estampa y el grabado.....	49
III.2. Herencia clásica, cultural y europea en Latinoamérica.....	56
III.3. Investigación interdisciplinaria en el discurso artístico y referentes.....	58
III.4. El proceso creativo como función en si mismo.....	63
III.5. El valor y los aspectos de la obra de arte.....	65
BLOQUE III.....	67
V. PROCESO DE CREACIÓN DE LA OBRA.....	67
V.1. Cuestionamientos.....	67
V.2. Obra precedente y referentes del proyecto plástico.....	68
V.3. Investigación y proceso técnicos.....	76
V.3.1. Bocetado y talla.....	77
V.3.2. Estampación.....	93
V.4. Concepto y simbología de la obra.....	99
V.5. Producción de obra.....	104
V.5.1. Xilografía.....	104
V.5.2. Litografía.....	145
VI. CONCLUSIÓN.	148
VII. BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES	149

Reinterpretación de referentes escultóricos clásicos adaptados al contexto creativo, experimental y conceptual a través del grabado. Alicia Cejalvo Herráiz

*Belleza es carácter y expresión. No hay nada en la naturaleza que
tenga más carácter que el cuerpo.*

-Auguste Rodin

I. INTRODUCCIÓN

I.I. MOTIVACIÓN

El presente trabajo de fin de máster supone una continuación y clausura de la relación entre lo material, lo plástico, y el lenguaje que conforma el arte clásico y la escultura.

El origen y el profundo contacto que se ha ido desarrollando en la percepción del proceso de creación a través de mis experiencias personales en el campo del arte, me ha permitido sembrar una idea para estudiar ciertos elementos de la historia cultural que para mi conforman una identidad determinada. Esta investigación nace de la motivación de promover el renacimiento como punto de conocimiento e influencia en una narrativa latinoamericana y europea.

El proyecto se vincula directamente con la tradición escultórica que tiene su máximo apogeo en el renacimiento italiano; respaldado por una fundamentación conceptual Latinoamericana, entendemos este vínculo como influencia de la escultura clásica y el grabado en México, integrando modos de investigación y experimentación plásticas dentro de un autoconocimiento introspectivo que se ha ido transformando en nuevos modos de presentar la obra.

He tratado de expresar por medio del grabado emociones de la escultura clásica a través del color, de las texturas, de las formas, de modos de reinterpretar un significado de obra muy apoyado en la tradición académica, de mezclar y reivindicar la belleza y las pasiones de la escultura del renacimiento.

La intención de repensar la construcción de la imagen clásica e intentar adecuar mi lenguaje y percepción de dichas obras a uno nuevo, creando y experimentando, y respaldando dicha obra con la esencia de Latinoamérica, (especialmente México, por haber realizado allí un periodo de estudios) me pareció una buena manera de establecer un diálogo creativo y estimulante.

I.2. OBJETIVOS

2.1.1. Generales

Esta producción de obra tiene como objetivo principal generar un conocimiento a través de la reinterpretación y la revalorización de algunos modelos de escultura renacentistas italianos adaptados a un contexto plástico y matérico en el grabado, investigando su interacción con un proceso experimental.

Al mismo tiempo, la obra viene enriquecida por la investigación conceptual de orígenes mexicanos donde se busca comprender la influencia de los sistemas de creación artística europeos desde un punto de vista interdisciplinar, para entender la repercusión de la escultura clásica adaptada a un panorama internacional.

Así pues, se pretende de igual modo trabajar con distintas ramas de conocimiento para generar una obra híbrida, enriquecida por distintas herramientas que conforman su base para recopilar una identidad personal de obra y transmitir percepciones íntimas del objeto de estudio.

La línea de experimentación artística desenvuelta, centra su desarrollo práctico en ensayos de prueba y error y en las conclusiones y respuestas que la propia técnica ha ido originando, marcando objetivos que fijan pautas de trabajo que estructuran la investigación y la línea de trabajo. Esto ha permitido hacer planteamientos en la forma de trabajar.

2.1.2. Específicos

Los objetivos específicos corresponden al ámbito plástico y de desarrollo matérico de la obra, aquellos que permiten comprender a fondo lo que la producción busca representar a través del intercambio con los significados de la obra y la intención del artista por buscar nuevas formas de trabajar con la materia y crear una composición experimental.

De ese modo, adquieren protagonismo los siguientes objetivos:

- Aunar el tema de la figuración escultórica con la xilografía y la litografía, convirtiéndolas en protagonistas de la representación.
- Estudiar el modo de interacción e integración de los modelos clásicos reinterpretados en un contexto experimental.
- Resolver y encontrar la forma adecuada para el correcto funcionamiento de las tintas y el papel como soporte a través de pruebas de estampa.
- Constituir un lenguaje y discurso personal identificables, coherentes con aquello que se quiere contar, expresar y representar.
- Experimentar y trabajar con técnicas de estampación natural para jugar con la composición sujeto-fondo.
- Reforzar la identidad y los valores fundamentales de la obra, protegiendo el significado de las obras del pasado.
- Representar y dialogar con la poética de la imagen, el erotismo, la sensualidad, y los temas propios del desnudo en las esculturas seleccionadas.
- Repensar el proceso creativo y de investigación en el arte situando el pensamiento metodológico y procesual de los dispositivos de creación.

I.3. METODOLOGÍA

Partiendo de la necesidad por embellecer y recrear el objeto de estudio, y en función de los objetivos, se establece primeramente un diálogo con el mundo del arte clásico y específicamente el de la escultura de los grandes maestros renacentistas; un planteamiento reflexivo para observar, comprender y recrear la obra en un modo coherente.

La metodología de este trabajo parte de una fascinación personal por dicha temática que funcionó como precursor para comenzar el proceso técnico y teórico, pensando qué y cómo se quería representar. La estructura del proyecto viene establecida por la continuación de una producción ya realizada que antecede a este trabajo.

Puesto que la mayor parte del proceso metodológico se ha basado en una práctica experimental y progresiva en el taller, éste se ha alimentado de un constante diálogo del artista con la obra y las circunstancias, buscando ajustarla la poética que le corresponde y los materiales al nivel de expresión plástico que se buscaba.

Como se verá más adelante, esta cohesión junto a la composición permitirá al observador percibir un diálogo profundo con la obra que se ha producido.

De este modo, la metodología práctica se ha dividido en producción xilografica y litográfica, realizadas en dos países distintos, entendiendo maneras diferentes de trabajar, y ejecutando simultáneamente pruebas estampadas y corregidas, para su posterior adecuación a todo el conjunto.

En ambas se han explorado las diversas posibilidades de visualización de los recursos y las técnicas de dos medios diferentes de grabado en donde los materiales se adecuan distintamente.

Por otro lado, la metodología teórica ha significado un cambio en las estructuras propias de pensamiento para llegar a respaldar la base práctica, llegando a comprender mejor el proceso metodológico y el cómo y el por qué de la función del proceso creativo en la creación de la obra de arte.

Así pues ha primado una versatilidad en la comprensión del trabajo, tanto en aspectos metodológicos, como expresivos.

Obviamente se ha llevado a cabo una documentación teórica específica a través de distintas bibliografías que han sido de gran aportación teórica como trabajos académicos, los apuntes, notas y publicaciones de exposiciones, y por supuesto de referentes visuales. Este proceso de búsqueda y recopilación de información fueron facilitadas tanto por mi tutor de la facultad, como por mi tutor de destino y las distintas clases y seminarios tomados en México, y por supuesto por autoiniciativa propia.

Seguir una metodología de exploración de conceptos y proyección de fundamentos conceptuales a través de materias cursadas en un destino latinoamericano me ha permitido analizar y organizar mejor los recursos de la obra, profundizar en una visión mas flexible sobre la diversidad cultural y maneras de entender la producción interdisciplinar desde otras perspectivas.

I.4. CONTENIDOS.

El presente trabajo ha sido estructurado en cinco capítulos incluidos a su vez en tres bloques, sirviendo este capítulo como precursor del contenido teórico inicial de la investigación. Es un proyecto principalmente creativo que se arraiga en las bases del arte clásico y conceptual.

El primer bloque abarca una visión general sobre los conocimientos de la escultura clásica y del grabado aplicados a un contexto antiguo y moderno, adquiridos a través de mis experiencias académicas en Italia en donde el proceso creativo, la historia y la metodología convergen con unas bases que conforman la visión y la poética personales de estas dos disciplinas. Posteriormente se introducen los referentes y antecedentes que conforman la obra conceptual y plástica.

El tercer capítulo, que forma parte del segundo bloque, establece las consideraciones acerca de lo que ha supuesto la influencia del movimiento clásico europeo en ámbitos latinoamericanos y qué movimientos ha despertado en dichas culturas.

De igual manera se introducen algunos de los referentes conceptuales principales del arte latinoamericano de un periodo muy significativo en el que se produce un cambio de pensamiento en las estructuras ancladas, y que despiertan corrientes que cambian el rumbo de percepción y comprensión del valor del objeto en el arte.

Por último, se incluye un tercer y último bloque que contiene la información detallada del proceso de creación de la obra, del proyecto plástico. Éste incluye los apartados de algunas apreciaciones iniciales, de los referentes directos de la obra de estampa, de los significantes y la simbología de la obra, así como toda la parte de investigación técnica y de material, concluyendo con la producción de obra en xilografía y litografía. Así, se expone la producción completa finalizando con las conclusiones y la bibliografía utilizadas.

BLOQUE I

II. CONSIDERACIONES GENERALES DE LA ESCULTURA Y EL GRABADO DEL RENACIMIENTO ITALIANO.

Al entrar en campos del renacimiento y del largo legado artístico italiano, nos encontramos súbitamente con elementos de gran importancia que hasta hoy siguen teniendo su repercusión en la modernidad.

En este proyecto hablamos de la poética del cuerpo y de la carga expresiva y sensual que compone la esencia humana. Esta la llevamos al ámbito de la escultura y el grabado, donde poco a poco la construcción del cuerpo en el arte emerge.

Es cierto que en el Renacimiento se produjeron los cambios fundamentales en los sistemas de producción y pensamiento del arte, y que influyeron en otras muchas ramas de conocimiento de la época.

Hasta hoy, la tradición que conformó esa identidad cultural, nos sigue manifestando la esencia de las corrientes artísticas que tuvieron su gran apogeo, como la literatura, la escultura o el grabado como sistema de difusión artística.

Si hablamos de la impresión xilográfica, por ejemplo, sabemos que tuvo su fundamental desarrollo en el siglo XV en Alemania, pero fue en el renacimiento cuando el grabado adquirió su gran apogeo; las estampas elevaron al grabado en un instrumento de conocimiento social y cultural que permitía trabajo y difusión inmediata.

Así mismo, la escultura en este tiempo, entre los siglos XV y XVI, representó una recuperación de la antigüedad clásica. Este reconocimiento del renacimiento fue desarrollado en Italia donde más, redigiendo el pensamiento del hombre e integrando la naturaleza, los cánones, la belleza, el simbolismo, las pasiones y el conocimiento humanos.

II.1. IDENTIDAD PLÁSTICA Y ESCULTÓRICA EN EL RENACIMIENTO.

<<Los hombres han expresado a través de épocas su percepción, es decir su sensibilidad, y los valores vinculados a las representaciones que ellos se hacen del mundo exterior>>¹

Para poder concebir la importancia que la escultura clásica ha supuesto para el desarrollo y el impulso artístico de los siglos XV y XVI en Italia, hay que entender cuan profundamente penetra este proceso cultural en la sociedad. El Renacimiento comprende todo el siglo XVI aunque sus precedentes se encuentran en los siglos XIV y XV y sus influencias se dejan notar en el XVII.

Este movimiento cuyo centro vital comienza en Florencia, y que se extiende a Roma y a Venecia, se establece de igual manera posteriormente en toda Europa como paradigma estético y gran precursor de la imprenta, de ahí su prevalencia en este proyecto.

Este periodo en el que la percepción humanista, la revivificación del mismo junto a la integración y aceptación de los nuevos principios del arte que personalidades como Giorgio Vasari establecieron, supusieron un nuevo paradigma que fundamentó la historia del paradigma occidental, a saber: norma, orden, medida, diseño y manera.

Aquí se integra el papel de la escultura como representante esencial de estos fundamentos; los artistas plasmaron formas exquisitas de manera verídica y sensual. La escultura materializó cuerpos llenos de vida en donde la idealización del arte griego se fusionó con el realismo de la época romana, apoyando las emociones y agitaciones del alma. Todos estos elementos conformaron la identidad.

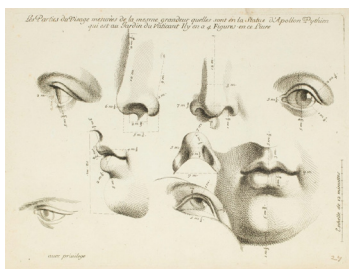


Fig.1. Facial details from the apollo belvedere(1683); Gerard Audran

¹ Francastel Pierre (1998). Sociología del arte. Alianza Editorial.



Fig.2. "Belleza y virtud"; (2019); Museo Nacional de antropología; CDMX

Esta identidad plástica junto a la práctica escultórica estuvo marcada por el idealismo y la perfección divina, donde los soportes y los materiales escultóricos redefinieron bien el camino a seguir por los grandes maestros que trataron especialmente la piedra como protagonista de sus obras.

Aunque la escultura del Renacimiento se sirvió principalmente del uso del bronce, la madera o el mármol, fue este último el que desprendía una calidad matérica y estética excepcionales, y fue por ello el que más se interpretó y se tradujo con inmensa libertad y excelencia.

"No tiene el gran artista ni un concepto que el mármol en sí no circunscriba en su exceso, mas solo a tal arriba la mano que obedece al intelecto"

-Michelangelo Buonarroti



Fig.3. Ugolino y sus hijos (1870); Jean-Baptiste Carpeaux

Encontramos, sin duda, algo que nos revela, que nos desnuda todo lo que conforma el alma del ser humano; lo más sutil, lo más apasionado y puro, lo que trasciende la materia; cada impronta, el gesto, el movimiento y la posición; todo es nobleza plástica; es y siempre será un poema que cautiva la dicha del ser humano. Con el mármol la impronta del cuerpo desnudo en el Renacimiento desarrolla una identidad cultural que confiere unicidad a la sociedad italiana y marca un antes y un después de las grandes obras maestras que se realizaron en esa época.

El deseo de conseguir la máxima veracidad en la representación, sin olvidar que la belleza no es una pura cuestión de tallado, junto al interés humanista de la época, condicionaron la evolución de la escultura, así como los estudios anatómicos en el grabado y el establecimiento de un canon para la figura humana.



Fig.3. Muestra de mármol blanco de Carrara

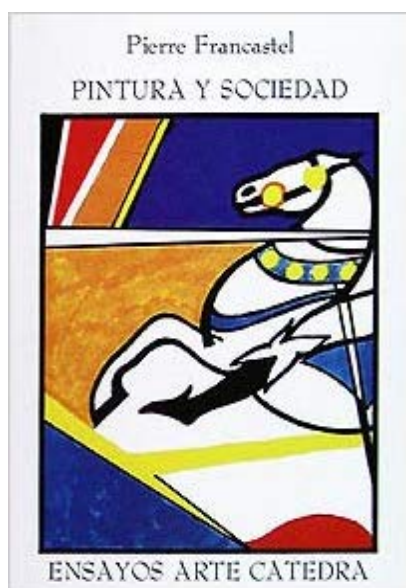


Fig.4. Muestra de bibliografía utilizada

II.2. LA ESTÉTICA ANATÓMICA Y SU ESENCIA FIGURATIVA

En la estética figurativa, el reconocimiento y la gloria que adquirió la anatomía en las obras escultóricas nos lleva a establecer vínculos directos del hombre como centro de esa perfección divina que el papel del antropocentrismo asume en el arte.

El sentido de sutileza en la funcionalidad que el papel que el cuerpo humano desempeña, nos hace comprender directamente la relación del hombre con la virtud y el mundo; esa permanencia de las pasiones y el alma que manifiesta el cuerpo modelado, es la base que sostiene la estructura figurativa en este periodo; sobre esto nos hace reflexionar Pierre Francastel en uno de sus libros, donde aboga con las siguientes palabras:

“No se puede mantener que el espacio plástico del Renacimiento esté basado en el empleo de un sistema de representación regido por un dato estable de la experiencia humana. El nuevo espacio es una mezcla de geometría y de figuración simbólica donde el saber técnico está al servicio de creencias individuales y colectivas.

“Al estudiar el nacimiento del espacio plástico del Renacimiento, hemos intentado aclarar que se trataba de la edificación de un sistema completo de expresión figurada correspondiente a un cierto nivel técnico, intelectual y social de civilización; no es sino la expresión feliz de la figura del mundo para un grupo determinado de hombres.”²

Es por este motivo por el que en esta época se recurre mucho a relacionar el hombre con todas sus virtudes, pero no deja de ser un sistema de representación en el que un colectiva focaliza una estética determinada; esta, de todas formas, ha sido la regente de este periodo determinado.

² Francastel Pierre (1992). *Pintura y sociedad*. Ensayos Arte Cátedra, p. 80.



Fig. 5. Estudio de cabezas y manos de dos Apóstoles (1519); Rafael Sanzio.



Fig. 6. Estudio anatómico (1515); Rafael Sanzio.

Precisamente a esto hace honor todo lo que compone el sentido anatómico, lo que percibimos y lo permite el proceso de creación de la obra; el sentido de la vista pues, anhela la armonía que se conjuga a través de las formas. Como transcribe Leonardo en uno de sus escritos:

<<[...]Por esto yo sostengo que los poderes invisibles de la fantasía en los ojos pueden proyectarse al objeto, como hacen las imágenes del objeto proyectándose en los ojos>>

-Leonardo Da Vinci

Al comparar el espacio perceptivo del Renacimiento con el del arte contemporáneo, se pone de inmediato en evidencia el carácter histórico y socialmente condicionado de la expresión simbólica. Este espacio producido, que es el espacio plástico, se transforma al cambiar la sociedad: si un espacio plástico de algún modo es producto de las conductas de los individuos de una sociedad, cada periodo será reflejo de las transformaciones de las mismas y de su pensamiento colectivo.

El pensamiento plástico y sus concreciones —espacios, imágenes, objetos— se refieren a la organización y a la descripción del campo de lo humano, y esa organización es activa ya que presupone no sólo el reconocimiento sino la producción de valores nuevos.

<<El Renacimiento se origina con el descubrimiento, en la Florencia del siglo XV, de un nuevo espacio plástico por parte de un pequeño grupo de artistas, entre ellos Alberti y Brunelleschi; entonces surge un nuevo esquema figurativo, cuya comprensión no tiene como condición la búsqueda del origen de sus componentes, sino los valores de los signos utilizados en la Europa de ese tiempo.

De esta manera, el sistema figurativo generado durante el Renacimiento, producido en función de una cierta forma de civilización, de un cierto ideal del pasado y de una cierta manera de pensar las ciencias, se impuso en las sociedades occidentales.>>³

³ (Cita de Francastel, P., 1988: 179), *Espacio plástico y significación*, César González, UNAM

II.2. NATURALEZA E INFLUENCIA DEL GRABADO EN LOS SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN

Para entender la naturaleza y los orígenes del grabado, en especial de las técnicas que hemos mencionado, y recordar los orígenes de éste, deberemos de hacer un recorrido por éstos explorando los sistemas y las imágenes que se solían representar a su alrededor. Es evidente que el grabado, como casi cualquier técnica o disciplina artística actual, ha evolucionado en aspectos técnicos y metodológicos.

La intención no es retomar la explicación de los orígenes del grabado, sino más bien asimilar cuál ha sido su naturaleza artística, qué facultades se han asentado en la estructura del proceso artístico, y cuáles han sido las imágenes que han evocado más aceptación y expresión en los siglos XV y XVI. Con esto trataremos de introducir las características de las imágenes que forman parte de la obra plástica personal.

Actualmente, la xilografía ha sido adoptada de nuevo por los artistas que quieren reencontrarse con un modo de creación primitivo y de unas cualidades únicas. Pero siglos atrás su uso más generalizado no tenía fines artísticos, sino más bien de reproducción.

La naturaleza del grabado nos habla de una disciplina que puede integrar, producir, reproducir y difundir una imagen visual que se conforma de cualquier elemento o temática; de ahí su eterno pragmatismo y su fiel esencia a la obra a reproducir. En el periodo pleno del Renacimiento, cuando los dibujos monocromáticos y los claroscuros estaban en auge, se empezó a trabajar la técnica del camafeo⁴.

⁴ Estampación xilográfica realizada con varias planchas de un mismo color, pero distintos tonos.



Fig.7. Xilografía; (1423); San Cristóbal

Atendiendo al concepto de idea figurativa como elemento primario, conviene atender al poder de funcionalidad de una composición donde los elementos matéricos realizan el papel de sujeto-fondo.

Desde el comienzo de su utilización, el grabado ha contribuido a la democratización de la imagen, pues resulta evidente que esta técnica permitió volver asequible el arte a las clases menos favorecidas, satisfaciendo las necesidades culturales pero siempre puestas al servicio de las ideas políticas y sobre todo religiosas que supieron utilizar las posibilidades brindadas por la xilografía, por ejemplo. Por ser la técnica de grabado más antigua, en sus comienzos se tallaban los caracteres e imágenes en una sola madera, método que evolucionaría hasta el tallado de los caracteres en forma individual, para unirlos de acuerdo a las necesidades del impresor.

Claramente esto varía en función a la técnica utilizada, y cada una tiene sus bien diferenciadas particularidades; los procedimientos de método directo como el buril, la punta seca y la mezzotinta, o los procedimientos por método indirecto, como el aguafuerte o el aguainta, permitían una exquisita fluidez de trazo y grafismo, y es por ello que en ellas se evocaban imágenes de lo más delicadas en temas religiosos o anatómicos. Por supuesto, no era tan común el incorporar color u otros elementos plásticos, como se puede hacer en xilografía o litografía, puesto que se trataban de procesos particularmente expuestos a un proceso técnico que precisaba de tiempo y una cierta maestría.

Por estas bases establecemos una cierta conveniencia a representar ciertas imágenes dependiendo de los objetivos y la plasticidad que el proyecto quiera obtener. Al igual que un mármol liso de Carrara convendría utilizarlo para realizar cierto tipo de escultura o retrato figurativo donde se pueda debidamente apreciar todas las facultades del material, ocurre lo mismo en el grabado, con los soportes, las herramientas y la metodología empleadas. Cada técnica era apta para un tipo de imagen representativa, y es por ello que la xilografía fue el medio más utilizado; esa gran plasticidad y versatilidad con la que combinaba los elementos plásticos, permitió a los grabadores desarrollar un medio fácilmente adaptable.

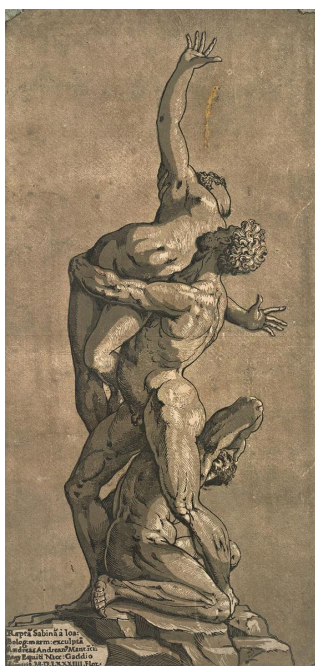


Fig.7. Xilografías al claroscuro; (1584); Andrea Andreani

En este capítulo, la integración y difusión del grabado, junto al estudio de las representaciones que conformaban las impresiones de la época, resaltan junto a la gran importancia de estimar la posibilidad de la imagen escultórica y el desnudo como protagonista, y no nos referimos a los clásicos grabado anatómicos perfectamente ejecutados que permanecían en los libros de medicina y por los cuales se hicieron grandes avances, sino a la escultura clásica puesta en un contexto artístico de creación y experimentación en el grabado, y todos los elementos plásticos que pudieran realzar el significado y el valor que expone dicha escultura.

A la izquierda contemplamos dos grabados de una de las esculturas pertenecientes a Giambologna, que posteriormente estudiaremos, y que claramente adquiere otro punto de vista cuando se integra en dos grabados compositivos, como lo hace Andrea Andreani; el reconocimiento de estos estudios viene dado por el nivel de ejecución de los mismos, donde los cuerpos adquieren un dinamismo fascinante y, en algún modo, interaccionan con otro lenguaje expresivo escultórico, pero a través del grabado.

No se limita a representar a la imagen sino que va más allá e integra los volúmenes, las formas, los tonos de las sombras y las luces; y para sumarle valor, estas obras no dejan de funcionar como dos estudios de la escultura, por sus contrastes y sus diferentes perspectivas. Esto otorga mucho dinamismo y valor a la composición; lo sublime se consigue reflejar en el grabado.

Con esta observación debemos ahora imaginar este mismo modelo renacentista, como ejemplo, integrado en una producción xilográfica donde se concentra la experimentación de materiales, proceso creativo, tintas, colores, texturas y soportes diversos con una intención mucho más matérica. El resultado es una obra que relata y habla de un lenguaje clásico pero adaptado a la modernidad.

Durante todo el proceso creativo de la obra nos referimos a esto, al promulgar, interaccionar, dialogar, recrear la esencia de la obra escultórica que es un ente viviente en si mismo. La majestuosidad y el poder expresivo del grabado, junto a las facultades poéticas que caracterizan las esculturas, confieren identidad a la imagen.

Es por ello que a pesar de las posibilidades técnicas que el grabado en madera distinguía, en la época no primaba un grabado experimental, sino adaptativo a la demanda de la sociedad. Aún así, la temática del cuerpo fue un propulsor en la representación del grabado.

II.3. CÁNONES E IMAGEN POÉTICA SIGNIFICATIVAS

“En el Renacimiento imaginar es para el alma elevada crear y conocer, participando amorosamente en la vida del gran todo, prolongando la existencia de la naturaleza o de Dios.”⁵

A lo largo de la historia en occidente los artistas han optado por distintos caminos, algunos llevados por la modernidad de su época, otros recurriendo a visiones del pasado, para todos el cuerpo ha sido un motivo fundamental y reflejo del mundo.

El desnudo, de carga sublime erótica en lo clásico y lo moderno, el derivado de la tradición grecolatina con el canon de proporciones perfectas y la representación de figuras en movimiento, ha conformado una imagen visual y estética primordiales.

Esta poética de la imagen ha sido y sigue siendo apreciada por sus códigos, su gran expresividad y su gran misticismo. Me parece por ello conveniente utilizar como introducción y ejemplo un fragmento cinematográfico donde se trata la identidad figurativa que prevalece junto a la estética clásica:

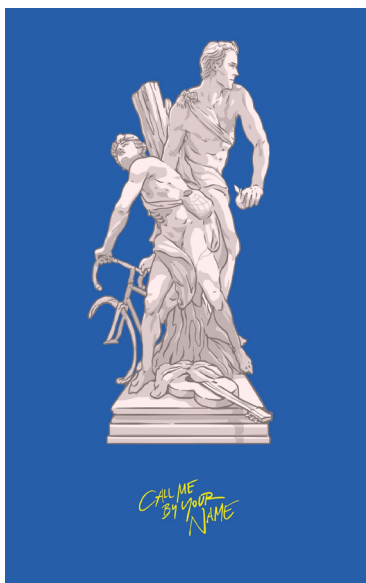


Fig.9. Cartel de “Call me by your name”, (2017), Luca G. Italia



Fig.10. Fragmento de “Call me by your name”, (2017), Luca G. Italia



“¿A que son hermosas? Son preciosas, tan sensuales. Porque son más helenísticas que las atenienses del siglo V; probablemente esculpidas bajo la influencia de Praxímenes. El mejor escultor de la antigüedad. Los músculos son firmes. Fíjate en su estómago, por ejemplo; no hay ni un cuerpo recto en estas estatuas, son todo curvas, a veces curvas imposibles y muy desenfadadas. De ahí su antigüedad intemporal...como si te retaran a desearlas.”⁶

⁵ Desde el corazón del renacimiento, 1993, Diego Romero de Solís

⁶ Fragmento de “Call me by your name”, (2017), Luca G. Italia

La escultura es el arte de materias, formas y volumen, donde se conforma el rostro de las pasiones humanas por la melancolía, admiración, deseo. La corporeidad se ha manifestado a nivel cultural y simbólico, y con ella las Ideas, aspiraciones, creencias y deseos. Todos dan cuenta de historias de amor, mitos, batallas, culturas y a fin de cuentas de la historia de la humanidad.

Esa recuperación de los aspectos clásicos como el contrapposto, la armonía o los cánones basados en la proporción cobran sentido en la significación poética. La implantación de determinados cánones figurativos como predecesores de una poética concreta en la escultura del Renacimiento conforman esta identidad que más tarde, sociólogos e historiadores del arte describen como la esencia del pasado clásico; el que conjuga y construye un nuevo lenguaje de la belleza.

En nuestro proyecto ponemos en el centro de estudio un conjunto de imágenes alegóricas y mitológicas que hablan de las pasiones humanas, esas que quedan ocultas tras el material con el que se construyen. Nos acercamos a ellas con el afecto que nos otorga el vínculo y las raíces con la tierra y la historia Italiana, para mostrar la belleza oculta no sólo en esos cuerpos rotos, sino obviamente en ese acto de supervivencia y permanencia de las esculturas.



**Fig.11. Fuente de Neptuno (1563),
Bartolomeo Ammannati, Florencia**

Más adelante hablaremos más significativamente de obras y autores del renacimiento que son protagonistas en este proyecto, pero me parece coherente dedicarle un capítulo aparte a la importancia de la imagen poética y visual clásica.

Esta realidad ciertamente viene subordinada a otras características que componen, en si, la obra escultórica caracterizada de los siglos XV y XVI en Italia.

En todo este recorrido de absorción y búsqueda de información, me ha sido de gran utilidad apoyarme en ciertos fragmentos de un artículo que analizaremos brevemente, como el de *Desde el corazón del renacimiento*, de Diego Romero de Solí (1993), en el que el autor hace una lectura filosófica por los conceptos del arte y reflexiona sobre el lenguaje del mismo a través de toda la historia que precede.

El siguiente fragmento habla concisamente sobre lo estético que intentamos comprender, a saber:



Fig.12. Autor desconocido.

“Lo estético muestra una comunicabilidad general de sujeto a sujeto que no necesita del momento conceptual, de su referente objetivo, característica del conocimiento científico, de su expresión. Esto no significa que el concepto, el esfuerzo por el concepto, por el pensamiento, sea ajeno al universo estético. El juicio estético no hace referencia a una demostrabilidad general sino a una comunicabilidad general; no pretende la visión científica, no tiene que someterse a la deducción objetiva, puesto que no ha de demostrar nada. El juicio estético comunica por medio de la reflexión, que es ella misma imaginación, y que pretende armonizar la sensibilidad con el pensamiento.

*El pensamiento sentido, sensualizado, manifiesta de manera general la vuelta a las cosas, a la imagen de lo sensible, en aspiración por identificar los entes y las conciencias, recrear la experiencia común de la vida en la tentativa imaginaria que dispara la propia facultad especulativa y que perfila el ámbito de lo poético.
[...]*

La experiencia estética parece ser, en efecto, sensual antes que conceptual, y no es noción (definición, norma, concepto) sino intuición (sensación, imaginación, sensibilidad), pero por lo mismo es pensamiento, está llena de razones, es un mundo complejo que sólo se llega a comprender tras un esfuerzo intelectual y desde una perspectiva filosófica. La experiencia estética es irracional pero llena de lógica; es disparatada, pero llena de acierto.

La idea estética transforma un concepto común en un mundo imaginario, dando vida a la conciencia, y renueva el entusiasmo, y recupera el sentido de las ideas, su aura.⁷



Fig.13. *Rapto de Proserpina*(1621),
Lorenzo Bernini, Mármol, 295 cm.

A esto nos estamos refiriendo al comprender y utilizar la estética, ese pensamiento que integra y traspasa a la imagen; y en este caso, una imagen que trasciende la conciencia de la escultura del cuerpo. La experiencia de admirar la sutileza y apreciar la poética de la imagen escultórica es una alegría para saborear. Con esto se debe entender que en la identidad estética del Renacimiento primaba la necesidad de conciencia, unidad, armonía y belleza; es decir, todo aquello que el arte clásico recoge en dicho periodo.

⁷ Diego Romero de Solís (1993), Desde el corazón del renacimiento, p. 210-211

II.4. EL PROCESO CREATIVO Y EXPERIMENTAL EN GRABADO

“De modo que todo experimento, toda cuestión relacionada con la experiencia supone un bosquejo intelectual del pensamiento, una mente concipio, como dice Galileo. En él anticipamos una legalidad de la naturaleza que luego, mediante el examen de la experiencia, elevamos a categoría de certeza.”

-(Cassirer, 1951).

Las imágenes de esculturas que evocan la época clásica y el Renacimiento han sido y son una fuente de inspiración permanente a nivel personal. De hecho, aún después de realizar este proyecto, no solo siguen atrayéndome poderosamente, sino que continúan resultándome profundamente enigmáticas como objeto de estudio a la hora de realizar un proyecto creativo que me permita experimentar con su historia y sus significados.

Cuando creamos artísticamente establecemos un diálogo y una interacción con el sujeto, que nos lleva a querer explotar las posibilidades tanto matéricas como conceptuales. Aparece el sentimiento y la emoción de querer recrear el motivo de tu inspiración y así comenzar con un proceso creativo en el que intuyes, pero no sabes, la dicha o la desgracia que te traerán el uso de las técnicas y las herramientas utilizadas, así como la metodología que emplees y los resultados obtenidos.

Claramente cada uno de estos elementos ofrece una clave para su correcta comprensión y puesta en práctica, pero que requiere de una reflexión sobre aquello que se quiera contar y cómo lo desees expresar.

En este proceso personal en la búsqueda de una coherencia y de un sentido para la adaptación de las imágenes en un contexto experimental donde confluyan primariamente los elementos plásticos, se produce la interacción de lleno con lo que significa el proceso de creación, el que me ha llevado ha reconsiderar la función creativa en si misma como lo primordial.

Esto lo trataremos con más énfasis en un futuro apartado, para su debida comprensión.



Fig.14. La caída de Ícaro(1588), Hendrick Goltzius

La estampa no solo se fundamenta en el virtuosismo de su ejecución, también en la constante experimentación de sus técnicas de producción; es decir, en la innovación de materiales, herramientas y procedimientos de grabado y estampado.

Fue notable que la actividad de invención del artista renacentista no se limitó a la gestación del imaginario visual y estético del que hemos hablado, también abarcó el desarrollo de novedosas técnicas de grabado, al involucrarse en la ejecución de las composiciones visuales, con el fin de descubrir recursos inéditos de expresión gráfica.

En este proyecto estudiamos el modo en el que se experimenta con la materia a través de las dos técnicas de grabado protagonistas, la xilografía y la litografía.

Lo primordial es profundizar un poco más sobre la capacidad de interacción y diálogo con uno mismo durante todo el proceso creativo; cuáles elementos se integran y cómo evolucionan a través de la experimentación y la innovación en el uso matérico.

No hay una pretensión de centrarnos en el desarrollo de los movimientos artísticos del siglo XX que revolucionaron y renovaron el mundo del grabado tradicional, ampliando los horizontes de su expresividad, pero sí nombraremos algunos, como fue por ejemplo el expresionismo alemán, que centraba su actividad creativa en la xilografía, con artistas como Eduard Munch u Otto Müller, entre otros, que ofrecieron una interpretación renovada de la gráfica.

El color, el trazo espontáneo y la libertad procesual y técnica, se opusieron al refinamiento clásico y académico con el que se trabajaba hasta el momento, proporcionando al arte una nueva identidad. A finales del s. XIX, con la recuperación de la xilografía como medio de expresión artístico y habiéndose a su vez liberado de su función utilitaria, se comenzó a dar más uso de la xilografía a color.

Está claro que esta transformación plástica se vio intensificada a su vez por el momento histórico que vivía el arte de la cultura de masas y el uso de las nuevas tecnologías, y me parecía relevante hacer un inciso para entender mejor el papel del grabado en la modernidad, pero en este capítulo pretendemos retornar a la mera creación, sin hacer referencia a épocas ni contextos históricos, para que de ese modo, lleguemos a comprender y a neutralizar el acto creativo y funcional en si mismo.



Fig.15. The girls on the bridge(1918),
Eduard Munch



Fig.16. *Boceto de La primavera*(1482), Sandro Boticelli

Los estudios de los maestros del Renacimiento demostraban que un medio imprescindible para dar rienda a la imaginación era el boceto, se aplicara tanto en la escultura como en la arquitectura o el grabado; tanto Leonardo como Boticelli o Miguel Ángel propusieron el boceto como un precioso legado de estudio a sus descendientes, ya que atañía directamente a la cuestión práctica y a los procesos creativos.

El comienzo de la experimentación en los procesos de creación de los artistas, marcará la antesala de lo que posibilitará las múltiples vías de experimentación en las artes, posibilitando el desarrollo de las vanguardias, siendo la experimentación en sí, lo procesual, el porqué y el ser de la creación en las artes, adquiriendo, asimismo, el boceto la categoría de obra en sí misma.⁸

Ahora bien, si esto lo adaptamos a la investigación práctica personal, nos haremos una pregunta dentro del campo del grabado:
¿Que entendemos por experimental?

Comenzando con la xilografía como fundadora de un método de estampación flexible y directo, diré que durante la proyección creativa, las posibilidades expresivas siempre van en aumento. Esta técnica se prolonga a sí misma por cuánto la puedes vincular a otras técnicas y materiales; verdaderamente se construye a través de unas cualidades únicas y desde un modo de creación casi primitivo, pero al ser experimental, se indaga en una metodología central de los procesos de pensamiento moderno. Éste es el arranque de la investigación, en donde a través de la introspección sobre los procesos creativos artísticos que inauguraron el pensamiento moderno, indagamos sobre el ser de la experimentación como método de trabajo, sobre el concepto de experiencia y creatividad, llegando a nuestra contemporaneidad.

Algo que sin duda, permite el arte de la xilografía es la integración de la mera creación plástica, de añadir elementos, impregnar el soporte, y poder reproducirlo tantas veces y con tantos cambios con los que se desee. Esto es algo asombroso cuando hablamos de la intención de crear y experimentar con intuición en la creación, de conectarse con los materiales y de forjar un vínculo que viene de la capacidad expresiva del autor.

⁸CAEROLS, R. y TAPIA, A. (2014): *Boceto, experimentación y creatividad en la conformación de los procesos creativos*. Nº 22.

<http://www.creatividadysociedad.com/articulos/22/03_Caerols_Tapia.pdf> [Consulta: 15 de mayo de 2019]

Durante el Renacimiento, era común utilizar la técnica del grabado para difundir un tema popular entre un mercado más amplio, pero obviamente esta técnica no era conocida por limitar; poniendo como ejemplo Antonio da Trento⁹ o el caso de Lucian Freud, que en sus grabados se abstiene de representar el entorno del modelo; más bien, la figura flota en el espacio, llamando la atención de la forma, la línea y la interpretación de la carne.

El grabado emerge del proceso de su creación, más que de un preconcebido plan. No hay vínculo que se sitúe anclado entre sujeto y fondo, de modo que si la intención del autor lo permite, la coherencia en la obra es algo aceptado.

Para seguir por una línea de trabajo adecuada, cabe decir que no entendemos por experimental el añadir elementos múltiples, grotescos o raros a la obra con el fin de hacerla más extravagante, sino para moldear una idea que sea integradora e innovadora en las posibilidades expresivas e ilimitadas que en este caso, el soporte de madera nos ofrece.

“De este modo, el acto de experimentar se inicia para que surjan procesos de auto-descubrimiento y por tanto de investigación en el medio artístico. [...]No olvidemos que la realización del grabado está directamente relacionada con los procedimientos dibujísticos, y en el caso de la xilografía con los procedimientos escultóricos, concretamente la talla en madera, ya que se emplean los mismos instrumentos y materiales”¹⁰

De este modo, la experimentación y creatividad en la conformación de los procesos creativos viene regulada. ¿Cómo podemos definir el concepto de experimentación en los métodos del conocimiento?, ¿cómo y cuándo apareció en la conformación del conocimiento y en los modos de creación?

⁹ Grabador italiano(1508-1550). Conocido por su xilografía al claroscuro.

¹⁰ Pedro Gallardo. *El grabado en relieve: la xilografía*. P. 2-3



Fig.17. Block cutter for woodcuts(1568), Jost Amma

Esta metodología de la experimentación, esta prueba de ensayo-error, ha definido las formas de los procesos creativos en las artes hasta la contemporaneidad. La indagación sobre el proceso de experimentación y el de experiencia en las artesanías y artistas del Renacimiento ha permitido establecer cuestiones centrales del pensamiento creativo actuales.

Si nos remontamos a la xilografía antigua y el grabado monocromo, debemos nombrar la importancia de la Biblia Pauperum, el ejemplo más categórico y compilado, que tuvo una edición xilográfica hacia 1460 ¹¹, cuando se empezaron a imprimir los libros tabelarios (s. XV).



Fig.18. Biblia Paupareum (1460), Anónimo

¹¹ El origen xilográfico de la primera edición explica que fuese monocroma, ya que la plancha grabada en madera incluía el texto y la imagen en sus páginas, pero no fue hasta 1462 cuando se imprimió utilizando los caracteres móviles ideados por Gutenberg. Posteriormente, el grabado a color propiamente dicho no existió hasta el s. XVIII, por lo que lo que hubo antes fue el grabado a camafeo o clarscuro.

Cuando hablamos de litografía, cabe decir que, siendo una técnica posterior a la época renacentista, más moderna y muy utilizada para fines comerciales en sus inicios (siglo XIX), mantiene su magia en el soporte en que se trabaja; la piedra.

De nuevo se establecen vínculos directos con los soportes artísticos que se caracterizan del Renacimiento. Por el lado escultórico, los materiales duros como el mármol, por el lado de la xilografía, la madera, y como hemos dicho, nuevamente la piedra en litografía. El proceso de experimentación en esta última se contempla principalmente en la alquimia del proceso técnico. Mientras que la xilografía es más matérica y directa, el proceso litográfico requiere de otra clase de exigencias metodológicas con las que se obtienen otra clase de resultados que posteriormente veremos. Su misticismo radica en la profundidad metodológica y la exquisitez que la mano del autor sepa realizar.

Los grabados fueron el canal para conocer y acceder a la belleza y a los nuevos cánones del arte, de embellecer la naturaleza del ser y del cuerpo humanos. Éste fue y es el rol de los grabados en nuestras civilizaciones y en nuestra cultura: facilitar el acceso a la belleza, a nuevos horizontes, a nuevos retos y a nuevas perspectivas.



Fig.19.*The art of printing* (1450),Guttenberg

II.5. LA CONFLUENCIA DE DISPOSITIVOS EN LA CREACIÓN.

II.5.1. *Texturas, materiales, soportes y género.*

Cuando hablamos de dispositivos nos referimos a los elementos plásticos y matéricos que conforman la creación de la obra artística. Por ello, los materiales y soportes utilizados y la forma de presentar la obra cobran gran importancia en el proyecto, dotando a los trabajos de diferentes poéticas. Se hace uso de las cualidades físicas, plásticas y objetuales de los distintos materiales, dejándose guiar por ellos para ir construyendo las piezas, sin miedo a reinventar el objeto.

Creo importante dar cabida al diálogo que conforma el proceso creativo y observar dicha interacción con los elementos.

Cuando hablamos de proceso creativo estudiamos la integración, ya sea de la temática, de la técnica o de la metodología a utilizar. Juntamente a esto, podemos percatarnos de que la cantidad de elementos matéricos que pueden integrarse, en este caso, dentro del campo del grabado xilográfico, es muy rica y variada; esta confluencia de elementos en la composición aportan efectos distintos. Sus orígenes históricos en Occidente se remontan al siglo XIV. Es la técnica más antigua de impresión y la gran responsable de prácticamente la totalidad de la transmisión del conocimiento lúdico, científico o religioso hasta bien entrado el Renacimiento.

Retomando un poco la historia que antecede, con la llegada de los artistas a los terrenos del grabado, hubo una evolución en el tratamiento de la composición.

Lentamente, se pasó de una representación en la que se anteponía el significado particular de un tema en concreto, a una en la que se concedía suma importancia a la interpretación subjetiva en la búsqueda de un nuevo concepto: la originalidad, innovando en el tratamiento de los temas, en los que el virtuosismo técnico, progresivamente, empezó a destacar. Fue por eso que, en el siglo XVI, se llegó a experimentar una exaltación de la técnica, que iba de la mano de la espiritualidad plástica que con tanto vigor y expresividad se supo transmitir.



Fig.20. Atelier, S. XV

El arte ha estado relacionado con el sentido del tacto; el artista mientras crea está en pleno contacto táctil con su obra y sus materiales. Pero en lo que se refiere al contacto que pueda tener una persona con la obra, predomina el sentido visual.

En el campo de la xilografía, al ser una técnica de impresión en relieve realizada sobre una matriz de madera, las más convenientes son las duras como el cerezo o el peral. Actualmente también se trabaja con planchas de contrachapado de roble, haya, pino, okume... que tiene como ventaja el poder estampar grandes formatos en el tórculo. En el grabado en general, las herramientas que se siguen usando son los buriles, las gubias en U y V y los formones, a los que pueden añadirse otros más técnicos.

Toda la evolución de los dispositivos que relacionan el proceso de creación artística ha determinado una constante búsqueda de los recursos plásticos y de las posibilidades de integración de los soportes con la maquinaria técnica, como los tórculos o las prensas; de la adaptabilidad de texturas, soportes, y género de imagen que concuerde con lo dicho.

Por último, para ejemplificar mejor esta cuestión, y adaptando el entendimiento a tiempos modernos, mencionamos unas palabras de Tricio Escobar, donde expone en lo que podría ser una definición, a través del estudio de la obra del artista Orvallo Salerno:

“El cuerpo se objetiva, se aliena y, vuelto huella y papel, espacio gráfico, textura, trasparenca, forma estironeada por tintas, frotamientos y rodillos, revela significados que estaban ocultos por la ropa y por la opacidad de la piel. Por la rutina y las máscaras.

Sujeta ahora a las leyes de visualidad gráfica, la piel despliega su extensión, retrocede en profundidades, avanza en volúmenes: abre sus poros, sus cicatrices y sus estrías todas; aplasta sus sudores y sus pelos pegoteados contra el papel, poblando de espesuras sombrías, de surcos y grietas la superficie corroída de la carne, deformando sus contornos, descubriendo ausencias y transparencias no registradas por la mirada común o los registros de la anatomía.

Y por eso, la piel se concentra y deja rastrear, a través de la densidad del cuerpo que sugiere, el rumbo utópico de una salida definitiva. Instrumento del amor, sede de la muerte.”¹²

¹² Escobar Tricio, *El límite. Acerca de la obra gráfica de Orvallo Salerno*, La Marea, Asunción, 1994, Pág. 7.

III. ANTECEDENTES Y ESTUDIO DE LOS REFERENTES.

Como ya se ha mencionado durante el recorrido del proyecto, el proceso de creación plástica nace de la inquietud como artista de representar y reinterpretar las figuras a partir de mi propia visión y percepción del espíritu clásico que pervive en las formas de arte del Renacimiento; no solo a través de la observación y el recorrido de obras antecesoras a este proyecto, sino de la necesidad de justificar e integrar un respaldo conceptual que profundice en la riqueza del conocimiento artístico.

En el desarrollo de este proyecto hay una diversidad en la búsqueda de referentes y en la capacitación de cada uno de ellos para distinguir objetivos. Por ello, estos referentes se dividen y diferencian en dos partes que corresponden a la producción:

Por una parte, los *antecedentes plásticos*, es decir, los grabadores que han influido en el desarrollo del proceso de creación, en la capacidad de experimentación, en el concepto visual del proyecto y en la estructura de la idea; es decir, aquello que han antecedido la propuesta del proyecto.

Por otro lado, los *referentes plásticos* son los escultores, aquellos de los que mi obra plástica se basa esencialmente; es decir, los autores de las esculturas reinterpretadas a través del grabado, del objeto de estudio.

En cuanto a los *referentes conceptuales*, no conforman este capítulo de marco referencial; sin embargo, estos corresponden al apartado del segundo bloque de investigación, donde se desarrolla la parte conceptual e histórica del proyecto desde el punto de vista latinoamericano, y como han influido éstos en la comprensión del arte clásico. Éstos me han acompañado durante la trayectoria del aprendizaje y han influenciado la integración del concepto de obra clásica en el panorama internacional. Para una correcta comprensión de la intencionalidad del proyecto en la que diversos antecedentes y puntos de referencia han influenciado, es necesario realizar esta distinción.

III. 1. ANTECEDENTES PLÁSTICOS



Fig.21. Los (1804), William Blake.

Respecto a lo que concierne a los antecesores del proceso de creación plástica, debemos destacar por sus esenciales aportaciones, personalidades como Durero, Jacques Callot, Rembrandt, Goya, Dumier, Jan Harmensz, Hendrick Goltzius o William Blake, quien es el ejemplo perfecto de innovación en el grabado; de hecho, toda su obra es sumamente fantástica y extraña en la forma, y está repleta de imágenes llenas de color y vida, y simbolismos difíciles de interpretar; así se convirtió en una de las figuras pioneras en el campo de la experimentación del grabado.

Estos son algunos ejemplos de autores que ejemplifican la tradición de los artistas grabadores que aportaron soluciones técnicas en función de la originalidad de su pensamiento visual. Desde entonces, la inventiva de los artistas involucrados en la ejecución de sus obras no ha cesado de experimentar y aportar procedimientos innovadores a los procesos artísticos. Por ello, consideramos que vale la pena al menos mencionar los trabajos realizados.

Una relación directa del grabado con la escultura se encuentra en el tradicional grabado de reproducción, que comienza precisamente en el renacimiento. Entre finales del siglo XV y hasta el siglo XIX una buena parte de grabadores se dedicaron a reproducir obras de arte, sobre todo pinturas y esculturas para su difusión. Evidentemente, los grabadores de reproducción buscaban la difusión de las obras de artistas reconocidos, a diferencia de que en este proyecto, la función principal es investigar en la producción creativa a través del grabado, compartiendo sin embargo la búsqueda de reinterpretación de las obras clásicas.

Italia, al igual que Alemania, influirá sobre el resto de la Europa del siglo XVI respecto de la producción de grabados.

De ese modo, citaremos brevemente a los autores más significativos que buscaron recrear y divulgar las esculturas de la época, a través de sus grabados.

III.1.1. Marco Antonio Raimondi

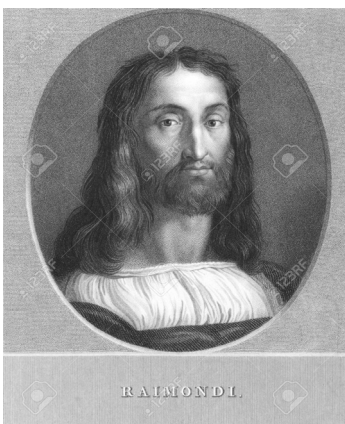


Fig.22. W. Holl, *Retrato de M.A.Raimondi*

Destacó en Italia en pleno Renacimiento, (1480 -1534), siendo el precursor de un lenguaje propio con el buril (aunque también realizó xilografías) que, por influencia de Durero, ideó un esquema para representar la escultura; el cual consistía en una trama lineal que le permitía indicar esquemáticamente las protuberancias y depresiones de esas superficies. Esta técnica se convirtió en la más utilizada en Italia y en el resto de países. Así, su trabajo principal se reconoció por producir grabados que reproducían las esculturas y la pintura renacentistas, en especial el arte de Rafael.

Abajo podemos observar un claro ejemplo de la reproducción en grabado junto a la escultura de Giovanni Caccini (1556-1613), escultor italiano; *La Templanza*, una de las personificaciones femeninas del mundo clásico.



Fig.23. Giovanni Caccini, *La Templanza* (1556), Mármol, Italia



Fig.24. Marco Antonio Raimondi, *La templanza* (entre 1510-1520), Italia

III. 1.3. Giorgio Ghisi

Uno de los más reputados grabadores italianos (1520-1582) que sucedió a Raimondi. Al igual que éste, es fundamentalmente conocido por el grabado de reproducción. Por medio de sus planchas, difundió el arte de Miguel Ángel, Rafael Sanzio, Giulio Romano y otros pintores de la época.

Ghisi fue el primer grabador italiano que produjo planchas de una altura considerable y que influyó decisivamente en el desarrollo del arte flamenco bajo parámetros renacentistas.

Sus obras más importantes reproducían fragmentos del Juicio Final de Miguel Ángel, en diez planchas. También, como vemos a la izquierda, representó a las seis Sibilas y los Profetas, del grupo de doce de la Capilla Sixtina. Su perfección técnica y su delicadeza expresiva impregnaba toda su obra.



Fig.25. Giorgio Ghisi, *Sibila Delfica* de Miguel Ángel (1570)



Fig.26. Giorgio Ghisi, *El juicio Final* de Miguel Ángel, (s. XVI)

III. 1.2. Cherubino Alberti



Fig.27. Autor desconocido, Retrato de Cherubino Alberti

El artista italiano Cherubino Alberti (1553-1615) será reconocido por su trabajo de frescos en el ámbito pictórico, pero lo interesante es que trabajó el grabado a partir de modelos de Rafael, Miguel Ángel, Polidoro da Caravaggio y los Zuccaro, integrados en contexto histórico y muy detallado en su grafismo. Realizó cerca de 180 grabados, los cuales de inspiración clásica y religiosa. En el siguiente ejemplo podemos establecer el vínculo directo de la obra *El rapto de las Sabinas* (1579), de Giambologna. Por último, en la página siguiente vemos el ejemplo de *La Piedad Florentina*, obra realizada por Miguel Ángel.



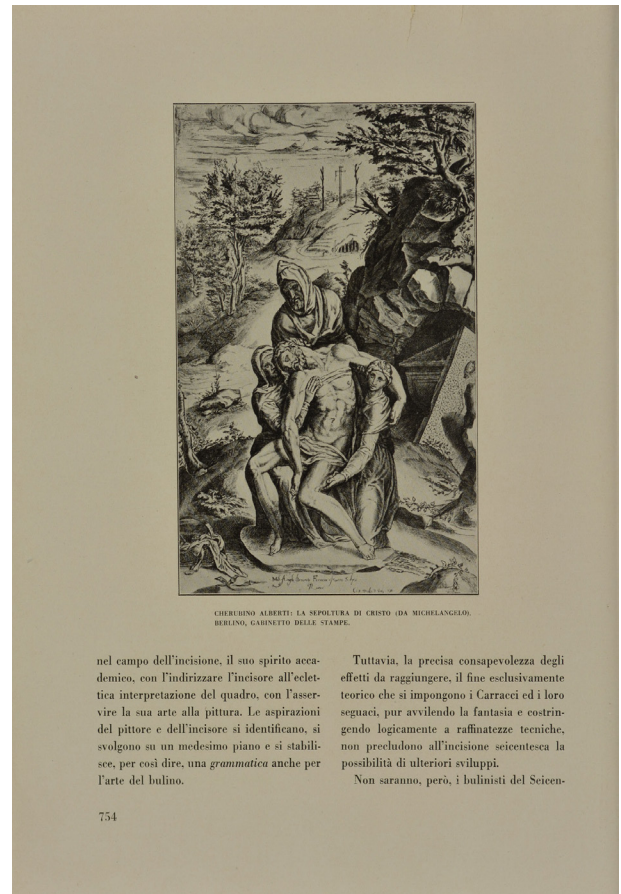
Fig.28. Cherubino Alberti, *El rapto de las sabinas* (entre 1570 y 1615)



Fig.29. Giambologna, *El rapto de las sabinas* (1582). Relieve en el pedestal de la escultura.



Fig.30. Miguel Ángel, *Piedad Florentina* (1547), Mármol, 174x195cm



CHERUBINO ALBERTI: LA SEPOLTURA DI CRISTO (DA MICHELANGELO).
BERLINO, GABINETTO DELLE STAMPE.

nel campo dell'incisione, il suo spirito accademico, con l'indirizzare l'incisore all'eclettica interpretazione del quadro, con l'asserire la sua arte alla pittura. Le aspirazioni del pittore e dell'incisore si identificano, si svolgono su un medesimo piano e si stabilisce, per così dire, una *grammatica* anche per l'arte del bulino.

Tuttavia, la precisa consapevolezza degli effetti da raggiungere, il fine esclusivamente teorico che si impongono i Carracci ed i loro seguaci, pur avvilendo la fantasia e costringendo logicamente a raffinatezze tecniche, non precludono all'incisione seicentesca la possibilità di ulteriori sviluppi.

Non saranno, però, i bulinisti del Seicen-

754

Fig.31. Cherubino Alberti, *Piedad Florentina*, de Miguel Ángel Buonarroti (s. XVI)

III. 1.4. Pedro Ascencio

Por último cabría destacar, como referente plástico actual y mexicano, a Pedro Ascencio (1951-actual); sus xilografías se pueden identificar a simple vista por sus características tan propias.

Como dijo Juan Bautista Peiró sobre la obra de Ascencio, *la fuerza gestual, la desbordante intuición, la creatividad exultante de una feracidad inusitada, laten con fuerza en estas obras de enorme contundencia visual. Hay mucho de esa actitud sensitiva del artista que se deja llevar.*

Su importancia destaca en este proyecto por recurrir a un tipo de huella muy afín a la de este proyecto y una manera experimental y muy plástica de trabajar la madera y el linóleo a gran formato y la temática corporal. Dominan las variadas técnicas que emplea con talento.



Fig.31. Pedro Ascencio, *Di si no es verdad*, Linóleo, 60 X 90 cm, 2007.

III. 2. REFERENTES PLÁSTICOS

Continuando con los referentes plásticos, me parecía obligado citar en el marco referencial del Renacimiento a los escultores sobre los cuáles se ha basado mi producción personal, y que nos permiten comprender este periodo en toda su esencia.

Como se ha comentado, la lección de la antigüedad fue impartida por sus estatuas, de modo que las influencias de este periodo han sido y continúan siendo notorias en muchos ámbitos de lo artístico, ya que especialmente en ese tiempo hubo una gran oleada de artistas, grabadores, escultores, etc., que realizaron a través de sus obras el gran salto hacia adelante en la historia del arte.

De ese modo, no realizaremos una biografía ya que sería una necesidad repasar las biografías de artistas mundialmente y hasta hoy reconocidos y estudiados, pero sí que haremos una breve mención de ellos por su influencia en los elementos plásticos del proyecto. Los citamos brevemente a continuación.

III.2.1. Michelangelo Buonarroti

"Desde mi nacimiento estuve destinado a representar la belleza."

-Michelangelo



Fig.33. Giorgio Ghisi, Michelangelo, (1564)

Como sabemos, Miguel Angel Buonarroti (1475-1564) fue el artista más ilustre del cinquecento. Creó un estilo gigantesco, vigoroso, lleno de pasión y totalmente único e independiente, buscando el ideal máximo de belleza, monumentalidad en su arte y clasicismo absoluto, aunque pasando más tarde hacia al manierismo, como en las Tumbas de los Medici¹, en Florencia.

Su virtuosidad hizo que representara el cuerpo humano y una anatomía exquisita en el mármol. Dejó la serenidad y la exquisitez expresiva en todo su legado, inspirando a todas las generaciones posteriores de artistas y estudiosos de la esencia clásica. Claramente es el referente más destacado.



Fig.34. Moises, Miguel Angel (1513-15), Mármol, 235cm.

III.2.2. Gian Lorenzo Bernini



Fig.35. Ottavio Leoni, Gian L. Bernini (1622)

El joven Bernini (1598-1680), escultor, pintor y arquitecto italiano, restauró y creó esculturas clásicas aportando una vibración emocional nueva al mármol y creando el estilo escultórico barroco, con la habilidad de representar el movimiento dramático en sus esculturas.

Herederero de la fuerza escultórica de Miguel Ángel, su habilidad para plasmar las texturas de la piel o de los ropajes, así como su capacidad para reflejar la emoción y el movimiento, fueron asombrosos.

Bernini puso su inmenso talento al servicio de los papas y de su proyecto de convertir Roma en capital artística. En sus obras más tempranas resultan ya evidentes la ruptura con el manierismo tardío y una concepción radicalmente distinta de la escultura; el intenso dramatismo, la grandiosidad y la búsqueda de efectos de luz y sombra están ya presentes en estas primeras creaciones.

Bernini poseía la habilidad de crear en sus esculturas escenas narrativas muy dramáticas, de captar unos intensos estados psicológicos y también de componer conjuntos escultóricos que transmiten una magnífica grandeza.¹³



Fig.36. Bernini, *Apolo y Dafne*, (1622-1623), Mármol, 243cm

¹³ Wittkower, Rudolf (1955). *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*. Londres: Phaidon Press.

III.2.3. Juan de Bolonia



Fig.37. Retrato de Giambologna, por Hendrick Goltzius.

Fuertemente influenciado por la escultura renacentista italiana, así como por el estilo manierista del siglo XVI, el artista italiano de origen flamenco, Juan de Bolonia(1529-1608) fue uno de los mayores escultores del cinquecento, desarrollando toda su fama y potencial en la ciudad de Florencia; fue el pionero de transformar el estilo y los cánones clásicos, por movimiento y dinamismo.

Definido por su poderoso estudio anatómico escultórico y su búsqueda constante de lo no convencional, junto con la destrucción de un equilibrio lógico aplicando líneas o posturas deformantes, algo que a primera vista puede ser desconcertante para el espectador. Es el rechazo del equilibrio adoptando posturas forzadas.

En el manierismo la escultura rehusó el clasicismo buscando formas curvilíneas y dinámicas, la llamada *serpentinata* o composición de curva y contra curva en que los cuerpos giraban en sí mismos, en espacios estrechos y a veces con escorzos muy pronunciados. Giambologna tuvo un gran virtuosismo en otorgar vigor, energía, fuerza y técnica en los acabados de los materiales.

De igual manera, ejerció una gran influencia durante toda su vida y en estilos posteriores, en la escultura barroca, y durante algunos años después, tanto en Italia como en el norte.



Fig.38. Giambologna, *Mercurio Volador*, 1529, Bronce, 22'5cm

III.2.4. Benvenuto Cellini

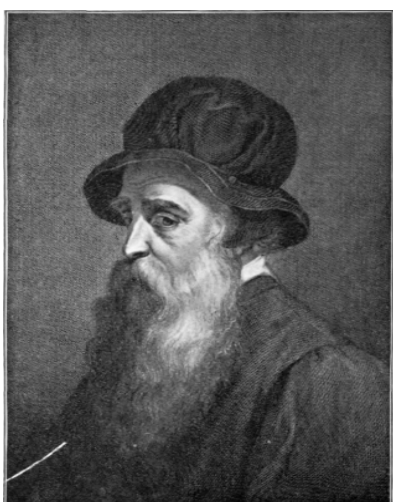


Fig.39. Giorgio Vasari, Benvenuto Cellini (1822)

Benvenuto Cellini (1500-1571) fue, además de escultor, pintor, y músico florentino del renacimiento, un gran orfebre.

Llevó su técnica y su virtuosismo a la escultura monumental, con refinamiento y elegancia cuerpos estilizados pero con fuerte presencia.

Cellini ha sido considerado como un prototipo del hombre renacentista, y uno de los más ilustres escultores del Manierismo tanto en mármol, como sobre todo en bronce, por la intensidad con que vivió y lo abarcador de su talento creador.

Como artista fue entusiasta e impetuoso, fuerzas a través de las cuales demostró su tenacidad, a pesar de tener una vida marcada por la intensidad y los conflictos de poder.



Fig.40. Cellini, *Satiro*, 1545, Bronce

BLOQUE II

III. CONSIDERACIONES ACERCA DE LA INFLUENCIA DEL RENACIMIENTO EN UN CONTEXTO LATINOAMERICANO.

“Toda obra nuestra, de nuestra América robusta, tendrá, pues, inevitablemente el sello de la civilización conquistadora; pero la mejorará, adelantará y asombrará con la energía y creador empuje de un pueblo en esencia distinto, superiores nobles ambiciones, y si herido, no muerto. ¡Ya vive!”

-José Martí Pérez ¹⁴

A lo largo de la adquisición de conocimiento y una formación artística continua, siempre se han dado de forma espontánea las consideraciones acerca de la coexistencia de la diversidad de puntos de vista bajo el ámbito del arte y todo el contexto que lo envuelve. Verdaderamente existe una urgencia de volver a enraizar la cultura en el arte.

Introduciendo al panorama latinoamericano, a pesar del caos social y político que ha estado presente, siempre ha primado el sentimiento colectivo de buscar una unidad y una cultura comunes; un arte para todos, la comprensión para la integración. En este proceso existe la implicación ética a nivel continental y comunitario, y esto, obviamente, ha afectado a las bases y al patrimonio artístico latinoamericano, a pesar de su amplitud y diversidad de culturas.

En este segundo bloque se introducen brevemente los conceptos que fundamentan y adaptan la época del Renacimiento y el arte europeo al panorama latinoamericano, junto a las raíces tanto artísticas y culturales que se establecieron en el continente. Así mismo, la unificación de las estructuras de investigación y los procesos creativos y el valor de la obra de arte, desde el peso de los referentes artísticos que marcaron la transformación de una época, establecerán la función compositiva de estos capítulos, recorriendo la herencia clásica desde una perspectiva más ancestral.

¹⁴ Jose Martí Perez, escritor y político cubano, (1853-95)



Fig.41. Jorge González, *Las razas y la cultura* (1964) Acrílico sobre madera. Museo de Antropología, CDMX

III.1. COLORES DE MÉXICO E IDENTIDAD. LA ESTAMPA Y EL GRABADO.

Cuando hablamos del arte latinoamericano, y en especial del arte de México, encontramos que, ya sea en la cultura callejera, en la comida o en los textiles, como en exposiciones o muestras, sabemos que el uso del color se encuentra íntimamente vinculado con la identidad de el país y con la producción artística, donde su presencia va más allá y está inmerso en todos los aspectos de la vida. Los colores son una narrativa de las raíces, son el nexo entre la historia y la cultura. Es así como México, creador de colores, ha sido la tierra fértil para desarrollar el ingenio creativo. La historia artística de México congrega la más exquisita herencia cromática de los artistas y los pintores que forjaron las colecciones de arte, con una explosión viva de matices y contrastes. No tratemos de hacer un recorrido por la historia de la estampa y los orígenes de la identidad de este pueblo porque sería un objetivo demasiado extenso; sin embargo, nos interesa realizar un recorrido para apreciar lo que esta cultura representa, y de ese modo integrar el pensamiento occidental, a la esfera latinoamericana en un marco de relaciones.

Históricamente la estampa mexicana, ha constituido un vehículo de comunicación social y un valioso testimonio de la representación y documentación de la vida social. Con distintos lenguajes y cánones estéticos, ha dotado de identidad a la sociedad mexicana, en lo que mejor la define: su diversidad étnica y cultural, dentro de los contrastes políticos y económicos.

Particularmente, se plantea la trayectoria histórica de la estampa artística dentro de las instituciones y las academias como proceso para definir la formalidad del grabado, y de los diversos procesos técnicos, junto a la valoración cultural y comercialización de la estampa en el mercado del arte.

Sin duda, la antigua Academia de San Carlos constituye el epicentro de la tradición, producción y cultura de la estampa artística mexicana que ha aportado identidad y relevancia al arte mexicano. Desde su constitución en 1781, sus comienzos están sellados por la enseñanza y difusión de las técnicas del grabado. Justino Fernández¹⁵ afirma que es indudable que gran parte del prestigio de la Antigua Academia de San Carlos se apoya en esta rama del arte.



Fig.42. Academia de Bellas artes de San Carlos, CDMX.

¹⁵ J. Fernandez, historiador y crítico de la expresión artística mexicana (1904-72)

El arte de la estampa mexicana durante los siglos XVII hasta los inicios del XIX es de carácter religioso, al seguir las temáticas propias de la época dentro de la disciplina y la producción de la estampa. Calco-grafías, xilografías, aguafuertes y litografías son las principales técnicas de los impresores.

Posteriormente, a lo largo del s. XX y en la actualidad, los grabadores mexicanos se han aferrado más cercanamente al proceso xilográfico para fines artísticos y reivindicativos, por su gran adaptación y versatilidad, como por ejemplo Jose Guadalupe Posada, pionero y uno de los más representativos artistas mexicanos, también en trabajo litográfico, a través de los cuales mostró la vida cotidiana mexicana, así como su propia interpretación de obras clásicas, como *El nacimiento de Venus* de Botticelli, con un cierto toque de picardía e innovación.

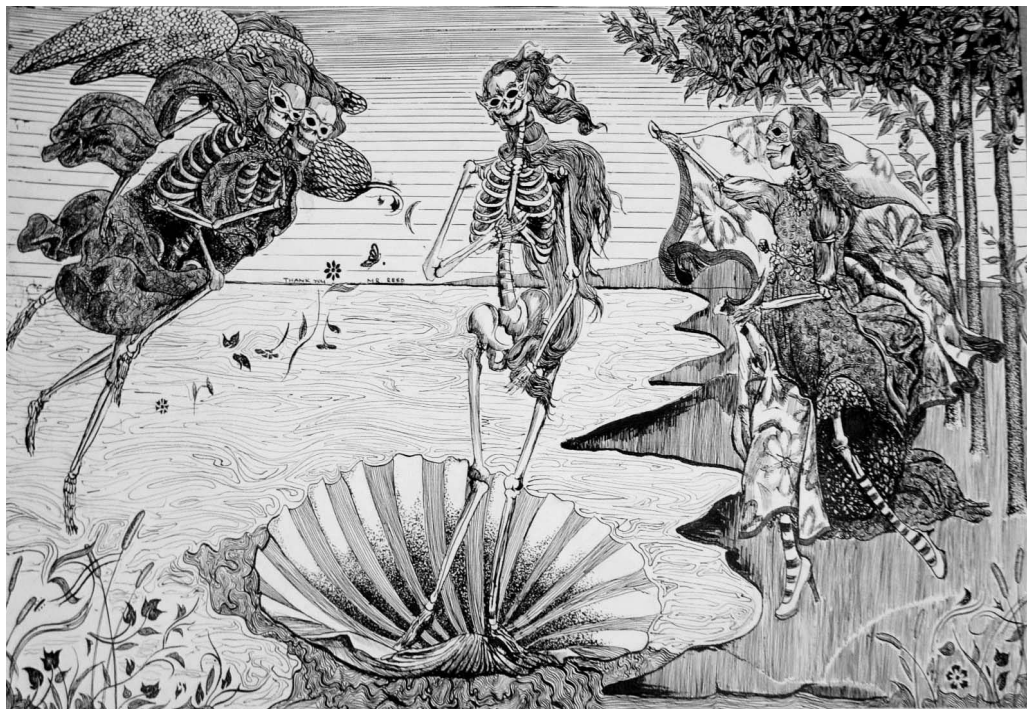


Fig.43. Jose Guadalupe, *El nacimiento de Venus*, (1913)



Fig.44. Leopoldo Méndez, Portada *El Sembrador*, Grabado, madera de hilo, Papel: 35x23.3 cm, (1931)

Desde siglo XVI, el grabado, y la gráfica popular en general, cumplió la función de satisfacer la demanda de imágenes de índole religiosa, literaria, profana, lúdica, así como destinadas a la difusión del conocimiento, la expresión de la filosofía y la crítica sociales.

Este vínculo entre la producción artística y la estampa popular tuvo su reconocimiento pronto. Uno de los ejemplos que más destacan de la colección son las representaciones utilizadas para la devoción católica. También se presentan temas dedicados a personajes y a la caricatura de celebridades y políticos, a la nueva cartografía y a paisajes del territorio nacional, como la que tenemos en la página siguiente, *La pirámide de Papantla*, realizada por Carl Nebel¹⁶ hacia el 1840; grabado ejemplar litográfico del paisaje mexicano ancestral.

Si hablamos de la práctica más formal, la producción de la estampa dentro de límites académicos planteó un problema de origen: la sujeción a los cánones artísticos europeos que coartó de algún modo la expresión plástica y la singularidad del universo cultural mexicano de la época.

El hecho de que la estampa académica estuviese dominada por el eurocentrismo artístico y la ausencia de inventiva singular que la dotara de una identidad cultural en su expresión gráfica, no se explica sin considerar que la Academia de San Carlos heredó la poderosa influencia de la cultura colonial, de modo que sus principios sobre las prácticas de representación artística estuvieron condicionadas; de ahí que la academia se esforzara en consolidar una estética de influencia europea entre su alumnado, instruyendo para copiar sistemáticamente las obras gráficas de artistas europeos.

En el ámbito europeo, el recurso de copiar las obras gráficas de artistas sobresalientes impulsó el desarrollo de la estampa artística, no sólo por constituir un procedimiento de aprendizaje en la transmisión del conocimiento dentro de la formación de grabadores, sino también por difundir el estilo del artista que se convertía en la inspiración artística del momento. Desde la revolución mexicana, el grabado en madera desempeña, junto a los murales, un importante papel en la producción artística del país y puede considerarse una de las principales expresiones de la nueva voluntad de arte; la de reducir la creación artística en general a sus elementos radicales, con el fin de restituirle su carácter prístino e intenso, como establecieron Gauguin y Munch.

¹⁶ Carl Nebel, ingeniero y arquitecto alemán, (1802-55), que destacó por sus litografías y pinturas de paisajes y retratos mexicanos.



Fig.45. Carl Nebel, *La pirámide de Papantla*, (hacia el 1840)

III.3. HERENCIA CLÁSICA, CULTURAL Y EUROPEA EN LATINOAMÉRICA

El lenguaje de la cultura latinoamericana se nutre de tradiciones de muchas culturas, pero su base es la herencia europea general, asimilada y transformada. México tiene como herencia además de academias, productos del pensamiento ilustrado del siglo XVIII que se convirtieron en entidades difusoras del paradigma cultural y artístico del periodo neoclásico. Algunas de las técnicas escultóricas clásicas fueron resultados de los métodos de enseñanza y divulgación del legado estético de la Antigüedad traído desde Europa a finales del siglo XVIII y formaron parte del proceso de enseñanza y aprendizaje de generaciones de artistas que marcaron buena parte de la identidad artística de México.

Antes de situar la herencia del mundo clásico en el continente latinoamericano, veremos como se promovió la expansión de las esculturas clásicas por tierras europeas gracias a los viajes de buena parte de algunos nobles británicos del llamado Siglo de las Luces, que se identificaron con el mundo clásico grecorromano al punto de apropiarse de sus signos y retomar sus sistemas de valores. Este fenómeno fue una importante influencia en la evolución cultural, social, política y artística de Gran Bretaña, ejemplificando.

En sus viajes por el continente obtuvieron experiencias y aprendizajes directos y trajeron consigo obras de arte de la antigüedad, en su mayoría provenientes de Italia. Con ellos conformaron colecciones de las que se sirvieron para mostrar su poder y prestigio, adquiriendo souvenirs como réplicas de monumentos, grabado y pinturas. Los dibujos, por ejemplo, eran considerados como colecciones de esculturas en papel con fines de estudio. A la vez, servían para publicitar las esculturas disponibles en el mercado. Gracias al fenómeno del grabado, la difusión y el estudio escultórico se enriqueció notoriamente y así, fue evolucionando a su reconocimiento.

Sin embargo, la compra de antigüedades fue la mayor ambición de quienes visitaban Italia. Florencia, cuna del Renacimiento constituía el primer destino importante. Los intelectuales del siglo XVIII, admiradores de los clásicos, consideraban que el arte renacentista hacía una interpretación “moderna” del clasicismo, y, por ello, le otorgaban un gran valor, a diferencia de lo que sucedía con el Gótico o el Románico.

La estancia en la capital toscana se centraba en el estudio del arte, ilustrado con la contemplación de las obras maestras de la pintura, la escultura y la arquitectura que llenaban toda la ciudad.

A partir de su apertura al público en 1769, la Galería de los Uffizi se convirtió en cita obligada para todo visitante culto¹⁷.

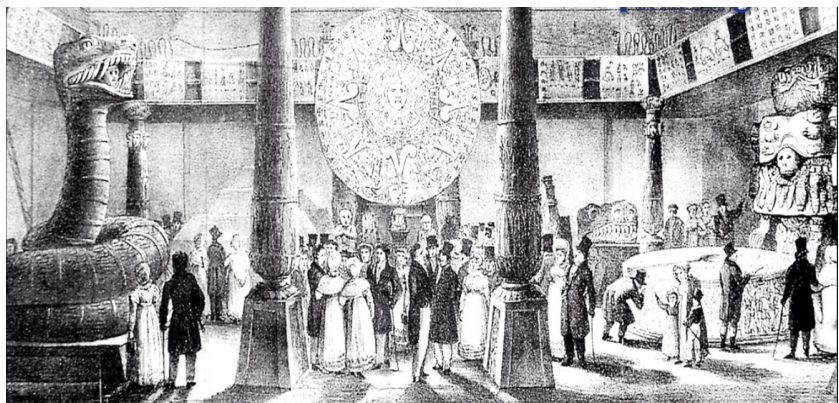


Fig.46. La tribuna de los Uffizi, de Johann Zoffany / Exposición.

¹⁷ Una de las primeras presentaciones de objetos arqueológicos mexicanos en Europa fue la que promovió el viajero inglés William Bullock en 1823 en la ciudad de Londres. En ella se exhibían, además de reproducciones de algunas grandes esculturas, piezas originales que el propio Bullock había adquirido en sus visitas a México.

Las esculturas clásicas eran apreciadas por su antigüedad, belleza, rareza, origen y procedencia; se integraban a la decoración interior pero los coleccionistas aspiraban a tener una galería para mostrar sus esculturas; desarrollaron su propia interpretación del arte clásico a partir de la observación directa de los objetos y su estudio.

Las esculturas tuvieron cada vez más importancia y protagonismo en las galerías construidas con el propósito de reflejar a la perfección su tridimensionalidad y belleza, y fueron organizadas en torno a una narrativa que propiciaba un mejor entendimiento de la historia del arte y pensamiento clásicos. Surgieron también múltiples escritos que facilitaron el entendimiento del arte clásico a una audiencia más amplia, con lo que la apreciación del arte ya no estuvo condicionada por la clase social.

Las esculturas de deidades poblaban los paisajes sagrados y espacios interiores de las villas del antiguo mundo romano, por lo que este tipo de representaciones predominaron en las colecciones inglesas de arte clásico del siglo XVIII.

En la antigüedad, como ahora, los retratos servían para conmemorar la existencia de una persona y perpetuar su imagen en un momento determinado de su vida. Esta forma de arte floreció a través del gran realismo plasmado en las esculturas romanas. Igualmente, la preferencia por las esculturas de cabezas y bustos fue un rasgo cultural propio del arte romano.

De ese modo, el arte clásico celebra el cuerpo humano como un ideal de perfección divina y belleza absoluta. La sexualidad era vista como un impulso vital que no se oponía a lo sagrado, y el cuerpo desnudo fue considerado un reflejo de la pureza, la virtud y la honestidad del espíritu.

La gran mayoría de desnudos correspondían a cuerpos masculinos, y los femeninos se restringían a las representaciones de diosas. Fue en el siglo XVIII cuando estos desnudos fueron considerados por los conocedores como el ideal supremo de belleza, objeto de sublimación del deseo sensual. Estas esculturas fueron admiradas pero censuradas por los más conservadores.

Por otra parte, durante la transición de los siglos XIX al XX, la representación del desnudo en el grabado y en las esculturas se amplió para ambos sexos, lo que facilitó la experimentación figurativa propia de tendencias como el romanticismo, el realismo, el simbolismo o el modernismo.



Fig.47. Antonio Canova. *Las Tres Gracias*, (1815-1817)

El impulso de renovación y modernización de los artistas permitió que en la observación del cuerpo desnudo se considerara una búsqueda para la perfección de técnicas y géneros estudiados, lo que convirtió al desnudo en un valioso referente estético para la invención de ambientes místicos con tonos eróticos donde los ideales clásicos se potenciaron. Un ejemplo perfecto es Antonio Canova^x, escultor italiano (1757-1822). A nuestra izquierda vemos un ejemplo perfecto de su obra neoclásica.

Mas allá del coleccionismo, la influencia del mundo clásico permeó en muchos aspectos de la Inglaterra del llamado Siglo de las Luces, extendiéndose más tarde en el continente latinoamericano de una forma permanente.

Con el avance del siglo XVIII se consolidó la relación con el pasado clásico, enfocada particularmente en el campo de la estética, que resultó en un nuevo canon, es decir, un modelo de características consideradas como perfectas y dio forma al Neoclasicismo.

Este movimiento se extendió por Europa y estuvo fuertemente influenciado por el arte grecorromano y por las ideas de la Ilustración, buscando un ideal de sencillez y pureza estética, ya que debía transmitir racionalidad y equilibrio, elegante precisión y serenidad, sin excesos decorativos ni expresiones apasionadas; una noble sencillez y una tranquila grandeza.

En esta época se institucionalizó la enseñanza artística a través de las Academias que promovieron la uniformidad estilística y el estricto apego al canon.

Gracias a todos estos fenómenos, entre final de la década de los ochenta del siglo XIX y los primeros años del siguiente, la escultura mexicana vivió un periodo brillante, con una clara influencia de las tendencias europeas que dominaron la escena artística al finalizar aquello siglo, como la literatura y las artes gráficas, creándose el primer movimiento artístico de vanguardia que, en el ámbito mexicano y latinoamericano, representó al modernismo.

Después, la escultura pasó a un periodo modernista, con la clara influencia seductora del francés Auguste Rodin.

Podemos decir que, actualmente, la presencia y la influencia del arte clásico se quedó impresa en los museos y las instituciones artísticas y academias de todo México, siendo hoy en día es algo extremadamente integrado en el patrimonio de la historia artística y cultural del país.



Fig.48 y 49. Belleza y virtud. Exposición del Coleccionismo inglés de arte clásico. Siglo XVIII. Piezas procedentes de la Antigua Academia de San Carlos, del Museo Nacional de las Culturas del Mundo y del Museo Soumaya.

III.4. LA INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINARIA EN EL DISCURSO ARTÍSTICO

*“No es necesario hacer grandes descubrimientos para sentir que investigamos. Investigar es estar vivos, es tener contacto directo con el medio que nos rodea. Dicho de otra manera, investigar es verificar procesos dialécticos entre nosotros y nuestro entorno, formular dudas, intentar resolverlas, ser críticos, inconformistas, no alienarnos con todo lo que esta hecho, con lo terminado, con lo que se presenta como inalterable en un principio”.*¹⁸

¿Qué es investigar? ¿Por qué se deben encontrar resultados de cierto tipo siguiendo un proceso de búsqueda? ¿Cómo encararse a una búsqueda y producir conocimiento?

Cuando hablamos de precisiones metodológicas sobre la investigación y de la producción en el arte, de repente se plantean cuestiones ambiguas que parece imposible que interaccionen entre si. Por ello, los dispositivos relacionales entre imagen y pensamiento, enfocados hacia una integración de las disciplinas de pensamiento en un contexto artístico, otorgan identidad para el entendimiento metodológico del discurso. De esa manera, construir una imagen al margen de las bases epistemológicas académicas permiten establecer un diálogo que abarque los ámbitos de la investigación.

La metodología es la filosofía que respalda un método, el tipo de pensamiento concreto. El enfoque primordial desde latinoamerica se establece a través de conceptos adecuados a un contexto determinado.

Si nos centramos en investigación interdisciplinaria hablamos de la búsqueda de una integración de los sistemas de producción, y más específicamente, de una comprensión del discurso conceptual que respalda la obra artística. Esta se puede pensar desde ejemplos metodológicos diversos como puede ser la semiótica o la hermeneutica, pero la principal sustentación de una investigación radica en relacionar conceptos y establecer vínculos entre sí; vínculos reales que produzcan reacciones; emerge una necesidad de relacionar el pensamiento, de elegir mecanismos adecuados para generar un resultado coherente, para establecer una estructura.

¹⁸ Paco Olvera, *La Investigación del Medio en la Escuela*, (1987)

A partir de estos enfoques relacionales, el investigador puede poner elementos sobre la mesa y registrarlos; esto lleva a generar una identidad en un campo de relaciones. Por ello, una investigación es exitosa e interesante cuando hay resultados inesperados; si confirmas una hipótesis, ¿para que hiciste una investigación? De esto trata el enfoque interdisciplinario.

Esta es la base de la investigación personal en las disciplinas artísticas y de cómo yo construyo mi imaginario y con qué intención lo hago.

En el procedimiento de establecer dichos dispositivos, prima la elección del objeto de estudio, de la problematización, de su importancia y estudio; por otra parte, del establecimiento de metas y objetivos, pasando por la jerarquización de informaciones y posteriormente la utilización de las teorías que sustentarán los conceptos a desarrollar. Lo conceptual enfocado desde la aportación e innovación en mi proceso creativo se debe integrar en la obra.

Cuando intentamos comprender esto, el error más común es imitar a referentes pasados sin modificar y diferir su obra respecto al propio proyecto personal. Por ello, la necesidad de establecer una investigación que integre esto, y de enriquecerla en máximos niveles y con diferentes puntos de pensamiento, es de suma importancia. Es fundamental comprender la acción para generar una sustentación coherente. El arte ha servido para registrar los cambios de los procesos de la humanidad, en la cultura y en todos los ámbitos, a través de los dispositivos y fenómenos que se han dado.

El fenómeno que aquí se problematiza prima sobre lo clásico y la construcción de lo conceptual separado de lo contemporáneo, a través de los nexos y las conexiones a nivel cultural. La importancia de la continua renovación del discurso artístico que se articula frente al pensamiento, debe ser continuamente renovada a través de un discurso reflexivo y sin enjuiciamiento; con una mirada curiosa y objetiva sobre el sujeto artístico y sobre las jerarquías estáticas.

Al intentar comprender la función de una metodología artística y el para qué realizamos una obra, nos percatamos de que en realidad no existe la conclusión, porque no hay ni un principio ni un final, sino que solo prevalece la obra de arte. Por ello, la investigación es meramente una hipótesis, solo existe el proceso creativo en el arte; es el único proceso que se puede sustentar. El autor produce significantes, y no un significado particular.

Respecto a esto, Michel Foucault¹⁹ hace hincapié en uno de sus fragmentos, en el que explica:

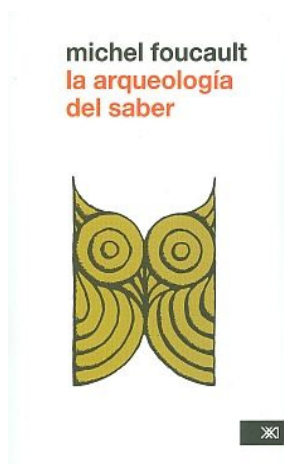


Fig.50. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Ed. Cultura Libre (1970)

[...]Es preciso renunciar a todos esos temas cuya función es garantizar la infinita continuidad del discurso y su secreta presencia en el juego de una ausencia siempre renovada. Estar dispuesto a acoger cada momento del discurso en su irrupción de acontecimiento: en esa coyuntura en que aparece y en esa dispersión temporal que le permita ser repetido, sabido, olvidado, transformado, borrado hasta en su menor rastro, sepultado, muy lejos de toda mirada, en el polvo de los libros. No hay que devolver el discurso. a la lejana presencia del origen; hay que tratarlo en el juego de su instancia.²⁰

Como ya hemos comentado, la estructura del arte está descentrada, ya que para haber una jerarquía, debe haber un centro; este centro ha experimentado múltiples rupturas; las más importantes, el romanticismo y el modernismo. Pero estas brechas, estas interrupciones, estos acontecimientos, tal y como Foucault nos recuerda, son necesarios para entender ese sentido de pertenencia artística y de unidad sistémica cultural que se pretende, y que parece estorbar como elemento en la historia del arte, al igual que lo hace el propio artista con su presencia y su producción. Cada vez que éste produce, mueve la estructura fija del marco delimitado del arte que se estableció y que se niega a transformarse.

Simultáneamente, podemos aplicar estos criterios a uno de los precursores del fundamento conceptual artístico, que ha tenido gran influencia en el aporte teórico de este proyecto y que lo tomaremos como referencia en varias ocasiones por su gran aportación en la investigación del arte conceptual en constante diálogo con las estructuras sociales y construcciones culturales; Luis Camnitzer.

A través de su propia producción artística en la investigación de los contextos culturales y las prácticas interdisciplinarias, apunta a problemáticas claves del arte en el contexto actual y social.

¹⁹ Michel Foucault, filósofo, historiador y teórico francés (1926-84), conocido por sus estudios de estructuralismo y postmodernismo en los discursos humanistas.

²⁰ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Edición Cultura Libre (1970), P. 40-41

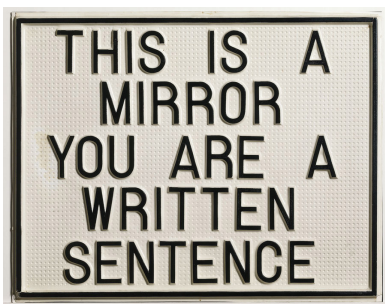


Fig.51. Camnitzer (1966), Arte conceptual

Camnitzer²¹, en toda su obra, pero en especial en su libro *De la Coca-Cola al Arte Boludo*²², relega el papel del arte al propio proceso perceptivo desde los años 60 a los 80 en América Latina; desde su punto central, la creación de la obra de arte como meramente perteneciente al ámbito del observador es la única razón de la contemplación de la obra; es decir, no hay obra sin espectador; no hay cánones estéticos o parámetros fijos; de esta forma la obra siempre transgrede y construye nuevos vínculos de lenguaje, donde existe un campo de activación e interacción entre el sujeto y el objeto.

En el postmodernismo, el arte es estética; no representa al autor ni tampoco a su identidad o un mero significado. Va más allá del “yo” del autor, sin embargo, si yo, como espectador, no participo en la obra, no la podré ver; no podré ver dónde comienza ella ni dónde termino yo, ni tampoco sabré cómo puedo encontrar el placer en ella. No hay distancia crítica entre la obra y yo; soy la obra cuando la veo.

De este modo, esta forma de lenguaje construye modelos y códigos solamente entre el emisor y el receptor, excluyendo la influencia social, política y económica en la obra artística, y reinventando los valores del arte, dentro del campo de la comunicación. Si ejemplificamos un caso, cuando se inventó el grabado, la estructura de la escultura cambió para siempre, puesto que el centro de la misma, que hasta ese momento se mantenía en contexto escultórico sin aplicarlo a ningún otro ámbito artístico, comenzó a moverse; es decir, la estructura anclada dejó de ser fija y movió los valores establecidos hasta ese momento; por ello en el arte todo puede ser un discurso.

El fenómeno de recreación de valores que influye en el individuo y en toda la sociedad, pertenece solo y exclusivamente al efecto y al impacto que la obra de arte manifieste; de esto se compone la historia y la producción en el arte, y con esto concluimos exigiendo cuestionar, tanto a nivel conceptual como en el propio proceso artístico, nuestras percepciones y nuestras propias conciencias, así como las problemáticas y la relación entre imágenes, objetos y textos para poder comunicar a través del arte, sea cual sea su modalidad; que finalmente, es la función primordial.

²¹ Luis Camnitzer, artista, crítico y escritor uruguayo-alemán (1973). Su obra no pierde nunca de vista la relación del hombre con el lenguaje y la comunicación, como tampoco las relaciones entre el arte, la educación y el mercado. Pionero en arte socio-político, tratando con la problemática del valor del arte a través del discurso conceptual latinoamericano y de sus numerosas publicaciones.

Concluimos este capítulo con un fragmento del escritor Roland Barthes, donde explica esta deconstrucción de saberes:

La novedad que tiene incidencia sobre la noción de obra no proviene forzosamente de la renovación interior de cada una de estas disciplinas, sino más bien de su encuentro al nivel de un objeto que por tradición no surge de ninguna de ellas.

Diríamos, en efecto, que lo interdisciplinario, de lo que hoy hacemos un valor fuerte de la investigación, no puede realizarse con la simple confrontación de saberes especiales: lo interdisciplinario no es en absoluto reposo: empieza efectivamente (y no por la simple emisión de buenos deseos) cuando la solidaridad de las antiguas disciplinas se deshace, quizás incluso violentamente, a través de las sacudidas de ciertos fenómenos

[...] ²³

De ese modo, la búsqueda y la investigación de las disciplinas y del lenguaje dentro del contexto del arte y de la cultura, se sumerge junto a la importancia de la conciencia del artista, estableciendo estructuras que, sin embargo, cambian y deben cambiar para poder construir nuevas identidades que integren.

²³ Roland Barthes, *De la obra al texto*, (1971)

III.5. EL PROCESO CREATIVO COMO FUNCIÓN EN SI MISMO.

«La imaginación como elemento mágico y mediador entre el pensamiento y el ser, encarnación del pensamiento en la imagen y presencia de la imagen en el ser, es una concepción de extraordinaria importancia que juega un destacado papel en la filosofía del Renacimiento y que volvemos a encontrar en el Romanticismo»²⁴

¿Cuándo se perdió el protagonismo de la imaginación creadora?

El arte se mueve siempre en un terreno de integración de ideas movido por la intuición. Por ello se considera que la relación entre la intuición y el razonamiento consciente es vital para configurar el hecho creativo, siendo éste uno de los aspectos desarrollados en el proceso de concepción, elaboración y disposición de las obras del proyecto.

Uno de los concimientos fundamentales adquiridos en mi aprendizaje sobre lo conceptual, es que, en el proceso creativo y en la producción de la obra de arte, ante todo prima el lenguaje. La visión particular del lenguaje, la idea y los conceptos que serán las estructura del proyecto, viene reflejado primero en la realidad; a partir de establecer esos vínculos, la producción plástica viene desarrollada, y no al contrario.

Para facilitar, por ejemplo, el entendimiento de una obra a través del proceso creativo, éste pasa por un método constructivo y relacional a través del cual se establecer los dispositivos de los cuales ya mencionamos: la integración de los conceptos, es decir, lo que la obra quiere decir, la fluctuación entre el emisor y el receptor.

Seguidamente se buscan las formas, las relaciones espacio-temporales (medidas, formatos, técnicas, etc.); posteriormente se encuadra en un contexto y situaciones adecuadas histórico-geográficas y espacios de conocimientos. En resumen, crear una unidad.

Respecto a esto, Richard Wagner, compositor y teórico de gran índole, comprendía muy bien *que esa unidad artística de los diversos medios (música, poesía, drama, gesto y plástica) es la base para lograr expresar todo lo que es necesario del sentimiento y las ideas genéricas del hombre.*²⁵

²⁴ *El concepto de Arte Global en Wagner*, artículo web, por Ramón Bau

²⁵ Cita de Henry Corbin: *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*. Barcelona, Destino, 1993 (pág.399, nota 158).

Cuando hablamos del proceso creativo y de su función en la aplicación de la obra de arte, encontramos primeramente todo un sistema de procesos establecidos por los cuales se lleva a cabo el proceso de producción, que normalmente va vinculado a la expresividad, la experimentación, o cualquier vía de conocimiento que justifique dicho proceso creativo. Sin embargo, las funciones más primarias de este proceso, son las que justifican y hablan de la producción artística.

Como hemos visto anteriormente con Camnitzer, en la pureza del entendimiento racional, lógico y no condicionado del arte, se basa en la percepción y el propio diálogo con el objeto, creándose la propia obra; el proceso creativo concierne todo, no es el resultado, ni el significado que la obra pueda emular, si no que ejerce esencialmente la función de comunicar. La obra se presencia sin emitir información; no es declarativa pero tiene un mensaje explícito; de ese modo, la experiencia perceptiva se da porque el espectador la proyectó, no porque el artista la haya creado. Así, el monólogo del artista deja de existir, y la obra tiene su propia autonomía y su propia función.

Con el proceso de creación del arte, el discurso artístico se convierte en la mera y única función; habla y es por sí mismo, por lo tanto, no es fijo y no está sujeto a anclajes; es decir, mi producción artística se materializa con mi conocimiento sobre el arte, y ésta producción no justifica un marco delimitado de conocimiento; precisamente, el proceso creativo abarca todas las posibilidades; el autor escribe para saber y para explicar lo que va a hacer, no para justificar la obra que hizo, ya que ésta tiene un lenguaje propio y no necesita de presentaciones.

La importancia de estos conceptos radica en la búsqueda de una comprensión del campo artístico que abarque una visión más amplia de lo que se considera obra de arte, y de como está realizada mediante este proceso creativo. Existen infinitos e inabarcables aspectos a tener en cuenta a la hora de hablar sobre la producción artística, la objetividad y subjetividad de los parámetros críticos, de la calidad y el valor de la obra, etc.

Teniendo en cuenta que este proyecto abarca la escultura en el grabado, el pensamiento creativo y metodológico será muy distinto a si la temática tratara de instalación o performance, por ejemplo.

Es por ello que existen y deben existir elementos que puedan estructurar, ordenar y producir discursos coherentes que se apliquen a la producción personal.

II. 6. EL VALOR Y LOS ASPECTOS DE LA OBRA DE ARTE

“La belleza es manifiesta en las mismas cosas como algo enteramente objetivo, como medida y forma, como relación y armonía; mas el espíritu comprende ese modo de ser objetivo de la belleza como algo perteneciente a él mismo, como algo nacido de sí mismo”²⁶

Cuando pensamos en el concepto de valor del arte, rápidamente lo relacionamos con el valor artístico y comercial. La comercialización del objeto artístico resulta muy interesante, ya que aparte de ser una identidad económica, lo es de igual manera cultural, donde los agentes del mercado del arte—productores, galeristas, comerciantes, coleccionistas, críticos y museos—atribuyen valores estéticos, históricos y simbólicos al producto artístico como fundamento de su economía.

La realidad, como hemos venido comentando con ejemplos como Camnitzer, es que el valor de la obra debe venir totalmente desvinculado con lo que se refiere al valor de mercado, porque esto contamina de forma inmediata la producción de los artistas, condicionando su creatividad y sus producciones.

En realidad, nos hallamos frente a un auténtico motivo del Renacimiento que prepara la revolución del espíritu, aquel que nos devuelve al origen de la creación artística y el que nos permite experimentar el arte por el arte .

Me parecía conveniente resaltar el concepto de mercado en relación con el valor artístico, pero no es este el objetivo para llegar a comprender el valor más puro del arte, y especialmente, el arte que venimos tratando, el de la época del Renacimiento, cuyos valores se otorgan a la pureza, lo sublime y lo más elevado, conceptos que convirtieron al objeto artístico como lo máspreciado, único y maestral que evocaba al espíritu humano.

Lo que nos ha hecho comprender el estudio del objeto del cuerpo, ya sea en ámbitos escultóricos, de grabado, o teóricos, es que el arte es un factor común y esencial para el entendimiento; el principal valor de la obra de arte es el entendimiento de uno mismo y de lo que rodea, de como percibe las cosas, como las siente y como las recrea a través de su propia esencia.

²⁶ Ernst Cassirere(1951), *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Eecé editores, ps. 52 y 54

Si comenzamos a tratar los aspectos de la obra de arte, recorreríamos todas las épocas, autores y movimientos esenciales que han otorgado al arte un valor diferente en cada época. Así como decía en relación con nuestra historia, Ruben Santantonín, precursor de Camnitzer y del arte conceptual:

*La cultura enflaquece su historia; solo lo actual la nutre. Quiero introducirme hasta el frenesí en todo ese total existencial que presiento como lo actual. Quiero sentir que existí con mi tiempo, no con otro...
Quiero sangrar de existencia.²⁷*

En el desarrollo histórico del arte occidental, cada nuevo paradigma plástico ha justificado su emergencia y legitimidad atribuyéndose el valor de las obras de arte, cuestionando la vigencia de los paradigmas anteriores.

De esta manera, los movimientos de representación artística se suceden unos a otros y el valor va cambiando, como sucede con en el arte moderno, desde el romanticismo.

Ciertamente, los afanes de innovación y novedad constantes han caracterizado la cultura de la modernidad en occidental. Así, por ejemplo, las vanguardias europeas de principios del siglo XX manifestaron sus revoluciones artísticas, destacando su ruptura con los cánones estéticos de su época. Permanecía continuamente el concepto de actualización, innovando a través de nuevas modalidades de representación y percepción visuales. Es entonces que la innovación en sí, se instituyó como un valor característico de la producción artística de la modernidad.

La estampa artística no fue la excepción al establecer las bases estéticas de las vanguardias europeas del siglo XX.

²⁷ *Hacia una teoría del arte bolludo*, Luis Camnitzer, (2005)

BLOQUE III

V. PROCESO DE CREACIÓN DE LA OBRA

En este tercer y último bloque tratamos la producción de obra personal en todo su contexto. El bloque, está dividido en capítulos para estructurar una jerarquía de proceso de creación, y así establecer unas pautas concretas.

V.1. CUESTIONAMIENTOS

En la alquimia del grabado, la estampa se fundamenta en la constante experimentación de sus técnicas de producción. Esto es, en la innovación de materiales, herramientas y procedimientos de grabado y estampado.

Hemos de tener en cuenta que todo el conocimiento contemporáneo aboga por las corrientes creativas fuera de lo estipulado; he aquí el motivo de que este proyecto de obra clásica, que, al ser reinterpretada, encarna una mirada contemporánea que construye a través de esa fracturación de los referentes clásicos que siempre han permanecido encuadrados en la academia.

¿Cómo construir el conocimiento y modularlo en la propia producción?

Basándolo en un pensamiento crítico, sin idealizaciones; para ello, se deben transitar otras miradas con el objetivo de enriquecer la producción.

La necesidad de los artistas plásticos de sobrepasar las barreras impuestas por los tradicionalismos, ha traído consigo una ampliación (conceptual y material) en el ámbito del soporte y de la obtención de las imágenes.

V.2. OBRA PRECEDENTE Y REFERENTES DE PROYECTO PLÁSTICO

Antes de comenzar con la producción y el desarrollo de este proyecto, me parece conveniente recordar que fue a raíz de una producción de grabado precedente a través de la cual se partió con la idea de desarrollar la temática del referente figurativo clásico más ampliamente en este proyecto, adaptándolo posteriormente a muchos otros contextos.

Dicha colección de grabados de la cual se realizó posteriormente una exposición, hace un recorrido por el tratamiento de la figura humana y una deconstrucción de la misma a través de las demás, integrándola a un contexto diferente para crear una composición más plástica y experimental, donde la función expresiva y material ocupa un lugar central, a través de la costura y las texturas naturales.

La estampación se realizó en relieve, en papeles Popset, Hanhemhule y Fabriano Rosaspina. Las técnicas de xilografía y linograbados impresos en prensa vertical con tintas de tonos variados para trabajar con las texturas en los fondos, fueron los protagonistas.

Trabajados con gubias de filos y grosores variados, se procedió al entintado de las matrices con rodillo de silicona, y el posterior estampado con tórculos adaptados del laboratorio de calcografía. El papel, colocado sobre la matriz y presionado sobre ella, recoge la tinta de las partes altas de la superficie. Posterior enmarcación.

Realización de muchas pruebas de color y tonos para las estampas definitivas. La colección consta de 15 impresiones totales con 7 planchas distintas, así como con soportes de varios tamaños, donde se combina el linograbado con la xilografía.

- 11 cuadros de 30x40 cm.
- 3 cuadros de 60x80 cm.
- 1 cuadro de 50x70 cm.

A continuación se muestran los resultados.



Fig.52.



Fig.53

Adán y Eva, 2018. Linografía en plancha de PVC. Edición de dos ejemplares. Soporte: 60 x 80 cm. Papel Hanhemule y Fabriano Rosaspina.



Fig.54. Busto 1, 2018. Xilografía en plancha de contrachapado. Edición de 1 ejemplar.
Soporte: 50 x 70 cm. Fabriano Rosaspina.



Fig.55. Torso 2-Torso 3, 2018. Xilografía en plancha de contrachapado.
Edición de 2 ejemplares.
Soporte: 30 x 40 cm. Papel Hanhemule y Canson.



Fig.56.



Fig.57. *Visión general de las estampas finales y su posterior enmarcación.*



Fig.58. Torso 4, 2018. Xilografía en plancha de DM. Edición de 4 ejemplares; Soporte: 30 x 40 cm. Papel Rosaspina y Hanehmule.



Fig.59. *Visión general de estampa con detalle de hoja natural.*



Fig.60. Torso 5, 2018. Xilografía en plancha de contrachapado. Edición de 2 ejemplares; Soporte: 30 x 40 cm. Papel Rosaspina y Hanehmule.



Fig.61. Torso 6, 2018. Xilografía en plancha de DM. Edición de 3 ejemplares; Soporte: 30 x 40 cm. Papel Rosaspina y Hanehmule.



Fig.62. *Visión general de estampa con detalle de cosido.*

La producción de dicha obra me permitió introducir prácticas más experimentales dentro de las técnicas mencionadas, creando de ese modo una motivación a través de la cual podría adecuar la escultura clásica bajo un punto de vista más plástico y expresivo.

Esta colección, al igual que la que le precede, busca una representación no convencional de lo que ha sido la estampa anatómica, sobre todo en la xilografía, a través de la historia de dicha técnica.

Por ello, los referentes claramente influenciados han sido aquellos que, en el desarrollo del arte europeo del renacimiento y épocas anteriores y posteriores, han conformado una identidad cultural en el pensamiento colectivo de todo un pueblo, y que así mismo han permanecido presente en otros continentes como Latinoamérica.

V.3. INVESTIGACIÓN Y PROCESO TÉCNICOS

Los motivos por los que se ha hecho un conjunto de cinco xilografías radica en que, trabajando con las respectivas matrices, se observa la evolución natural en el proceso de talla: desde la primera matriz con un trabajo más comedido, a una última matriz, que nos muestra una evolución expresiva en la incisión en la madera. De ese modo se puede apreciar, tanto en las maderas como en el proceso de las estampas, la evolución del lenguaje expresivo así como de las técnicas utilizadas, siempre desde un punto de vista algo experimental y no tan medido en la importancia del resultado, pero sí del proceso.

De esta forma, el proceso de investigación para una aplicación de la técnica acorde a la intencionalidad del proyecto, se ha basado en conocer intuitivamente, a través de la propia experiencia en el proyecto, las posibilidades de la forma, los límites de la técnica y los obstáculos que ésta conlleva.

Así, la experiencia plástica que una técnica como la xilografía, con su envidiable espontaneidad, permite con su producción, el aumento del desarrollo de la sensibilidad del artesano en los resultados que se deseen obtener, y la integración de los componentes en el mismo, observando cómo interaccionan.

A continuación detallamos el proceso técnico xilográfico de las cinco matrices, que es la principal técnica a desarrollar; por otra parte, el proceso litográfico ha sido secundario, significando un soporte al desarrollo plástico del proyecto; por lo tanto, lo trataremos en último termino.

Comenzamos con el proceso de bocetado y talla de las matrices, continuando con la estampación de las mismas.

V.3.1. Bocetado y Talla

1. XILOGRAFÍA

En base a todas las ideas, trabajé en una serie de bocetos, cada uno de ellos correspondiente a una fotografía previamente escogida de la escultura que se quería representar, y previamente posterizada. Dichos bocetos se definieron y se traspasaron posteriormente a las matrices de DM de 60x80cm.

Obviamente se tendría en cuenta que, al estampar la imagen, obtendríamos una imagen especular, por lo que el boceto se tendría que invertir antes de realizarlo.

La intención era realizar un tamaño mayor a los que había trabajado en el proyecto anterior, por experimentar y ampliar mis conocimientos del trato con la matriz a un formato mayor.

Naturalmente, al haber usado con más frecuencia un formato mucho más reducido, los bocetos se adecuaban con facilidad al tamaño de la matriz; esta vez fue mucho más laborioso definir todos los detalles a otra escala, para luego volver a dibujar el boceto realizado en el papel, directamente a la matriz, sin calco.

Cuando estas líneas ya quedan bien marcadas y definidos los detalles, se procede a la talla de las matrices. Por cada matriz, se realizó su correspondiente negativo de la misma; es decir, la matriz tallada con el dibujo, y la matriz tallada con el dibujo vaciado para poder realizar el fondo aparte. De ese modo tenemos 10 tablas que se trabajaron.

En el presente proyecto predominan la talla de los negativos, con gubias y filos de grosores variados, con lo que estas líneas quedan en blanco y el resto de la superficie quedará negra al entintarla.

Normalmente tiendo a realizar un trazo de línea fino en las matrices, ya sea gruesa o fina, pero en este caso, al ser un soporte de gran formato, me he sentido cómoda aplicando una línea expresiva y orgánica, aunque siempre se pueden dar complicaciones porque cada matriz tiene sus particularidades.



Fig.63. Matrices y soportes



Fig.64. Matrices contrachapado.



Fig.65. Matrices DM

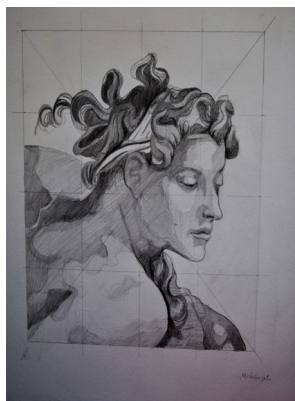


Fig.66. Boceto.

En base a las características de cada plancha, se procederá a explicar las fases de la talla de cada una:

Antes de comenzar con la talla de las matrices grandes, realicé la talla de pequeñas matrices en DM y de linóleo que me permitieran familiarizarme con las maderas y distintos soportes, trazos, tipo de línea que se adecuase más, y sobre todo, poder experimentar con pequeños dibujos y las texturas en la posterior estampación. Comencé a incidir en la madera de una forma más minuciosa y detallada al principio, pero al ir avanzando y tallandola línea adquirió un aspecto más expresivo.

A continuación se muestra gráficamente los cuatro elementos que componen cada matriz y la idea que gira entorno, a saber; la fotografía como referente, el dibujo como bocetado de la imagen a representar, el DM ya dibujado según la técnica y el estilo de la talla, y su correspondiente matriz con la talla del vaciado, con la que se trabajará el fondo.

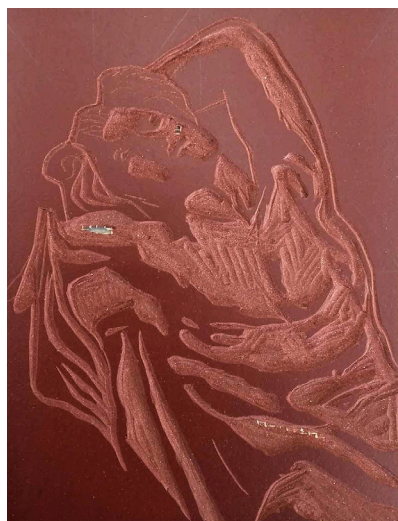


Fig.67. Matriz linóleo

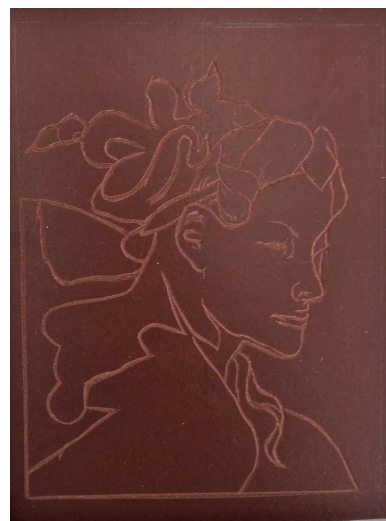


Fig.68. Matriz linóleo

**PRIMERA MATRIZ
FAUNO BARBERINI**



Fig.69. Fotografía posterizada



Fig.70. Boceto

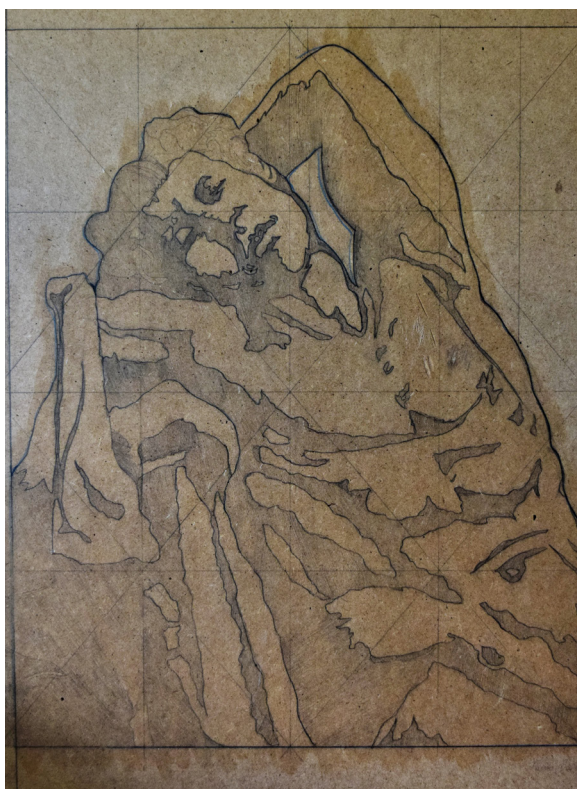


Fig.71. Matriz 1 con imagen la imagen transferida que se tallará.



Fig.72. Matriz 2 con la imagen vaciada.

SEGUNDA MATRIZ
RAPTO DE PROSERPINA



Fig.72. Fotografía posterizada

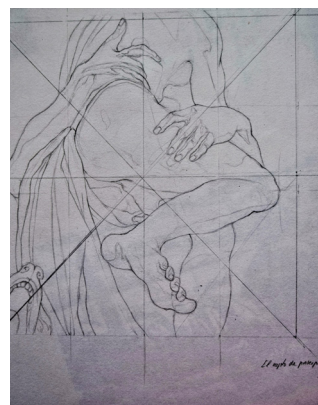


Fig.73. Boceto



Fig.74. Matriz 1 con imagen la imagen transferida que se tallará.



Fig.75. Matriz 2 con la imagen vaciada.

**TERCERA MATRIZ
RAPTO DE LAS SABINAS**



Fig.76. Fotografía posterizada



Fig.77. Boceto



Fig.78. Matriz 1 con imagen la imagen transferida que se tallará.



Fig.79. Matriz 2 con la imagen vaciada.

CUARTA MATRIZ
ESCLAVO MORENTE



Fig.80. Fotografía posterizada

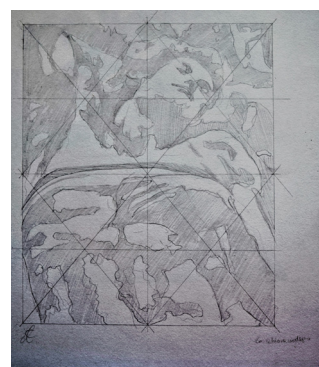


Fig.81. Boceto



Fig.82. Matriz 1 con imagen la imagen transferida que se tallará.



Fig.83. Matriz 2 con la imagen vaciada.

QUINTA MATRIZ
PERSEO CON LA CABEZA DE MEDUSA



Fig.84. Fotografía posterizada

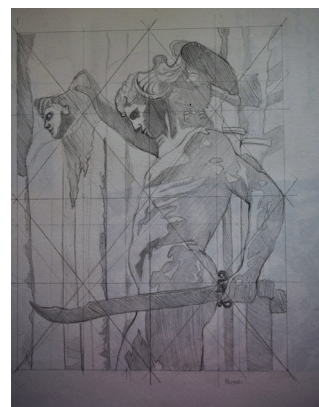


Fig.85. Boceto



Fig.86 Matriz 1 con imagen la imagen transferida que se tallará.



Fig.87. Matriz 2 con la imagen vaciada.



Fig.88. Proceso de talla de la primera matriz.

Al comenzar el proceso de talla, quise seguir una metodología homogénea en el trato de la madera en modo conjunto, de modo que en el proceso de bocetado y talla, se aplican los mismos por igual, variando solo el uso de las herramientas como las gubias o punzones; en el proceso de estampado, sin embargo, es donde sí hay una adaptación personalizada a cada matriz, puesto que el dibujo es distinto, así como el fondo y el trabajo plástico de la composición, que cambia según la matriz escogida. De ese modo, en la estampación se adecuan los colores, las texturas o la manera de hacer, así como los tórculos y la presión.

De ese modo, la primera fase del proceso de talla es adecuar el trazo de la línea a la imagen. En este caso, y al estar las imágenes en matrices de gran dimensión, este debía ser adecuado a la elegancia de la escultura que se representaba, pero al mismo tiempo con carácter suficiente para que la línea se viera enriquecida por la estampación.

Las primeras planchas son las más complicadas para adecuar la línea a la sutileza de la imagen, por la facilidad que existe de cometer errores con las gubias en el DM, al ser una madera fácil de talla; la fibra se puede romper con facilidad, de modo que se usaron las dos manos para tallar y sujetar el soporte continuamente.

Respecto a los márgenes y los bordes iniciales en los que quería encuadrar la imagen ya tallada, los hice desaparecer después de la talla de todas las matrices, puesto que quería ver primero el efecto en su conjunto; efectivamente, este se cerraba y hacía un efecto limitado de la imagen al imprimir los bordes de negro; recordemos que la intención principal era trabajar el fondo en sus máximas posibilidades, y esto no lo permitía.

Conforme se iba avanzando, el manejo de las gubias y el trazado adquiría más precisión, ya que la problemática ha sido mantener la fibra estable cuando debía tallar las líneas más precisas. Las zonas del dibujo con las partes anchas a tallar fueron las primeras a realizarse. Cuando estas ya estaban un poco más avanzadas todas esas improntas se procedió a la talla de la segunda matriz, es decir, de la parte del fondo.

En el caso de estas matrices, toda la composición evocaba a una estructura similar a la espiral, por lo que se procedió a trabajarlo mezclando la dirección de la gubia dependiendo de la parte del cuerpo de la figura y de las luces y sombras, utilizando varias gubias de U y V de diferentes grosores. Por último, se comenzaron a trabajar las caras, el cabello y los detalles.

Todas las matrices se realizaron con gubias y punzones e incluso cutex, para afinar las partes que se iban levantando.

Hay que tener presente que en este proyecto no deseaba trabajar el grafismo que la línea me pudiese proporcionar, sino que el trabajo principal de la matriz era integrar los elementos plásticos y matéricos junto a la esencia y la psicología de la escultura.

De todas formas, volviendo a la fundamentación del proceso de producción, los procedimientos y recursos del grabado xilográfico, que funcionan como una de las técnicas más concurridas, varían en función de la materia y grosor de matriz que se trabaje, del uso de gubias y puntas secas.

Por otra parte, matrices de linóleo, ejemplificando, al igual que de la madera o el DM por otra parte, no resultan tan sencillas en su procedimiento.

La dureza de este material exige mayor laboriosidad en su proceso. Por ello, además, el grosor de las matrices no repercute únicamente en el resultado final de la propia estampa, sino también en su manipulación y tratamiento. Como se pudo observar en la producción del proyecto que antedecía este mismo, trabajar con planchas finas como las de PVC, supone un gran contraste con la talla en la madera, pues el escaso grosor del PVC limitará la profundidad de las incisiones realizadas sobre el papel.

Por otra parte, la estampación adecuada responde a la correcta elección de los aparatos de impresión, que conviene sean acordes a las técnicas utilizadas. Además, se debe ser consciente de las proporciones del papel, la plancha, el tórculo, y la presión ajustada a la prensa, adecuada al grosor de la matriz.

Igualmente, la calidad de la estampa final dependerá, notablemente, de la cantidad apropiada de tinta depositada sobre la matriz, y de la adecuada elección de rodillos y del ajuste de la presión.

2. LITOGRAFÍA

El proceso técnico y metodológico de las planchas de litografía ha sido muy distinto al xilográfico, a nivel experimental y propiamente personal, ya que nunca había trabajado con esta técnica.

El trabajo que se realiza es mucho más técnico y mecánico que en xilografía, pues esta última te permite trabajar con más velocidad y eficiencia, te permite hacer pruebas, es algo más ruda sobre todo en grandes soportes; por el contrario, la litografía sigue un proceso en el que se trata la piedra como principal soporte, casi como si fuese una escultura; posteriormente, el trabajo que se realiza para obtener el dibujo es casi alquímico.

Uno de los objetivos del proyecto era experimentar dentro del grabado con estas dos técnicas tan diferentes entre sí, para ver qué resultados obtenía de cada una de ellas, y como podía representar e integrar los elementos de la imagen clásica dentro de cada soporte.

Puesto que ha sido un proceso más experimental y secundario, se realizaron solo dos imágenes en dos piedras distintas, de las cuales veremos los resultados más adelante. A continuación explicaremos los pasos del proceso de producción litográfico.

Como siempre comenzamos con el bocetado de la imagen escogida, el que nos permite proyectar el referente y la obra. La primera piedra fue de mármol, lo que me permitió adquirir otras sensaciones a través del dibujo en el, ya que hasta ahora solo había hecho escultura en mármol. Esta piedra, al tener el poro muy grande, no permitía hacer grafismo como en la segunda piedra, por lo tanto la imagen tuvo que tratarse con más cuidado, para que los detalles fueran de todas formas visibles. De igual manera, el lápiz litográfico permite ciertos trazos, aún si es de distintos grosores, de modo que es una técnica en la que simplemente los detalles de los elementos a utilizar deben ser impecables. Por otra parte, la litografía permite proyectar a largo plazo la imagen que quieres calcar y los contrastes de tinta que deseas obtener, de modo que el proceso adquiere otros tiempos de producción.

A continuación se explica el método de producción litográfico que hemos seguido, desde el momento en que comenzamos a tratar la piedra, los materiales y herramientas, pasando por su procesamiento y acidulación, hasta el entintado y el estampado.



Fig.103. Mesa de entintado



Fig.104. Materiales de impresión

MATERIALES NECESARIOS PARA EL PROCESO DE IMPRESIÓN

1. Rasero.
2. Tímpano.
3. Rodillo para entintado.
4. Mesa de entintado.
5. Tinta.
6. Espátula para tinta.
7. Directorio telefónico (gran uso por su papel fino)
8. 2 palanganas.
9. 1 esponja para asfalto.
10. 1 esponja para impresión.
11. Paño para limpiar.
12. Grasa.
13. Espátula para grasa.
14. Goma arábica.
15. Goma arábica residual.
16. Manta de cielo.
17. Carbonato de magnesio.
18. Glicerina.
19. Asfalto.
20. Estopa.
21. Aguarrás simple.
22. Marcador de cera blanco.
23. Masking tape.
24. Thinner.
25. Papel gris para pruebas.
26. Cartulina Bristol.
27. Cartulina minagris.
28. Esponja para papel.
29. Atomizador con agua.
30. Papel de algodón para edición.

MATERIALES INIDISPENSABLES PARA LA EDICIÓN

1. Papel Gris (para primeras pruebas de impresión)
2. Cartulina Bristol (para las pruebas buenas de impresión)
3. Cartulina minagris (conforma la cama o colchón)
4. Papel Hahnemuhle (estampas definitivas)
5. Papel de algodón.
6. Aguarrás.
7. Thinner.

PREPARACIÓN DE MATERIALES Y MATRIZ

1. Limpiar la platina con trapo húmedo y de ser el caso con aguarrás o thinner; limpiar mesas y vidrio de impresión.
2. Traer a la prensa la piedra.
3. Localizar el rasero correspondiente.
4. Colocar el rasero centrado en el brazo transversal de la prensa.
5. Centrar la piedra en relación con el rasero, asegurarse que corra transversal al rasero. Hacer las marcas de entrada y salida de la piedra.
6. Medir la presión. Es importante que no sea muy fuerte para evitar la posibilidad de fracturar la piedra.
7. Refrescar la goma y secarla con manta de cielo.
8. Preparar la tinta para impresión, esto de acuerdo con las condiciones del clima, con carbonato de magnesio.
9. Iniciar la preparación de la piedra para impresión, retirando la tinta de la superficie de la piedra y sustituirla por asfalto.
10. Mientras reposa el asfalto, extender la tinta en la mesa de entintado para tenerla lista cuando levantemos la goma con agua.

PRIMERA ACIDULACIÓN.

- 1. Colocar la piedra sobre la mesa de acidulación.**
- 2. Aplicación resina en toda la superficie de la piedra.**

A. Aplica la resina

1. Ésta hace que el material de dibujo sea más resistente al ácido.
2. Aplicar firmemente con la brocha específica sobre toda la superficie.
3. Retirar el exceso.

3. Aplicación de talco a la imagen.

4. Aplicación de goma.

A. Función de la primera capa de goma arábica.

1. La primera capa de goma arábica penetrará por los poros de la piedra fomentando que la capas subsecuentes penetren.
2. Esta capa es una especie de amortiguador o colchón, la cual hace que las siguientes capas no sean tan agresivas.

B. Se aplica goma pura sobre la superficie de la piedra.

1. Se vierte en el margen de la piedra y de ahí se extiende con la brocha de acidulación hacia el centro de la piedra.
2. Se aplica sobre toda la superficie incluyendo los márgenes ya que éstos se volverán a activar y continuarán así su proceso de acidulación.

5. Prepara la mezcla para acidular en el vaso de precipitados (goma y ácido).

6. Aplicación de la mezcla.

A. Acidulación por áreas.

B. Tiempo / Potencia

1. Acidulación fuerte (1-2 min).
2. Acidulación débil (2-4 min).

7. Secado de la piedra.

A. Quitar el exceso de goma con esponja de celulosa.

1. Se humedece la esponja con agua y se exprime.
2. Se aplica uno de los lados de la esponja uniformemente sobre la superficie de la piedra para levantar el exceso de goma.
3. Se voltea la esponja y se repite el proceso.

B. Frotado con manta de cielo.

C. Tiempo de secado.

1. Se debe permitir que seque por lo menos una hora antes de pasar a la segunda acidulación.
2. La acidulación sigue actuando.

PRIMER ENTINTADO (ROLL UP) Y SEGUNDA ACIDULACIÓN

1. Coloca la piedra sobre la mesa de acidulación.
2. Prepara la mesa de entintado y el rodillo de cuero.
3. Lavar el material dibujístico con aguarrás purificado.
4. Aplica una capa delgada de asfalto.
5. Lava la piedra con agua.
6. Tratar la piedra con esponja.

- A. Emplea una esponja (para asfalto) para quitar la mayoría del agua. Esta esponja se llevará no sólo el agua sucia, sino también los residuos de asfalto que aún se encuentren sobre la piedra.
- B. Recarga de agua esta esponja del tazón cuando sea necesario.
- C. En el tazón vacío exprime el agua sucia de la esponja, no contámines el agua limpia.
- D. Usa otra esponja (la de acidular) para adelgazar la película de agua.
- E. Deja una fina película de agua para pasar al entintado.

7. Entintado de la piedra (roll up).

RAPTO DE LAS SABINAS (Mármol)



Fig.105. Bocetos y proceso litográfico

RAPTO DE PROSERPINA (Piedra alemana)

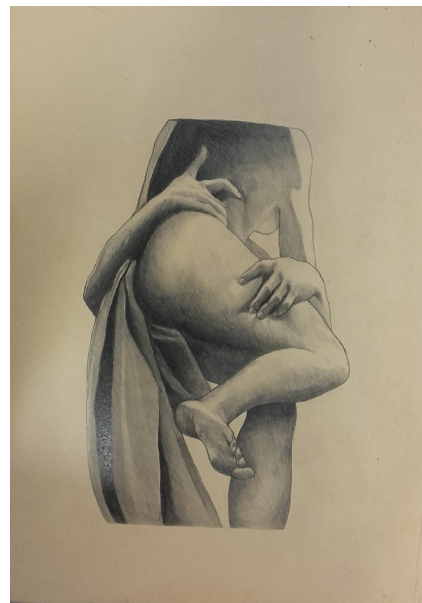
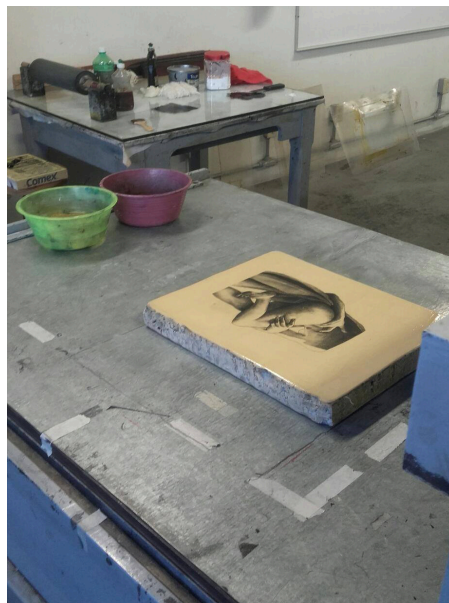


Fig.106. Bocetos y proceso litográfico

V.3.2. Estampación.

Xilografía

El proceso de entintado y estampación de las planchas ha sido, sin duda, el más interesante desde el punto de vista de producción, ya que todas las matrices ya talladas con sus respectivos positivados, prendían forma finalmente.

Así pues, después de realizar la talla de todas las matrices, procedemos a su entintado.

Primeramente, de la matriz con la figura vaciada, para poder trabajar el fondo y adecuar mejor las medidas a la posterior matriz de modo que cuadrara la figura con el fondo. Naturalmente las medidas se midieron bien previamente.

La razón por la cual escogí el DM como soporte principal fue por la maleabilidad y la blandura de la madera, junto a la adaptación al soporte pesado de esas dimensiones. Tras la experiencia con otros formatos como el contrachapado o el linóleo, decidí que quería trabajar a trazo duro en un formato potente; al mismo tiempo, esto era acorde a la temática de la escultura y otorgaba más posibilidades plásticas al proyecto. Por otra parte, los papeles escogidos siempre fueron Fabriano Rosaspina, Hahnemuhle y Canson, por su buena adaptabilidad a una técnica robusta y experimental, y su justa absorción de las tintas.

Una problemática particular es que, al ser la xilografía un medio muy matérico y cubriente en las primeras estampas, en el trabajo del fondo fue de vital importancia la búsqueda de la textura y opacidad justa.

Es decir, en todo el proceso de aplicación del color, cuando realizamos la mezcla final de los tonos, pasamos el rodillo de goma por la tinta y entintamos la matriz ya creando la disposición y la distribución de los colores en todo el soporte. Por otra parte, la preparación de las maderas se realizó con goma laca para que ésta no absorbiera demasiado.



Fig.89. Matriz 1 DM. Sibila de Michelangelo. Ejemplos de cromatismos distintos en las matrices de pequeña escala.

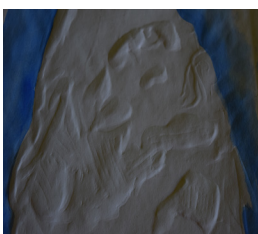


Fig.90. Prueba de gofrado

En las maderas a entintar con tinta negra las figuras, no hubo ningún problema, se pudo conseguir entintar las planchas de una manera uniforme y óptima, sin embargo, las líneas más sutiles se llenaban de tinta si no se tenía cuidado. La solución a este problema fue repasar las líneas con una gubia.

El entintado de las matrices recorrió un delicado proceso de pruebas de color y entintes muy diferentes que se adecuaron a la esencia de la imagen, buscando en todo momento el sentido y la expresividad que la composición podía evocar, a través de las pequeñas matrices con las cuales se inició el entintado. Por otra parte, también se experimentó realizando gofrados con dichas matrices pero el resultado plástico fue muy distinto a lo que me imaginaba.

A continuación se muestran las primeras estampas de pequeña escala, con las cuales establecemos las primeras tonalidades y texturas que nos interesan.

En las dos primeras matrices se aprecia una adaptación e integración de los tonos al sujeto.

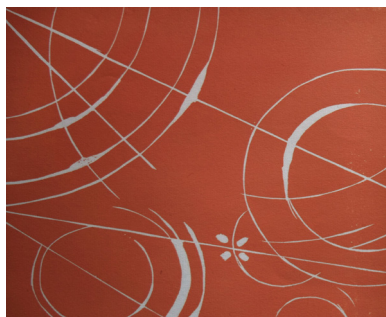
En la página siguiente, con las matrices 3, 4, 5 y 6 se experimenta en las maderas el trabajo de línea y trazo, probando en varias direcciones.

En las estampas 7,8,9,10 y 11 se insiste en la mezcla y la prueba de estampas de tonalidades varias; aquí, el rodillo interacciona y deja su impronta en la madera; por otra parte se consigue la homogeneidad de las tintas que incluso adquieren un tono pastel en las últimas estampas, como en la 9 y la 10.

Hemos de recordar que constantemente buscábamos la integración sujeto-fondo, con una funcionalidad propia y que todos los elementos estuviesen compactos y se sintieran como uno solo.



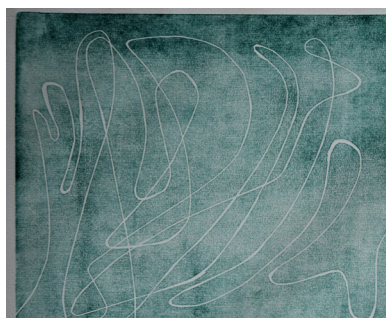
Fig.91. Matriz 2 DM. Estudio de integración figura-fondo.



Matriz 3 DM



Matriz 4 DM



Matriz 5 DM



Matriz 6 DM

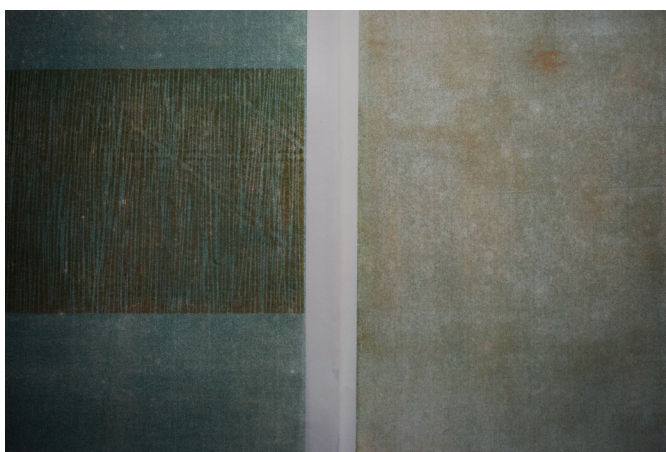
Fig.92. Matrices 3-6, Estudio de integración trazo lineal-fondo



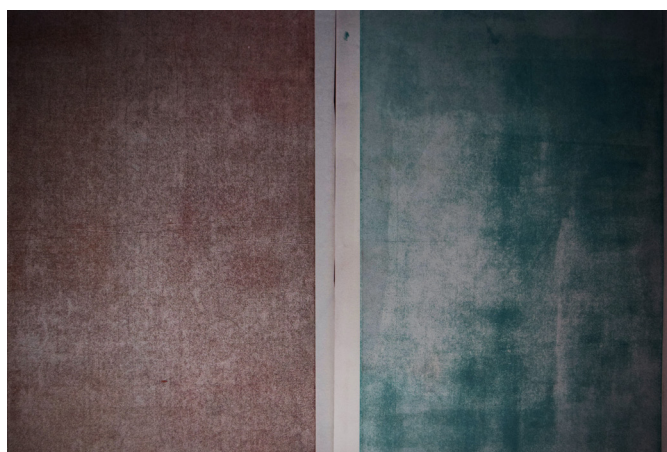
Matriz 7 DM.



Matriz 8 DM



Matriz 9 DM



Matriz 10 DM



Matriz 11 DM

Fig.93. Matrices 7-11, Estudio de intervalos de texturas y cromatismos de fondo.



Fig.94. Tabla de mezclas.



Fig.95. Mezclas tonales.

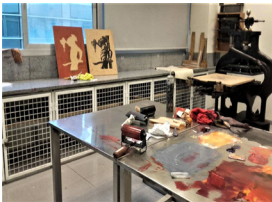


Fig.96. Proceso técnico.



Fig.97. Uso de mantillas para crear texturas.

El proceso creativo con las herramientas correspondientes a la xilografía permitía obtener unos resultados determinados u otros. A continuación se muestra el proceso de stampa, comenzando por la mezcla y selección de los colores, así como la adecuación de la matriz a la presión y al tórculo adecuados.

En el caso del uso de dos prensas permitía adecuar mejor el papel a la tinta, su absorción excesiva o escasa, y observar como reaccionaba el papel mojado a cierta presión. Por otra parte, la experimentación con elementos para la creación de texturas, cómo las espátulas, cutter, cintas, mantillas o telas diversas, ha sido una gran aportación en el estudio de la adaptación en el papel y a las tintas.



Fig.98. Prensa vertical. Prueba de stampa

A continuación señalamos algunos puntos importantes del proceso de entintado y estampación.

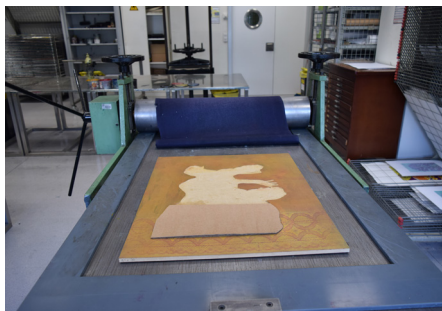


Fig.99. Adecuación al tórculo



Fig.100. Proceso de entinte y estampación de la primera matriz.



Fig.101. Entintado de planchas

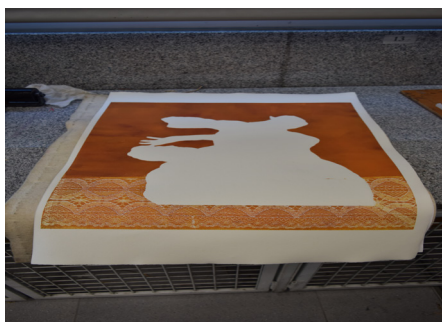


Fig.102. Creación del fondo con la segunda matriz, textras añadidas

V.5. CONCEPTO Y SIMBOLOGÍA DE LA OBRA

La lección de la antigüedad fue impartida por sus estatuas. Así lo entendieron Brunelleschi y Donatello cuando tras su fracaso en el concurso de las Puertas para el Baptistero de Santa María dei Fiori, partieron de Florencia hacia Roma para estudiar y comprender la esencia y la perfección de la escultura.

Uno de los elementos importantes en la producción artística de las obras es la utilización de la simbología en cada una de ellas. Cada componente de las obras está escogido a conciencia: materiales, texturas, tipografías y las técnicas empleadas, con el objetivo de crear un contexto adecuado para su representación.

En este apartado nos centraremos en la simbología que el proyecto estudia, la significación que los referentes del proceso práctico representan y qué conceptos persiguen, de modo que amplíemos la comprensión de este.

Muchas culturas y autores consideran que la belleza tiene raíces divinas que dan significados simbólicos a los cánones de proporción, atribuyéndoles un cierto misticismo, o relacionándolos con la armonía universal o revelaciones divinas.

De ese modo, la interpretación del cuerpo humano como una metáfora de la armonía cósmica está presente desde la antigüedad. El Renacimiento, por ejemplo, atesoró las lecciones del arte clásico; en el siglo XV, a partir de los estudios científicos difundidos bajo el pensamiento humanista, los artistas plasmaron formas exquisitas de manera verídica y sensual. La escultura materializó cuerpos llenos de vida en donde la idealización del arte griego se fusionó con el realismo de la época romana.

En el siglo XIX, Auguste Rodin estableció una nueva visión; sus formas inspiradas en las realizaciones del maestro renacentista Michelangelo Buonarroti rompieron con el canon académico y legitimaron la carga expresiva de lo verdadero. Todo esto ha ido creando unos conceptos y una simbología determinados, que la escultura del renacimiento ha absorbido durante mucho tiempo; los referentes escultóricos escogidos en este proyecto relatan una historia y unos elementos que forman la simbología que a continuación comentaremos.

Cabe decir que tanto a nivel personal como metodológico, era de una gran importancia tratar la escultura italiana como punto central en el discurso de este proyecto, por sus numerosas influencias.

De este modo, haremos un pequeño recorrido por las cinco matrices de los cinco referentes escogidos, para tratar la relación conceptual y plástica que los resultados del proceso creativo reflejan.

El punto en común de la escultura arquetípica renacentista es el de apoyar las emociones y las agitaciones del alma. Las imágenes que evocan y que potencian lo sagrado de la divinidad que se expresa en el material duro y pesado, crea una esfera de conmoción que, sin duda, estas esculturas transmiten. La observación de una deconstrucción, en este caso, de la obra clásica integrada en un contexto experimental, nos ha permitido crear un constructo, una identidad en donde la comprensión de varios puntos en común nos ha permitido una mayor adaptación del proceso creativo al proceso conceptual.



Fig.107. Esclavo Moribundo, Miguel Ángel, 1513-1516, Mármol, 229cm

Comenzando con la simbología de la escultura **El Esclavo Moribundo** de Miguel Ángel, destinada para formar parte del grupo escultórico de la tumba del Papa Julio II, que había de colocarse en la parte inferior del monumento, procede el abandono del alma a un cansancio total; aquí convergen elementos a apreciar y a analizar; se produce una distensión total del cuerpo y de descanso por la vida. Lo sublime del espíritu se manifiesta pero con una cierta resignación y sensualidad de la materia humana. Prima la paz final, la ida, lo etéreo, la carga erótica, la belleza; estos elementos se asocian en la esfera plástica con tonos delicados, sutiles y con una vibración armónica.

Esta escultura de mármol de 2'29 cm de altura, perteneciente a la época del renacimiento y realizada entre 1513 y 1516, es clasificada de una belleza formal, exquisita y espiritual, no refiriéndonos solo a los aspectos técnicos de la talla de la escultura, si no del clima que se crea en torno a su iconografía. La importancia del contrapposto claramente destacado de la posición del esclavo, nos transporta súbitamente a la escena de la acción; esta nos permite adentrarnos en un universo de la melancolía.

Podríamos destacar la admiración y la contemplación de la realidad de la escultura como concepto primordial, todo lo demás queda relegado a un segundo plano.

La identidad y la naturaleza, esta alegoría de la expresión del alma humana que es prisionera de la propia vida y más aún, del bloque de piedra al que está unido, revela lo eterno, a lo que estamos destinados, de lo que estamos hechos, de nuestra condición. Bajo estos parámetros, Miguel Ángel despliega toda la tensión que se desprende del trabajo anatómico.



Fig.108. El Rapto de Proserpina, Bernini, 1621, Mármol, 295cm



Fig.109. El Rapto de las Sabinas, Giambologna, 1579, Mármol, 410cm

Si pasamos a hablar de un autor que no sea el máximo exponente de la escultura renacentista como lo es Miguel Ángel, quizás podríamos relegar importancia de igual manera a San Lorenzo de Bernini, y a su intervención en la restauración de la escultura de mármol **El Rapto de Proserpina**, que conformaría la conclusión de dicha escultura, realizada en el 1621 y perteneciente pues a la época barroca, hace alegoría a Perséfone siendo raptada por Hades, el rey de los infiernos.

Esta escultura con el contrapposto retorcido, perteneciente al manierismo (última etapa del renacimiento), que basa todo su movimiento de la composición en la esfera de la mitología griega, representa una manifestación sublime de una escena donde la violencia, el esplendor, la brillantez y la fuerza más transgresora incide en un universo sublime, elevando la esencia de la escultura a la máxima exquisitez. La expresión de los gestos, el éxtasis, y la agitación de la composición, nos permite relacionar todos sus elementos directamente con una interpretación de la estética más teatral, dinámica, grandiosa y naturalista, característica del barroco italiano.

No podemos hacer otra cosa que establecer un vínculo cromático que simbolice la fuerza, cierta violencia irracional y poderío, representado por los violetas, morados y granates oscuros. Con ello se completa la maestría de Bernini en la exquisitez de la anatomía humana en tensión, representando la atracción y la repulsión de los personajes, en este caso dioses antiguos, lo que le otorga aún más presencia a su simbología. Lo más característico de la obra es que, efectivamente, es imposible apartar la vista de los dedos de Plutón, agarrando a Proserpina con una fuerza imparable, hundiendo sus dedos en las carnes de la diosa.

Esta obra posee tanta veracidad que puede llegarnos a hacer olvidar que es mármol lo que vemos. Bernini consigue congelar el instante y hacer de la piedra, carne petrificada, lo que llega abrumar.

Continuando el recorrido, clasificaríamos una simbología particular la de Juan de Bologna, con su escultura de **El rapto de las Sabinas** (Florencia), como de gran importancia desde el punto de vista de la estructura formal. La composición de unas curvas en espiral con dos figuras dentro de un volumen cónico (*"serpentinata"*), crea un dinamismo excepcional que otorga a la escultura un peso compositivo extraordinario.

Por esto, la escena que representa el raptó, y que comparte elementos conceptuales con la de Bernini, nos replantea las sensaciones que se crean como espectador. La escultura de mármol realizada en el 1579 y que Giambologna considera como su obra maestra, en realidad podría serlo por la cantidad de elementos formales que demostró poder esculpir.

Hay que tener en cuenta que está realizada en un solo bloque de mármol, de modo que es por ello la primera gran obra de arte en resolver satisfactoriamente todos los ángulos y ofrecer puntos de interés desde cualquier posición que se observe.

La escena que envuelve el raptó de la sabinas, fue crucial para el renacimiento ya que a los artistas les permitió demostrar su saber en cuanto a composiciones y dominio de la anatomía artística. Nuevamente presenciamos una escena de tensión y violencia mezcladas con las expresiones latentes de los personajes, pero representada junto a una sensualidad y erotismo que roza la más alta expresión artística. El cromatismo de esta escultura la podemos asociar nuevamente a colores solares, potentes y ardorosos.

Continuando con el conceptualismo que envuelve esta simbología, hablamos ahora de **El Fauno Barberini**, estatua griega perteneciente a la época helenística pero de la cual su autor se desconoce.

Esta escultura de mármol sigue la línea conceptual de las esculturas de renacimiento que evocan las emociones más profundas del ser humano; representa a un fauno en estado de embriaguez profunda, donde la escena que lo envuelve se torna etérea, sutil, y casi evocadora del alma que parece salir del cuerpo. Fue restaurada posteriormente por Bernini en el siglo XVII, quien la modificó en la parte inferior. Aún así, el profundo erotismo y sensualidad que la escultura evoca, la convierten en un referente perfecto para la simbología de la escultura clásica; al mismo tiempo se caracteriza por la gran connotación sexual en su provocación, y que, al contrario del Esclavo de Miguel Ángel, ambos reflejan sensaciones muy distintas.



Fig.110. Fauno Barberini, restaurada por Bernini en el s. XII, Mármol, 215cm.

De ese modo, este sería uno de los ejemplos más claros para contextualizar la estatua en ámbito plástico y matérico; como hemos dicho, el ambiente crea una esfera donde priman las emociones pasionales y el erotismo, por lo que en los cromatismos primaran los rosáceos, así como en las texturas aparecerán elementos volátiles o que relacionen una atmósfera etérea.



Fig.111. *Perseo y Medusa, Cellini,*

Por último comentamos una de las esculturas más importantes respecto a la relación plástica-conceptual que se ha desarrollado en el proceso de producción. Perseo con la cabeza de Medusa, de Benvenuto Cellini, representa la culmine de la escultura en bronce realizada en su tiempo y situada en Florencia. La escultura se realizó entre 1545 y 1554 a la cera perdida.

Es considerada una de las obras cumbre de la escultura manierista italiana; su mitología se basa en la representación del mito griego donde Perseo va en busca de Medusa y le corta la cabeza, por órdenes de Polidectes.

La intensidad apaciguada y equilibrada con que la obra expresa la fuerza evoca una escena desgarradora, donde sin embargo cada detalle se percibe intensamente. La obra escultórica se encuentra en posición de un fuerte contrapposto, abriendo múltiples líneas entorno a ella gracias a la posición de los brazos hacia delante y la cadera inclinada. En el cuerpo consiguió un gran realismo en su anatomía y en su rostro, donde muestra la serenidad de la victoria conseguida.

Como se puede apreciar, estos cinco referentes de la escultura italiana han simbolizado a la perfección la naturaleza de las pasiones y de la condición humana, apreciando el nivel de maestría que se ha llegado a representar, siendo todas ellas precursores de posteriores estilos y conceptos artísticos.

V.5. PRODUCCIÓN DE OBRA

A pesar de que en el proyecto los trabajos se han presentado como individuales, no dejan de pertenecer al mismo lenguaje expresivo y de tener el nexo en común que los une. Por otra parte, comparándolo con los antecedentes del proyecto, se puede ver una gran evolución en el ámbito expresivo y compositivo plástico, indagando un poco más en las posibilidades a través de la experimentación con la xilografía y la litografía.

A través de la xilografía he profundizado en la confianza del uso de materiales, de mezclas y aplicación de los colores, de indagar en la expresión matérica y por supuesto de adquirir más habilidad a través de los formatos grandes y estructurar el modelo de proceso creativo adecuado. Por otra parte, la litografía ha sido completamente nuevo y un gran descubrimiento al nivel de experimentar una técnica detallada.

De ese modo, presentamos los resultados de cada técnica.

V.5.1. Xilografía

El lenguaje directo que la xilografía me ha permitido ir desarrollando para conjugar un sentido en la producción del proyecto, ha sido la clave para transmitir mi propia percepción e inquietud por aportar una visión contemporánea con el grabado a los referentes pertenecientes al mundo clásico.

En el propio descubrimiento del proceso, la obra ha ido emergiendo de las planchas y de los colores, creando texturas y matices que otorgaban identidad a la obra.

A continuación se muestran pruebas de estampas y experimentación sujeto-fondo, junto a dos estampas finales que son las que se presentarán. Debo recordar que este proyecto se centra en la experimentación en el propio proceso de creación, teniendo este la función en sí mismo de producir y establecer un diálogo entre los recursos utilizados, y no tanto justificar el trabajo realizado.

PARÁMETROS TÉCNICOS DE LAS OBRAS MOSTRADAS A CONTINUACIÓN

Técnica

Procedimientos y recursos utilizados

Xilografías trabajadas con gubias de filos y grosores variados sobre plancha de PVC Espumado de 3 mm de grosor. Entintado de las matrices con rodillo de silicona. Entre los recursos utilizados pueden apreciarse las texturas de mantilla, hojas, y efectos de gofrado.

Estampación

Estampación en relieve impresa en tórculo con tinta de offset color blanco sobre papel Hanhemhule de 70x90 y de 250 g/ m2 de gramaje cada unidad.

PRIMERA ESTAMPA, FAUNO BARBERINI

Matriz 1

Fauno Barberini, 2019

Xilografía, texturas.

Edición de 6 estampas (dos de ellas definitivas)

1 Tablero DM, 60X80 cm; 1 cm grosor

Papel Hahnemuhle, 220 g/m²

En esta primera estampa se reflejan los parámetros plásticos bajo los que la figura descansa. La simbología de la obra que se ha explicado con anterioridad, esta estrechamente vinculada con los tonos rosáceos, violetas y anaranjados que envuelven la escena sensual. La búsqueda principal de la integración figura-fondo es de mera importancia, de modo que el trazo de la gubia y los volúmenes que crean las líneas y los contrastes de blancos y negros con los colores, adquieren peso en esta composición.

Respecto a los elementos de la composición, el orden de colocación de elementos es un gran juego a experimentar; en este caso, la figura centrada, junto a la mantilla a la derecha, da la sensación de soporte ligero, de neutralidad pero dinamismo a la escultura; por lo tanto, las texturas aquí hacen un papel de soporte visual, pudiendo pasar incluso por una especie de gofrado, delicado y orgánico, limpio para con la imagen del Fauno.

El aspecto plástico y el gramaje del papel en la estampa le confieren fuerza expresiva a la composición.

Quizás lo más complicado de la estampa es cuadrar la matriz del sujeto, con la matriz del fondo, de modo que no queden espacios vacíos en las líneas, así como el trabajo de los bordes.



Fig.112.Resultado de la primera estampa definitiva. *Fauno Barberini*, Xilografía, 77x53 cm, 2019



SEGUNDA ESTAMPA, FAUNO BARBERINI

Matriz 1

Fauno Barberini , 2019

Xilografía, texturas.

Edición de 6 estampas (dos de ellas definitivas)

1 Tablero DM, 60X80 cm; 1 cm grosor

Papel Hahnemuhle, 220 g/m²

En esta segunda estampa se vuelven a reflejar los parámetros plásticos bajo los que la figura descansa. Ahora priman las mismas tonalidades con algunas variantes de violetas más oscuros, y rosaceos más claros, y las texturas apropiadamente colocadas detrás de la figura.

En este caso, la figura centrada, junto a la mantilla justo detrás, simula a la aureola que se asocia al espíritu o a los elementos etéreos, estados de conciencia o de embriaguez; por otra parte, se ha añadido cosido y lazo manual en los bordes de la figura para ampliar las posibilidades plásticas en el papel,

Así, la fuerza de esta composición radica en su propia funcionalidad.



Fig.114. Resultado de la primera estampa definitiva. *Fauno Barberini*, Xilografía, 77x53 cm, 2019



Fig.115. *Detalles de la segunda estampa definitiva. Texturas de hojas, mantillas. Fauno Barberini, Xilografía, , 77x53 cm, 2019*



Fig.116. Pruebas de estampas sujeto-fondo-margenes-texturas-contrastes. Fauno Barberini, Xilografía, 77x53 cm, 2019

PRIMERA ESTAMPA, ESCLAVO MORIBUNDO

Matriz 2

Esclavo moribundo, 2019

Xilografía, texturas.

Edición de 3 estampas (dos de ellas definitivas)

1 Tablero DM, 60X80 cm; 1 cm grosor

Papel Hahnemuhle, 220 g/m²

En esta primera estampa se reflejan los parámetros plásticos bajo los que la figura descansa. La simbología de la obra que se ha explicado con anterioridad, esta estrechamente vinculada con los tonos pasteles como azul celeste, rosáceos y violetas mínimos que envuelven la escena. La búsqueda principal de la integración figura-fondo es de mera importancia, de modo que el trazo de la gubia y los volúmenes que crean las líneas y los contrastes de blancos y negros con los colores, adquieren peso en esta composición.

Respecto a los elementos de la composición, su orden de colocación es un gran juego a experimentar, sobre todo al ir adquiriendo más visión artística en el proceso de producción; en este caso, la figura centrada, junto a la mantilla inferior como elemento de detalle que no turba la escena, pero que la equilibra y otorga soporte a la escultura. Las texturas cumplen pues una de neutralidad pero dinamismo a la escultura; por lo tanto, las texturas cumplen aquí un papel de equilibrio visual pero sin presentarse demasiado, pues ya lo hacen los tonos pasteles que envuelven una escena etérea y sutil, en la que el esclavo está bajo el lecho de muerte; la sensación visual se establece con la sutileza de los tonos en la composición.



Fig.117. *Resultado de la tercera estampa definitiva. Esclavo Moribundo, Xilografía, 77x53 cm, 2019*



Fig.118. *Detalles de la tercera estampa definitiva. Texturas de hojas, mantillas, cutter. Esclavo Moribundo, Xilografía, 77x53 cm, 2019*

SEGUNDA ESTAMPA, ESCLAVO MORIBUNDO

Matriz 2

Esclavo moribundo, 2019

Xilografía, texturas.

Edición de 2 estampas

1 Tablero DM, 60X80 cm; 1 cm grosor

Papel Hahnemuhle 220 g/m²

En esta segunda estampa se vuelven a reflejar los parámetros plásticos bajo los que la figura descansa. Ahora priman tonalidades más fuertes con variantes de intensidad de tonos parecidos, otorgando más movimiento y riqueza cromática al fondo. En esta estampa, las texturas pasan a un segundo plano por la vivacidad del azul; cabe decir que la disposición del color conforme se aplica con el rodillo, es aquella que se busca; homogeneidad pero dinamismo.

En este caso, la figura centrada adquiere su propio protagonismo con el fondo; tonos de tierra y celestes evocan ese sueño pesado, donde en ese mismo pesar el fauno se encuentra todavía anclado en el escenario terrenal.

De ese modo, se aprecia la funcionalidad de esta segunda matriz respecto a la primera, y a la capacidad de adaptación del cromatismo y de las texturas que han resultado, así como la doble línea negra de la figura que aparece en esta segunda estampa.



Fig.119. Resultado de la cuarta estampa definitiva. Esclavo Moribundo, Xilografía, 77x53 cm, 2019



Fig.120. Detalles de la cuarta estampa definitiva. Texturas de hojas, mantillas, .

PRIMERA ESTAMPA, RAPTO DE PROSERPINA

Matriz 3

Rapto de Proserpina, 2019

Xilografía, texturas.

Edición de 3 estampas (dos de ellas definitivas)

1 Tablero DM, 60X80 cm; 1 cm grosor

Papel Hahnemuhle, Papel Canson 220 g/m²

En esta primera estampa se reflejan los parámetros plásticos bajo los que la figura descansa. La simbología de la obra que se ha explicado con anterioridad, esta estrechamente vinculada con los tonos oscuros, intensos, y que potencian la acción y la dramatización de la propia escultura, en este caso violáceos, anaranjados, marrones y ocre (en la formación de los cromatismos).

La búsqueda principal de la integración figura-fondo adquiere mucha importancia en esta escultura, por la fuerte integración de los elementos de la escena. Los volúmenes que contrastan con la intensidad de las texturas y el peso de estas en la estampa, es lo que conforma el sentido en esta obra. Los elementos que crean texturas buscan servir como elementos ornamentales barrocos, ya que la propia escultura se encuentra en un escenario religioso. Del mismo modo, los colores del fondo y lo visual que se percibe, asimilarían al peso visual que desprende la interpretación del Rapto de Proserpina.

Respecto a los elementos de la composición, en esta matriz el orden de colocación de elementos permite mucha expresión plástica y experimental, observando como concuerdan los colores y como se integran todos los detalles en la composición.



Fig.121. Resultado de la primera estampa definitiva. *Rapto de Proserpina*, Xilografía, 77x53 cm, 2019



Fig.122. *Detalles de la primera estampa definitiva. Rapto de Proserpina, Xilografía, 77x53 cm, 2019*

SEGUNDA ESTAMPA, RAPTO DE PROSERPINA

Matriz 3

Rapto de Proserpina, 2019

Xilografía, texturas.

Edición de 3 estampas (dos de ellas definitivas)

1 Tablero DM, 60X80 cm; 1 cm grosor

Papel Hahnemuhle 220 g/m²

En esta segunda estampa se vuelven a reflejar los parámetros plásticos bajo los que la figura descansa. Ahora priman tonalidades vibrantes y más experimentales con variantes de intensidad en la distribución del rodillo; una estampa más agresiva por una parte, y delicada por la otra. La cruz que forman los colores permite observar la escultura desde afuera con una visión mucho más sentida del sujeto, por el contraste de la diferencia de tonalidades. La apreciación aquí del proceso de creación recibe toda su esencia en la experimentación de la estampa, otorgando más movimiento y riqueza cromática al fondo. En esta estampa, las texturas pasan a un primer plano por la marca que fijan en el papel y por la vivacidad de los colores tierra, granates y violaceos, combinados con la rugosidad del color y de las texturas, que siguen teniendo una función ornamental.

En este caso, la figura centrada adquiere casi el mismo protagonismo con el fondo; se da un equilibrio formal, y no se busca una distribución estática de los colores, si no un diálogo directo con la esencia de la obra. Esa es la funcionalidad de esta estampa.



Fig.123. Detalles de la segunda estampa definitiva. Texturas de hojas, mantillas, cutter. *Rapto de Proserpina*, Xilografía, 77x53 cm, 2019



Fig.124. Detalles de la segunda estampa definitiva. *Rapto de Proserpina*, Xilografía, 77x53 cm, 2019

TERCERA ESTAMPA, RAPTO DE PROSERPINA

Matriz 3

Rapto de Proserpina, 2019

Xilografía, texturas.

Edición de 3 estampas (dos de ellas definitivas)

1 Tablero DM, 60X80 cm; 1 cm grosor

Papel Rosaspina Crema

En esta segunda estampa se vuelven a reflejar los parámetros plásticos bajo los que la figura descansa. Ahora priman tonalidades suaves y muy acordes a una esfera delicada y vrosáceas. El hecho de que se haya utilizado un papel rosaspina ha cambiado un poco la percepción del trato papel-tinta, ya que es mucho más delicado pero absorbe mucho más homogéneamente las tintas, produciendo una textura más suave pero firme.

Las texturas adquieren su papel sobre todo con la incorporación del cosido a la derecha de la imagen, lo que añade vibración y homogeneización al dibujo; el cosido aporta manualidad y artesanía a la composición y se integra perfectamente sobre el elemento del dibujo.

La funcionalidad de la estampa radica aquí en el conjunto de los elementos distribuidos equilibradamente, caracterizados por la suavidad de las texturas, que se crean de igual manera con la presión del tórculo.



Fig.125. Tercera estampa definitiva. *Rapto de Proserpina*, Xilografía, 77x53 cm, 2019



Fig.126. Detalles de la tercera estampa definitiva. Cosido manual. *Rapto de Proserpina*, Xilografía, 77x53 cm, 2019

PRUEBAS DE ESTAMPA, *RAPTO DE PROSERPINA*

Matriz 3

Rapto de Proserpina, 2019

Xilografía, texturas.

Edición de 3 estampas (dos de ellas definitivas)

1 Tablero DM, 60X80 cm; 1 cm grosor

Papel Hahnemuhle 220 g/m²

En las pruebas de estampa se aprecian los detalles que se pueden incorporar a la composición y adecuar al formato de la matriz. Es realmente interesante el dinamismo que adquieren las tintas, el trazo, el grosor de las líneas, las texturas, el gofrado de la imagen, etc., a través de la experimentación.

Las texturas y la intensidad de los tonos establecen un diálogo muy claro y dinámico en la composición, cuando se combinan de manera correcta; de ese modo, todo puede formar parte en el proceso de creación, innovando e incorporando en la experimentación matérica.



Fig.127. Detalles de la segunda estampa definitiva. Texturas de hojas. *Rapto de Proserpina*, Xilografía, 77x53 cm 2019



Fig.128. Detalles de la tercera estampa definitiva. Texturas de hojas. *Rapto de Proserpina*, Xilografía, 77x53 cm 2019

PRIMERA ESTAMPA DEFINITIVA, RAPTO DE LAS SABINAS

Matriz 4

Rapto de las Sabinas, 2019

Xilografía, texturas.

Edición de 3 estampas (una de ellas definitivas)

1 Tablero DM, 60X80 cm; 1 cm grosor

Papel Hahnemuhle, Papel Canson 220 g/m²

En esta primera estampa se aprecia la evolución del trato con la materia plástica; los elementos matéricos adquieren mucha más intensidad que se integran con la esencia de la obra; la seguridad de la composición se reafirma y el dinamismo y la potencialidad dentro de la matriz aumentan.

Ahora priman tonalidades vibrantes y más experimentales con variantes de intensidad; se aprecia más uniformidad en los tonos de tierra, conformados por naranjas, amarillos y marrones vibrantes en la conformación cromática.

La rugosidad de la atmósfera que crean los propios tonos bastan para que haya una cohesión en la composición, sin tener que añadir texturas externas que creen más movimiento. En el caso de esta estampa, el peso de la intensidad cromática en la parte inferior, impulsa la visión de la escultura que, en espiral, va hacia arriba progresiva y firmemente.



SEGUNDA ESTAMPA DEFINITIVA, RAPTO DE LAS SABINAS

Matriz 4

Rapto de las Sabinas, 2019

Xilografía, texturas.

Edición de 3 estampas (una de ellas definitivas)

1 Tablero DM, 60X80 cm; 1 cm grosor

Papel Hahnemuhle 220 g/m²

En esta segunda estampa se quiso probar con un cromatismo arrojado, que potenciara la escena de la composición; sin embargo, nos pareció que las texturas de la mantilla en la parte inferior otorgaban la importancia primordial a la obra, dejando de lado el sujeto; al ser una homogeneidad completa de la distribución del color, se pierde el diálogo establecido en la creación de un fondo que concuerde con la figura; esto es lo que nos permite apreciar la experimentación material; adecuar correctamente es el objetivo a seguir.

De ese modo, el equilibrio aquí es vibrante pero pasa en un segundo plano y la obra pierde brillantez porque todo tiene el mismo peso; no hay apenas contraste entre la intensidad de los negros y los blancos de la figura y los tonos tierra del fondo; en el proceso de creación cromática, se superpusieron muchos colores puros y opacos, de modo que al final la distribución de la tinta con el rodillo adquirió un carácter plano.

Aún así, se observa que pequeños elementos añadidos, como la Flor de Lis a la derecha, que representa a Florencia, hacen un efecto de distracción respecto a la invasión producida por tan intensas tonalidades, y personifican el origen de la obra, en este caso el *Rapto de las Sabinas*, situada en Florencia; el elemento ornamental sigue cobrando importancia.



Fig.130. Segunda estampa definitiva. *Rapto de Proserpina*, Xilografía, 77x53 cm, 2019



Fig.131. Detalles de la segunda estampa definitiva. Texturas de mantillas. *Rapto de Proserpina*, Xilografía, 77x53 cm, 2019



Fig.132. Detalles de la segunda estampa definitiva. *Rapto de Proserpina*, Xilografía, 77x53 cm 2019

TERCERA ESTAMPA DEFINITIVA, RAPTO DE LAS SABINAS

Matriz 4

Rapto de las Sabinas, 2019

Xilografía, texturas.

Edición de 3 estampas (una de ellas definitivas)

1 Tablero DM, 60X80 cm; 1 cm grosor

Papel Hahnemuhle 220 g/m²

En esta tercera estampa se observa que todo el peso matérico cae en las texturas situadas en la base de la escultura. El color pasa a ser totalmente plano y la intencionalidad de aquello que se busca transmitir adquiere una distracción notoria. El equilibrio de la composición no es homogéneo, y el fondo queda relegado a un segundo plano; se percibe una cierta invasión de la textura de la mantilla, que prima como elemento plástico en esa obra.

Por ello, la riqueza y la vivacidad de los tonos no concuerda demasiado con la vibración que esta obra pretende transmitir. La apreciación aquí del proceso de creación recibe toda su esencia en la experimentación de la estampa, otorgando movimiento e incluso brusquedad al fondo. En esta estampa, las texturas pasan a un primer plano por la marca que fijan en el papel; las texturas, que siguen teniendo una función ornamental.



Fig.133. Tercera estampa definitiva. *Rapto de Proserpina*, Xilografía, 77x53 cm, 2019

PRIMERA ESTAMPA DEFINITIVA, PERSEO Y MEDUSA

Matriz 5

Perseo y Medusa, 2019

Xilografía, texturas.

Edición de 2 estampas

1 Tablero DM, 60X80 cm; 1 cm grosor

Papel Hahnemuhle 220 g/m²

En esta primera estampa la formalidad de los elementos adquiere su esencia. Se puede apreciar que esta matriz, de la cual se producen las siguientes estampas, ya adquieren otro nivel de diálogo respecto a la anterior obra *“El Rapto de las Sabinas”*. Hay un claro matiz en la decisión de como colocar la distribución de las tintas, como emplear el rodillo, como orientar el peso de las texturas en la composición, y como distribuir todos los elementos formales para una correcta producción de obra.

Esta matriz culmina el proceso de estampación, ya que se consigue una síntesis de la experimentación de la materia.

Los parámetros plásticos bajo los que la figura descansan adquieren un especial protagonismo; aquí priman las tonalidades vibrantes e intensas de los colores granates, rojos, negros y colores tierras; la atmósfera cromática que envuelve la figura de Perseo es homogénea, potencia la figura e integra a esta en el mismo fondo. La escena violenta se potencia con los tonos más intensos colocados a la parte izquierda inferior de la estampa. El juego de las texturas de las mantillas adquiere un mínimo papel, siendo la estructura sujeto-fondo la primordial en esta composición.

De esta manera, la vibración y el movimiento que la estampa refleja, es de un perfecto equilibrio entre todos los elementos colocados, incluso formando una realidad de la obra transgresora.



Fig.134. Primera estampa definitiva. *Perseo y Medusa*, Xilografía, 77x53 cm, 2019



Fig.135. Detalles de la primera estampa definitiva.

SEGUNDA ESTAMPA DEFINITIVA, PERSEO Y MEDUSA

Matriz 5

Perseo y Medusa, 2019

Xilografía, texturas.

Edición de 2 estampas

1 Tablero DM, 60X80 cm; 1 cm grosor

Papel Hahnemuhle 220 g/m²

En esta segunda estampa se vuelven formular los elementos ya mencionados en la primera estampa. La esencia plástica, matérica y conceptual que pertenecen a la obra se reafirman con la incorporación de pequeñas texturas añadidas en la parte izquierda de la obra, para levantar el peso de la figura que va en alta dirección, así como la mano de Perseo que levanta la cabeza de Medusa. La intensidad y el peso que esta obra tiene, hace que las tontalidades con una psicología más violenta adquieran mucha más importancia.

La reafirmación de los colores y los contrastes tanto de los negros como de los granates, crean una composición muy dinámica. Cabe decir que esta última matriz ha sido la mejor producida a nivel experimental, y la que más se ha disfrutado, por la adaptación de los recursos utilizados.



Fig.136. Segunda estampa definitiva. *Perseo y Medusa*, Xilografía, 77x53 cm, 2019



Fig.137. Detalles de la segunda estampa definitiva. *Perseo y Medusa*, Xilografía, 77x53 cm, 2019

V.5.2. Litografía

A continuación presentamos las dos obras litográficas realizadas, como soporte secundario al proyecto.

PARÁMETROS TÉCNICOS

Técnica

Procedimientos y recursos utilizados

Dos litografías realizadas mediante dos tipos de piedra: piedra alemana, y piedra de mármol (soporte 40x50 cm.)

Estampación

Estampación en relieve impresa en tórculo sobre papel Hanhemhule de 70x90 y de 250 g/ m2 de gramaje cada unidad.



Fig.138. Primera estampa definitiva. *Rapto de Proserpina*, Litografía, 40x50 cm, 2019



Fig.139. Segunda estampa definitiva. *Rapto de Proserpina*, Litografía, 40x50 cm, 2019

VI. CONCLUSIÓN

Los procesos creativos instaurados a inicios del siglo XXI deben dar respuesta, yendo más allá en los planos de conocimiento, tanto a nivel conceptual como experimental.

Habiendo finalizado este proyecto y habiendo obtenido los resultados que se pretendía tener, siempre con un punto de incertidumbre por la fascinación del propio proceso de creación plástica, y por la continua incorporación de los apartados en el índice, puedo decir que este proyecto se ha enriquecido gracias a la diversidad de las fuentes de conocimiento de las que se ha conformado. De la misma manera, las posibilidades expresivas que un proceso de tal índole me ha permitido desarrollar, deja abierto la continuación de la producción artística de este proyecto, por la cantidad de opciones metodológicas, técnicas y procesuales que se pueden obtener.

El haber profundizado en el uso de la xilografía y hacer un análisis expresivo de mi lenguaje plástico me ha permitido moldear mis ideas para poderlas plasmar en las estampas y así mismo, en la conformación del respaldo teórico y conceptual del proyecto. Por consiguiente, desarrollar un estilo mucho más propio y personal, ha sido influenciado por la conjugación del proyecto antecesor que me permitió establecer una base sólida de la idea sobre la reinterpretación de la figura clásica a través de la experimentación, y en qué modo interactúan los modelos clásicos. En esto se ha basado la construcción del imaginario del proyecto.

Por último cabe decir que, en todo momento, la influencia del elemento de la escultura italiana del renacimiento ha sido constante y me ha permitido plasmar con intensidad aquello que para mi se relaciona con lo sublime, con la belleza, con todos aquellos parámetros que rigen el arte escultórico italiano, y del mismo modo, realizando un estudio desde una perspectiva de influencias latinoamericanas, ha abierto el abanico de posibilidades de invención y creación. La obra clásica, al ser reinterpretada, encarna una mirada contemporánea que construye y transita otras miradas para que la producción sea enriquecida.

El objetivo de revalorizar la obra clásica a través de mi propia producción, y desenvolverme en ámbitos artísticos varios, me ha permitido entender lo interdisciplinar en un sentido holístico, conformando una identidad en el proceso de creación e investigación.

VII. BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

REVISTAS ONLINE

[http://www.museosoumaya.org/inicio/publicaciones/revista-mensual/noviembre 2017](http://www.museosoumaya.org/inicio/publicaciones/revista-mensual/noviembre-2017)

[http://www.museosoumaya.org/inicio/publicaciones/revista-mensual/diciembre 2014](http://www.museosoumaya.org/inicio/publicaciones/revista-mensual/diciembre-2014)

http://www.creatividadysociedad.com/articulos/22/03_Caerols_Tapia.pdf

ARTICULOS WEB

<https://www.monografias.com/trabajos90/renacimiento-y-sus-representantes/renacimiento-y-sus-representantes.shtml>

<http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n24/n24a5.pdf>

<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/28648>

<http://www.expressnews.uk.com/texto-diario/mostrar/301096/grabado-renacentista-litografia-contemporanea>

<http://www.edicionesgallardoybellido.com/pdf/articulos/articulo%205.%20xilografia.pdf>
TESISfile:///C:/Users/alici/Downloads/GALLARDO%20-%20LA%20ESTAMPA%20QUE%20HABITA%20EL%20ESPACIO.%20Arte%20m%C3%BAltiple%20e%20Instalaci%C3%B3n.%20Recorriendo%20los%20l%C3%ADmites....pdf

https://www.lavanguardia.com/historiayvida/el-gran-tour-viajes-educativos-en-el-siglo-xviii_11607_102.html

<https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/seibert-ponencia.pdf>

<http://www.biblias.com.es/2014/03/la-biblia-pauperum-y-la-primacia-de-la.html>

<http://velasquez.sns.it/dedalo/indici.php?indice=titoloarticulo&&voce=Un%20incisore%20del%20Cinquecento:%20Cherubino%20Alberti&&count=15>

<https://inah.gob.mx/boletines/7861-belleza-y-virtud-una-coleccion-de-arte-clasico-procedente-de-inglaterra-llega-al-museo-nacional-de-etnologia>

http://www.creatividadysociedad.com/articulos/22/03_Caerols_Tapia.pdf

<http://www.archivowagner.com/indice-de-autores/21-indice-de-autores/b/bau-ramon-1948/67-el-concepto-de-arte-global-en-wagner>

LIBROS

FRANCASTEL, P. (1975). Sociología del arte. Madrid: Alianza Editorial.

WESTHEIM, P. Grabado en Madera, México, Breviarios. Fondo de Cultura Económica; pp 179-180

BERNARDINE, B., "Michelangelo in Prints", Wake Forest University, Ashgate Publishing Limited, 2010

BECERRA, G., "Tradición gráfica : la ruta de la estampa : homenaje al maestro Alejandro Alvarado", 2009

ALMA BARBOSA, "La estampa y el grabado mexicano", Eiciones del Lirio, 2015

DE SOLIS, D. "Desde el corazón del renacimiento",1993

TRICIO, E. "El límite. Acerca de la obra gráfica de Orvallo Salerno" , 1994.

CORBIN, H., "La imaginación creadora en el sufismo de Jbn Arabi.", 1993.

CASSIRERE, E., "Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento",

LIBROS ELECTRÓNICOS

<https://arteymedios.files.wordpress.com/2011/03/francastel-1984-pintura-y-sociedad-cap-2.pdf>

http://www.holista.es/spip/IMG/pdf/Da_Vinci_Leonardo_-_Cuaderno_de_Notas.pdf

http://libroesoterico.com/biblioteca/HERMETISMO/Cassirer%20Ernst%20Individuo%20Y%20Cosmos%20en%20La%20Filosofia%20Del%20Renacimiento_2.pdf

PELÍCULAS

GUADAGNINO, Luca. País: Italia. Call me by your name, 2018

