

TESIS DOCTORAL LA ESTAMPA QUE HABITA EL ESPACIO

Arte múltiple e Instalación

Recorriendo los límites de la gráfica contemporánea

Presentada por: Vanessa Gallardo

Dirigida por:
Teresa Cháfer Bixquert & José Fuentes Esteve

VALENCIA
Junio de 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

TESIS DOCTORAL

LA ESTAMPA QUE HABITA EL ESPACIO

Arte múltiple e Instalación

Recorriendo los límites de la gráfica contemporánea

Presentada por:

VANESSA GALLARDO FERNÁNDEZ

Dirigida por:

Teresa Cháfer Bixquert & José Fuentes Esteve

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Doctorado Arte, Producción e Investigación

Facultat de Belles Arts, San Carlos

Depósito Valencia, Abril 2015

Defensa Valencia, Junio 2015

RESUMEN

El arte contemporáneo se nos presenta hoy día desde una perspectiva poliédrica en la que los límites entre disciplinas se ha difuminado, expandido y alterado. La tesis que aquí se presenta, *La estampa que habita el espacio. Arte múltiple e instalación. Recorriendo los límites de la gráfica contemporánea*. Hace un recorrido histórico, conceptual y visual de cómo esas fronteras están desapareciendo e hibridando, esencialmente desde el arte múltiple y la instalación, en pos de un arte total libre de apelativos técnicos y restricciones formales.

A lo largo del estudio se presenta una evolución inicial y global del estatus de la gráfica, una concepción que comenzó como restringida está dando paso a un cambio sustancial en la forma de entender el arte gráfico como un medio mucho más interdisciplinar, creativo y por consiguiente atractivo. Es precisamente por sus cualidades en cuanto a proceso múltiple, que el arte gráfico está ampliando las fronteras que lo situaban como un medio convencional y en cierto modo encapsulado, para jugar hoy un papel esencial dentro del arte contemporáneo.

Lo cierto es que hay muchas cuestiones y conceptos que están siendo revisados y muchos otros que todavía deben serlo, para que el medio múltiple avance al ritmo al que lo hace su praxis. Este es sin duda, uno de los objetivos que persigue esta investigación: plantear una reflexión sobre el concepto y la práctica de la gráfica, que nos conduzca a un enfoque mucho más amplio de la misma. Hasta el punto de ver cómo el arte múltiple expande sus creaciones a otras disciplinas, para situar y concebir una estampa propia del siglo XXI, que encuentra en la instalación, la performance o la intervención un lugar propio en el que desarrollar su potencial como medio de creación múltiple, dinámico y experimental.

RESUM

L'art contemporani se'ns presenta avui dia des d'una perspectiva polièdrica en la qual els límits entre disciplines s'ha difuminat, expandit i alterat. La tesi que ací es presenta, *L'estampa que habita l'espai. Art múltiple i instal·lació. Recorrent els límits de la gràfica contemporània*. Fa un recorregut històric, conceptual i visual de com aquestes fronteres estan desapareixent i hibridant, essencialment des de l'art múltiple i la instal·lació, darrere d'un art total lliure d'apel·latius tècnics i restriccions formals.

Al llarg de l'estudi es presenta una evolució inicial i global de l'estatus de la gràfica, una concepció que va començar com restringida està donant pas a un canvi substancial en la forma d'entendre l'art gràfic com un mitjà molt més interdisciplinari, creatiu i per tant atractiu. És precisament per les seues qualitats quant a procés múltiple, que l'art gràfic està ampliant les fronteres que ho situaven

com un mitjà convencional i en certa manera encapsulat, per a jugar avui un paper essencial dins de l'art contemporani.

La veritat és que hi ha moltes qüestions i conceptes que estan sent revisats i molts uns altres que encara han de ser-ho, perquè el mitjà múltiple avança al ritme al que ho fa la seua praxi. És sens dubte, un dels objectius que persegueix aquesta recerca: plantejar una reflexió sobre el concepte i la pràctica de la gràfica, que ens conduïska a un enfocament molt més ampli de la mateixa. Fins al punt de veure com l'art múltiple expandeix les seues creacions a altres disciplines, per a situar i concebre una estampa pròpia del segle XXI, que troba en la instal·lació, la *performance* o la intervenció un lloc propi en el qual desenvolupar el seu potencial com a mitjà de creació múltiple, dinàmic i experimental.

ABSTRACT

Today Contemporary Art is presented to us through a multifaceted perspective where the limits between disciplines have been blurred, expanded, and altered.

This Thesis, *The Stamp that Occupies the Space. Multiple Art and Installation. Walking the Limits* of Contemporary Graphic Art, recaps historically, conceptually, and visually how these

boundaries are both fading and fusing, essentially from the multiple art and installation, to an art totally free from technical terms and formal restrictions.

Throughout this study, an evolutionary and global status of Graphic Art is presented through a concept that had a restrictive start but is now allowing a substantial change to occur in the way that we understand Graphic Art today: a much more interdisciplinary, creative, and attractive media. Because of this multiple process qualities, graphic art is expanding the frontiers that once situated it as a conventional and encapsulated mean, to play an essential part in Contemporary Art.

Truthfully, there are many issues and concepts that are still being revised along with many to come in order to allow multiple media to progress at the pace of its praxis. This, without a doubt, is one of the research objectives: to implement a reflection regarding the concept and practice of the art in order to amplify our focus on the matter.

Multiple art expands its creations to other disciplines in order to achieve its proper place in the XXI century: a place where it finds in installation, performance, or intervention that develops its potential as a multiple, dynamic, and experimental creational mean.

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de estos cuatro años de investigación en los que he podido crecer a nivel profesional y docente, si algo importante he aprendido es que el conocimiento envanece pero el amor edifica. Por lo que me gustaría empezar esta tesis agradeciendo a todas aquellas personas que han caminado conmigo de la mano durante esta aventura. A todos aquellos que en momentos duros o de incertidumbre han sabido levantar mi cabeza, despejar mi mente y sacarme una sonrisa. Por ello, quisiera dedicar estas primeras palabras a mis padres que me han dado todo su amor, cariño, confianza y esfuerzo inhumano para hacer que mi futuro sea hoy una realidad. Quisiera expresarles desde aquí, que pese a la dura situación social que vivimos, gracias a su empeño y confianza he podido disfrutar de lo gratificante que es vivir y trabajar en aquello que amas. Por esto y por todo lo bueno que aportáis a mi vida cada día, quisiera daros las GRACIAS INMENSAS, os quiero y admiro.

Del mismo modo, quisiera agradecer a mi hermana su apoyo y admiración incondicional, que no merezco, y por supuesto su cariño que hoy tengo la suerte de poder disfrutar a diario, perdona mis nervios estos últimos meses, ¡gracias tati! Te quiero mucho.

Al resto de mi familia, mis tíos y primos, gracias por ser la mejor familia que se puede tener.

A Antonio, por sorprenderme y demostrarme con el día a día que no hay matriz más perfecta para mí que mi mejor amigo: Te quiero. Gracias por enseñarme, por tu confianza en mí, por tu amor, por soportarme y aún así quererme, por tu ayuda incondicional a cualquier hora y por hacerme reír y vivir feliz al mismo tiempo.

A Ada y a Pilar por sus oraciones, bendiciones, traducciones etc., de corazón, ¡Gracias!

Quiero tener un agradecimiento especial para Pepe Fuentes, por ser un gran profesor, por inculcarme la responsabilidad que supone la enseñanza. Agradecerle por supuesto, el transitar conmigo el camino de mi doctorado y hacer no sólo las veces de director, sino de amigo.

A Teresa Cháfer, por codirigir esta tesis, por ser una de los pilares que han hecho posible que éste día se celebre y por ayudarme con todo, gracias de verdad porque tu apoyo y confianza han sido muy importantes para mí a lo largo de estos cuatro años.

Gracias a Rubén Tortosa por haber sembrado las bases de esta investigación.

A María, por todo lo que me ha enseñado y hecho por mí. Contigo he aprendido que la paciencia es una de las mayores virtudes que una persona

pueda tener y la tuya conmigo ha sido más que infinita. Gracias enormes por padecerme y pese a ello demostrarme tu cariño cada día. Eres un tesoro que guardaré siempre en mi corazón.

Porque la amistad es una semilla que brota en cualquier lugar, me siento afortunada de tener tantos frutos que regar. Quiero dar las gracias a todos y cada uno de mis amigos:

Ana y a Leyre, gracias por tanto bueno vivido y por ese sarcasmo que nos encanta, a Cris, Merche, Rocío, Ester, Laura, Yolanda, a todas, gracias por recibirme siempre con alegría y preocuparos por mí.

A mis 5.com por ser otra familia para mí. A Ángela, por ayudarme con mi web, ¡algún día la tendremos! Y lo celebraremos. A Mery, por hacerme reír tantísimas veces con tus meteduras de pata.

Especialmente quiero dar las gracias a Raquel por habitar conmigo un tercio de mi vida ¡y no salir corriendo! Hemos vivido y conseguido alcanzar muchos sueños juntas, 5.com, PFM en MPA de la UPV, ZINK, coger nuestros ordenadores en un incendio y ¡lo que nos queda amiga!

A mi hermana Sandri, gracias por limpiarme la espalda en aquella prueba de acceso hace ya más de diez años, conocerte es una fiesta para los sentidos, gracias por ser una de mis personas favoritas.

A Inma, mi sorprendente y querida amiga, gracias por el tiempo y esfuerzo que has dedicado a la traducción de esta investigación a valenciano. Y gracias por tantos buenos y bellos momentos, por tantas charlas hablando de gráfica, de postgráfica, de ácidos, de montajes etc.

Gracias a Hui por enseñarme la destreza de que con una palabra se puede resumir un ciclón.

Hay amigos que pese a estar a más de 6.000 km de distancia, están tan cerca de ti como lo está tu corazón, gracias Davi por quererme, ayudarme y ser mi confidente.

A Raquí que un día me dio una arandela para verlo todo más diminuto y con ese pequeño gesto me enseñó que el mundo y los problemas tienen la importancia que nosotros queramos darles.

A todos, GRACIAS de corazón y GRACIAS a Dios por poner a cada uno de ellos en mi vida.

LA ESTAMPA QUE HABITA EL ESPACIO
Arte múltiple e Instalación
Recorriendo los límites de la gráfica contemporánea

INTRODUCCIÓN
HIPÓTESIS Y OBJETIVOS
METODOLOGÍA
FUENTES
ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN
JUSTIFICACIÓN

1. DE LO FUNCIONAL A LO INTANGIBLE. Transformación histórica del grabado desde su carácter reproductivo, a las derivas conceptuales plásticas de la gráfica actual.	1
1.1. INICIOS REPRODUCIBLES del grabado como medio divulgativo.	2 - 13
1.2. FINES INTANGIBLES de la gráfica como medio creativo con entidad propia.	13
1.2.1. Medios técnicos que aportan nuevas vías para la creación en la era de las pantallas.	14 - 18
1.3. GRÁFICA ELECTROSTÁTICA.	19
1.3.1 Del referente electrostático a los sistemas de registro digitales hoy.	20 - 30
1.4. ARTE MÚLTIPLE DIGITAL. Nuevas vías para la creación en la gráfica contemporánea.	31
1.4.1 La estampa digital y la matriz intangible.	32 - 39
- Bibliografía.	40 - 41
2. GRÁFICA AL LÍMITE. NUEVAS ESTAMPAS. Innovación técnica del grabado desde los años 60. La objetualidad en el arte múltiple y su vinculación con la escultura como precursora de la instalación.	43
2.1. EL GRABADO MATÉRICO.	44 - 53
2.1.1 El Collagraph.	54 - 57
2.1.2 Sistemas de Moldes.	58 - 64
2.2. EL GRABADO OBJETUAL. El Papel como soporte activo y líquido. La pulpa de papel.	65 - 76
- Bibliografía.	77 - 78

3. LA GRÁFICA COMO MEDIO TRANSDISCIPLINAR.	79
3.1. REPRODUCCIÓN VS.PRODUCCIÓN.	80 - 86
3.2. DE LA GENERACIÓN DE OBJETOS A LA GENERACIÓN DE PROCESOS EN EL MEDIO MÚLTIPLE.	87 - 92
3.3. GRÁFICA EN EL CAMPO EXPANDIDO: DILUYENDO LOS TRADICIONALISMOS.	83 - 95
3.3.1. Orígenes del término gráfica de campo expandido.	96 - 101
3.3.2. La huella y El contacto. Los imprescindibles en la gráfica.	102 - 106
3.3.3. ¿Qué significa hoy, hacer una estampa original?	107- 117
3.3.4. Ser, pensar y crear desde el proceso gráfico.	118 - 121
3.4 REFERENTES EN EL ÁMBITO DE LA GRÁFICA DE CAMPO EXPANDIDO.	122 - 124
3.4.1 Agitando las fronteras del grabado. Gráfica que trasciende la frontera de lo reproducible.	125 - 142
3.4.2 De huellas y cuerpos gráficos.	143 - 156
-Bibliografía.	157 - 159
4. INSTALACIÓN Y ARTE MÚLTIPLE. LA INCORPORACIÓN DE LA ESTAMPA EN EL ESPACIO. La instalación como nexos unificador entre la escultura y el arte múltiple.	161
4.1. COMPLEJIDAD POLISÉMICA DEL CONCEPTO DE INSTALACIÓN. ..	162 - 165
4.2. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE INSTALACIÓN. Orígenes de la instalación.	166 - 173
4.2.1 Abandono de los tradicionalismos disciplinares en el espacio. La pérdida del pedestal.	174 - 184
4.2.2 Conquista del espacio: La instalación total según Ilya Kabakov.	185 - 190
4.2.3 Elementos a tener en cuenta a la hora de realizar un proyecto de instalación.	191 - 205
4.3 INSTALACIÓN Y ARTE MÚLTIPLE. LA ESTAMPA QUE HABITA EL ESPACIO.	206 - 210
4.3.1 Multiplicidad, Fragmentación, Seriación y Repetición. La frontera compartida entre arte múltiple e instalación.	211 - 214
4.4 ESCULTURAS IMPRESAS: Allorando el terreno al espacio desde el medio múltiple.	215 - 230
4.5 INSTALACIONES CON IDENTIDAD MÚLTIPLE. El espacio, un nuevo soporte para la estampa contemporánea.	231 - 255

4.6	GRÁFICA PERFORMATIVA. EL PROCESO GRÁFICO COMO ACCIÓN. La acción como proceso preparatorio de la instalación.	256 - 259
4.6.1	El cuerpo como matriz generadora de huellas.	260 - 264
4.6.2	El cuerpo como soporte. La "estampa corporal".	265 - 272
4.6.3	Acciones gráficas cuyo fin es la instalación.	273 - 288
4.7	ARTE MÚLTIPLE EN Y DESDE EL ESPACIO PÚBLICO.	289 - 303
4.8	Reflexión. - Bibliografía.	304 - 305 306 - 308
5.	PROYECTO PERSONAL. EL CUERPO COMO AGENTE GRÁFICO.	309 - 310
5.1.	INTRODUCCIÓN AL TEMA DE ESTUDIO. (Desde finales del siglo XX hasta principios del siglo XXI).	311 - 316
5.2.	REPRESENTACIÓN DEL CUERPO.	317 - 318
5.2.1	Suplementos de primer grado.	319 - 326
5.2.2	Suplementos de segundo grado.	327 - 348
5.3	EL REGISTRO DE LA AUSENCIA EN EL ESPACIO DESDE EL PROCESO GRÁFICO.	349 - 354
5.4	OBRA. <i>Una aproximación personal a la ausencia desde el medio múltiple y la instalación.</i> Selección Obra Vanessa Gallardo 2010/2014. - Bibliografía.	355 - 380 381 - 383
6.	CONCLUSIONES.	385 - 392
7.	BIBLIOGRAFÍA.	393 - 407
8.	RELACIÓN DE IMÁGENES.	409 - 424
	ANEXO. CURRICULUM VITAE.	425 - 433

INTRODUCCIÓN

El arte múltiple, por su propio carácter de reproducción, a menudo ha visto asociada a su faceta creativa una función divulgativa que en muchas ocasiones ha sido motivo de cierto rechazo e incluso menosprecio, en el propio ámbito artístico, viendo relegada su función a la de técnica auxiliar al servicio de otras, cuando no meramente artesana.

A lo largo del estudio que aquí se presenta pretendemos indagar sobre cómo actualmente, esta concepción tan restringida está dando paso a un cambio sustancial en la forma de entender el arte gráfico como un medio mucho más interdisciplinar, creativo y por consiguiente atractivo. Y es que el arte gráfico, precisamente por sus cualidades en cuanto a proceso múltiple, el que está ampliando las fronteras que lo situaban como un medio convencional y en cierto modo encapsulado, para jugar hoy un papel que consideramos esencial dentro del arte contemporáneo.

Lo cierto es que hay muchas cuestiones y conceptos que están siendo revisados y muchos otros que todavía deben serlo, para que el medio múltiple avance al ritmo al que lo hace su praxis. Éste es sin duda, uno de los objetivos que persigue esta investigación: plantear una reflexión sobre el concepto y la práctica de la gráfica, que nos conduzca a un enfoque mucho más amplio de la misma.

Albergamos un particular sentimiento hacia este medio, al que siempre hemos percibido como parte esencial de nuestra cotidianidad. El simple hecho de dejar huellas al coger una taza, o al caminar por un sendero, provocan en nosotros una serie de reflexiones que inevitablemente van ligadas al proceso creativo propio de los sistemas de estampación y reproducción.

Pero si bien nuestra experiencia en la creación artística se desarrolla sobre todo en el mundo de la gráfica, el interés inicial por estas cuestiones como materia de investigación proviene de una búsqueda personal intentando ampliar los lenguajes

expresivos, ignorando las fronteras propias de cada medio que, a nuestro entender, acotan y restringen el lenguaje a la hora de comunicar emociones.

Por otra parte, en los últimos años, hemos podido constatar parecidas inquietudes en muchos artistas que realizan sus obras con gran amplitud de criterios y notable falta de prejuicios a la hora de situar sus creaciones en un medio u otro, siendo lo multidisciplinar su mejor definición.

Pretendemos de alguna manera poner de manifiesto la necesidad que tenemos los creadores del siglo XXI, de ampliar las fronteras del medio múltiple llegando a disolver sus límites.

Analizar y comprender además, qué es lo que ha sucedido estos últimos años, tratando de determinar qué circunstancias relevantes y qué hechos concretos han contribuido a que la gráfica salga del lugar acotado en el que tradicionalmente se la ha situado y se expanda hacia un ámbito interdisciplinar.

Por último, situar la estampa del siglo XXI en el contexto que se merece, que es el de una estampa que cobra dimensión en el espacio y encuentra en la instalación un lugar propio en el que desarrollar su potencial como medio de creación múltiple, dinámico y experimental.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

En esta investigación trataremos de poner sobre la mesa algunas de las reflexiones y “vacíos” que se venían planteando desde hace tiempo y con los que se encuentran los creadores gráficos contemporáneos. Partiendo del análisis de esta realidad, pretendemos esbozar un nuevo concepto de estampa propia del siglo XXI, cuyo ámbito trascienda el tradicional y nos acerque a una nueva concepción de la estampa extendida en el espacio, que muestre las afinidades que existen entre arte múltiple e instalación. Surge así, una estampa que si bien nace primordialmente del proceso gráfico, se muestra perfectamente integrada en el terreno de la instalación,

evidenciando que las fronteras entre disciplinas cada vez son menos y, que lejos de crear barreras entre ellas, lo propio es unificarlas para crear un arte contemporáneo libre de prejuicios, convenciones y tradicionalismos.

El objetivo principal de nuestra investigación, se centra especialmente en la búsqueda de los puntos convergentes que se dan entre el arte múltiple y la instalación, así como el estudio de los nuevos mecanismos y sinergias que se están generando en el arte múltiple contemporáneo.

Partiendo de este análisis, pretendemos evidenciar el modo en que la nueva estampa del siglo XXI se desarrolla y amplía a través de la interconexión de las diversas áreas artísticas. Es esta la razón, del esfuerzo de este estudio por recabar información sobre el territorio en el que concurren y coexisten el arte múltiple y la instalación. De modo que, una vez analizada, comparada y sometida a un juicio crítico dicha información, obtengamos resultados que nos sirvan para poner de relieve el carácter unificador de la gráfica en el panorama actual del arte contemporáneo.

Con la finalidad de obtener una mejor perspectiva del cambio de paradigma que se produce en el arte múltiple, indagaremos también en los posibles orígenes y antecedentes de esta nueva situación. En este sentido, realizaremos un estudio compilatorio inicial de aquellas técnicas gráficas que han sabido llevar al medio gráfico al límite de sus posibilidades, efectuando una revisión que abarca técnicas, procesos y autores imprescindibles, desde el grabado matérico a la estampa digital.

En el ecuador de la investigación, nuestro objetivo se centrará en la comprensión de las nuevas derivas que están llevando al arte múltiple a un punto de inflexión. Para ello, se hace necesario a nuestro modo de ver, una reflexión, estudio y revisión de conceptos tradicionales propios de este medio, como son: estampa, matriz, huella, etc., que han forjado un nuevo ámbito dentro del arte múltiple, denominado *obra gráfica de campo expandido*.

Una cierta visión poliédrica de la gráfica de campo expandido, nos ha llevado a replantear las razones por las que el arte múltiple emerge con gran fuerza dentro del arte contemporáneo. Y prevemos que son sus cualidades de versatilidad y

reproductibilidad, así como su capacidad de simbiosis con otras disciplinas artísticas, las que han posibilitado que la gráfica encuentre en el género de la instalación, el lugar perfecto para alumbrar una nueva concepción de estampa que se extiende en el espacio, traspasando y difuminando los confines entre disciplinas; fusionando obra gráfica e instalación en un nuevo medio y revelando que el arte contemporáneo es hoy más múltiple que nunca. Y lejos de crear fisuras y barreras, anticipamos que éstas más bien desaparecen en pos de un arte total y sin límites.

A lo largo de este trabajo, se han tratado de determinar las cualidades comunes al arte múltiple y la instalación, que evidencian sus afinidades.

También se ha hecho especial hincapié en otras derivaciones artísticas que germinan en este periodo de tránsito que vive el arte múltiple emergente.

El objeto de estas reflexiones, no es otro que aportar una visión transdisciplinar en el campo de la obra gráfica, a través del estudio tanto de conceptos como de referentes artísticos, que han sabido aunar en sus creaciones arte múltiple, instalación y las derivaciones creativas que surgen de esta simbiosis, entre las que se encuentran las intervenciones e instalaciones en y desde el espacio público, así como la gráfica performativa.

Consideramos primordial para la investigación, el hecho de haber podido incorporar esta visión transdisciplinar, propia del nuevo arte gráfico de campo expandido, al contexto de nuestra propia experiencia docente. De este modo, hemos comprobado en las clases impartidas a lo largo de estos cuatro años de beca doctoral, cómo los estudiantes, artistas en ciernes, llevan a cabo con total naturalidad sus trabajos sin la limitación que supone verse acotados por la utilización de un único medio.

Por último, la parte más práctica de esta investigación, se concreta en la realización de una selección de proyectos personales, llevados a cabo a lo largo de estos cuatro años, cuyo objetivo ha sido poner en práctica muchos de los conceptos y reflexiones analizados. La creación de las obras que se presentan, supone una aportación significativa de esta tesis, y ratifica el principal objetivo de la investigación, ya que el territorio en el que se desarrollan es aquel en el que concurren y coexisten, el arte

múltiple y la instalación, demostrando así el carácter unificador de la gráfica, en la elaboración de un proyecto de fusión y diálogo entre la praxis artística y el conocimiento teórico.

METODOLOGÍA

La estrategia metodológica aplicada en esta investigación no es de carácter único; más bien ha consistido en utilizar varios procedimientos que se complementan.

En primer lugar se lleva a cabo una importante tarea de recopilación de datos que, resulta esencial para la elaboración de esta tesis y que nos lleva al posterior análisis, estudio y reflexión sobre los mismos.

Por otra parte, no sólo la aportación de las conclusiones personales, sino también la propia obra que se presenta así como el reflejo en la tarea docente de esta labor de investigación, conforman la faceta más pragmática y creativa de la misma.

En resumen, podemos decir que su carácter ha sido por un lado teórico-analítico y por otro práctico-empírico.

Metodología analítica:

El objetivo documental de la investigación se ha centrado en la elaboración de un marco teórico conceptual, para conformar un corpus de ideas sobre el objeto central de estudio.

1 - Como punto de partida, se repasa la situación de la gráfica actual analizándola desde un punto de vista histórico y se estudian los antecedentes y la evolución que nos lleva hasta el momento presente.

Se analizan también, las obras y autores contemporáneos, centrándolos en su contexto técnico y cronológico.

Obtenemos de este modo, una visión de conjunto que nos sirve como base para la comprensión del proceso de evolución de la gráfica hacia el concepto actual de la misma.

2 - Se realiza una investigación sobre las influencias, antecedentes y en definitiva desencadenantes, que han propiciado la evolución de este medio. La gráfica es una materia viva y cambiante en continuo desarrollo y en este sentido, se observa cómo los cambios vienen en buena parte determinados por nuevos materiales y nuevas situaciones que provocan que el arte múltiple derive hacia la interdisciplinariedad, lo que ha permitido la adecuación de este medio a la realidad actual.

3 - Se lleva a cabo una revisión de las evidencias resultantes de los diversos procesos de innovación en la creación gráfica, por medio de la recopilación y el análisis de datos gráficos y teóricos. A este respecto, queremos señalar que la información sobre los procesos, los materiales y su aportación a la evolución de la gráfica, constituye un valor añadido de esta investigación.

4 - La información sobre los artistas, las obras y los procesos, proviene en su mayoría de libros, catálogos, exposiciones, revistas especializadas, tesis doctorales etc., Partiendo de estos datos, el trabajo teórico ha consistido sobre todo en analizar las obras, obtener conclusiones y realizar una exposición personal y objetiva de las mismas.

5 - Los métodos y las técnicas aplicadas para la realización de la investigación, se han basado en el estudio documental y de campo en el que se han recopilado datos e información que después de contrastada y analizada da lugar a una serie de conclusiones personales sobre el tema.

Metodología práctica:

Por otra parte, también consideramos la metodología utilizada de carácter práctico dado el análisis creativo que se realiza de los planteamientos y temas abordados, partiendo de la experiencia personal sobre las cuestiones que se plantean.

La aplicación de estos mismos argumentos en la docencia, otorgan a la metodología empleada, un carácter experimental y paradigmático.

Por otra parte, la realización de un proyecto personal de obra creativa, en el que se evidencian los planteamientos y las reflexiones de la investigación, supone una aplicación metodológica puramente empírica.

FUENTES

Para la consecución de los objetivos propuestos, se han utilizado y tenido en cuenta diversas fuentes de conocimiento e información que han incluido bibliografía específica sobre procesos de grabado, arte múltiple contemporáneo e instalación, así como tesis doctorales que han ayudado a mostrar una visión de conjunto.

Del mismo modo la consulta de revistas especializadas, catálogos de exposiciones y webs personales expertas en la materia, han sido fundamentales como punto de partida para la realización de este trabajo.

Se ha profundizado en los métodos creativos y la obra de artistas que han llevado al medio múltiple al límite de sus posibilidades y que han realizado su trabajo personal a través del proceso creativo gráfico, mostrándolo por medio de instalaciones impresas en el espacio. En este sentido, cabe destacar la aportación en cuanto a documentación gráfica, que ha supuesto la recopilación y posterior selección exhaustiva de las obras que se presentan, como por ejemplo las piezas de Rufino Tamayo, José Fuentes, Jesús Pastor, Ana Soler, Richard Woods, Marilene Oliver, Annie Catrell, Thomas Kilpper, Regina Silveira, el colectivo formado por Patricia Gómez y María Jesús González o Alexia Tala, entre otros muchos.

Además es importante señalar, que muchos de los referentes aquí mostrados, no son únicamente de artistas consagrados, sino que corresponden a una serie de artistas emergentes que contemplan la gráfica desde otras perspectivas alternativas a las "tradicionales", constituyendo un referente muy significativo de la gráfica actual. En este sentido se han incluido también algunas bienales, ferias o simposium de arte

experimental, nacionales e internacionales, que sirven como plataforma de difusión a nivel mundial para este tipo de trabajos y que contribuyen al desarrollo del nuevo arte múltiple interdisciplinar.

También se han circunscrito cursos y conferencias a los que hemos tenido la oportunidad de asistir, comprobando y ampliando la información sobre determinadas cuestiones generales y otras más específicas que aquí se exponen.

Por último, decir que la bibliografía sobre arte múltiple interdisciplinar, es más bien escasa, lo que confiere a esta investigación un valor añadido, pero dificulta la tarea de recabar información. Por este motivo, el estudio ha debido basarse en otras fuentes alternativas, como revistas, catálogos, tesis etc., así como en conversaciones mantenidas con artistas, de las que sin duda se han extraído abundantes reflexiones válidas para este estudio.

Las obras que se presentan como parte práctica de la tesis, son el fruto de diversas investigaciones personales y se nutren a su vez de la experiencia adquirida y las diversas influencias inherentes a toda actividad creativa, siendo además por sí mismas, fuente de conocimiento por lo que implican de hallazgo en cuanto a resultados que permiten avanzar en el estudio que se plantea.

ESTRUCTURA de la investigación

El trabajo de investigación se ha organizado en dos partes fundamentales: una teórica, en la que se exponen los planteamientos y los fundamentos de este estudio y otra práctica, constituida por las obras realizadas a partir de las ideas claves de la tesis y el consecuente análisis de las mismas.

El corpus teórico comienza con la introducción y continúa con el desarrollo de los contenidos a través de cinco capítulos, para finalizar con las conclusiones y la bibliografía.

En la introducción se establecen los presupuestos teóricos de partida y se describen los motivos y los objetivos de la investigación, presentando la metodología y las fuentes utilizadas en el desarrollo del trabajo, así como un breve resumen de cada capítulo, que exponemos a continuación.

El primer capítulo titulado ***De lo funcional a lo intangible***, se plantea como una reflexión sobre la transformación que se ha producido en el grabado desde una concepción del mismo basada fundamentalmente en su condición reproducible, hasta llegar a los nuevos planteamientos de la gráfica actual. Con este fin, se lleva a cabo una revisión de las sucesivas etapas en la historia del grabado, para evidenciar cómo el medio gráfico pasa de ser una técnica funcional, física y básicamente de reproducción, a ser un medio mucho más rico y creativo, gracias en buena medida a los avances tecnológicos, pero también a la amplitud de miras de numerosos artistas que no se resignan a crear a través de un medio único, limitado y acotado por prejuicios tradicionalistas.

A lo largo del segundo capítulo: ***Gráfica al límite. Innovación técnica del grabado desde los años 60***, analizamos el trabajo de varios artistas que con su aportación, han contribuido al avance del medio múltiple mediante la invención y puesta a punto de técnicas experimentales. En este sentido, nos hemos centrado fundamentalmente en aquellas técnicas de carácter escultórico, por ser éstas la base de la fusión entre arte gráfico, escultura e instalación. Y es precisamente esta fusión la que ha tenido como consecuencia la generación de nuevas estampas que han llevado al medio múltiple al límite de sus posibilidades, tendiendo un puente creativo que ha permitido a la gráfica posicionarse en un terreno más indeterminado, lleno de posibilidades y alternativas.

A continuación, en el ecuador de la investigación, el tercer capítulo: ***La Gráfica como medio transdisciplinar***, tratamos de mostrar cómo los límites entre las disciplinas han desaparecido en todos los campos artísticos, pero de forma aún más acusada en el medio múltiple, en el que actualmente se revisan las fronteras y se replantean conceptos tan arraigados como el de matriz o estampa, para dar lugar a una nueva visión contemporánea del medio gráfico, llegando incluso a cuestionarse el estatus de la gráfica actual, en un intento de redefinir “qué es grabado hoy”.

También en este capítulo se abordan cuestiones como **Reproducción VS. Producción**, subrayando la idea de que el proceso, es decir, el desarrollo y el modo de realizar la producción, puede ser hoy más relevante que la reproducción en sí misma. Igualmente se ofrece en este capítulo, una visión completa de otras muchas cuestiones de interés sobre el medio múltiple, que nos llevan a adoptar un nuevo enfoque de estampa y de gráfica de campo expandido, compartido por diversos artistas grabadores, a los que ya no interesa tanto la faceta de reproducción propia del arte múltiple, como la de producción, en la que el proceso gráfico es el medio para llegar a un fin que puede o no ser la reproducción.

Resumiendo, en este tercer capítulo, veremos como las fronteras entre las disciplinas tienden a desaparecer en todos los campos artísticos, pero especialmente en el medio múltiple, dando como resultado el surgimiento de un nuevo tipo de gráfica interdisciplinar y “expandida”.

El capítulo cuarto, es el núcleo que unifica y da sentido a todo el planteamiento del estudio. En él se analiza el cambio de paradigma dentro del arte múltiple y la importancia de la instalación como elemento clave para la expansión de la gráfica. Lleva por título: **INSTALACIÓN Y ARTE MÚLTIPLE. LA INCORPORACIÓN DE LA ESTAMPA EN EL ESPACIO. La instalación como nexos unificador entre la escultura y el arte múltiple.** En este capítulo, hemos reflexionado sobre el modo en cómo los límites entre el grabado y otras disciplinas se disuelven, concluyendo que es la instalación la que actúa como el detonante que propicia dicha disolución. Pero sobre todo basamos nuestro estudio en la relación íntima que existe entre la escultura y la gráfica en cuanto a proceso se refiere. Por ello, se muestra una selección de lo que hemos titulado: **Esculturas impresas: Allorando el terreno a la instalación**, como preámbulo para procurar entender la evolución que se ha producido en el medio múltiple, desde lo bidimensional, a lo tridimensional y finalmente a lo espacial dentro del territorio de la instalación, con el género denominado **Instalaciones impresas**.

Incluimos también el estudio la **Gráfica performativa**, en la que artistas emergentes se sirven del medio múltiple para realizar performances que posteriormente se

muestran como instalación. Planteamos igualmente el concepto de **Gráfica de Arte público, porque consideramos que comparte las premisas que se plantean en esta investigación, empezando por la transgresión de las barreras del formato, cuyos inicios se sitúan en el grabado mural.** En todos los casos, la exposición y los planteamientos teóricos vienen acompañados por una serie de referentes visuales que han servido para realizar un análisis más esclarecedor y por consiguiente, posibilitar una mejor comprensión de los diversos aspectos planteados en el desarrollo de este trabajo.

Finalmente el capítulo quinto, representa la parte conceptual, práctica y experimental de este estudio. En ellos y a través de la selección de algunos de los proyectos personales realizados durante el periodo de investigación, se ponen en práctica los conceptos expuestos de manera teórica.

Las nociones técnicas y conceptuales que se reflejan en las obras, responden a una preocupación e interés personal por el tema del cuerpo, su representación a través de la historia y más concretamente, su tratamiento en la obra gráfica.

Por este motivo, el capítulo quinto denominado **EL CUERPO COMO AGENTE GRÁFICO** contempla el estudio del cuerpo como instrumento y soporte artístico, llevando a cabo un análisis conceptual de este tema, que se centra en las múltiples maneras en las que se ha representado el cuerpo en la modernidad, siendo considerado además, como una realidad tangible con la que trabajar como soporte personal y a la vez social.

Avanza el análisis enfocado hacia el concepto de huella, implícito en los procesos de estampación, y en el caso de la obra personal, asociado metafóricamente a la idea de ausencia, considerando que las huellas son fragmentos reproducibles desde nuestro cuerpo y que una vez impresas, evidencian la ausencia de aquello que las dejó.

Se citan también en este capítulo, artistas relevantes que han tratado desde la gráfica el tema del cuerpo, la huella y la ausencia, vinculando sus obras a la instalación desde lo múltiple.

Por último, dentro del capítulo quinto titulado **EL REGISTRO DE LA AUSENCIA EN EL ESPACIO DESDE EL PROCESO GRÁFICO: *Una aproximación personal a la ausencia desde el medio múltiple y la instalación***, se mostrarán las obras realizadas durante ésta investigación y se analizarán de forma inevitablemente subjetiva, pero a su vez procurando reflejar las inquietudes surgidas en un medio que ha sabido crecer y situarse en un lugar relevante dentro del arte contemporáneo, aportando soluciones y respondiendo a las necesidades planteadas en el ámbito de la creación en este siglo XXI.

JUSTIFICACIÓN

Consideramos que este trabajo responde a la necesidad de situar al medio gráfico en el lugar que debe ocupar dentro del arte contemporáneo, aportando además, la evidencia de una realidad en la práctica artística, que no está siendo suficientemente contemplada en el plano teórico.

A pesar de las muchas publicaciones y tesis que existen sobre grabado, con las que hemos de mostrarnos agradecidos, ya que han supuesto una base inmejorable y realmente inspiradora para la realización de esta investigación, consideramos que son escasas aquellas que contemplan el arte múltiple desde su conceptualidad, contemporaneidad y su carácter experimental e interdisciplinar.

Por ello hemos querido realizar una tesis en la que se conjugue la técnica con el proceso creativo, en clave de interdisciplinariedad de las diversas áreas de creación.

Con estas premisas, centramos nuestra atención en el estudio de la simbiosis que se produce entre el arte múltiple y la instalación.

Además, hemos desarrollado los planteamientos expuestos de manera teórica, por medio de la creación de obra artística, con la intención de mostrar de manera mucho más evidente la aportación de esta tesis.

Confesamos sentir una pasión personal por el grabado, pero desde una visión poliédrica en su forma de llevarlo a cabo, evidenciando de este modo, un enfoque diferente al de los sistemas de estampación tradicionales. Una gráfica múltiple y expandida no sólo en sus aspectos técnicos y prácticos, sino también en el ámbito del pensamiento, que es en definitiva el motor fundamental para alumbrar un nuevo arte gráfico propio del siglo XXI, en el que los tradicionalismos sirvan como base y no como condicionante, en el que la técnica y el proceso estén al servicio de la idea y en el que la reproducción vaya más allá de la mera copia.

Por último consideramos oportuna esta investigación, en un momento en el que la gráfica, dentro de su extenso universo, está ofreciendo nuevos imaginarios creativos al arte contemporáneo, demostrando que ha superado de una vez por todas las fronteras que hacían del arte múltiple, un medio auxiliar y encapsulado en lo convencional.

INTRODUCCIÓ

L'art múltiple, pel seu propi caràcter de reproducció, a sovint s'ha vist associat a la seua faceta creativa una funció divulgativa que moltes vegades ha estat motiu de cert rebuig i fins i tot menyspreu, en el propi àmbit artístic, veient relegada la seua funció a la de tècnica auxiliar al servei d'unes altres, quan no merament artesana.

Al llarg de l'estudi que ací es presenta veurem com actualment aquesta concepció tan restringida està donant pas a un canvi substancial en la forma d'entendre l'art gràfic com un mitjà molt més interdisciplinari, creatiu i, per tant, atractiu. Doncs l'art gràfic, precisament per les seues qualitats corresponents al procés múltiple, està ampliant les fronteres que el situaven com un mitjà convencional i en certa manera encapsulat, per a jugar avui un paper que considerem essencial dins de l'art contemporani.

Tot i això, és ben cert que hi ha moltes qüestions i conceptes que estan sent revisats i altres que encara han de ser-ho, perquè el mitjà múltiple avança al ritme al que ho fa la seua praxi. Aquest és, sens dubte, un dels objectius que persegueix aquesta investigació: plantejar una reflexió sobre el concepte i la pràctica de la gràfica, que ens conduïska a una visió molt més ampla de la mateixa.

Hi tenim un particular sentiment cap a aquest mitjà què sempre hem percebut com part essencial de la nostra quotidianitat. El simple fet de deixar petjades en agafar una tassa, o en caminar per una sendera, provoquen en mi una sèrie de reflexions que inevitablement van lligades al procés creatiu propi dels sistemes d'estampació i reproducció.

Però si d'una banda la nostra experiència en la creació artística es desenvolupa sobretot en el món de la gràfica, d'altra el interès inicial per aquestes qüestions com a matèria d'investigació prové d'una recerca personal que intenta ampliar els llenguatges expressius, ignorant les fronteres pròpies de cada mitjà que, al meu parer, fiten i restringeixen el llenguatge a l'hora de comunicar emocions.

D'altra banda, durant els últims anys, hem pogut constatar semblants inquietuds en molts artistes que realitzen les seues obres amb gran amplitud de criteris i notable falta de prejudicis a l'hora de situar les seues creacions en un mitjà o un altre, sent allò multidisciplinari la seua millor definició.

Pretenem d'alguna manera posar de manifest la necessitat que tenim els creadors del segle XXI, d'ampliar les fronteres del mitjà múltiple arribant a dissoldre els seus límits.

Analitzar i comprendre què és el que ha succeït aquests últims anys, tractant de determinar quines circumstàncies rellevants i quins fets concrets han contribuït al fet que la gràfica provinga del lloc fitat en el qual tradicionalment se l'ha situat i s'expandisca cap a un àmbit interdisciplinari.

Finalment, situar l'estampa del segle XXI en el context que es mereix, el d'una estampa que cobra dimensió en l'espai i troba en la instal·lació un lloc propi en el qual desenvolupar el seu potencial com un mitjà de creació múltiple, dinàmic i experimental

HIPÒTESI I OBJECTIUS

En aquest estudi hem tractat de posar sobre la taula algunes de les reflexions i "buits" que s'estan plantejant des de fa temps, i amb els quals es troben els creadors gràfics contemporanis. Partint de l'anàlisi d'aquesta realitat, es pretén esbossar un nou concepte d'estampa pròpia del segle XXI, l'àmbit del qual transcendisca allò tradicional i ens acoste a una nova concepció de l'estampa estesa en l'espai, que mostre les afinitats que existeixen entre art múltiple i instal·lació. Sorgeix així, una estampa que si bé naix primordialment del procés gràfic, també es mostra perfectament integrada en el terreny de la instal·lació, evidenciant el fet que les fronteres entre disciplines cada vegada són menys i que lluny de crear barreres entre elles, el propi és unificar-les per a crear un art contemporani lliure de prejudicis, convencions i tradicionalismes.

L'objectiu principal d'aquesta investigació, se centra en l'estudi dels nous mecanismes i sinergies que s'estan generant en l'art múltiple contemporani.

Partint d'aquesta anàlisi, hem volgut evidenciar la manera en què la nova estampa del segle XXI es desenvolupa i amplia a través de la interconnexió de les diverses àrees artístiques. És aquesta la raó de l'esforç d'aquest estudi per obtenir informació sobre el territori en el qual concorren i coexisteixen l'art múltiple i la instal·lació, per posar de relleu el caràcter unificador de la gràfica en el panorama actual de l'art contemporani.

Amb la finalitat d'obtenir una millor perspectiva del canvi de paradigma que es produeix en l'art múltiple, hem indagat també en els possibles orígens i antecedents d'aquesta nova situació. En aquest sentit, hem realitzat un estudi compilador inicial d'aquelles tècniques gràfiques que han sabut portar el mitjà gràfic fins el límit de les seues possibilitats, efectuant una revisió que abasta tècniques, processos i autors imprescindibles, des del gravat matèric a l'estampa digital.

A l'equador de la nostra investigació, el nostre objectiu s'ha centrat en la comprensió de les noves derives que estan portant a l'art múltiple fins un punt d'inflexió. Per açò, es fa necessari al nostre parer, una reflexió, estudi i revisió de conceptes tradicionals propis d'aquest mitjà, com són: estampa, matriu, petjada, etc., que han forjat un nou àmbit dins de l'art múltiple, denominat *obra gràfica de camp expandit*.

Una certa visió polièdrica de la gràfica de camp expandit, ens porta a replantejar-nos les raons per les quals l'art múltiple emergeix amb gran força dins de l'art contemporani. I considerem que són les seues qualitats de versatilitat i reproductibilitat, així com la seua capacitat de simbiosi amb altres disciplines artístiques que han possibilitat que la gràfica trobe en el gènere de la instal·lació, el lloc perfecte per a il·luminar una nova concepció d'estampa que s'estén en l'espai, traspasant i difuminant els confins entre disciplines, fusionant obra gràfica i instal·lació en un nou mitjà i revelant que l'art contemporani és avui més múltiple

que mai. I lluny de crear fissures i barreres, observem que aquestes més aviat desapareixen darrere d'un art total i sense límits.

Al llarg d'aquest treball, hem tractat de determinar les qualitats comunes a l'art múltiple i la instal·lació que evidencien les seues afinitats.

També s'ha posat l'accent principalment en altres derivacions artístiques que germinen en aquest període de trànsit que viu l'art múltiple emergent.

L'objecte d'aquestes reflexions no és un altre que aportar una visió transdisciplinar en el camp de l'obra gràfica a través de l'estudi tant de conceptes com de referents artístics que han sabut conjuminar en les seues creacions art múltiple, instal·lació i les derivacions creatives que sorgeixen d'aquesta simbiosi entre les quals es troben les intervencions i instal·lacions en i des de l'espai públic, així com la gràfica performativa.

Considerem primordial per a la investigació el fet d'haver pogut incorporar aquesta visió transdisciplinar, pròpia del nou art gràfic de camp expandit, al context de la nostra pròpia experiència docent. D'aquesta manera, hem comprovat en les classes impartides al llarg dels nostres quatre anys de beca doctoral, com els estudiants, artistes en potència, duen a terme amb tota naturalitat els seus treballs sense la limitació que suposa veure's fitats per la utilització d'un únic mitjà.

Finalment, la part més pràctica d'aquesta investigació es concreta en la realització d'una selecció de projectes personals duts a terme al llarg d'aquests quatre anys y que han tingut com objectiu posar en pràctica molts dels conceptes i reflexions ací exposats. La creació de les obres que es presenten suposa una aportació significativa d'aquesta tesi i ratifica el principal objectiu de la recerca, ja que el territori en què es desenvolupen és aquell en el qual concorren i coexisteixen l'art múltiple i la instal·lació, demostrant així el caràcter unificador de la gràfica, en l'elaboració d'un projecte de fusió i diàleg entre la praxi artística i el coneixement teòric.

METODOLOGIA

L'estratègia metodològica aplicada en aquesta investigació no és de caràcter únic; més aviat ha consistit a utilitzar diversos procediments que es complementen.

En primer lloc es du a terme una important tasca de recopilació de dades que resulta essencial per a l'elaboració d'aquesta tesi i que ens porta a la posterior anàlisi, estudi i reflexió sobre els mateixos.

D'altra banda, no sols l'aportació de les conclusions personals, sinó també la pròpia obra que es presenta així com el reflex en la nostra tasca docent d'aquesta labor d'investigació, conformen la faceta més pragmàtica i creativa de la mateixa.

En resum, podem dir que el seu caràcter ha estat d'una banda teòric-analític i d'altra pràctic.

Metodologia analítica:

L'objectiu documental de la investigació s'ha centrat en l'elaboració d'un marc teòric conceptual per a conformar un corpus d'idees sobre l'objecte central d'estudi.

1 - Com a punt de partida, es repassa la situació de la gràfica actual analitzant-la des d'un punt de vista històric i s'estudien els antecedents i l'evolució que ens porta fins al moment present.

S'analitzen també, les obres i autors contemporanis, centrant-los en el seu context tècnic i cronològic.

Obtenim d'aquesta manera, una visió de conjunt que ens serveix de base per a la comprensió del procés d'evolució de la gràfica cap al concepte actual de la mateixa.

2 - Es realitza una investigació sobre les influències, antecedents i en definitiva desencadenants, que han propiciat l'evolució d'aquest mitjà. La gràfica és una

matèria viva i canviant en continu desenvolupament i en aquest sentit, s'observa com els canvis vénen en bona part determinats per nous materials i noves situacions que provoquen que l'art múltiple derive cap a la interdisciplinarietat, la qual cosa ha permès l'adequació d'aquest mitjà a la realitat actual.

3 - Es du a terme una revisió de les evidències resultants dels diversos processos d'innovació en la creació gràfica per mitjà de la recopilació i l'anàlisi de dades gràfiques i teòrics. Referent a açò, volem assenyalar que la informació sobre els processos, els materials i la seua aportació a l'evolució de la gràfica, constitueix un valor afegit d'aquesta recerca.

4 -La informació sobre els artistes, les obres i els processos prové en la seua majoria de llibres, catàlegs, exposicions, revistes especialitzades, tesis doctorals etc., Partint d'aquestes dades, el treball teòric ha consistit sobretot a analitzar les obres, obtenir conclusions i realitzar una exposició de les mateixes.

5 - Els mètodes i les tècniques aplicades per a la realització de la recerca s'han basat en l'estudi documental i de camp en el qual s'han recopilat dades i informació que després de contrastada i analitzada dona lloc a una visió personal sobre el tema.

Metodologia pràctica:

D'altra banda, considerem la metodologia utilitzada de caràcter pràctic per l'anàlisi creativa que es realitza dels plantejaments i temes abordats, partint de l'experiència personal sobre les qüestions que es plantegen.

L'aplicació d'aquests mateixos arguments en la docència atorguen a la metodologia emprada, un caràcter experimental i paradigmàtic.

D'altra banda, la realització d'un projecte personal d'obra creativa, en què s'evidencien els plantejaments i les reflexions de la recerca, suposa una aplicació metodològica purament pràctica.

FONTS

Per a la consecució dels objectius proposats, s'han utilitzat i tingut en compte diverses fonts de coneixement i informació que inclouen bibliografia específica sobre processos de gravat, art múltiple contemporani i instal·lació, així com tesis doctorals que han ajudat a mostrar una visió de conjunt.

De la mateixa manera la consulta de revistes especialitzades, catàlegs d'exposicions i webs personals expertes en la matèria han sigut fonamentals com a punt de partida per a la realització d'aquest treball.

S'ha aprofundit en els mètodes creatius i l'obra d'artistes que han portat el mitjà múltiple al límit de les seues possibilitats i que han realitzat el seu treball personal a través del procés creatiu gràfic, mostrant-ho per mitjà d'instal·lacions impreses en l'espai. En aquest sentit, cal destacar l'aportació quant a documentació gràfica, que ha suposat la recopilació i posterior selecció exhaustiva de les obres que es presenten, com per exemple les peces de Rufino Tamayo, José Fuentes, Jesús Pastor, Ana Soler, Richard Woods, Marilene Oliver, Annie Catrell, Thomas Kilpper, Regina Silveira, el col·lectiu format per Patricia Gómez I Maria Jesús González o Alexia Tala, entre d'altres.

A més a més, és important assenyalar, que molts dels referents ací mostrats no són únicament d'artistes consagrats, sinó que corresponen a una sèrie d'artistes emergents que contempen la gràfica des d'altres perspectives alternatives a les "tradicionals", constituint un referent molt significatiu de la gràfica actual. En aquest sentit hem inclòs també algunes biennals, fires o *simposium* d'art experimental, nacionals i internacionals, que serveixen com a plataforma de difusió a nivell mundial per a aquest tipus de treballs i que contribueixen al desenvolupament del nou art múltiple interdisciplinari.

També s'han inclòs cursos i conferències als quals hem tingut l'oportunitat d'assistir, comprovant i ampliant la informació sobre determinades qüestions generals i altres més específiques que ací s'exposen.

Finalment, dir que la bibliografia sobre art múltiple interdisciplinari, és més be escassa, la qual cosa confereix a aquesta investigació un valor afegit, però dificulta la tasca de recaptar informació. Per aquest motiu, l'estudi ha hagut de basar-se en altres fonts alternatives, com revistes, catàlegs, tesis etc, així com en converses mantingudes amb artistes, de les quals sens dubte s'han extret abundants reflexions vàlides per a aquest estudi.

Les obres que es presenten com a part pràctica de la tesi, són el fruit de diverses recerques personals i es nodreixen al seu torn de l'experiència adquirida i les diverses influències inherents a tota activitat creativa, sent a més per si mateixes, font de coneixement pel que impliquen de troballa quant a resultats que permeten avançar en l'estudi que es planteja.

ESTRUCTURA de la investigació

L'estudi s'ha organitzat en dues parts fonamentals: una teòrica, en la qual s'exposen els plantejaments i els fonaments d'aquest estudi i una altra pràctica, constituïda per les obres realitzades a partir de les idees claus de la tesi i la conseqüent anàlisi de les mateixes.

El corpus teòric comença amb la introducció i continua amb el desenvolupament dels continguts a través de cinc capítols, per a finalitzar amb les conclusions i la bibliografia.

A la introducció s'estableixen els pressupostos teòrics de partida i es descriuen els motius i els objectius de la investigació, presentant la metodologia i les fonts utilitzades en el desenvolupament del treball, així com un breu resum de cada capítol, que exposem a continuació.

El primer capítol titulat *Del funcional a l'intangible*, es planteja com una reflexió sobre la transformació que s'ha produït en el gravat des d'una concepció del mateix basada fonamentalment en la seua condició reproduïble, fins arribar als nous

plantejaments de la gràfica actual. Amb aquestes mires, es du a terme una revisió de les successives etapes en la història del gravat, per a evidenciar com el mitjà gràfic passa de ser una tècnica funcional, física i bàsicament de reproducció, a ser un mitjà molt més ric i creatiu, gràcies en bona mesura als avanços tecnològics, però també a l'amplitud de mires de nombrosos artistes que no es resignen a crear a través d'un mitjà únic, limitat i fitat per prejudicis tradicionalistes.

Al llarg del segon capítol: *Gràfica al límit. Innovació tècnica del gravat des dels anys 60s*¹, analitza el treball de diversos artistes que amb la seua aportació han contribuït a l'avanç del mitjà múltiple mitjançant la invenció i posada a punt de tècniques experimentals. En aquest sentit, m'hem centrat fonamentalment en aquelles tècniques de caràcter escultòric per ser aquestes la base de la fusió entre art gràfic, escultura i instal·lació. I és precisament aquesta fusió la que ha tingut com a conseqüència la generació de noves estampes que han portat al mitjà múltiple al límit de les seues possibilitats, tendint un pont creatiu que ha permès a la gràfica posicionar-se en un terreny més indeterminat, ple de possibilitats i alternatives.

A continuació, a l'equador de la investigació, el tercer capítol: *Gràfica Interdisciplinària & Transdisciplinar*, tracta de mostrar com els límits entre les disciplines han desaparegut en tots els camps artístics, però de forma encara més acusada en el mitjà múltiple, en el qual actualment es revisen les fronteres i es replantegen conceptes tan arrelats com el de matriu o estampa, per a donar lloc a una nova visió contemporània del mitjà gràfic, arribant fins i tot a qüestionar-se l'estatus de la gràfica actual, en un intent de redefinir "què és gravat avui".

També en aquest capítol s'aborden qüestions com a *Producció VS reproducció*, subratllant la idea que el procés, és a dir, el desenvolupament i la manera de realitzar la producció, és avui més rellevant que la reproducció en si mateixa. Igualment s'ofereix en aquest capítol una visió completa de moltes altres qüestions d'interès sobre el mitjà múltiple, que ens porten a adoptar un nou enfocament d'estampa i de gràfica de camp expandit, compartit per diversos artistes gravadors, als quals ja no interessa tant la faceta de reproducció pròpia de l'art múltiple, com la de producció, en la qual el procés gràfic és el mitjà per arribar a una fi que pot o no ser la reproducció.

Resumint, en aquest tercer capítol, veurem com les fronteres entre les disciplines tendeixen a desaparèixer en tots els camps artístics però especialment en el mitjà múltiple, donant com resultat el sorgiment d'un nou tipus de gràfica interdisciplinària i "expandida".

El capítol quart és el nucli que unifica i dóna sentit a tot el plantejament de l'estudi. En ell s'analitza el canvi de paradigma dins de l'art múltiple i la importància de la instal·lació com a element clau per a l'expansió de la gràfica. Porta per títol: *INSTAL·LACIÓ I ART MÚLTIPLE. LA INCORPORACIÓ DE L'ESTAMPA EN L'ESPAI. La instal·lació com a nexa unificador entre l'escultura i l'art múltiple*. En aquest capítol, hem intentat reflexionar sobre la manera en què els límits entre el gravat i altres disciplines es dissolen, conclouent que és la instal·lació la que actua com el detonant que propicia aquesta dissolució. Però sobretot base el nostre estudi en la relació íntima que existeix entre l'escultura i la gràfica quant a procés es refereix. Per això, es mostra una selecció del que hem titulat: *Escultures impreses*, com a preàmbul per a procurar entendre l'evolució que s'ha produït en el mitjà múltiple, des del bidimensional, al tridimensional i finalment a l'espacial dins del territori de la instal·lació, amb el gènere denominat *Instal·lacions impreses*.

Incloem també l'estudi de la *Gràfica performativa*, en la qual artistes emergents se serveixen del mitjà múltiple per a realitzar *performances* que posteriorment es mostren com a instal·lació. Plantegem igualment el concepte de Gràfica d'Art públic, perquè considerem que comparteix les premisses que es plantegen en aquest estudi, començant per la transgressió de les barreres del format, els inicis del qual se situen en el gravat mural. En tots els casos, l'exposició i els plantejaments teòrics vénen acompanyats per una sèrie de referents visuals que han servit per a realitzar una anàlisi més clarificadora i per tant, possibilitar una millor comprensió dels diversos aspectes plantejats en el desenvolupament d'aquest treball.

Finalment el capítol cinquè, representa la part pràctica i experimental d'aquest estudi. En ell i a través de la selecció d'alguns dels projectes realitzats durant el període de recerca, es posen en pràctica els conceptes exposats de manera teòrica.

Les nocions tècniques i conceptuals que es reflecteixen en les obres, responen a una preocupació i interès personal pel tema del cos, la seua representació a través de la història i més concretament, el seu tractament en l'obra gràfica.

Per aquest motiu, el capítol cinquè anomenat *Projecte Personal. El cos com a agent gràfic*, contempla l'estudi del cos com instrument i suport artístic, duent a terme una anàlisi conceptual d'aquest tema, que se centra en les múltiples maneres en les quals s'ha representat el cos en la modernitat, sent considerat a més, com una realitat tangible amb la qual treballar com a suport personal i alhora social.

Avança l'anàlisi enfocat cap al concepte de petjada implícit en els processos d'estampació, i en el cas de la nostra obra personal, associat metafòricament a la idea d'absència, considerant que les petjades són fragments reproduïbles des del nostre cos i que, una vegada impreses, evidencien l'absència d'allò que les va deixar.

Se citen també en aquest capítol, artistes rellevants que han tractat des de la gràfica el tema del cos, la petjada i l'absència, vinculant les seues obres a la instal·lació des del múltiple.

Per acabar, al capítol sisè titulat, *El registre de l'absència en l'espai des del procés gràfic: una aproximació personal a l'absència des del mitjà múltiple i la instal·lació* es mostraran les obres realitzades durant aquest estudi i s'analitzaran de forma inevitablement subjectiva però procurant, també, reflectir les inquietuds sorgides en un mitjà que ha sabut créixer i situar-se en un lloc rellevant dins de l'art contemporani, aportant solucions i responent a les necessitats plantejades en l'àmbit de la creació en aquest segle XXI.

JUSTIFICACIÓ

Considerem que aquest treball respon a la necessitat de situar el mitjà gràfic en el lloc que ha d'ocupar dins de l'art contemporani, aportant a més, l'evidència d'una realitat en la pràctica artística, que no està sent suficientment contemplada en el plànol teòric.

Malgrat les moltes publicacions i tesis que existeixen sobre gravat, amb les quals hem de mostrar-me agraïda, ja que han suposat una base immillorable i realment inspiradora per a la realització d'aquest treball, considerem que són escasses aquelles que contempen l'art múltiple des de la seua contemporaneïtat i el seu caràcter experimental i interdisciplinari.

Per açò hem volgut realitzar una tesi en la qual es conjugue la tècnica amb el procés creatiu, en clau d'interdisciplinarietat de les diverses àrees de creació. Amb aquestes premisses, centrem la nostra atenció en l'estudi de la simbiosi que es produeix entre l'art múltiple i la instal·lació.

A més a més, hem desenvolupat els plantejaments exposats de manera teòrica, per mitjà de la creació d'obra artística, amb la intenció de mostrar de manera molt més evident l'aportació d'aquesta tesi.

Confessem sentir una passió personal pel gravat però des d'una visió polièdrica en la seua forma de dur-ho a terme, evidenciant d'aquesta manera, un enfocament diferent al dels sistemes d'estampació tradicionals. Una gràfica múltiple i expandida no solament en els seus aspectes tècnics i pràctics, sinó també en l'àmbit del pensament, que és en definitiva el motor fonamental per a il·luminar un nou art gràfic propi del segle XXI, en el qual els tradicionalismes servisquen com a base i no com a condicionant, en què la tècnica i el procés estiguen al servei de la idea i en què la reproducció vaja més enllà de la mera còpia.

Finalment considerem oportú aquest estudi, en un moment en el qual la gràfica, dins del seu extens univers, està oferint nous imaginaris creatius a l'art contemporani, demostrant que ha superat d'una vegada per sempre les fronteres que feien de l'art múltiple, un mitjà auxiliar i encapsulat en allò convencional.

INTRODUCTION

In the world of Multiple art, due to its own reproductive character, has commonly been associated with its creative side: a side in which has often been reason for rejection and even disdain in the art realm. Its function has been diminished to a role of that of an assistant at the service of other techniques, if not to a mere arts and craft procedure.

Throughout this study, we will see how, nowadays, this “limited” concept is paving the way to a substantial change in how one understands graphic art: a cross-disciplinary art form saturated with creativity with a consequential attractive medium. Graphic art, specifically for its qualities as a multi-process method, is expanding the boundaries that have encapsulated it and deemed it as a conventional medium and is playing a role in what I consider essential in contemporary art today.

The truth is that there are many issues and concepts that are being reviewed and many others that should be as well. In doing so, the multiple medium will be able to progress at the rate as does its praxis. This is, without a doubt, one of the objectives that this research focuses on: to raise awareness about the concept and the practice of graphic art, leading us to a much broader understanding of such an art.

There is a belief that I have always perceived as an essential part of our everyday life. The simple fact of leaving traces when you pick up a cup or walk along a path brings me to a place of reflections, which are inevitably bounded to the creative process of printing and duplication.

Although my experience in the artistic creation takes place primarily in the graphic world, the initial interest in these issues comes from a personal search in trying to expand the expressive languages. In doing so, ignoring the boundaries of each medium, will limit and restrict the language in communicating emotions.

On the other hand, in the last years, I have been able to confirm similar concerns in many artists who perform their works with great open-mindedness. Such artists perform their work with an obvious lack of prejudices while, at the same time, using cross-disciplinary methods to situate their creations through various mediums.

I intend to somehow express the need that the creators of the XXI century have, to extend the frontiers of multiple medium to the point of dissolving its limits. Analyzing and understanding what has happened in most recent years, I will try to determine which circumstances are relevant and what concrete facts have contributed to graphic art in order to revamp the narrow perception of what it actually is and expanding it to a cross-disciplinary field.

Finally, placing imprinting in the XXI century in the context in which it deserves—one in which print gets a dimension in space and finds, among the system, its own place to develop its potential as a multiple, dynamic, and experimental medium of creation.

HYPOTHESIS AND OBJECTIVES.

Within this research, I have tried to bring to the table both some of the ideas and “issues” that have been raised for quite some time with that of the contemporary graphic creators. Based on the analysis of this reality, I intend to outline a new concept of printing typical of the XXI century whose scope transcends that of the traditional; such as to which, move us closer to a new conception of printing extended in space and shows the affinities between multiple art and installation. This way, a print arises that, although it is primarily born from the graphic process, is shown perfectly integrated in the field of installation displaying that the boundaries between disciplines are diminishing and are far from creating barriers between them. The appropriate is to unify them, which in return, creates a contemporary art free of prejudices, conventions and traditionalism.

The main objective of this research focuses on the study of new mechanisms and synergies that are being generated in multiple and contemporaneous art.

Based on this analysis, I wanted to show how the new print of the twenty-first century unfolds and extends through the interconnection of the various artistic fields. This is the reason why this study makes an effort to gather information on the territory where multiple art and installation meet: to highlight the unifying nature of graph art in the current contemporary art scene.

In order to gain a better perspective on the paradigm shift that occurs in multiple art, I have also inquired into the possible origins and history of this new situation. In this regard, I have made an initial compilation study of these graphic techniques which know how to take the graphic medium to its limits, making a revision covering techniques, processes and essential authors, from material print to digital engraving.

Midway through the research, my goal was focused on the understanding of the new shifts that are leading multiple art to a turning point. To do this, it is necessary, in my opinion, a reflection, study, and review of the traditional concepts of this medium such as: Die, die, footprint, etc, which have forged a new field within the multiple art, called *expanded field of printmaking*.

A polyhedral view of the expanded field of graphic art has led me to rethink the reasons why multiple art emerges, with great force, within contemporary art. And I consider that reason to be the qualities of versatility and reproducibility, as well as its ability to symbiosis with other artistic disciplines. Such symbiosis have enabled graphic art to find the perfect place in the genre of installation: the perfect place to light a new concept of print that extends in space, crossing, and blurring the boundaries between disciplines. This merges graphic art and installation in a new medium and reveals that contemporary art today is more multiple than ever. And far from creating gaps and barriers, we see that they disappear behind a total art without boundaries.

Throughout this work, I have tried to determine the common qualities to multiple art and installation, which show their affinities.

There has also been emphasis on other artistic derivations that germinate in this period of transition experienced by the emerging multiple art.

The purpose of these reflections is simply to provide a cross-disciplinary vision in the field of graphic work through the study of both concepts and artistic referents. These concepts have managed to combine in their creations multiple art, installation, and creative derivatives arising from this symbiosis, among which are the interventions and installations in and from the public space as well as the performance of graph art.

With this investigation, I consider it essential having been able to incorporate this cross-disciplinary vision, typical of the new expanded field graphic art, to the context of that of my own teaching experience. Thus, throughout my four-year doctoral study, I examined the classes that were taught and took note of how students (artists in the making) executed artistic tasks as if it were second nature without the limitation imposed by the use of a single medium.

Finally, the practical portion of this research is summed up in the performance of a selection of personal projects, carried out over four years, whose aim has been to implement many of the concepts and reflections presented here. The creation of the works presented is a significant contribution of this thesis, and ratifies the main objective of the research; the development in which they were created and where both multiple art and installation concur and coexist, demonstrating the unifying nature of graphic art along with the development of a fusion and dialogue project between artistic practice and theoretical knowledge.

METHODOLOGY

The methodological approach used in this research is not unique; rather it is consisted of several methods that are complementary.

First an important task of data collection is performed that is essential to the development of this thesis and that leads to further analysis, study, and reflection on them.

Moreover, not only the contribution of personal conclusions but rather the work itself that is presented along with the reflection of my teaching task of this research, make it the most pragmatic and that of creativity.

In summary, we can say that while its character has a theoretical and analytical side, the other is one of practicality.

Analytical methodology:

The documentary objective of this research was focused on the development of a technical conceptual framework, to form a body of ideas about the central object of study.

1 - As a starting point, the current situation of graphic art is reviewed from an analytical stand point focusing on the history and evolution that brings us up to where it is the presently.

Also analyzed are works and contemporary authors with an emphasis on their technical and chronological context.

This way we obtain an overview that serves as a base for understanding the process of evolution of graphic art to it's current concept.

2 -An investigation of the influences was carried out, along with one of its history and ultimate triggers, which have led to the evolution of this medium. Graphic art is

a living subject that is constantly evolving and changing and, with this, one can observe how changes are largely determined by new materials and new situations that cause the multiple art to shift towards a cross-discipline, allowing the adaptation of it to be that of its current reality.

3 – A review of the evidences was carried out that resulted from the various processes of innovation in graphic design through the collection and analysis of this art form and theoretical data. With this, I want to point out that the information about the processes, materials, and their contribution to the evolution of the graph is an added value of this research.

4-Information on the artists, their works, and processes comes mostly from books, catalogs, exhibitions, specialized journals, dissertations etc., From this data, the theoretical work has consisted mainly in analyzing the works, drawing conclusions and making a presentation of the same.

5 - The methods and techniques used for conducting this research have been based on the documental and field study in which data and information have been collected which after contrasting and analyzing resulted in a personal view on the subject.

Practical methodology:

Moreover, I consider the methodology used practical because of the creative analysis done of the approaches and topics covered, based on the personal experience of the issues involved.

Applying these same arguments in teaching gives the used methodology an experimental and pragmatic character.

Moreover, the realization of a personal project of creative work, which demonstrates the approaches and reflections of the research, is a purely practical methodological application.

SOURCES

To achieve the proposed objectives, various sources of knowledge have been used and taken into account, which include specific bibliography about engraving processes, contemporary multiple art and installation, as well as doctoral dissertations that have helped give an overview.

In the same way, consulting specialized journals, exhibition catalogs, and personal websites expert in this subjects have been an essential starting point for conducting this work.

I have deepened in the creative methods and the work of artists that have led the multiple mediums to its limits and have made their personal work through the creative graphic process, through installations printed in space. That being said, it is noteworthy the contribution in graphic documentation which involved the collection and subsequent exhaustive selection of the works presented, such as pieces of Rufino Tamayo, José Fuentes, Jesus Pastor, Ana Soler, Richard Woods, Marilene Oliver, Annie Catrell, Thomas Kilpper, Regina Silveira, the collective formed by Patricia Gomez and Maria Jesus Gonzalez or Alexia Tala, among many others.

It is also important to note that many of the examples shown here are not of only established artists, but correspond to a number of up and coming artists who see graphic art from an alternative perspective, different to those of the "traditional" mindset, and constitute a significant reference point of the current graphic art style. In this regard I have also included some biennials, fairs or experimental art symposium, national and international, serving as a platform for dissemination worldwide for this type of work that contribute to the development of new multiple cross- disciplinary art.

Also included are courses and conferences I have had the opportunity to attend, verifying and expanding information on certain general and more specific issues presented here.

Finally, to say that the biography on multiple cross-disciplinary art is scarce which gives this research added value, while making it difficult to gather information. Furthermore, the study has been based on alternative sources such as magazines, catalogs, theses etc., As well as discussions with artists, from which plenty of valid reflections for this study have been extracted.

The works presented as practical part of the thesis are the result of various personal researches and they enrich, at the same time, the acquired experience and the various influences inherent in any creative activity. In addition, they themselves are a source of knowledge due to what they contribute as discoveries: results that allow progress in the current study.

STRUCTURE of the research

The research is organized into two main parts: a theoretical one, in which the proposals and fundamentals for this study are discussed and a practical one consisting of works made from the key ideas of the thesis and the subsequent analysis of them.

The theoretical corpus begins with the introduction and followed by the development of content across five chapters, ending with conclusions and bibliography.

In the introduction the initial theoretical assumptions are established while the motives and objectives of the research are described. This paves the way for the methodology and sources used in development of the work as well as a brief summary of each chapter which I present below.

The first chapter, entitled *From The Functional To The Intangible*, is seen as a reflection of the transformation that has occurred in the engraving from conception of its essential base on its reproducible condition, leading up to new approaches of current graphic art. Upon coming to a close, a review is conducted of the successive stages in the history of engraving to show how the graphic medium changes from

being a functional, physical, and basically reproductive technique to be a much more rich and creative medium. This is largely due to technological advances as well as to the open-mindedness of many artists who are not resigned to create through a unique medium, limited and bounded by traditionalist prejudices.

Throughout the second chapter, *Graph To The Limit. New Prints, Technical innovation engraving from the 60s*, the work of several artists whose contributions have served to advance the multiple mean by the invention and development of experimental techniques are analyzed. Here, I have focused primarily on those sculptural techniques, since they are the bases of the fusion of graphic art, sculpture and installation. It is this fusion that has resulted in the generation of new prints that have led the multiple mediums to its limits. This creative bridge has allowed graphic art to get a foothold in a more indeterminate field, full of possibilities and alternatives.

Here in the middle of the research, the third chapter, *Transdisciplinary printmaking*, tries to show how the boundaries between disciplines have disappeared in all artistic fields, even more sharply in multiple medium, in which frontiers are currently being reviewed and concepts so ingrained as the matrix or print are being evaluated that give a new contemporary vision of the graphic medium, even to question the status of the current graph, in an attempt to redefine "what engraving is today. "

This chapter also discusses issues such as *Production VS Duplication*, underlining the idea that the process, or rather the development, and how to make the production more relevant today than duplication itself. In addition, this chapter provides a comprehensive view of many other issues of interest on the multiple medium, which take us to adopt a new approach to print and expanded field graph. This approach is shared by many engraving artists and no longer places interest in the duplication side which is typical of the multiple art as the production itself: a sidewherein the graphical process is the means to an end that may or may not be the duplication.

Summarizing the third chapter, we will see how the boundaries between disciplines tend to disappear in all artistic fields, especially in multiple medium, resulting in the emergence of a new kind of interdisciplinary and "expanded" graphic.

The fourth chapter is the core, which unifies and gives meaning to the whole approach of the study. In it the paradigm shift within multiple art and the importance of the installation as a key element for the expansion of the graph is analyzed. It is titled: PRINT EXTENDED IN SPACE. MULTIPLE ART AND INSTALLATION. In this chapter I tried to reflect on how the boundaries between engraving and other disciplines dissolve, concluding that it is the installation that acts as the trigger that encourages such dissolution. But mostly I base my study on the intimate relationship between sculpture and graphic art regarding the process. Therefore, a selection of what we have shown entitled: Printed Sculptures as a preamble to try to understand the evolution that has occurred in the multiple medium, from the two-dimensional to three-dimensional space, and finally to the spatial within the territory of the installation, with the so called gender Printed Installations.

I also include the study of The Performative Graph, in which up and coming artists use the multiple medium to conduct performances subsequently displayed as installation. I also bring up the concept of Public Art Graph, because I think it shares the premises considered in this research starting with the transgression of the boundaries of form, whose beginnings lie in the mural engraving. In all cases, exposure and theoretical approaches are accompanied by a series of visual models that were used to make a more insightful analysis and therefore, enable a better understanding of the various issues raised in the development of this work.

Finally the fifth chapter, represent the practical and experimental part of this study. In them and through the selection of some of the projects undertaken during the research period, the concepts discussed in theory are put into practice

The technical and conceptual notions that are reflected in the works, reflect a concern and personal interest in the subject of the body, its representation along the history and more specifically, its treatment in printmaking.

For this reason, the fifth chapter called *Personal Project. The body*, includes the study of the body as an instrument and artistic support, conducting a conceptual analysis of this issue, which focuses on the multiple ways in which is shown the

body in modernity, besides being considered as a tangible reality with which to work as personal and at the same time social support.

The analysis moves focused on the concept of footprint, implicit in stamping processes, and in the case of my personal work, metaphorically associated with the idea of absence and considering that traces are reproducible fragments from our body and once printed, they demonstrate the absence of what left them.

Also mentioned in this chapter are relevant artists who have dealt with the graph the theme of the body, the footprint/trace and the absence, linking their work to the installation from the multiple.

Finally, in the fifth chapter entitled *Personal Project*, The body as agent graph, the works carried out during this investigation will be shown and analyzed from an inevitably subjective point of view, but at the same time trying to reflect the concerns raised in a medium that has grown and positioned itself in a prominent place in contemporary art, providing solutions and responding to the needs presented in the field of creation in this XXI century.

JUSTIFICATION

My aim is that this work responds to the need to categorize the graphic art medium in the place it should occupy in contemporary art, providing, as well, evidence of a reality in artistic practice that is not being sufficiently considered in the theory.

Despite the many publications and theses that exist on engraving, that of which I very grateful for due to their excellence and extremely inspiring base for conducting this research, I think there are few that include the multiple art for its contemporary and its experimental and cross-disciplinary character.

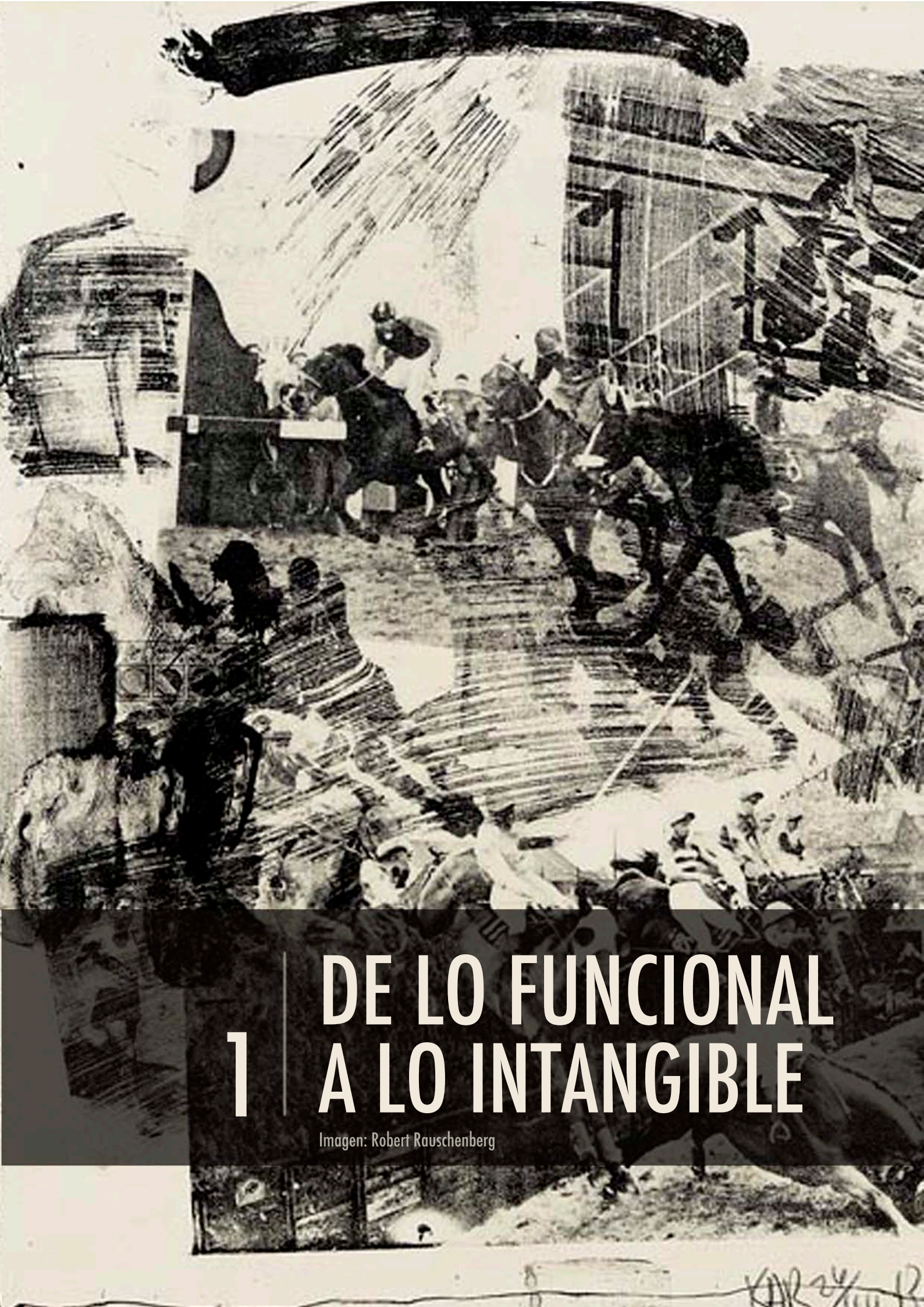
Because of this, I wanted to publish a thesis that combines the technique of the creative process with a focus on the cross-disciplines of various areas of creation.

With these premises, I focus on the study of the symbiosis that occur between multiple art and installation.

In addition, I have developed theoretically exposed approaches, through the creation of artistic work, with the intention of showing much more obviously the contribution of this thesis.

I confess feeling a personal passion for engraving, but from a multifaceted vision in how to do this, presenting a different focus from traditional printing systems approaches. Graphic art is not only in its technical and practical aspects but rather in the area of thinking, which is ultimately the key driver to light a new graphic art typical of the XXI century, in which traditionalisms are used as a basis and not as a condition in which the technique and the process are at the service of the idea and in which duplication goes beyond mere copying.

Finally I consider this research timely at a time when the graphic art, within its vast universe, is offering new creative imaginary to the contemporary art, showing that it has exceeded once and for all the frontiers that made of multiple art, an assistant and encapsulated in conventional medium.



1 | DE LO FUNCIONAL A LO INTANGIBLE

Imagen: Robert Rauschenberg

KAR 24/10/12

1. DE LO FUNCIONAL A LO INTANGIBLE

Transformación histórica del grabado desde su carácter reproductivo a las derivas conceptuales y plásticas de la gráfica actual

Esta primera propuesta enunciativa del proyecto de investigación, plantea una revisión sintetizada del estatus de la Gráfica. De cómo este medio de creación ha pasado de ser un elemento funcional, prioritariamente de reproducción, para reformularse desde una nueva mirada situada en el territorio de la intangibilidad. Mostrando al mismo tiempo sus cualidades híbridas, idóneas para su interrelación con otras disciplinas artísticas, más concretamente y como en esta tesis nos ocupa, con el medio de la instalación.

Se pretende por tanto, introducir de una manera distendida al lector en un paseo por los recorridos que viene planteando el nuevo arte múltiple contemporáneo, visualizando y asimilando sus orígenes, para comprender de un modo inicial el cambio de paradigma que ha sufrido la gráfica y como sus fines son hoy más creativos gracias a la heterogeneidad de disciplinas.

1.1 INICIOS REPRODUCIBLES DEL GRABADO COMO MEDIO DIVULGATIVO

*El pasado debería ser modificado por el presente,
en la misma medida en que el presente está gobernado por el pasado¹.*

T.S. Eliot

Han transcurrido aproximadamente setenta años desde que Gustavo Cochet escribiera, en 1943, la siguiente definición sobre la condición de “grabado” enunciado según sus propias palabras como: *la manera de obtener la representación de formas ornamentales o decorativas, ya sea con trazo incisivo o ahuecando fondos para destacarlos en relieve, con instrumento agudo o cortante en una superficie plana e inflexible, ha sido conocido y practicado desde la más remota antigüedad²*. Es curioso, que esta definición la veamos hoy día tan obsoleta, y es que en setenta años el paradigma del arte ha cambiado tanto, que cuando hacemos una revisión fugaz nos sorprende.

Setenta años aparentemente son muchos pero a la vez, son muy pocos para un mundo y una sociedad que está acostumbrada a vivir por y para el tiempo.

Esta necesidad imperiosa por hacerlo todo cada vez más rápido, ha hecho que nuestra vida llegue a regirse por la inmediatez que nos proporcionan las máquinas y las nuevas tecnologías, siendo nosotros esta vez, el cazador cazado, presa del tiempo. Este cambio vertiginoso se manifiesta muy claramente en la evolución del medio múltiple desde sus orígenes, como mero soporte divulgador de imágenes y textos, hasta la faceta intangible que puebla nuestra contemporaneidad.

Sabemos que desde sus inicios, la obra gráfica ha estado vinculada a la multiplicidad como característica indispensable para su difusión. Su finalidad reproductora la subordinó a ser, por encima de todo, un medio al servicio de la divulgación y la comunicación de la cultura. Un proceso técnico que comienza siendo una copia de

¹ ELIOT, Stearn Thomas, *T.S Eliot*, Nueva York, Kermo de Frak editions 1975.

² COCHET, Gustavo, *El grabado*, Buenos Aires, Poseidón, 1943, Pág. 16.

un original, para dar lugar a múltiples originales, va a tener en esta premisa su potencial, pero también va a suponer una carga con la que los artistas gráficos han estado lidiando durante muchas décadas hasta la actualidad. Como señala Hortensia Mínguez García, *el grabado de creación (...) se reclusó a una práctica muy reducida. A nivel europeo, las instituciones educativas y academias tampoco hicieron grandes logros al respecto. Hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX, dado el escaso apoyo estatal, se dedicaron más bien a transmitir, literalmente, un oficio subordinado a las artes mayores que a motivar a las nuevas generaciones a (...) indagar en las infinitas posibilidades de experimentación*³.

Desde su origen, el grabado ha sufrido profundos cambios a niveles experimentales y conceptuales. Estas características formales y procesuales de la obra gráfica, han supuesto una herencia de amor incondicional y de odio acuciante, de estabilidad y desequilibrio. Una historia que, por su repetición se hace apasionante y nos sumerge en el emocionante universo de lo múltiple. Como diría José Luis Brea, nos imbuimos en el salto a *las auras frías*⁴.

Es posible que esta situación de la Gráfica relegada a la técnica, haya generado, quizás sin pretenderlo, su propia carencia debido a la escasez de escritos teóricos que nos hagan reflexionar acerca de las concepciones de la gráfica. Poco a poco y gracias a muchos artistas y pensadores, el mundo de la imagen múltiple está tornando hacia nuevas miras de expresión y conceptualización, esta vez dentro del arte contemporáneo. Obteniendo como resultado una visión alternativa basada en la noción de huella a nivel filosófico y práctico, así como una consideración diferente en el acto-acción de grabar, más que en el propio hecho técnico.

Ha pasado mucho tiempo desde que los maestros chinos budistas en el siglo II D.C, crearan el primer proceso de impresión sobre piedras grabadas "*al trazo*", en las que se realizaba un dibujo, al que posteriormente se le añadía color mediante una brocha o un pincel impregnado en tinta china. Ésta, por su morfología, no penetraba en los trazos hechos anteriormente sobre la superficie rocosa, por lo que al superponer sobre la piedra el pliego de pergamino humedecido, se obtenía una especie de negativo sobre fondo negro en el que las figuras resaltaban por su tono

³ MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia, *Gráfica contemporánea. Del elogio de la materia a la gráfica intangible*, México, Universidad complutense de Ciudad Juárez, 2013. Pág. 19.

⁴ Ver BREA, José Luis, *Las auras frías*, Barcelona, Anagrama, 1991.

blanquecino⁵. De ahí que las primeras imágenes de Ukiyo-e estuvieran realizadas mediante trazos negros a pincel con una gran carga gestual.

Por lo que se conoce hasta el momento, el grabado más antiguo en madera data aproximadamente del año 800 a.C. En él, estaba representado un buda sentado y rodeado de fieles. Grabado en madera de sauce, cuya grandiosa destreza nos hace pensar en la imposibilidad de que, éste sea el primer ejemplar de su estirpe técnica. Pero sin duda, sí fue el primero en ver la luz del mundo, o más bien en dar luz a un mundo aún por descubrir⁶.



Fig. 1. Primer libro impreso de la historia, *Diamond Sutra*, (*Sutra del Diamante*) 868 a.C., autor desconocido.

Así mismo en el año 868 a.C, también en China, se realizó el primer libro impreso, conocido como; *Diamond Sutra*. Sin embargo, en Europa tuvimos que esperar hasta el siglo XV para su puesta en práctica. La evolución de la imprenta, como ya es sabido, siempre ha ido de la mano del desarrollo de los medios de reproducción gráficos.

⁵ BUSSET, Maurice, *La técnica moderna del grabado en madera (y los procedimientos antiguos de los xilógrafos del siglo XVI y de los maestros grabadores japoneses)*, Buenos Aires, Hachette, 1951. Pág. 16.

⁶ Del mismo modo también se conocen anterior a la fecha dada, maderas grabadas sin ningún referente en el alto Egipto, cuya fecha histórica corresponde al siglo IV d.C., y cuya finalidad era la de ser utilizadas como matrices para estampar en los tejidos y ropajes.

El medio reproducible era considerado positivamente, ya desde las maravillosas y complejas manifestaciones impresas del Ukiyo-e, en las que se representaba un espectacular mundo flotante y cuyas ediciones de escenas cotidianas, rozaban por tiraje lo excesivo. La copia, durante este y otros periodos antiguos, estaba considerada como algo bueno a tener en cuenta, tanto por los costes, (que por lo general no solían ser demasiado elevados) como por su carácter divulgativo de la cotidianeidad social, la cultura y las artes.

Podría decirse que esta primaria cultura nipona de la copia se sigue manteniendo hoy día en la cultura y la sociedad japonesa, la única diferencia es que ahora, se ha sustituido el taco de madera por el universo de las nuevas tecnologías y la robótica.



Fig. 2. KATSUSHIKA HOKUSAI, *Nami Chidori*, Xilografía Ukiyo-e, 24,5 x 7,7 cm, 1829.

Sin embargo, a pesar de su antiguo prestigio, el grabado fue sucumbiendo en una atmosfera envuelta por el bulo de una vaga originalidad, expulsándolo del “Edén artístico” para relegarlo a una mera técnica auxiliar al servicio de otras disciplinas artísticas. Su cualidad reproducible y múltiple, provocó una hendidura interesante y a la vez peyorativa en el campo del grabado, poniendo en duda la autoridad de la propia obra.

La idea de copia ha sugerido el calificativo de imitación o emulación, lo que conlleva una desacreditación del valor de la misma, hasta tal punto que llegó a ser considerada como “lo impuro” dentro de la esfera artística. Esto motivó que no formara a penas parte del circuito artístico de una manera tan sólida como lo hizo la pintura, el dibujo o la escultura. Sin embargo en este recorrido hasta llegar a la copia, se origina todo un proceso creativo que nos permite indagar en el lenguaje propio y apasionante del arte múltiple contemporáneo.

Es precisamente esta fase procesual la que va a engarzar la esencia de la gráfica contemporánea y su hibridación con disciplinas como la instalación o la performance. De éste y otros aspectos se hace una reflexión en el capítulo 3, de la presente tesis doctoral, titulado *La Gráfica como medio transdisciplinar*.

Sin embargo, y pese a las adversidades impuestas, se observa en la evolución histórica del arte de la copia, una primera fase de apertura o de liberación, que trae consigo cambios importantes en los planteamientos acerca del arte de la estampación y de la figura del estampador, de la mano de asociaciones como la *Société des Aquafortistes Français* (1862-1867) y otra serie de *Amateurs etching societies*. Los cuales, hacían una clara distinción entre el grabador profesional, *todavía anclado a la perfección técnica, y la figura del painter-gravure, como aquél creador que, alejado de los gustos oficiales actuaba en “(...) un intento ilusorio de romper unilateralmente con el mundo capitalista y burgués y, al mismo tiempo, como confirmación del principio de “la producción de la reproducción”⁷*, y la figura del estampador.

La reproductibilidad y lo múltiple, se vieron recluidos a un “cuarto oscuro”, al que se dio la espalda durante muchos años. Sin embargo, pese a todas estas zancadillas, el grabado ha ido gradualmente ganándose un sitio privilegiado en el arte contemporáneo. Uno de los principales motivos de esta conquista de lo múltiple y lo

⁷ MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia, *La gráfica múltiple en la cultura de la copia. Una aproximación fenomenológica.*, citado en AA.VV., *Encuentros de interacción gráfica (originalidad en la cultura de la copia)*, Vigo, Universidad de Vigo, Grupo de investigación dx5, 2011. Pág. 74. Citado inicialmente en , ES; FISCHER, E., *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 2001, Pág. 107.

seriado, fue, como hemos dicho anteriormente, la insistente necesidad por parte de muchos artistas múltiples de experimentar en este campo, aportando conceptos y técnicas nuevas gracias a los avances en productos y materiales que comenzaron a surgir en el siglo XIX⁸.

También fue decisivo el interés de algunos artistas pintores y grabadores, por explorar las infinitas cualidades plásticas, procesuales, creativas y experimentales que la obra gráfica les ofrecía. Otorgando de este modo una importancia suprema a la fase de ejecución y ensayo que el medio múltiple les proporcionaba. De este modo, se consiguió algo muy importante; liberar a los medios de reproducción múltiple de su innata faceta reproducible, o si no era “del todo” así, sí se consiguió apartarla a un segundo plano, cuya elección quedaba en mano del artista.

Uno de los primeros movimientos artísticos que revolucionó y renovó el mundo del grabado tradicional, ampliando los horizontes de su expresividad, fue el Expresionismo alemán, que centraba su actividad creativa en la xilografía. Artistas como Eduard Munch, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Otto Müller, o Käthe Kollwitz, entre otros, ofrecieron una interpretación renovada de la gráfica frente al ortodoxismo que habitaba las estampas de aquella época. 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 múltiple una nueva identidad que, por otro lado, ya se hacía necesaria. Se sembró así, la semilla de un nuevo espíritu gráfico.

⁸ Clave fueron las investigaciones y aportes en el terreno polimérico y metalúrgico, mediante la aportación de resinas sintéticas, polímeros, etc., así como la introducción de nuevos materiales como matrices y soportes de creación. Dando lugar a soportes de grandes dimensiones y avanzando en el estudio de técnicas que permitieran la realización de soportes tridimensionales.



Fig. 3. KOLLWITZ, KÄTHE, *The people*, Xilografía, 1922-1923. (Dcha.)

Fig. 4. KIRCHNER LUDWIG, ERNST, *Mundharmonikaspielerin*, 32,5 x 27,5 cm, litografía, 1919. (Izq.)

De este modo se caminó de la terquedad tradicionalista, a la experimentalidad técnica como vía de escape y limo gráfico fructuoso. Se utilizaron y potenciaron técnicas y recursos de estampación alternativos como el monotipo, los entrapados, experimentos con nuevos procesos, tintas o papeles. Así como la hibridación de métodos técnicos nuevos y soportes tradicionales o alternativos. Con esta brecha abierta, basada en la creatividad desde el medio múltiple, se separó claramente la figura de estampador y la de artista grabador (sin que esto significase la infravaloración de ninguna de estas figuras).

A esta época de liberación, le siguió una etapa de reflexión cuyo génesis tuvo lugar en Francia durante los meses de mayo a noviembre de 1937, en el Congreso Internacional de Grabado, conocido como la "Exposición del 67".

Durante los 185 días que duró dicho congreso se pusieron sobre la mesa temas como la búsqueda por delimitar, de la manera más precisa posible, una definición de grabado original, así como legislar un estándar en la numeración y siglas para las ediciones. También se definieron y diferenciaron las técnicas gráficas de los métodos de estampación⁹.

⁹ Óp. Cit., MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia, *La gráfica múltiple en la cultura de la copia. Una aproximación fenomenológica*. Pág. 86.

Por otro lado la aparición de la fotografía y los procedimientos fotomecánicos *han sido los responsables de uno de los mayores cambios en los hábitos y el conocimiento visual que jamás se haya producido, llevando a una reformulación casi completa de la historia del arte, así como a una evaluación más completa de las artes del pasado. Con la aparición de estos procedimientos, el concepto de grabado, como medio de reproducción, queda totalmente aniquilado, permitiendo una nueva visión y la posibilidad de establecer un eje de separación en la historia de la estampa entre lo que es el grabado de reproducción y el grabado original*¹⁰.

Esta nueva visión de gráfica, unida a la evolución de la cultura y la imagen social, consolidó un nuevo arte emergente de la copia, que se vio apoyado e impulsado efusivamente en los setenta por el movimiento Pop Art, de la mano de artistas tan destacados en este medio como Andy Warhol, ferviente amante de la serigrafía, David Hockney, con sus famosas investigaciones en torno a la pulpa de papel, plasmadas en su conocida serie *Papers Pools*. O Robert Rauschenberg, que trabajó la transferencia electrográfica y un sin fin de técnicas gráficas tradicionales, logrando potenciar aún más, la pérdida del aura¹¹. En sus reportes puede verse cómo la transferencia y el tachismo sistemático, acentúan las premisas de la cultura y la estética pop.

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, liderado por artistas como Roy Linchestein, Jasper Johns, Oldenburg, Edward Kienholz entre otros, a los que más adelante en los años ochenta, se sumarían algunos apropiacionistas, que vieron así mismo en la fotografía y la gráfica impresa, el medio eficaz para llevar a cabo la comunicación de sus doctrinas. De este modo, se forja un debate sin precedentes en el mundo del arte, no solo desde el propio movimiento apropiacionista, sino también desde la gráfica, por ser éste un medio que permitía la reproducción de copias originales. La polémica estaba servida y el universo gráfico la ponía en bandeja de plata.

Quizás como plantea Hortensia Mínguez en un principio los artistas no comenzaron con una renovación total de las técnicas tradicionales gráficas (métodos

¹⁰ RAMOS GUADIX, Juan Carlos, *Técnicas Aditivas en el grabado contemporáneo*, Granada, Universidad de Granada, 1992, Pág. 20.

¹¹ Ver BENJAMIN, Walter, *El arte en la era de la reproductibilidad técnica*.

calcográficos, xilográficos, permeográficos o planográficos), pero ciertas personalidades comenzaron a generar nuevos conocimientos al respecto, a través de dos vías de actuación: por una parte, desde la experimentación, praxis y desarrollo de nuevas variantes nacidas de la relación intra e interdisciplinar entre gráfica y otras disciplinas, técnicas o medios de expresión como la escultura, la fotografía, la instalación o la animación. Esto dio origen a un sinfín de nuevas técnicas que, progresivamente se fueron incorporando al campo de la gráfica reproducible¹².

El campo de lo múltiple ya daba cabida a otras técnicas que no tenían porqué ser las tradicionales (xilografía, litografía, o Huevo grabado). Además, abría la brecha de la obra de arte como obra procesual compartida entre artista y editor, algo que ha supuesto siempre un conflicto a nivel económico y cuantitativo de la edición, igual que ocurre con su cualidad de seriación.



Fig. 5. BOISSONNET, PHILIPPE, Grafito y Xerografía sobre papel 112 x 71 cm, 1982.



Fig. 6. RAUSCHEMBERG, ROBERT, Brake from Stoned Moon Series, 1969, Litografía. 118 x 84,5 cm.

La introducción de las nuevas tecnologías, los ordenadores, las cámaras digitales, los escáneres, etc., dieron lugar durante los años noventa a varios simposios y

¹² Óp. Cit., MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia, *Gráfica contemporánea*, 2013. Pág. 35.

conferencias, cuya principal preocupación era la de redefinir qué se entendía por obra múltiple y por extensión, qué tecnologías o resultados de esas tecnologías podían entrar dentro del círculo gráfico, pese a su morfología mecánica, fotográfica o digital. Uno de estos encuentros tuvo lugar en la ciudad de Venecia, en el *III Congreso de Venecia* de 1991, en el cual se admitieron como prácticas artísticas gráficas, entre otras técnicas la electrografía y por ende la transferencia electrográfica, o las imágenes realizadas a partir de ordenador. Es aquí cuando se comienzan a cimentar las bases de lo que podemos, hoy denominar: inicios de la gráfica digital.

Como precursor de este encuentro, tuvo lugar en Valencia en 1988 el *II Simposio Internacional de Electrografía y Copy art*, de la mano directiva de Christian Rigal, pionero en el arte de la fotocopia. En este simposio se ponía claramente de manifiesto el potencial de la fotocopia y su reporte como un arte independiente cuya base se sustentaba en la obra múltiple. Y que fue y es, por su parte, aglutinador, debido a su carácter generativo, de todo tipo de sistemas electrónicos de registro digital ya sean fotocopias, escáneres, plotters etc., Este hecho implicaba todo un mundo construido en torno a la idea de la interrelación entre máquina, azar y artista, que la propia técnica ofrecía, para obtener como resultado manifestaciones experimentales tales como el fax art, la gráfica electrónica o la grafica digital impresa, entre otros.

Mediante los avances de los sistemas generativos se comenzó a dibujar una cartografía en proceso y del proceso. Un esbozo de lo que iba a ser el nuevo camino y los nuevos recorridos de la gráfica contemporánea.

Posteriormente, en el año 1996, el *Conseil québécois de l'estampe* sumó a dicha lista, la impresión offset, basándose en las justificaciones promulgadas en los *II y III Symposiums internationaux d'offset d'art* celebrados respectivamente en 1991 y 1993¹³.

Como ha sucedido a lo largo de toda la historia del arte, los artistas, (en este caso contemporáneos), han ido creando nuevos lenguajes e imaginarios creativos como

¹³AA.VV., *Encuentros de interacción gráfica (originalidad en la cultura de la copia)*, Vigo, Universidad de Vigo, Grupo de investigación dx5, 2011. Pág. 77.

respuesta al auge y aparición de las nuevas tecnologías. Por lo que hoy en día, creemos que no tiene sentido alguno aferrarse al culto de lo reproducible, a no ser que su finalidad sea la expresión a partir de esa reproducción, es decir, que el propio proceso sea el medio por el que expresar un fin, para dar como resultado una obra concreta.

Las bases del nuevo arte múltiple se están gestando en torno al contexto de la intangibilidad y de la nueva mirada contemporánea. Una visión poliédrica con un discurso en el que tienen cabida múltiples disciplinas y lenguajes, dónde, como afirma Marshall McLuhan, el medio es el mensaje.

Un territorio basado en la filosofía de la huella, del contacto del que nos habla la artista Ana Soler, entre matriz y soporte, del hueco y la materia que lo ocupa, de la forma y la contraforma. En definitiva, del ayer y el hoy de la cultura y la esencia que recorre las entrañas del nuevo cuerpo del arte múltiple.

1.2 FINES INTANGIBLES DE LA GRÁFICA COMO MEDIO CREATIVO CON ENTIDAD PROPIA

La tradicional disciplina del grabado era un campo perfectamente acotado donde el objetivo principal era dotar de multiplicidad a la imagen y, por tanto, de capacidad reproductora a las obras realizadas por medio de la pintura y el dibujo. Con el tiempo, la suma de experiencias, el desarrollo técnico y la capacidad de los lenguajes de la estampa tradicional, el grabado pudo ser no solo esa técnica expresiva basada en la reproductibilidad mimética de los originales¹⁴.

José Ramón Alcalá Mellado

La vida se acelera en las pantallas y a través de ellas. Sin embargo, un arte como el grabado que ha heredado tantos prejuicios procesuales y técnicos, ha sido capaz de superarse y de remontar todos estos impedimentos gracias precisamente, a su cualidad de obra múltiple. Como hemos podido ver en el epígrafe anterior, la supervivencia de la gráfica se expande y permanece hoy en día más que nunca desde el medio digital.

El mundo del grabado y por extensión de lo múltiple, siempre se ha caracterizado por la indagación y la preocupación por evolucionar. Al mismo tiempo, ha sentido la necesidad de aportar nuevos procesos, técnicas y lenguajes a un medio que se consideraba obsoleto. Precisamente gracias a esta lucha por su independencia, ha conseguido liberarse de sus lastres para replantear nuevos discursos desde su propia morfología.

Todas estas investigaciones y reflexiones, así como la incorporación de las nuevas tecnologías, han dado como resultado la incorporación de nuevas vías de producción que han conseguido reapropiarse, entre otros, de los conceptos clásicos de estampa o matriz. Esta evolución, la veremos refleja seguidamente, en el estudio de la afiliación que algunos medios técnicos aportan como nuevas vías para la creación, en el arte múltiple interdisciplinar.

¹⁴ ALCALÁ MELLADO, José Ramón, *La piel de la imagen*, Valencia, Sendemá, 2008, Pág. 65.

1.2.1 MEDIOS TÉCNICOS QUE APORTAN NUEVAS VÍAS PARA LA CREACIÓN EN LA ERA DE LAS PANTALLAS

La alta tecnología necesita baja tecnología; están siempre unidas, aunque yo señalaría que la mano, el corazón y el ojo son mucho más complejos de lo que puede serlo cualquier ordenador¹⁵.

David Hockney
El conocimiento secreto

El mundo está repleto de imágenes, pero debemos preguntarnos cómo las miramos y de qué modo nos son mostradas. Esto es, aproximadamente, lo que intenta explicarnos el artista David Hockney, en su libro *El conocimiento secreto*. Del mismo modo que la aparición de todo tipo de lentes, revolucionó el mundo pictórico, *el ordenador también está cambiando la manera que tenemos de hacer y comprender las imágenes,*¹⁶ y por extensión la concepción de una nueva visión de gráfica.

En épocas pasadas la imaginaria que se ofrecía provenía del la mano de pintores como Ingres, Leonardo o Caravaggio que, mediante sus grandiosas obras, hacían que viéramos la realidad tal y como ellos la representaban.

Ahora, en el siglo XXI, los pinceles se van complementando con las máquinas como un mero instrumento para ayudar al artista en su labor creadora.

Esta hibridación en las artes ha sido consecuencia de la masiva cantidad de imágenes a la que diariamente estamos sometidos, llegando hasta nuestras retinas desde muy diversas fuentes y morfologías. Así pues, artistas de todo el mundo ven en las nuevas tecnologías su aliado perfecto, tanto como medio de difusión y/o como herramienta de trabajo. Peter Weibel dice que: *el verdadero éxito de los nuevos medios no consiste en haber desarrollado otras formas y posibilidades artísticas, sino que su*

¹⁵ HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Ed. Destino 2001. Pág. 195.

¹⁶ *Ibidem.*, Pág. 196.

*verdadero éxito consiste en familiarizarnos con los antiguos medios artísticos y mantenerlos con vida para todos: "Toda práctica artística sigue el guión de los medios". (...) Por todo ello debe de definirse esta situación de la actual práctica artística como condición postmedia, porque ya no es solamente un medio aislado el que domina, sino que los medios interactúan y se condicionan mutuamente.*¹⁷

Hoy en día, las pantallas se superponen ante nuestros ojos por medio de dispositivos tecnológicos y telemáticos, (teléfonos móviles, cámaras fotográficas, ordenadores, etc.) una tras otra, las vamos habitando concediéndoles una importancia social que a veces sobre pasa los límites de lo íntimo.

Tanto el tiempo como la evolución nos someten a ser lo que seremos, así pues, no deberíamos despreciar el progreso sino unirnos al él para enriquecer nuestro proceso creativo. Éste ha sido el secreto o la receta de los nuevos planteamientos en la gráfica actual; en lugar de despreciar lo nuevo, se adopta y el artista se adapta.

De manera que el modo de hacer las imágenes ha cambiado, porque también se ha producido una transformación en nuestro modo de ver (la vista llega antes que las palabras). Algo similar ha sucedido en el mundo del arte, en el que observamos cómo los límites entre las disciplinas artísticas se han disuelto. Ya no se puede hablar sólo de pintura, o sólo de gráfica, sino de hibridación de códigos, de una educación transdisciplinar y mucho más abierta en el sentido técnico y humano. Ésta puede ser una de las premisas por las cuales cabría replantear el concepto clásico de "estampa".

En el diccionario del dibujo y la estampa editado por la Calcografía Nacional en 1996, se califica a la estampa como soporte no rígido, generalmente papel, al que se ha transferido la imagen, (...) contenida en una matriz trabajada previamente mediante alguno de los procedimientos del arte gráfico (...) En definitiva la estampa es el producto final del arte gráfico, y la multiplicidad su característica mas genuina.¹⁸ Respecto a esto, personalmente creemos que no se debería someter a los creadores gráficos a un concepto tan

¹⁷ WEIBEL, Peter, *La condición postmedial*, Centro cultural Conde Duque, Área de las Artes, Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2006, Págs. 14 - 15.

¹⁸ AA.VV., GÓMEZ ISLA, José, en *La matriz intangible, Inter.-medios. Más que viejo y menos que nuevo. La estampa digital desde una perspectiva evolucionista*, 2009. Pág. 64.

obsoleto, puesto que constriñe nuestro proceso y lo somete a lo ya contado, lo ya “tallado” y lo ya “mordido”. La estampa es, a nuestro modo de entender, el resultado de un proceso creativo, que parte de los medios generativos gráficos, pero que ha de tener la capacidad de reformularse en diversos materiales (que actúen como soportes tradicionales o alternativos).

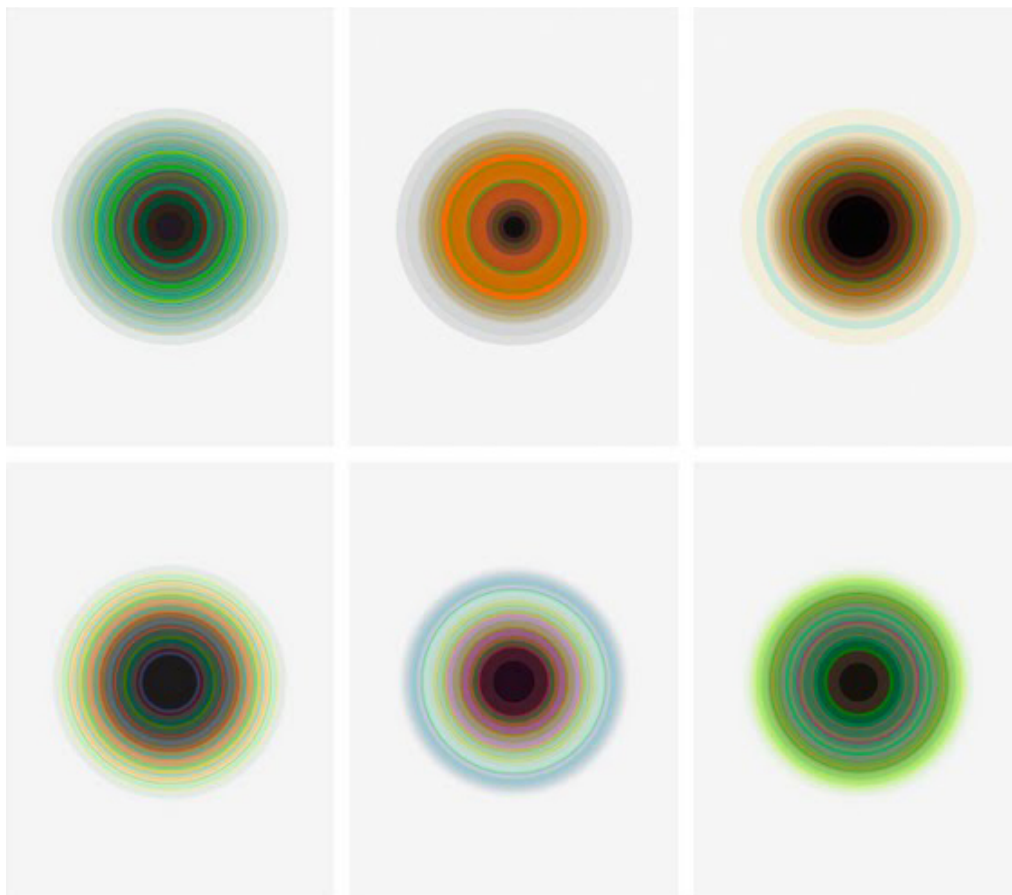


Fig. 7. GÓMEZ VALVERDE, RAUL, *DRP-E 22/27*, Estampa Digital, impresión digital y tintas pigmentadas.

Isla continua diciendo que: *La única diferencia de matiz que hasta ahora justificaba la condición de estampa respecto a la de cualquier otro tipo de imagen impresa (cartel, foto, etc.), no era precisamente la de su carácter ‘múltiple’, sino la de que sus trazos hubieran sido obtenidos mediante incisiones manuales sobre plancha*”.¹⁹

Esto es extensible a la definición de otros conceptos como la electrografía o la impresión digital. La principal diferencia, en estos procesos, es que la matriz es numérica y se almacena en memorias siendo inmaterial, puesto que está codificada en la memoria del ordenador. Y es gracias al proceso de impresión y transferencia electrográfica, por el cual nosotros podemos obtener físicamente la obra.

¹⁹ *Ibidem.*, Pág. 65.

Todo este proceso se enriquece con la utilización de programas de retoque digital, o periféricos digitales como las cámaras digitales, los escáneres, escáneres 3D, Plotters etc., Concretamente el escáner, nos brinda posibilidades que de otra manera no podríamos obtener. No sólo representa la gravedad de aquello que depositamos ante la pantalla transparente, sino que al emitir señales eléctricas, nos ofrece una “auto exploración” de nosotros mismos, de un espacio, o de una determinada imagen, mostrándonos una realidad a medias, que no conocemos puesto que está fragmentada²⁰.

Debido a su carácter reproductivo y técnico, las nuevas tecnologías, tal y como Mau Monleon explica en su libro *La experiencia de los límites; no son ni un género ni un estilo, se convierten en un metalenguaje capaz de aglutinar diversas experiencias estéticas, y ellas mismas son potencialmente múltiples, heterogéneas y contextuales*²¹.

Suelen ser resultado de un registro digital extraordinario, una lente que recorre un espacio para mostrarnos algo nuevo y azaroso, un producto nacido gracias a un nuevo tipo de mirada: *la mirada de la máquina*.

Esa mirada de la máquina que José Ramón Alcalá define como: *el instante gráfico a través de la luz capturada por la memoria química del rayograma o del dibujar fotogénico del Talbot, así, de esta manera inauguraba el siglo XX, el programa gráfico de levedad. Abriendo la carrera por alcanzar el actual estado de modernidad líquida, que es depurado hasta los tuétanos a través de la escultura intangible de lo binario (...). Desde su extrema levedad, lo gráfico alcanza a través de su naturalidad digital, ese anhelado estado formal presidido por lo liviano, lo aéreo, lo frágil, sutil, lo inmóvil y lo cambiante.*²²

Un mundo, en el que todos alguna vez deberíamos sumergirnos para desentrañar todo lo que de él se desprende. Un nuevo universo para un nuevo concepto, el de estampa digital, o electrónica. De ésta manera conjugamos en palabras de José

²⁰ * Ver obra de la tesinanda serie; *Corpografías*. Trabajo Final de Master, UPV, *La nueva estampa digital. Variabilidad de procesos y soportes en la gráfica contemporánea*. Dirigido por Rubén Tortosa cuesta, 2010.

²¹ MONLEÓN, Mau, *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los 80*, Valencia, Diputación de Valencia, 1999, Págs. 7 - 8.

²² ALCALÁ MELLADO, José Ramón, “Escrituras eléctricas, matrices intangibles; signos de luz; escenarios gráficos en la cultura digital: Una vaga estampa para el tercer milenio”, *Norba-Arte Vol.*, XXVII, 2007. Págs. 243 - 261.

Gómez Isla; dos tipos de producción muy distintos, por un lado la imagen creada artesanalmente, [mediante el proceso creativo y técnico], y por el otro la imagen registrada por cualquier medio gráfico automático y mecánico más complejo.²³



Fig. 8. FEMENÍA, INMA, RGB Spectrum, Díptico. Impresión digital sobre metal, 138 x 215 cm, 2014. Registro digital de luz a través del escáner. Instalación.

²³ Óp. Cit., GÓMEZ ISLA, José, Pág. 67.

1.3 GRÁFICA ELECTROSTÁTICA

La transferencia como precursora de la estampa digital

Para comprender la evolución de la gráfica desde su nacimiento hasta los planteamientos actuales, cabe hacer especial hincapié en un hecho técnico que consideramos fundamental como apoyo e inicio propicio para la expansión y creación del arte múltiple digital.

La electrografía o el arte de la copia fue desde nuestro punto de vista, la precursora histórica de lo que hoy conocemos como estampa digital, tanto por su morfología de trabajo, como por lo conceptual de las mismas. Por ello, a continuación estudiaremos el nacimiento y evolución cronológica desde el referente electrográfico, hasta los sistemas de registro digitales que utilizamos en la actualidad.

1.3.1 DEL REFERENTE ELECTROGRÁFICO A LOS SISTEMAS DE REGISTRO DIGITALES HOY

Cuando observamos con minuciosidad lo que nos rodea, somos conscientes que en ocasiones los pequeños detalles pueden devolvernos hechos sorprendentes. Algo similar le sucedió a alquimista alemán, Johann Heinrich Schulze en 1727, cuando descubre, casi por azar, la sensibilidad de las sales de plata al contacto con la luz solar. Al colocar las etiquetas en sus frascos experimentales, se dio cuenta de que en uno de ellos las letras quedaban registradas. De este modo y sin valorar a penas su hallazgo, fue el pionero en descubrir los primeros fotogramas efímeros de la historia.

Posteriormente en 1796, Aloise Senefelder descubre una técnica de reproducción planográfica basada en la repulsión de la grasa y el agua y cuya matriz era una piedra capaz de absorber ambas sustancias, la litografía irrumpía así en la historia del arte gráfico. Además en 1826, Nicéphore Niepce consigue crear, no sólo la primera cámara oscura, sino también la primera fotografía gracias al proceso litográfico inventado años atrás por Senefelder.

El sistema de copias positivas a negativas se comenzó a difundir en 1840 gracias a Henry Fox Talbot, quién predijo en su momento la existencia de la fotocopiadora en un futuro, pero no fue hasta el año 1938 cuando Chester Calson dio con la clave para crear la primera máquina fotocopiadora de la historia.

La investigación llevada a cabo por el profesor Christian Rigal, con el objetivo de descubrir los orígenes de la electrografía, dio como resultado el descubrimiento para el gran público de una patente desarrollada por James Watt (perfeccionador de la máquina de vapor), en la cual desarrolla una “copiadora portátil de documentos”.²⁴

²⁴ ALCALÁ MELLADO, José Ramón, *El procedimiento electrográfico digital: Una alternativa a los procedimientos de mecánicos tradicionales de generación, reproducción y estampación de imágenes con fines artísticos*. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts Sant Carles, 1989. Pág. 21.



Fig. 9. NIÉPCE, NICÉPHORE, Vista desde la ventana de Le Gras. 1826. Primera fotografía de la historia realizada mediante el proceso litográfico planteado por Aloise Senefelder en 1796.

En 1938 el joven Chester Carlson, investigó sobre la posibilidad de reproducir en su oficina todo tipo de documentos, y para ello comenzó a experimentar con cargas electrostáticas y materiales fotoconductores que consiguieron dar como resultado la primera imagen xerográfica. El proceso adquirió éste nombre del griego xeros (seco), y de grafein (escritura).

El proceso electrográfico alcanzó su punto más alto de desarrollo en 1949, gracias a la DTR (Difusión Transfer Reversal), o más conocida como copia húmeda,²⁵ que permitía usar imágenes de alta calidad, fáciles de manejar y a un relativo bajo precio. *La copia relámpago*, como se la denominó, preparó el terreno para el “boom” de la copia.

La electrografía comúnmente denominada como fotocopia, se enmarca dentro de los procesos de impresión electrostática,²⁶ que se basan principalmente en el fenómeno

²⁵ VV.AA., *Electrografías*, AlcaláCanales, Artes gráficas Soler S.A, Valencia, 1998, Pág. 8.

²⁶ Los procesos de impresión electrostáticos son aquellos que buscan <<hacer una imagen “visible” de otra “latente”, creada por efectos de atracción eléctrica. Véase, PASTOR BRAVO, Jesús, *Electrografía y Grabado. Aportaciones plásticas a través de un nuevo medio de creación*

de la atracción eléctrica. El mismo se produce cuando un cuerpo aislante puede depositarse, de manera superficial, en un soporte con cargas positivas y negativas, diciendo de éste que está cargado con electricidad electrostática. Por ello José Luis Yuste nos dice que podemos denominar electrografía, o grafía eléctrica o electrónica a todo gesto generado por el uso de sistemas y tecnologías eléctricos, electromecánicos o electrónicos. Así, podemos definir como obra electrográfica: toda producción creativa que contemple para su realización el uso de sistemas o tecnologías de estas características (...) a todas aquellas obras artísticas realizadas mediante el uso total o parcial de fotocopiadoras, faxes, ordenadores, videos y, en general, de sistemas digitales de generación, manipulación, impresión o reproducción de imágenes (...) así como aquellos sistemas de transferencia que transforman las imágenes realizadas mediante los procedimientos y las tecnologías citadas.²⁷

Desde la invención de la fotocopiadora hasta nuestros días, éste proceso ha protagonizado cambios verdaderamente importantes en lo referente a la rapidez de ejecución de la copia, la calidad de definición de la misma, el color, etc., Desde principios de los años 70 muchos artistas comenzaron a interesarse por la celeridad y el espacio-tiempo que se daba en los procesos generativos. Ya que vieron en ellos un alto potencial creativo alternativo, al arte que se venía haciendo hasta el momento.

Utilizaron y confiaron en la máquina como medio de expresión y soporte creativo. *Su meta no era el arte por el arte, sino el proceso de experimentación,*²⁸ de búsqueda y de azar que las máquinas les permitían. Ésta manera de trabajar la praxis artística se extendió rápidamente, propulsando el movimiento conocido como *Copy Art*, que en palabras de J.R. Alcalá se definía como, *primera denominación acuñada durante la década de los sesenta y principios de los setenta, en la zona de influencia norteamericana para definir genéricamente este uso artístico de la electrografía.*²⁹

de imágenes en el grabado en talla: *El Copy Art*, Caja de Ahorros Vizcaína, Ed. Ellacuría, 1989, Pág. 22.

²⁷ YUSTE, José Luis, *Museo de arte abstracto Español: Pinturas murales de Alarcón, Fundación Antonio Pérer, Museo Internacional de Electrografía, Fundación Antonio Saura*, Cuenca, Diputación de Cuenca. Pág. 229.

²⁸ Óp. Cit., Págs. 9 - 13.

²⁹ Óp. Cit., ALCALÁ MELLADO, José Ramón, 1989, Pág. 104.

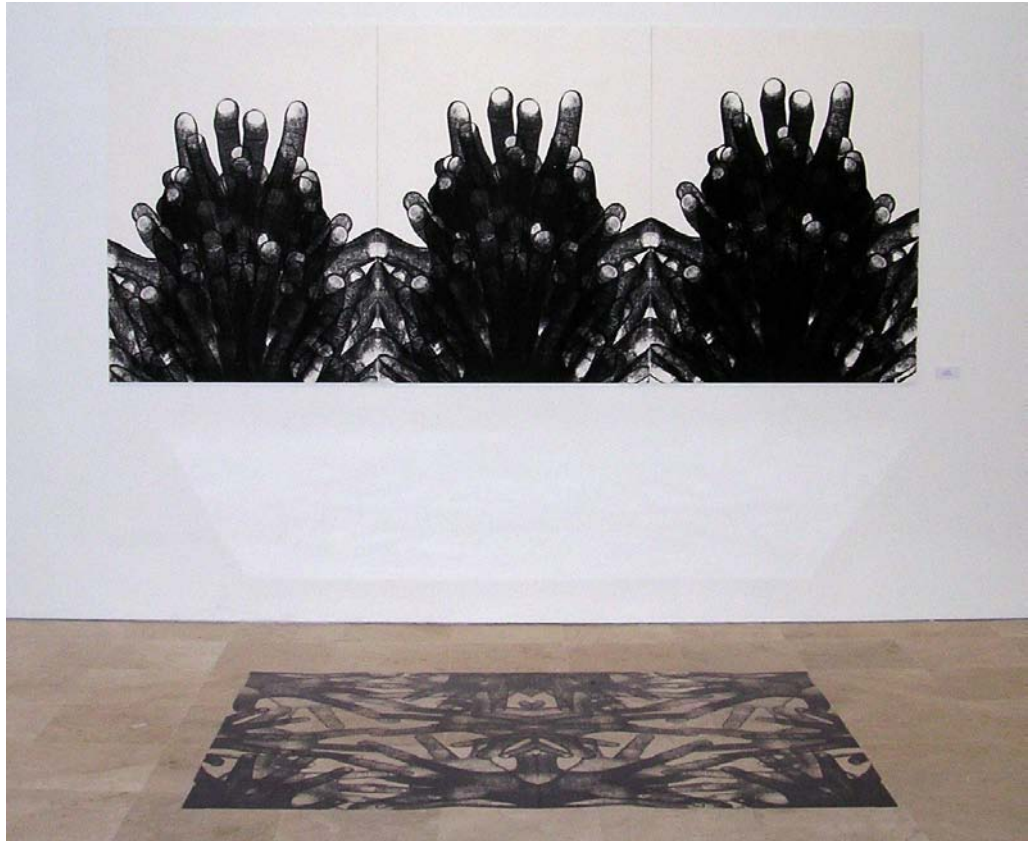


Fig. 10. SALAS ALONSO, MARIA REINA, Instalación, Electrografía y Vinilo transparente, 300 x 100 cm, (suelo) 200 x 100 cm (pared).

La fotocopiadora, explica Rubén Tortosa en su tesis *Laboratorio de un mirada*, se ha mostrado como una herramienta muy eficaz capaz de articular diferentes lenguajes plásticos, pero todavía tiene que transcurrir mucho tiempo para que los artistas no sólo vean esta nueva tecnología como una herramienta, sino que pase a desarrollar verdaderas especulaciones estético-plásticas que den origen a una nueva forma de tratar y producir imágenes con su lenguaje autónomo, en dónde, además de herramienta proceso, sea también obra en sí misma.³⁰

A principios de los años 70, el polifacético Bruno Munari comenzó a improvisar con las posibilidades de deformación de las imágenes que le permitía la xerografía, fusionando la capacidad intelectual y creativa del propio artista con las funciones intrínsecas de la máquina. Ampliando de éste modo, nuevos registros de imágenes y de proceso en el ámbito de lo visual.

³⁰ TORTOSA CUESTA, Rubén, *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts Sant Carles, Valencia, 2004, Págs. 25 – 26.

Así mismo el alemán Tim Ulrichs, pionero junto a Munari y Sheridan en los procedimientos electrográficos, se aprovecha de la obtención rápida de copias que le ofrece la máquina, para apoyar el discurso que quiere transmitir.

Uno de sus trabajos consistió en realizar una *copia de la copia*, y así sucesivamente, de la portada de la famosa obra de Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de modo que desde la primera imagen hasta la centésima xerocopia, el resultado era una abstracción propia y generada por la máquina y desde la máquina. Dando lugar a originales a través de un procedimiento de reproducción.

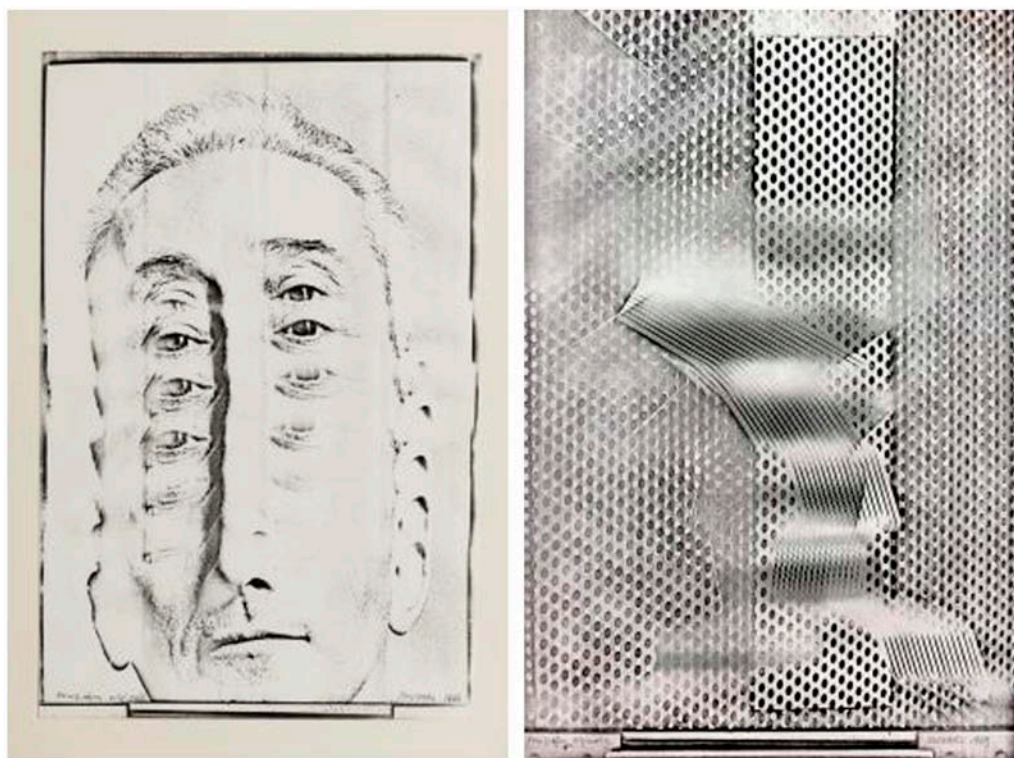


Fig. 11. MUNARI BRUNO, Xerografía, 1968 (Izq.) Xerografía 1969 (Dcha.)

Decía el profesor y artista Christian Rigal en su texto para el catálogo de la *II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art*, celebrada en Valencia en 1988 que: *La noción de copia resulta tan confusa para algunas mentes, como lo es la electrografía. En arte, el concepto de copia implica tanto la existencia de un original como de la intención de hacer una imitación tan fiel como sea posible, por tanto existe una sutil*

diferencia entre “copia” y “múltiples”.³¹ Rigal revisaba así el sentido creativo de la electrografía, e insistía en que los artistas electrográficos: “no crean copias, sino obras originales”.

En 1960, sucedió un hecho importante a nivel docente, la artista Sonia Landy Sheridan inaugura en los bajos del Instituto de arte de Chicago, el departamento de Sistemas generativos, cuya aspiración era la de crear trabajos artísticos a través de los recursos que las máquinas ofrecían. Las clases fueron un éxito rotundo entre el alumnado, llegando a alcanzar una gran cuantía de alumnos interesados en éste tema. Hasta que en 1971 tuvo lugar *Sistemas Generativos*, una exposición con las obras que se realizaron en aquel departamento en las que interactuaban pintura y electrografía, entre otros medios, creando un diálogo simbiótico entre la máquina y la plástica tradicional.

El potencial de la fotocopidora fue reconocido entre los años 60 y 70, a su vez, por algunos padres de la pintura pop como Robert Rauschenberg, Larry Rivers, o Andy Warhol, entre otros. Este movimiento sirvió como impulsor de la corriente apropiacionista generada, a comienzos de los años ochenta. Ambas tendencias han sido consideradas como *retornos que aspiran a una conciencia crítica de las convenciones artísticas*³², cuyo fin era el de destruir el concepto de unicidad de la obra de arte y el mito del artista original.

Se promulgó la definición de arte que el artista británico Richard Hamilton ofreció a los Smithson, en una lista que decía lo siguiente: *popular (diseñado para un público masivo), transitorio (solución a corto plazo), prescindible (fácilmente olvidable), barato (producido en serie), joven (dirigido a la juventud), divertido, sexy, tramposo, lleno de glamour, un buen negocio*.³³

³¹ AA.VV., *Christian Rigal en II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1988.

³² FOSTER, Hall, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid , Akal, 2000. Pág. 3.

³³ CROW, Thomas, *El resplandor de los sesenta*, Madrid, Akal, 2001. Pág. 44.



Fig. 12. L. SHERIDAN, SONIA, Trabajando en el centro de Sistemas Generativos, Chicago, Detalle de electrografía³⁴.

El fácil manejo, así como la posibilidad de copia instantánea y el ruido visual³⁵ que caracteriza la electrografía, fue lo que les llevó a utilizar éste proceso reproductivo a modo de herramienta y complemento para sus obras pictóricas. En 1957, Robert Rauschenberg pintó dos de sus lienzos más conocidos, *Factum I* y *Factum II*. En estas obras, el artista plantea el aspecto de reproducción manual de copia, creando dos obras, aparentemente iguales, en las que mecanizó y repitió la gestualidad de una en la otra, así como los collages electrográficos. *De ésta forma, quiso poner en duda, el aura de exclusividad de las obras de arte*³⁶ (más concretamente de la pintura), del mismo modo en que lo hicieron los medios de reproducción gráficos, *atacando en su raíz la cualidad de lo auténtico*.³⁷ Sin embargo y pese a pertenecer a una generación que promovió el arte en serie, no se les puede considerar como padres del movimiento Copy Art, aunque sí sus impulsores.

En el arte de posguerra, plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la neovanguardia, dice Hall Foster.³⁸ Cuando hablamos de repetición, de copia, de reproducción e incluso de impresión, es inevitable trasladar este concepto al espacio de los medios de reproducción gráficos tradicionales que, pese a poseer estas

³⁴ Ver más en: <http://www.sonart.org/book/chapter08/chapter.htm>

³⁵ AlcaláCanales, *designaron como ruido esa información visual específica del medio electrográfico*. El efecto visual, de distorsión que genera la fotocopia. Véase, VV.AA., *Electrografías*, AlcaláCanales, Artes gráficas Soler S.A, Valencia, 1998.

³⁶ Óp. Cit., TORTOSA CUESTA, Rubén, Pág. 19.

³⁷ BENJAMÍN, Walter, *Sobre fotografía. Pre-Textos*, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Valencia, 2008. Pág. 96.

³⁸ Óp. Cit., FOSTER, Hall, 2000. Pág. 3.

cualidades, han permanecido siempre a la sombra de la unicidad de la obra pictórica y escultórica.

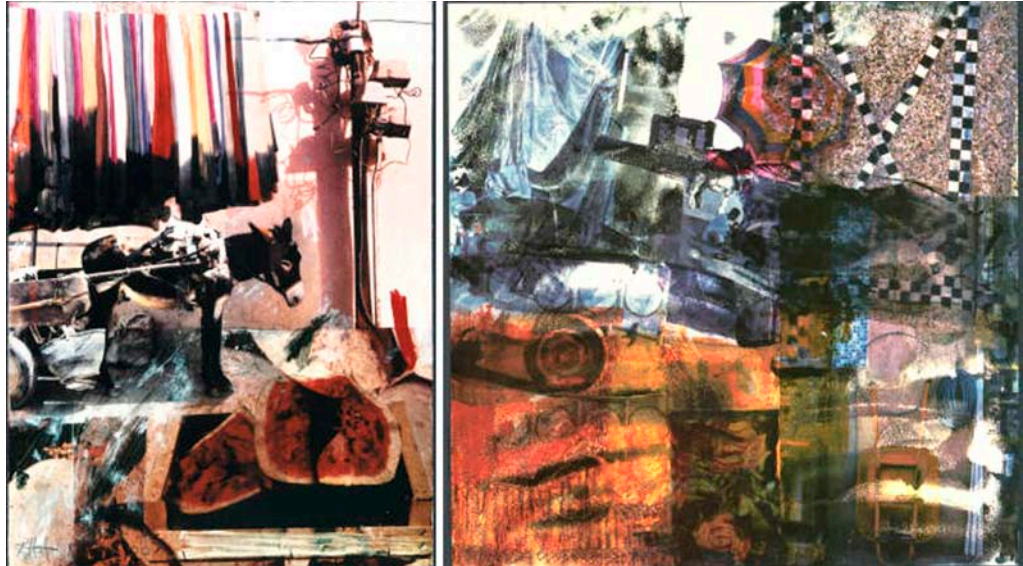


Fig. 13. POTTORF, DARRYL, *Soak and Wet De Marra Kech*, 2000, serigrafía en 8 colores y dibujo, 91.4 x 68.6 cm. (Izq.)

Fig. 14. POTTORF, D y RAUSCHENBERG, R, *Quattro Mani/Marrakech I*, 2000, 91.4 x 91.4 cm. (Dcha.)

Precisamente porque la autenticidad no es susceptible de reproducción, expone Walter Benjamin, *la fuerte penetración de ciertos procedimientos reproductivos ha permitido diferenciar y graduar la autenticidad (...)*.³⁹Al multiplicar las reproducciones, *sustituye la ocurrencia irrepitible de lo reproducido por su ocurrencia masiva. Ésta técnica, además, actualiza lo reproducido al permitir a la reproducción salir al encuentro del receptor en cualquier concepto que se halle (...), dando lugar a una poderosa subversión de lo transmitido.*⁴⁰

Es justamente este afán por el concepto de autenticidad, lo que ha hecho que las artes gráficas se sitúen en un plano distante en el panorama artístico. Como ya hemos mencionado, el grabado, a lo largo de su historia, fue una técnica de reproducción cuyo único fin era el de transmitir el conocimiento de la manera mas rápida posible. Esa idea arcaica, ha perseguido a los artistas gráficos como una sombra inseparable.

³⁹ BENJAMÍN, Walter, *Óp. Cit.* Pág. 96.

⁴⁰ *Ibidem*, Pág. 97.

El que una imagen proveniente de un fax, una electrografía, una fotografía, o una impresión láser puedan reproducirse, no implica la duda en la autenticidad de las mismas, puesto que no hablamos de copias, sino de reproducciones originales. Es como si todo lo que tiene que ver con gráfica, ya sea tradicional o digital, se viera obligado a demostrar su valía y equivalencia ante cualquier otro medio de expresión artística una y otra vez. En 1979 Umberto Eco se preguntaba al respecto: *“Por qué ahora que ya nadie cuestiona el aspecto puramente mecánico de la fotografía (...) y sin embargo todo el mundo está dispuesto a debatir el aspecto puramente mecánico de la fotocopiadora⁴¹”*.

Pese a esta disyuntiva en 1967, el grabador alemán Rupert Rosenkranz firmaba uno de sus grabados calcográficos como “electrographie”. Para realizar esta imagen se sirvió de las cualidades termoplásticas del tóner, pigmento con el que se realizan las xerocopias, para pasar una imagen de origen fotográfico, a una plancha de metal. Este proceso de transferencia abría un camino inexplorado y lleno de posibilidades técnico-expresivas,⁴² dentro del arte múltiple.

Gracias a artistas que decidieron basar su trabajo e investigación en las cualidades expresivas y dinámicas que éste medio les ofrecía, el artista gráfico encontró una herramienta eficaz y creativa cuya función inicial nada tenía que ver con lo que se generó después. La fotocopiadora fue y es un instrumento heterogéneo cuyo carácter multidisciplinar ha hecho que se establezca una especie de filosofía creativa en torno a ella. El binomio artístico AlcaláCanales en relación a esto, exponían: *Una maquina electrográfica es como un reloj de precisión que trabaja con una secuencia de impulsos fijados en el tiempo y en el espacio; la copulación de objeto y máquina.*⁴³

⁴¹ RIGAL, Christian, *Cuando la copia se convierte en un original, Las imágenes de la nueva estética*, Madrid, El País, 22 Enero 1984. [en línea]
http://elpais.com/diario/1984/01/22/cultura/443574002_850215.html

⁴² Óp. Cit., YUSTE, José Luis, Pág. 227.

⁴³ Óp. Cit., ALCALÁ MELLADO, José Ramón y ÑIGUEZ CANALES, J. Fernando, *Sobre fotografía y fotocopia en II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art*.

En general todos los sistemas de reproducción gráficos son compatibles con el proceso electrográfico. Se diferencian en tres prácticas:

1. Procesos fotográficos y emulsiones fotosensibles, que necesitan de un fotolito que se insola en un soporte gráfico tradicional, como por ejemplo la fotolitografía.
2. Fotocopiado directo en un soporte, que posteriormente se convertirá en matriz.
3. Transferencias de imágenes electrográficas sobre un soporte que sirva de matriz, para su posterior impresión.



Fig. 15. PASTOR BRAVO, JESÚS, *Autorretrato*, Grabado calcográfico, 42 x 60 cm. 1982.

A la difusión e investigación de éstas técnicas contribuyeron pioneros grabadores españoles como el artista Jesús Pastor Bravo, quien en su tesis doctoral *Electrografía y Grabado. Aportaciones plásticas a través de un nuevo medio de creación de imágenes en el grabado en talla: El Copy Art*, nos deja buena muestra del proceso de transferencia electrográfico, así como alternativas al procedimiento de transferencia de una imagen de un soporte temporal a otro definitivo. También, el actual director y creador del M.I.D.E (Museo Internacional de Electrografía) José Ramón Alcalá Mellado junto al ya desaparecido Fernando Níguez Canales, formaron el binomio

AlcaláCanales, cuya trayectoria artística desarrolló al máximo los recursos electrográficos. Actualmente, José Ramón Alcalá Mellado continúa esta labor en solitario, ampliando y desarrollando el concepto de gráfica digital, de estampa y de matriz.

Por otro lado Rubén Tortosa Cuesta, en su tesis doctoral; *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas.*, realizó también investigaciones dentro de este amplio campo de estudio.

Este esfuerzo por parte de artistas y creadores de todo el mundo demanda, como dice Alcalá Mellado, *la consolidación de un arte que utiliza creativa y libremente todas las posibilidades expresivas de las modernas tecnologías electrónico – mecánicas de la imagen.*⁴⁴ Esto es algo que poco a poco se está consiguiendo. El auge de los mass media y el crecimiento del sector informático, ha hecho posible el incremento de programas y recursos digitales, de los que el arte se nutre actualmente. También cabe destacar la evolución de los sistemas de impresión digitales, que han aportado versatilidad y cualidades más reales a las impresiones, dando paso a una cultura de la copia basada en la intangibilidad de la matriz.

⁴⁴ PASTOR BRAVO, Jesús y ALCALÁ MELLADO, José Ramón, *Procedimientos de transferencia en la creación artística*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1998. Pág. 8.

1.4 ARTE MÚLTIPLE DIGITAL

Nuevas vías para la creación en la gráfica contemporánea

El trabajo digital es intensamente manual y requiere la misma coordinación que ojo/mano/herramienta/ como muchas otras formas de impresión; cuanto más sofisticada es la tecnología más intuitivo y espontáneo serás, así que siempre revalorizamos el software.⁴⁵

Kevin Petrie

Con este enunciado se pretende reflexionar sobre el arte múltiple digital, por lo que centraremos la atención en cómo el arte múltiple se ha servido de algunas de las premisas impuestas por el medio digital para concebir un discurso gráfico acorde con los planteamientos tecnológicos y digitales; discurso que los artistas grabadores utilizan para mostrar sus obras desde el medio múltiple digital. Consecuencia de ello es lo que se conoce comúnmente en el espacio gráfico como “gráfica digital” o “múltiple digital”. Ante la obviedad de la irrupción digital, nos parece importante hacer un llamamiento para conseguir una revisión y redefinición del concepto clásico de estampa, puesto que los planteamientos que hoy se están barajando en el medio múltiple contemporáneo distan en muchos aspectos, de los que se han asumido en el grabado tradicional.

El objetivo no es anular los planteamientos tradicionales, sino ampliarlos y enriquecerlos con los conceptos que surgen de esta nueva generación que vincula lo gráfico y lo digital desde el mundo de lo intangible.

⁴⁵ PETRIE, Kevin, “Trabajo en proceso”, *Printmaking today*, Vol., 15 nº 3, Otoño de 2006, Pág. 20.

1.4.1 ESTAMPA DIGITAL Y MATRIZ INTANGIBLE

Frente a todos los avances tecnológicos, se plantea la disyuntiva de hallar un término adecuado que defina o enmarque el arte múltiple generado por ordenador. Y se ha dado en denominar Arte Digital a todo tipo de disciplinas cuyo origen o proceso es digital, sin profundizar ni entrar en más detalles.

Sin embargo nosotros no estamos totalmente de acuerdo con este tipo de postulados, por parecernos un concepto formal demasiado amplio como para involucrar a todo tipo de manifestaciones que contengan trazas digitales. Por ello consideramos que, cuando se trata de un medio digital que acompaña al proceso múltiple, es más oportuno utilizar términos más específicos como: “gráfica digital”, “arte múltiple digital”, “digitografías” o “arte múltiple generado por ordenador”. Y cuya definición podría resumirse en aquel medio en el que se unen procesos gráficos tradicionales con aportes digitales. O aquella manifestación que, tras ser elaborada desde un pensamiento conceptual gráfico, se muestra visible a través de cualquier medio de reproducción o producción digital.

Creemos personalmente que, siempre y cuando el proceso de ideación se haga desde el ámbito de lo múltiple y pese a su resultado formal final (es decir, independientemente del medio de impresión) ha de tener el calificativo de gráfico y por extensión una vinculación con el medio múltiple, aunque su reproductibilidad no sea un objetivo o cualidad indispensable (Ver epígrafes 3.1 y 3.2 de la presente investigación).

La tecnología digital, aplicada al arte gráfico provoca atractivas reflexiones sobre conceptos tradicionalmente asumidos en el itinerario de la gráfica. Por lo tanto, y como se ha hecho desde hace tiempo por parte de artistas pertenecientes al medio múltiple, es nuestro deber y compromiso el reformular un nuevo concepto de matriz y por ampliación de estampa.

El diccionario del Arte Gráfico, revisado por la Calcografía Nacional en 1996 define estampa como: *Soporte no rígido, generalmente papel*, al que se ha transferido la imagen-*

línea, forma, mancha, color-contenida en una matriz trabajada previamente mediante alguno de los procedimientos de arte gráfico. La imagen del soporte original pasa a la estampa tras entintarlo, poner en contacto ambos y someterlos a presión. En definitiva, la estampa es el producto final del arte gráfico, y la multiplicidad, su característica más genuina. Recibe este nombre porque el proceso de impresión se denomina estampación*. A pesar de tan evidente argumento, existe una injustificada resistencia al empleo del término, debido, en parte, a su asociación con imágenes de temática religiosa—circunstancia que puede justificarse por la inmensa producción de estampas religiosas en los países católicos de Europa y especialmente en España—. En el ámbito popular están muy extendidos términos como grabado* o lámina* para referirse a las manifestaciones en papel obtenidas a partir del entintado y prensado de una matriz. Sin embargo, la utilización en tal sentido de cualquiera de los dos significantes mencionados no es correcta. Por lo que respecta al primero, conviene tener en cuenta un hecho obvio: sobre el papel no se graba. Además, no todas las técnicas empleadas para trabajar una matriz lo son de grabado. De modo que si no todas las estampas se obtienen a partir de procedimientos de grabado, llamar grabado a cualquier tipo de estampa es un error. Por otra parte, se denomina habitualmente lámina a la ilustración* a página entera de un libro, ya sea una estampa o una reproducción fotomecánica. Su uso deriva de la ilustración de impresos tipográficos mediante estampas calcográficas que se estampaban por separado y se encartaban entre las hojas del texto. Con el objeto de facilitar la tarea al encuadernador, el grabador* numeraba los cobres según el orden en el que debían ir colocadas las ilustraciones dentro del libro. Para ello, delante del número correspondiente se ponía la palabra lámina. Así pues, lámina equivale a plancha grabada pero no a estampa. Al ser entintado e impreso el cobre, la expresión Lámina I... —o su abreviatura Lám. I...— pasaba al papel, razón por la que terminaron llamándose láminas las ilustraciones y, por extensión, todas las estampas⁴⁶.*

Ref.: Carrete (1981: 21 - 44), Ceán (1827), Mayor (1964), Martínez, J. (1866), Palomino (1715: I, 663), Prints (1990), Rejón de Silva (1788: 101). Para todo lo relacionado con las distintas tipologías de estampas y los diversos procedimientos empleados para obtener imágenes múltiples, es válida la bibliografía recogida bajo Arte gráfico y más específicamente, la incluida en Estampación.

Artistas contemporáneos de reconocido prestigio en este medio como Kako Castro, Ana Soler, Jesús Pastor o José Ramón Alcalá, son sólo algunos de los que aúnan esfuerzo y tiempo en sus investigaciones en torno al estudio de los nuevos planteamientos conceptuales en este contexto.

⁴⁶ BLAS, Javier (COORD.), CIRUELOS, Ascensión y BARRENA, Clemente, *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996. Pág. 28.

En España, el momento fundamental que propició la noción y constancia de estos nuevos sistemas híbridos digitales y tradicionales, fue la exposición que tuvo lugar en la Real Academia de San Fernando en 1998 y que llevaba por título: *Estampa digital. La tecnología digital aplicada al arte gráfico*.

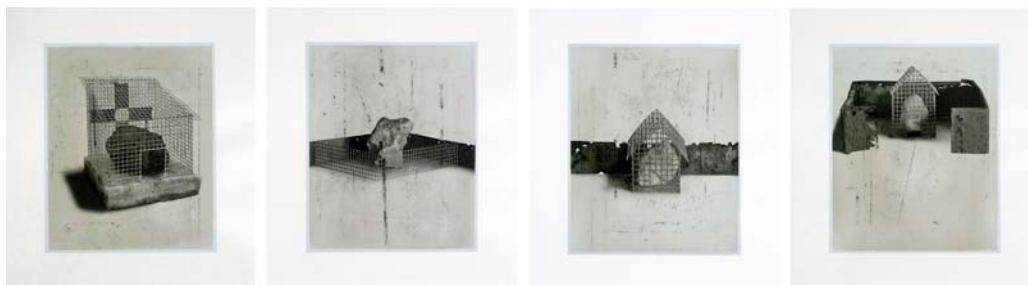


Fig. 16. SERRANO, SANTIAGO, *Casas Habitadas*, Impresión digital sobre papel, 2010.

Con esta primera exposición nacional dedicada al mundo de la, aún incipiente estampa digital, se quería mostrar alguno de los ejemplos que por entonces, se realizaban mediante los medios de creación digitales. Dicha muestra recogía obras de 12 artistas internacionales, que desarrollaban las múltiples posibilidades de la recién bautizada *estampa digital*. Entre otros pudo mostrarse el trabajo de Adam Lowe, Anish Kapoor, William Latham, Felicidad Romero, José Ramón Alcalá o Santiago Serrano.

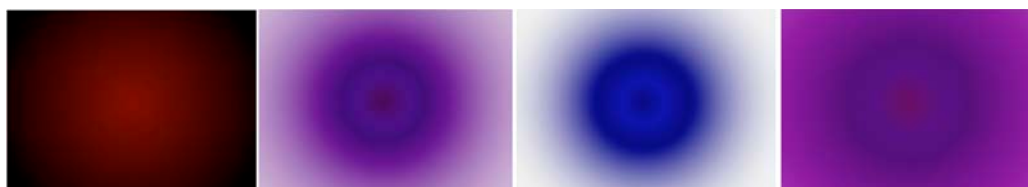


Fig. 17. KAPOOR, ANISH, *Wounds and absent Objects*⁴⁷, 1998. Tránsferencia de pigmentos. Selección de fotogramas presentados para la exposición de 1998 en la Calcografía Nacional; *Estampa Digital; la tecnología digital aplicada al arte gráfico*.

El propio Lowe comentaba, en su artículo *De la estampación manual a la impresión electrónica*, para la publicación de la exposición *Estampa Digital*, cómo la tecnología había acaparado y modificado prácticamente todos los aspectos de nuestra vida, si bien, su influencia en el terreno de las Bellas Artes había sido más lento y progresivo. Concretamente, hacía referencia en este artículo, a la obsesión que se

⁴⁷ [en línea] <http://anishkapoor.com/602/Wounds-and-Absent-Objects.html>

tiene desde el mundo gráfico por clasificar técnicas dentro de este medio. Para ello se sirve del listado que Felix Brunner recopila en su texto de 1962 *Hanbook of Graphic Reproduction Process*, en el que recoge un total de 36 técnicas múltiples divididas en 11 técnicas de tipografía diferentes, 16 de grabado, 2 de serigrafía y 6 de litografía. Todas ellas nacidas antes del siglo XX y cuya estampación se realizaba en papel. Si a la lista de Brunner, se pregunta Lowe, le añadimos las técnicas y la variabilidad de soportes que hoy manejamos gracias a la tecnología digital, nos sorprendería el inmenso abanico de posibilidades del que disponemos para obtener una imagen múltiple⁴⁸. Y añade: *El debate que rodea a la stampa digital ha incrementado la importancia y relevancia del arte gráfico, reforzando su posición como intermediario entre diferentes disciplinas artísticas y abriendo nuevas posibilidades a artistas que trabajan con imágenes generadas y manipuladas por ordenador. La tecnología digital ha alcanzado su madurez y con ella llega una generación de artistas preparados para explotar su potencial*⁴⁹.

Entre otras disyuntivas, en este debate se puso de manifiesto la evidente debilidad del concepto tradicional de stampa, apostando por el concepto anglosajón *Print*, para definir a determinadas técnicas que mezclaban elementos gráficos tradicionales con registros de tipo digital.

José Gómez Isla comenta al respecto: *Si con la ayuda del concepto print*⁵⁰ *hemos logrado soslayar los límites entre grabado y fotografía mediante un proceso digital inédito, no va a resultar menos difícil dirimir otra cuestión. Me refiero a cuales son las técnicas que pueden ser asignadas específicamente a los sistemas de stampa digital y cuáles deben ser consideradas aún exclusivamente dentro del ámbito tradicionalmente fotográfico. Y sobre todo ahora que buena parte de las fotografías y estampas sometidas a procesos digitales han sustituido tanto las técnicas de stampa mediante tórculo como las de revelado fotoquímico en el cuarto oscuro. El tratamiento en ordenador y sus nuevos dispositivos de salida, así como*

⁴⁸LOWE, Adam, *De la stampa manual a la impresión electrónica*, en AA.VV., *Estampa digital. La tecnología digital aplicada al arte gráfico*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1998. Pág.7.

⁴⁹ *Ibidem.*, LOWE, Pág. 9.

⁵⁰ *Ibidem.*, MATILLA, José Manuel, para en su texto *La stampa digital. Apuntes para un debate*, incluido dentro de la compilación de textos que se realizó para la primera exposición sobre stampa digital en España; *Estampa Digital. La tecnología aplicada al arte gráfico*, definía el concepto *Print* como un termino que abarcaba un amplio campo de significados en los que incluye todos los productos de impresión con tinta, desde estampas obtenidas mediante la stampa manual en tórculos y prensas, a los productos de la impresión industrial, así como la copia sobre papel de un negativo fotográfico.

*de captura (el escáner fundamentalmente) han variado para siempre los tradicionales sistemas tanto de estampación como de positivado de las imágenes*⁵¹

Han sido tres procesos fundamentales a nuestro modo de ver, los que han modificado de manera sustancial el entendimiento del arte gráfico dentro del terreno digital. En primer lugar la **litografía** por su apertura al terreno planográfico, tipográfico y comercial. En segundo lugar la **fotografía**, porque con ella se consiguió experimentar la realidad desde la imagen bidimensional y en tercer y último lugar, los **medios digitales**, que nos han permitido sobrepasar la inmediatez de la fotografía y transitar entre lo real y lo creativo mediante los sistemas de retoque. Si a esto le unimos las nuevas posibilidades de impresión y representación, podemos decir que la gráfica vive hoy entre y en el terreno de lo tradicional y lo digital. Por lo que no es de extrañar que cuando vamos al taller de un artista, nos encontremos con diversos dispositivos de reproducción digitales, al lado de tórculos y prensas verticales. Nace, en este sentido, una nueva disciplina híbrida que nos muestra todo tipo de virtudes en cuanto a rapidez, detalle e infinita variabilidad de cambios y retoques. Lo digital fagocita el campo de las artes reproducibles de un modo sobrecogedor, del mismo modo que el medio múltiple lo hace con otras disciplinas artísticas, como más adelante analizaremos.

La realidad es que, lejos de relegar a la gráfica a un segundo plano, el medio digital la acoge desde una mirada mucho más interdisciplinar, ampliada y contemporánea, aportando una total flexibilidad y libertad de registros en el proceso creativo.

Ante todas estas premisas podemos ultimar varias cuestiones:

1. Que el objeto matriz, tal y como se ha concebido hasta el momento, se ha “desvitalizado” ante los planteamientos de lo intangible.
2. Que el sentido de estampa da cobijo a infinidad de técnicas que se retroalimentan desde un plano digital y tradicional, propio del siglo en el que vivimos y del que bebe el arte múltiple contemporáneo.

⁵¹ GÓMEZ ISLA, José, *Más que viejo, menos que nuevo*, en AA.VV., *Intermedios. La matriz intangible*, Vigo, Universidad de Vigo, 2009. Pág. 68.

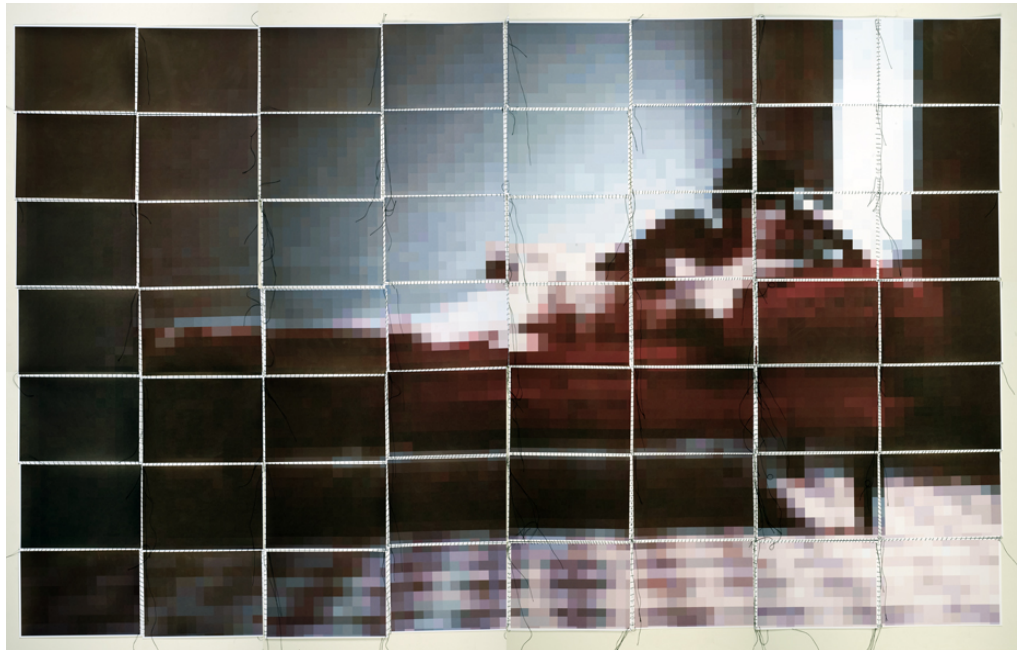


Fig. 18. LAZETIC TANJA, *We make ourselves with stories*. 2011. Patchwork de impresiones digitales.

Así las cosas, se contempla un nuevo tipo de arte múltiple, un modo de interacción entre máquina y ser humano, entre azar y búsqueda, con la ayuda de la técnica electrónica como vehículo entre lo intangible, lo temporal y lo físico. Si a esta mezcla le unimos la interrelación entre disciplinas, la gráfica se ve hoy desde un prisma nuevo mucho más amplio y versátil.

Se consolida una nueva visión de huella, de matriz y de proceso, que nace como intangible a través de la máquina, para reformularse desde otra mirada, como soportes alternativos no habituales en el grabado.

Del mismo modo que la obra gráfica tradicional deja sus huellas, tal y como lo hicieron nuestros más primitivos antepasados en Lascaux, en el siglo en el que nos encontramos, hemos de ser capaces de crear y asumir la concepción de improntas digitales y de matrices alternativas a las existentes, así como la función de las mismas.

Consideramos por tanto que no se trata de reproducir estampas, sino de producir y generar procesos creativos vinculados al concepto y al acto de “grabar”, en el sentido más amplio de su acepción.⁵²



Fig. 19. SOLER, ANA, *Wounds and scars*. 2005 – 2007, serie de 13 fotografías RHO de textos marcados sobre pétalos de flores. 100 x 100 cm.

Concluyendo, la nueva estampa que se está redefiniendo desde el medio de la obra múltiple contemporánea es para nosotros el resultado de un proceso creativo que parte de los sistemas generativos gráficos, pero que ha de tener la capacidad de reformularse en diversos materiales y disciplinas (que actúen como soportes alternativos), los cuales no tienen porqué ser los “políticamente correctos”, como es el caso tradicional del papel, sin que esto signifique un abandono del mismo, sino más bien un enriquecimiento de la estampa y sus posibilidades. Una estampa como aquí nos ocupa, que sepa conquistar desde su versatilidad múltiple el espacio.

⁵² Véase el Festival de internacional de grabado contemporáneo, Ingráfica, realizado en la ciudad de Cuenca (España), que cuenta ya con tres ediciones consecutivas, que han hecho elevar al punto más conceptual la obra gráfica contemporánea, así como los planteamientos, en torno a la función de la misma. (M.I.D.E) Ver el sitio web [en línea]: www.ingrafica.org



Fig. 20. F.GIBELLINI, LAURA, *Cell N° 18 After Solaris*, Instalación efímera, Estampa digital, Frotage y Collage sobre pared, escala 1:1, 2008.

Una vez revisada la evolución de la gráfica, desde su inicio como medio reproducible, hasta la actual y renovada visión que está llevando al arte múltiple a la intangibilidad, abordaremos en el siguiente capítulo de nuestra investigación, las circunstancias en el ámbito histórico y creativo que han llevado al arte múltiple a desarrollarse al límite de sus posibilidades técnicas.

En este sentido, la introducción de la materia y el volumen dentro del ámbito del grabado, ha permitido que el medio múltiple transite entre el territorio puramente gráfico y el medio escultórico. Es éste un hecho que consideramos crucial, como el primer contacto interdisciplinar entre grabado y escultura, que servirá de referencia e inicio a la hora de hibridar el arte múltiple y la instalación en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Encuentros de interacción gráfica (originalidad en la cultura de la copia)*, Vigo, Universidad de Vigo, Grupo de investigación dx5, 2011.

AA.VV., *Futuros emergentes. Arte interactivo y nuevos medios*, Valencia, Dip. Valencia, 2000.

AA.VV., *Arte digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2005.

AA.VV., *Estampa digital. La tecnología digital aplicada al arte gráfico*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1998.

AA.VV., *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996.

AA.VV., *La matriz intangible, Intermedios*. Grupo de Investigación dx5, Vigo, Universidad de Vigo, 2009.

VV.AA., *Electrografías*, Alcalá-Canales, Artes gráficas Soler S.A, Valencia, 1998.

AA.VV., *II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1988.

AA.VV., *Estampa digital. La tecnología digital aplicada al arte gráfico*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1998.

ALCALÁ MELLADO, José Ramón, Tesis Doctoral, *El procedimiento electrográfico digital: Una alternativa a los procedimientos de mecánicos tradicionales de generación, reproducción y estampación de imágenes con fines artísticos*. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts Sant Carles, 1989.

ALCALÁ MELLADO, José Ramón, "Escrituras eléctricas, matrices intangibles; signos de luz; escenarios gráficos en la cultura digital: Una vaga estampa para el tercer milenio", *Norba- Arte Vol XXVII*.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1980.

BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía, Pretextos*, Valencia, 2008.

BUSSET, Maurice, *La técnica moderna del grabado en madera (y los procedimientos antiguos de los xilógrafos del siglo XVI y de los maestros grabadores japoneses)*, Buenos Aires, Hachette, 1951.

BREA, José Luis, *Las auras frías*, Anagrama, Barcelona, 1991.

- COCHET, Gustavo, *El grabado*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- CROW, Thomas, *El resplandor de los sesenta*, Madrid, Akal, 2001.
- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 2001.
- FOSTER, Hall, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2000.
- GOMÉZ ISLA, José, *Fotografía de Creación*, San Sebastián, Nerea, 2005.
- GÓMEZ ISLA, José, "Más que viejo y menos que nuevo. La estampa digital desde una perspectiva evolucionista". En Ana Soler y Kako Castro (Eds.), *La matriz intangible, Intermedios*. Grupo de Investigación dx5, Vigo, Universidad de Vigo, 2009.
- HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Ed Destino 2001.
- MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia, *Gráfica contemporánea. Del elogio de la materia a la gráfica intangible*, México, Universidad complutense de Ciudad Juárez, 2013.
- MONLEÓN, Mau, *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los 80*, Valencia, Diputación de Valencia, 1999.
- RAMOS GUADIX, Juan Carlos, *Técnicas Aditivas en el grabado contemporáneo*, Granada, Universidad de Granada, 1992.
- RIGAL, Christian, *Cuando la copia se convierte en un original, Las imágenes de la nueva estética*, Madrid, El País, 22 Enero 1984.
- TORTOSA CUESTA, Rubén, *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts Sant Carles, Valencia, 2004.
- WEIBEL, Peter, *La condición postmedial. Centro cultural Conde Duque. Área de las Artes*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2006.
- YUSTE, José Luis, *Museo de arte abstracto Español: Pinturas murales de Alarcón, Fundación Antonio Pérer, Museo Internacional de Electrografía*, Fundación Antonio Saura, Cuenca, Diputación de Cuenca. 2002.

2 | GRÁFICA AL LÍMITE

Imagen: Anish Kapoor

2. GRÁFICA AL LÍMITE *Nuevas Estampas*

Innovación técnica del grabado desde los años 60 ***La objetualidad en el arte múltiple y su vinculación con la escultura como precursora de la instalación***

En este capítulo, la investigación se centra en la intensa labor que los artistas han desarrollado en torno a la experimentación en el ámbito de la Gráfica, aportando nuevas vías para la creación. Desde la invención e incorporación de todo tipo de técnicas novedosas, hasta la introducción de planteamientos originales acordes con los innovadores aportes tecnológicos que han ido surgiendo a lo largo de la historia.

Esta necesidad de experimentación en el campo de la obra múltiple, ha dado como resultado un nuevo tipo de estampas que han situado al medio gráfico al límite de sus posibilidades.

Para una mejor comprensión, hemos realizado una acotación de aquellas técnicas que consideramos cruciales y en las que se ha llevado a la gráfica al borde de sus “supuestas posibilidades”.

En primer lugar, profundizaremos en el grabado matérico y las técnicas aditivas así como en sus aportaciones texturales que rozan lo pictórico y lo escultórico. A continuación, se estudiará la estampa objetual y los logros obtenidos a partir de la pulpa de papel.

Para finalizar, queremos recalcar la importancia de este capítulo, ya que conforma el marco cronológico, histórico y de innovación técnica preciso para intuir cómo desde el nacimiento del grabado matérico se evidencian las vinculaciones iniciales entre grabado y escultura, que sirven a esta investigación como base histórica y técnica para demostrar que esta unión de disciplinas será el caldo de cultivo idóneo donde comenzar a hibridar arte múltiple e instalación.

2.1 EL GRABADO MATÉRICO

*He elegido las exigencias de los problemas como mi motivación,
Porque me siento excitado solo y cuando me enfrento con obstáculos
Que parecen imposibles de superar¹*

Michael Ponce de León

La aparición de las primeras vanguardias, a principios del siglo XX, trajo consigo una renovación con aires de transgresión en el arte. Se comenzó a pensar en un tipo de arte más real, que mostrara la vida desde el interior, enseñándonos un lugar dónde los idealismos y convencionalismos se dejaban de lado para dar paso al expresionismo cromático y a la versatilidad técnica y compositiva.

El artista se liberó y comenzó a experimentar por sí mismo con nuevos materiales y medios, fomentando un nuevo arte desde el informalismo o el cubismo hasta el Dadá como denuncia y crítica social. El arte era considerado una fuente de experimentación original y genuina al alcance de unos pocos, pero su difusión resultaba incontrolable.

Así pues, el artista gráfico, comenta Hortensia Mínguez; *empezó a valorar también este tipo de cualidades estéticas propias de la gestualidad caligráfica de la línea, el azar de la mancha y la consistencia del magma pictórico, aperturándose con ello a la experimentación con nuevos soportes de estampación, a la búsqueda de volúmenes anteriormente inconcebibles, a la ruptura de la ley del marco de la matriz, a la desmitificación de los materiales nobles, y, en definitiva, a la taxativa normalización de la seriación de la obra²*. Si a esto, unimos la aparición de nuevos materiales, vemos como en el campo de la gráfica la necesidad por experimentar aumenta considerablemente. Lo que hizo que, finalmente los artistas se liberaran de las ataduras a las que se veían sometidos por el grabado tradicional, para engendrar un nuevo mundo en el ámbito del arte múltiple dedicado a la exaltación de la materia, como eje conductor de sus planteamientos.

¹ MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia, *Gráfica contemporánea. Del elogio de la materia a la gráfica intangible*, México, Universidad autónoma de Ciudad Juárez, 2013. Pág. 64.

² *Íbidem.*, Pág. 50.

Según Txema Elexpuru, en su tesis, *Las resinas sintéticas y su aplicación al grabado*; el origen del grabado matérico se remonta al propio desarrollo de los medios sustractivos en su afán por corroer el metal de una manera más contundente, a partir de las postrimerías del s. XVIII., Elexpuru se centra especialmente en la figura del conocido artista William Blake.



Fig. 1. BLAKE, WILLIAM, *Nabuchodonosor, II*, 446 x 520 cm, 1775.

Blake, educado en las doctrinas del grabado desde edad temprana, fundó su imprenta en 1784. Una mañana despertó de su sueño contando que había mantenido una conversación con su hermano, tristemente fallecido, en la que éste le revelaba una nueva técnica gráfica. En ella, se podía grabar de una sola vez el texto y el dibujo. Posteriormente, Blake denominó a esta técnica “grabado en relieve iluminado”. Su base procesual se sustentaba en los principios técnicos del aguafuerte. La principal diferencia entre ambas, era que *Blake no barnizaba la totalidad de la plancha para dibujar incidiendo sobre ella, sino que utilizaba una sustancia protectora de composición desconocida a modo de solución de dibujo, manuscibiendo con una pluma o con pincel sus textos y dibujos de manera directa. Después una vez seca esta sustancia, Blake procedía a la mordida de la matriz, dejando que el ácido actuase, únicamente, sobre las zonas desprotegidas (en el fondo), pero con la particularidad de ir mordiendo la placa con sucesivas*

exposiciones cortas, durante las cuales aprovechaba, para retocar el barniz y así evitar que éste se desgastase o desprendiese fácilmente. Éste proceso lo repetía una y otra vez hasta conseguir mordidas mucho más profundas de lo habitual, lo que facilitaba la estampación del conjunto en relieve y no en hueco y a su vez, dejaba grandes zonas blancas sobre las cuales podía intervenir a posteriori con acuarela³.

Lo que nos interesa de la técnica de Blake es su proceso, el modo en el que trabajó el metal hasta que consiguió la variación de relieves en la plancha, convirtiéndose mediante éste logro en una de las figuras pioneras en el campo de experimentación del grabado. En el mismo sentido, trabajó el maestro William Hayter en su taller de grabado experimental Atelier 17⁴, en cuyo lugar inventó su famosa técnica “roll up”, basada en las distintas viscosidades de la tinta y su posterior aplicación sobre los diversos niveles de la matriz mordida, tanto en las tallas como en los relieves. A las cualidades de viscosidad y entintado de las desiguales superficies, se le unía una variable más, el uso de diferentes durezas de cada rodillo, cuya finalidad era la de obtener estampas con múltiples recursos texturales y cromáticos de una sola impresión, reduciendo así el proceso de estampación.

El interés por la mordida profunda en el metal encandiló a otros muchos artistas, que desde sus talleres vieron en el registro intensamente inciso de la matriz, una variable apasionante. Ejemplo de ello es el trabajo del artista francés Pierre Soulages, que desde que en 1952 aprendiera la técnica del aguafuerte, centró todo su interés y atención en manipular el metal con todo tipo de útiles como escoplos y buriles, siendo las tallas producidas por los mismos tan profundas que incluso llegaban a traspasar la plancha. Por su parte el estadounidense Leonard Lehrer se inclinó por el uso de buriles eléctricos. Krishma Reddy, de origen indio, desarrolló un especial interés por combinar lo gráfico y lo escultórico en una sola pieza y además de trabajar sus metales con fuertes mordidas de ácido, incidía sobre ellas con útiles metálicos hasta conseguir relieves de una gran complejidad, que posteriormente eran entintados a color.

³ *Ibidem.*, Pág. 52.

⁴ [en línea] Taller de William Hayter: https://www.youtube.com/watch?v=AWt8n3sma_g#t=15



Fig. 2. HAYTER, WILLIAM, *Cinco personajes*, 1946, Roll up.

En este sentido, un trabajo que nos llama la atención por su complicación técnica y su sobria e increíble ejecución, es el de las piezas gofradas de Omar Rayo que tras sus investigaciones con objetos gofrados directamente sobre el papel, (siendo éstos a la vez objeto y matriz), guió sus investigaciones en torno al objeto desde el ámbito sustractivo. Omar Rayo grababa manualmente el cuerpo objetual en matrices bastante gruesas que posteriormente mordía durante tiempos de acidulación muy largos. De este modo obtenía como resultado de su trabajo, huecograbados de cuya estampación en seco, se obtenía como resultado un considerable relieve.

Podemos decir que en torno al grabado matérico surgieron dos vertientes; la primera de ellas, se refiere a los artistas mencionados anteriormente, que utilizaban como base para sus estampas matéricas el aguafuerte llevado al extremo de sus capacidades.

Como segunda vertiente, surge un tipo de grabado experimental en el que todo era más o menos nuevo y se dejaban de lado los mordientes para entrar en un terreno más escultural, basado en el sistema de molde y contramolde para obtener el relieve.

Ésta vertiente tan afín a los procedimientos escultóricos, tiene como consecuencia una ampliación del lenguaje gráfico hacia el terreno de la escultura, desde el ámbito

de lo objetual. Gracias sobre todo, a la aparición de nuevas herramientas y materiales como la masilla de poliéster, que aportaba la dureza y rigidez óptimas y cuya fiabilidad de reproducción de volúmenes resultaba idónea para una edición.

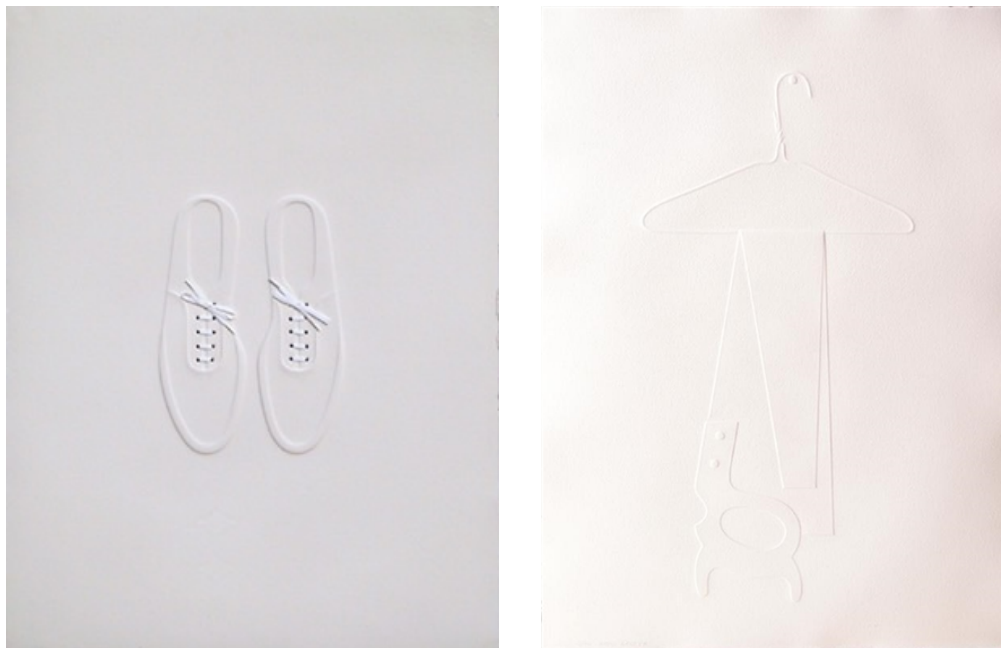


Fig. 3. RAYO, OMAR, Grabado gofrado, papel hecho a mano, 1970.

Francesc Aracil⁵, en su tesis *La obra gráfica de José Fuentes Esteve (1975-1996)* considera que el grabado matérico ha tomado tres variables diferentes dependiendo del proceso que se utilice:

El método sustractivo que consiste en extraer material de la matriz y cuyo proceso proviene del grabado en talla, estableciendo valores de relieve resaltados a través de profundas mordidas, o taladrando la matriz con herramientas propias de otras disciplinas.

El método aditivo, más cercano a las características formales propias de la pintura, es un método directo y simple que consiste en adherir materiales a otros soportes para elaborar la matriz. La técnica más conocida dentro de esta vertiente es el collagraph, cuyas ventajas residen en la ausencia del mordiente y en su bajo coste.

⁵ Ver más en: ARACIL, Francesc, Tesis Doctoral, *La obra gráfica de José Fuentes Esteve (1975 - 1996)*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 1997.

Finalmente, la tercera variable es el método basado en **moldes y contramoldes**, cercano a los procedimientos escultóricos. Para este tipo de trabajos se suele utilizar la pulpa de papel, con el fin de obtener el máximo volumen en la estampa.

A partir de los años 60, esta pasión por la materia y el volumen dentro del campo del grabado, fue puesta a punto de la mano de artistas como el argentino Rodolfo Krasnopolosky, más conocido con el diminutivo de Krasno.

Este artista realizaba matrices con resinas sintéticas a las que denominó con el término *neogravures*. Lo interesante de este proceso es que Krasno jugaba con los tiempos de polimerización de estas resinas, lo que le permitía añadir texturas de todo tipo, incluir objetos, dejar huellas, o incluso licuar la materia para obtener resultados más cercanos a los *drippings pollockianos*.

Durante la época de los años 30 y 40 del pasado siglo, los artistas empezaron a dar mayor importancia a la cuestión matérica en las diferentes disciplinas artísticas. Además el abandono de los materiales más nobles en pro de la materia de desecho o más barata, supuso no solo una reducción en los costes de la obra, sino también la apertura a una cultura del reciclaje.

Este amor por lo reciclado, fue lo que llevó al noruego Rolf Nesch en 1925 a reutilizar sus viejas matrices de metal y ensamblarlas unas con otras para obtener una obra nueva. A esta técnica, basada en la adición entre metales, se la conoce como *metal-print*. Nesch perforaba las planchas, las desbastaba y trabajaba desvirtuando de algún modo, el concepto purista de matriz para transfigurarla en un *site-specific* de vicisitudes cargado de recursos creativos.

Contemporáneo al trabajo de Nesch, en 1931, Boris Magro, pintor, grabador y escultor soviético, fue uno de los pioneros en introducir los plásticos y los adhesivos al terreno de las matrices, utilizando principalmente para sus piezas planchas de acetato y plexiglás. Así, creó una técnica cuyo principio esencial radicaba en la manipulación y disolución de celuloideos líquidos y materiales plásticos con acetona.

Ésta sustancia corroe y licua los plásticos, es decir, actúa de mordiente para este tipo de superficies flexibles, de modo que durante este proceso, en la matriz se pueden trabajar todo tipo de texturas y trazos hasta que el p.v.c endurezca.

Cellocut, así es como Magro bautizó a esta técnica que permitía una gran versatilidad en aditivos y sustracciones de todo tipo en la matriz, por lo que abría un amplio abanico de experimentación, además de suponer una reducción en los costes de material.



Fig. 4. NESCH, ROLF, *Saint*, metal-print, 1963.



Fig. 5. NESCH, ROLF, *Come in!*, metal-print, 1949.

Como extensión paralela a este tipo de obras sobre matrices de plástico, se une el trabajo a principios de los años 50 del grabador americano Arthur Deshaies, el cual utilizaba el *lucite*⁶ asiduamente para realizar grabado en hueco y en relieve, mediante la utilización de taladros y recortes con maquinaria específica.

Cabe destacar la figura de Michael Ponce de León, que se nutrió de la técnica utilizada por Nesch, ya que trabajó dualmente con él en múltiples ocasiones, pero

⁶ El *lucite* es una marca que comercializa, lo que comúnmente se conoce como; polimetilmetacrilato o PMMA. La placa de acrílico se obtiene de la polimerización del metacrilato de metilo y la presentación más frecuente que se encuentra en la industria del plástico es en gránulos.

Ponce, amplió sus fronteras añadiendo de un modo más contundente el volumen en sus piezas, llegando a rozar lo tridimensional en ellas.

Preocupado por mostrar de un modo fiel el volumen y registro en sus estampas, se vio obligado a emplear tintas específicas que él mismo modificaba según lo requiriese cada trabajo. También, utilizó papeles de gran grosor que elaboraba él mismo para incidir en la idea de un perfecto registro textural. Ruiz explica cómo, *La plancha y el papel podían estar bajo presión por un tiempo para crear más profundidad y más relieve*⁷. En múltiples ocasiones, estos papeles eran reforzados por el propio Ponce con una capa de aglutinante hecho artesanalmente a base de yeso y gelatina, de este modo se evitaban las posibles roturas en el papel a la vez que aislaba al mismo de la humedad.



Fig. 6. TAMAYO RUFINO, *El perro mueve la cola*, Mixografía a color, sobre papel, 1974.

De igual modo trabajan Louise Nevelson, Richard Royce o el artista Rufino Tamayo en sus conocidas mixografías. *Técnica que se ejecuta a partir de una plancha elaborada sobre una capa de cera, trabajada esgrafiando y creando relieves, para*

⁷ RUÍZ RUÍZ, María del Carmen, Tesis Doctoral, *El bloque de molde como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea*, Valencia, Universitat Politècnica València, 2007.

posteriormente ser tratada como un molde escultórico con el fin de obtener una matriz⁸. Además, esta técnica fue perfeccionada por Luis Remba, director del taller *Gráfica Mexicana*, para satisfacer las necesidades creativas de Tamayo en la década de los 60 y 70.

Casi hasta los años 70 el conocido artista argentino Lucio Fontana, dedicó la última década de su vida a la obra gráfica, produciendo gofrados mediante el sistema de moldes, la utilización de resina sintética y la introducción de la pulpa de papel.

En el panorama nacional, el arte gráfico no tuvo una gran aceptación hasta los años 50 ya que anteriormente, sólo una minoría se dedicaba a las labores del grabado tradicional.. Sin embargo en 1936, se fundó la *Agrupación Española de artistas grabadores*, fomentando las exposiciones de arte gráfico en nuestro país. A pesar de esto, con la herida cultural que provocó la Guerra Civil Española, nuestro país seguía de algún modo privado de libertad, lo cual influyó para que los avances que se estaban consiguiendo en esta materia cesaran para continuar con más fuerza a finales de los años 50, fecha en la que surge el grupo de artistas informalistas españoles llamado *El Paso*, formado por; Antonio Saura, Lucio Muñoz, Salvador Victoria, Manolo Millares y paralelamente otras figuras relevantes, como la grabadora canaria Carmen Arozena, que investigaron y produjeron grandes cantidades de obra gráfica. Buena parte de ella, basada en estos sistemas de registros texturales y matéricos en relieve.

Los años 60 supusieron una etapa de esplendor en el grabado español, figuras como Antoni Clavé, Antonio Tapies, Joan Miró o los grabados gofrados de Eduardo Chillida, son solo una muestra del interés que inspiraba a nuestros artistas por indagar en el medio de la obra múltiple.

⁸ GARCÍA, Concha, Tesis Doctoral, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*, 2012. Pág. 92.



Fig. 7. TAPIES, ANTONI, *Avec des flehes*, Carborundo, aguafuerte y aditivas, 66 x 50 cm 1979.

2.1.1 EL COLLAGRAPH

Todas las experiencias mencionadas anteriormente, han servido como sustrato técnico de lo que hoy en día se conoce dentro de los procesos aditivos, como Collagraph. Las aportaciones que Nesch y Magro ofrecieron en los años 30 con el *metal print* y el *cellocut*, resultaron ser las precursoras de este fenómeno de la adición.

A nivel general, el Collagraph tuvo su base artística en los planteamientos conceptuales y técnicos de las investigaciones en torno al collage que hicieron Braque, Picasso o Gris. Así como las obras matéricas de Tatlin o los “merz” de Kurt Schwitters, realizados mediante un amplio abanico de objetos encontrados como símbolo de subversión hacia el propio arte vigente. La idea principal consistía en la introducción de un objeto real en la pintura, incluyendo un pedazo de realidad en sus lienzos. De este modo, el objeto tomaba el protagonismo de la historia del arte. Sin embargo será el movimiento conocido como “ready made” el que hizo que el objeto fuese motivo de “adoración” y sustento de sus planteamientos en torno a la negación del arte y a la sumisión del arte por el arte.

A mediados de los años 50, la aparición de materiales adhesivos con base acrílica, supuso para el campo de la obra gráfica una revolución que abrió nuevas posibilidades de experimentación y avances en el tiempo de ejecución de las matrices, de modo que se ampliaron las posibilidades en torno a la representación del objeto tridimensional en la estampa.

Los pioneros en experimentar con este tipo de sustancias innovadoras fueron artistas como Edmund Casarella, que en sus primeras investigaciones incorporaba múltiples capas de papel sobre la plancha para crear diferentes tonalidades y calidades.

Curioso es el caso de Roland Giusel, que tenía su estudio en Chicago, situado junto a una tienda de telas, que lamentablemente se incendió y por la extensión del fuego, éste arrasó también el estudio del artista, lo que le supuso la pérdida de todas las obras y matrices que tenía allí guardadas. Este hecho fortuito, junto a la

imposibilidad de conseguir más planchas de metal, hizo que Giusel se plantease un nuevo concepto de matriz, basado en las formulaciones de Rolf Nesch. Así que, en consecuencia y de un modo azaroso, comenzó a trabajar con matrices de cartón que, le resultaban más asequibles.



Fig. 8. CASARELLA, EDMUND, *Break Through*, Técnica mixta, 1960.

Glen Alps ha sido sin duda el artista más preocupado por la experimentación en torno a la técnica del collagraph, dando a conocer a los artistas y estudiantes sus posibilidades expresivas y aportando además un nuevo diseño de tórculo especial para este tipo de obras.

Etimológicamente, el término collagraph se acuñó, porque la invención de la técnica supuso un intento de aunar la pintura, el collage y el grabado, en gran parte, mediante la adición de materiales de diversa naturaleza sobre la superficie del soporte-matriz. Como resultado de este proceso, se obtenía una matriz con morfología matérica pero con un relieve proporcionado y aceptable para su posterior

estampación. Su principal aportación al mundo del grabado, fue la sustitución de matrices tradicionales como el metal, por la introducción de otras como el cartón o los conglomerados de papel. Este hecho supuso una revolución en los planteamientos estéticos y técnicos de uno de los principios inamovibles del universo gráfico: la matriz.

Con esta nueva aportación, se dejaron de lado los mordientes y se comenzó a investigar con otro tipo de sustancias y materiales que permitían registrar tanto una escala tonal, como un relieve.

Retomando el origen etimológico que da nombre a la técnica, citamos a Hortensia Mínguez cuando dice que en el vocablo *collagraph*, se conjugan dos raíces: por una parte *Kólla*, palabra proveniente del griego “cola de pegar”, y por otra la terminación *graph*, que aunque en un principio suele asociarse con la palabra anglosajona *graphy*, referida a algo impreso o grabado, lo cierto es que dicha acepción se remonta al griego, englobando significados tales como escribir o dibujar. A esta explicación – expone Mínguez– se le han sumado opiniones como las de Heller (1972), quien apunta otro posible antecedente en el concepto del *papier collé*⁹, basado en la idea de pegar papeles¹⁰.

Lo cierto, es que esta técnica permite una gran flexibilidad a la hora de realizar una matriz, desde la adición de texturas de todo tipo, hasta el registro de huellas, o incluso la incorporación directa de objetos. Además y a diferencia de las técnicas tradicionales de grabado, el collagraph, no necesita de un aprendizaje o conocimiento previo específicamente gráfico; basta con tener un buen instinto compositivo. Es una técnica acumulativa de adición, por lo que permite al artista una mayor libertad en el formato y en el material utilizado como soporte para la matriz. Como explica Juan Carlos Guadix, *gracias a su elasticidad, flexibilidad y dureza*

⁹ Término proveniente de la lengua francesa en la que significa: papel pegado. Es una técnica pictórica y un tipo de collage. Con el *papier collé*, los artistas pegan piezas planas (papel, tela, etc.,) en la pintura de la misma manera que lo harían en el collage, excepto en el hecho de que la forma de las piezas pegadas determina el objeto en sí.

¹⁰ Óp. Cit., MÍNGUEZ, Pág. 74.

el collagraph, ofrece una enorme resistencia a la presión del tórculo, superando, en este aspecto, a muchos de los metales tradicionalmente usados en el grabado¹¹.

Por otro lado, son muchas las posibilidades cromáticas de estampación que estas matrices ofrecen. Al ser engomadas y al estar la matriz protegida con un tapaporos, las tintas no se oxidan, al contrario de lo que suele suceder con algunos metales sin galvanizar, lo que hace que la viveza de los colores sea completa.

La introducción de esta técnica en el mundo gráfico, abrió todo un horizonte de posibilidades plásticas y experimentales que han hecho de ella, una técnica ampliamente difundida por talleres de todo el mundo.

¹¹ GUADIX RAMOS, Juan Carlos, *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*, Granada, Universidad de Granada, 1992. Pág. 31.

2.1.2 SISTEMAS DE MOLDES

Dentro de la familia del grabado matérico, encontramos uno de los sistemas más sorprendentes de la gráfica experimental, por ser precisamente, un puente entre las disciplinas escultóricas y gráficas. Como hemos anotado anteriormente el amor que sienten muchos grabadores por la materia hizo que se llevara el concepto de estampa al límite de la frontera de lo escultórico. Ésta es una de las premisas iniciales del presente proyecto de investigación. Ver como la escultura y la gráfica se daban la mano y caminaban al unísono a través de los sistemas de moldes, fue lo que nos llevó a sostener la tesis de que ambas disciplinas renacen por sí mismas y entre ellas en el terreno de la instalación. Pero de este fenómeno hablaremos con más detenimiento en el capítulo 4 de esta investigación.

Hay una variable que diferencia a la gráfica tradicional de la gráfica escultórica, y es la necesidad del artista grabador de romper o superar las barreras del plano bidimensional. Para ello se sirve de la creación de moldes y contramoldes que posibiliten la reproducción de valores volumétricos de medio y alto relieve.

El sistema de moldes es un procedimiento complicado, que requiere de una actitud abierta y activa a la hora de abordar su desarrollo técnico. Por sí solo el trabajo en el campo del grabado matérico ya es complejo, y lo es más aún cuando a éste le añadimos volúmenes tan pronunciados. Inconvenientes como el peso de las matrices, las posibles dimensiones de las mismas, los materiales de trabajo para crear los moldes y la ardua tarea de estampación y formación de la hoja de papel, hacen de éste, uno de los medios más extensos y laboriosos, procesualmente hablando, de la gráfica experimental.

Sin embargo y pese a todos los obstáculos técnicos, muchos han sido los artistas que se han preocupado y dedicado al arte múltiple tridimensional.

El sistema de moldes ha sido empleado por el hombre desde la prehistoria como procedimiento para agilizar la producción de herramientas de caza y otros útiles de almacenamiento. Podemos decir que el primer registro de huella surge con la

impronta de las manos humanas en las paredes y techos de las cuevas prehistóricas. Esto supuso una consciencia del acto creativo, que se expandió hasta llegar a pensar en cómo rellenar esos espacios, de manera literal y real, con otros materiales. Sin embargo, como antecedentes tridimensionales, al sistema de moldes, podemos considerar como principal hallazgo los fósiles naturales que registraron al detalle organismos primitivos, sin otra intervención que la naturaleza y el tiempo.



Fig. 9. Molde y contramolde de la huella del rostro de un bebe que data del siglo III d.C., hallada cerca de Paris en 1878.

Por lo tanto, personalmente consideramos que, la concepción del molde ha sido y es uno de los más grandes inventos que la humanidad ha descubierto, desde Altamira pasando por las cajas de Brillo de Andy Warhol hasta la contemporaneidad.

Así pues, el molde ha tenido desde sus inicios una función múltiple por su utilidad y reproductibilidad. Según Ruiz en su tesis *El molde de bloque como matriz*, defendida en 2007, podemos definir el molde como *la forma envolvente de un objeto, es decir, el negativo de los volúmenes, detalles y texturas de dicho objeto. Este objeto por lo tanto, es el positivo, si pensamos en el espacio que rodea al objeto como volumen entenderemos que, el positivo y el negativo, son volúmenes adyacentes. Ambos volúmenes se complementan, son la cavidad y la convexidad del espacio que ocupan*¹².

Podemos decir que el molde es el registro de una huella, o más bien, una matriz que reproduce una huella volumétrica. Esta premisa fue la que sirvió para que, por

¹² Óp. Cit., RUIZ, 2007, Pág. 117.

primera vez en el arte gráfico se abiera una nueva vía de trabajo e investigación en torno al volumen en el grabado. De esta manera, los artistas múltiples, se vieron “obligados” a investigar no solo en los materiales para una óptima realización de sus matrices, sino también en los soportes, ampliando así sus posibilidades. Un ejemplo de ello es la realización de papeles hechos a mano mediante pulpas de papel de algodón, que dotaban al soporte de mayor flexibilidad consiguiendo una estampa rica en calidades texturales y marcados relieves.

En los talleres de los artistas se podían encontrar entre sus tintas, resinas de poliéster, escayola, polietileno, polipropileno, resinas epoxídicas, acrílicas, silicona etc. La “cocina gráfica” ampliaba sus ingredientes y su recetario, con nuevos aportes y experiencias en torno al grabado escultórico ¹³.

Como hemos visto en el comienzo de este capítulo, el Atelier 17, de la mano de William Hayter, fue durante los años 30 un germen importante en cuanto a innovaciones gráficas. Por ello, además de la conocida técnica del “roll up”, en este mismo taller y esta vez bajo la mano de John Ferren, se comenzó a utilizar un sistema de moldes denominado *Plaster-Casting*, término de origen inglés, que significa molde de yeso o yeso moldeado.

El método del *Plaster-Casting* consiste en hacer un molde con yeso de una plancha de metal que previamente ha sido grabada y entintada con una sustancia que solía ser una tinta grasa más fluida de lo habitual, para así facilitar su transferencia al molde y posterior desmoldado del mismo. Sobre la plancha grabada y entintada, se colocaba un cristal boca arriba, y a continuación de le encastraba un bastidor de

¹³ Las tres maneras básicas de hacer un molde son: el molde de bloque , el molde de calcetín y los moldes de piel. El primero de ello es más útil para sacar el negativo de superficies de base plana u objetos exentos de hendiduras de poca profundidad. Destaca el uso de bloques rígidos, cuyo ejemplo es el realizado con escayola. Para cavidades más profundas debemos trabajar con moldes calcetín, utilizando materiales más flexibles como la silicona. Por último, para formas realmente profundas o de difícil manejo – ya sea por magnitud o peso – los moldes de piel son los mas indicados (...) En cualquier caso, el uso de unos materiales u otros se restringen a la realización en positivo, puesto que otra de las opciones que podemos completar es realizar un molde en negativo con silicona y realizarle un contramolde con otro tipo de material parecido a la escayola. Óp. Cit., MÍNGUEZ, Pág. 104.

madera para evitar que cuando se vierte el yeso, éste no se pierda por los laterales. Una vez seco el yeso se desmoldaba con bastante facilidad.

La transferencia de la tinta al molde de yeso, suponía un avance en esta vertiente gráfica, ya que se combinaban las cualidades expresivas de la pintura, las propias del grabado y las de la escultura. Pese a ello, la mayoría de los artistas que realizaron parte de su obra con esta técnica, decidieron trabajar solamente con lo que les ofrecía el yeso, relegando a un segundo plano el proceso de estampación, a causa del deterioro que sufre el molde al pasar por la presión del tórculo.

Por ello en algunas piezas de John Ferren o William Hayter el molde es el soporte último y definitivo, en lugar del papel.

Como sabemos, la contribución de los plásticos a la sociedad y a la cultura, supuso un avance en los dos ámbitos y artísticamente hablando, como ya hemos comentado con anterioridad, ha supuesto toda una revolución en el arte gráfico. Tanto es así, que se comenzaron a realizar moldes con un sistema parecido al envasado al vacío. Era una técnica industrial fácil de ejecutar y capaz de reproducir los volúmenes en positivo y negativo en una lámina termoplástica¹⁴. *Dadas las posibilidades de los termoplásticos, a partir de los años cincuenta, se introdujeron con mayor ahínco en la industria, inicialmente para la realización de prototipos o pruebas de pre-producción. Así se convirtieron en uno de los métodos de reproducción masiva más explotados y rentables para la realización de productos plásticos de carácter comercial*¹⁵.

Los artistas pop vieron en este tipo de materiales y técnicas la excusa perfecta para realizar su obra a partir de estos procesos. Claes Oldenburg en colaboración con el editor, Kennet Tayler realizó en 1966 su pieza *Teebag*, utilizando inicialmente un molde de yeso, vaciado en un plástico translúcido, al que le aplicó color con una

¹⁴ Un **termoplástico** es un plástico que, a temperaturas relativamente altas se vuelve deformable o flexible, se derrite cuando se calienta y se endurece en un estado de transición vítrea cuando se enfría lo suficiente. La mayor parte de los termoplásticos son polímeros de alto peso molecular. Los más usados son: el polietileno (PE), el polipropileno (PP), el polibutileno (PB), el poliestireno (PS), el polimetilmetacrilato (PMMA), el policloruro de vinilo (PVC), el politereftalato de etileno (PET), el teflón (o politetrafluoretileno, PTFE) y el nylon (un tipo de poliamida).

¹⁵ Óp. Cit., MÍNGUEZ, Pág. 11.

serigrafía por la parte posterior de la pieza. Al ser translúcido el color aparecía en la pieza a modo de palimpsesto. La transparencia del “medio intangible” comenzaba a vislumbrar su nacimiento.

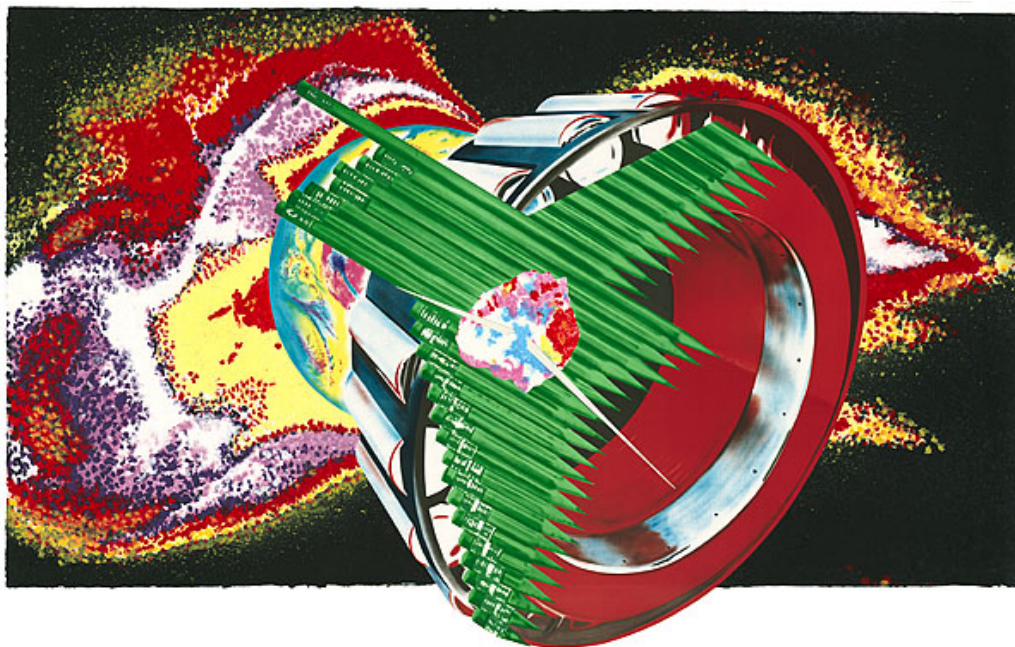


Fig. 10. ROSENQUIST, JAMES, *Space Dust*, pulpa de papel, serigrafía, litografía y collage. 169 x 268 cm, 1989.

Por su parte, James Rosenquist, utilizó una técnica muy curiosa para la realización de sus grabados, en los que fusionaba aerografías y relieves que él mismo modelaba mediante planchas de plástico, por medio de la utilización de un molde y un contramolde. Este proceso tan peculiar de transformar la fisicidad y morfología de los plásticos le ofrecía la posibilidad de obtener superficies extremadamente volumétricas, a las que posteriormente, les solía dar color mediante una impresión serigráfica o un aerografiado.

Situándonos en la década de los 70, cabe destacar el trabajo de algunos artistas como el de la ucraniana Louise Nevelson, cuyas obras están estrechamente relacionadas con una trayectoria familiar heredada, basada en el trabajo y amor por la madera. De ahí que para algunas de sus piezas más conocidas, como la serie *Lead Intaglio*, partiera de un positivo realizado a base de pequeñas piezas de madera unidas entre sí a modo de collage.

Para realizar estos moldes y contramoldes utilizó resinas, eligiendo aquellas cuyas propiedades fueran la dureza y una buena capacidad de registro. Entre ambas piezas, antes de pasarlas por el tórculo, Nevelson colocó un soporte alternativo al papel, una pieza de plomo. El resultado fue espectacular, debido a la gran cantidad de detalles registrados. Además, el plomo como alternativa al papel, volvía a situar a la gráfica en un nuevo terreno para la exploración. El metal ya no era matriz sino estampa.

Al mismo tiempo el reconocido artista, Jasper Johns también utilizó láminas de plomo como soporte para la realización de algunas de sus piezas, tal es el caso de *Lead relief*, realizada en el taller Gemini GEL, bajo la supervisión y colaboración (al igual que ya lo hiciera su homólogo Claes Oldenburg) de Kenneth Tayler.

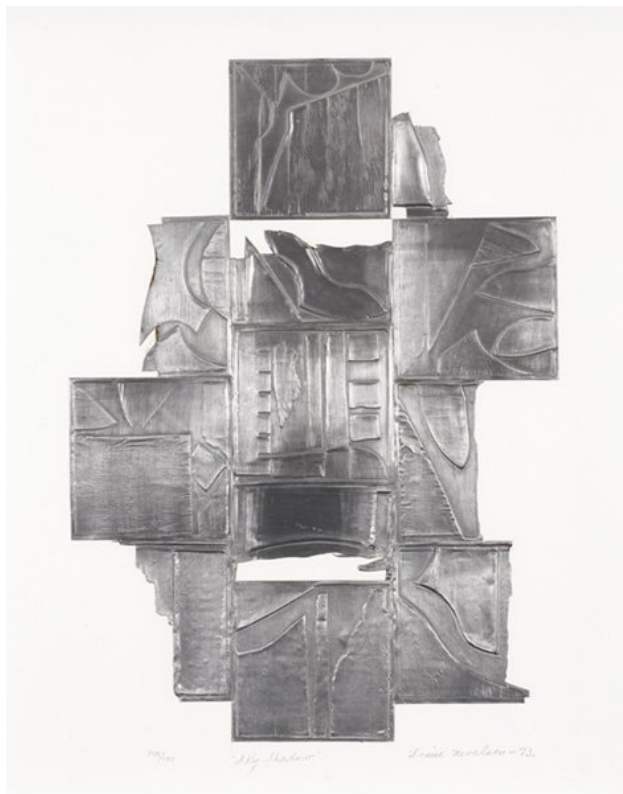


Fig. 11. NEVELSON, LOUISE,

Serie *Metal Intaglio*
Sky Shadow,
76,2 x 63,5 cm.
1973.

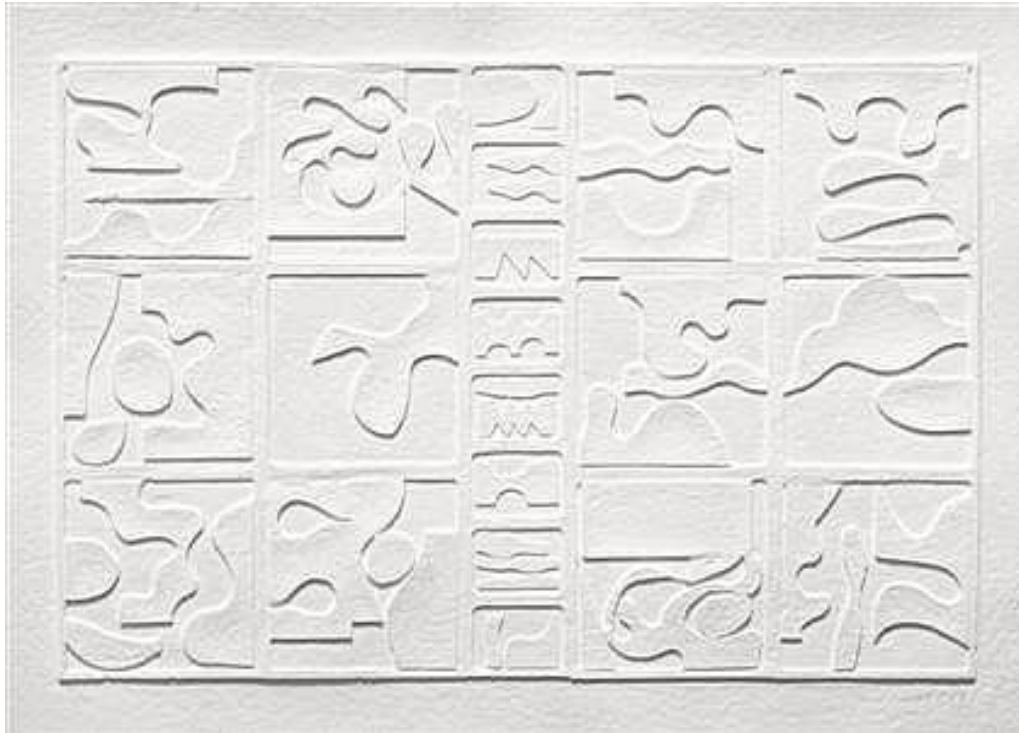


Fig. 12. NEVELSON, LOUISE, *Dawn's Clouds*, pulpa de papel encastrada, 1977.

Un nuevo campo de experiencias se abre en el sistema de moldes y contramoldes, a partir de la realización de papel artesanal con pulpa de algodón y colas vinílicas, provocando como resultado un movimiento denominado como *Cast-Paper*, el cual abordaremos en el siguiente epígrafe de la investigación.

2.2 GRABADO OBJETUAL EL PAPEL COMO SOPORTE ACTIVO Y LÍQUIDO *La pulpa de papel*

El ser humano ha tenido la necesidad de expresarse, inicialmente a través del lenguaje oral y siempre desde la grafía o lo gráfico. Prueba de ello son las primeras representaciones de improntas de las cuevas de Lascaux, cuyo soporte inicial fueron las superficies curvas de las cavernas. Estas fueron sustituidas por planchas de bronce o mármol, a las que siguieron tablillas de arcilla, después caparazones de tortuga, huesos, maderas etc. Sin embargo, con el paso del tiempo se puso de manifiesto una necesidad por el cambio en las características formales de dichos soportes gráficos.

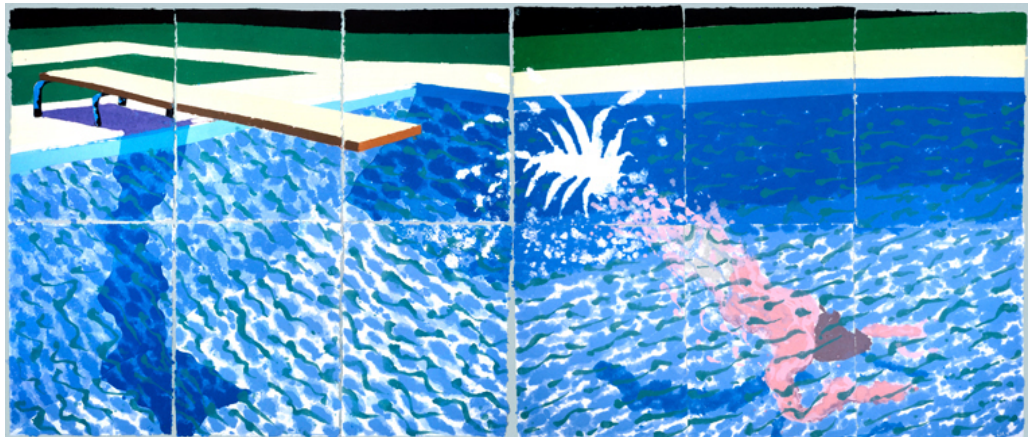


Fig. 13. HOCKNEY DAVID, serie *Papers Pools*, *A large driver*, pulpa de papel de colores, 1978.

Se precisaba un soporte necesariamente más liviano para un mejor manejo, transporte, divulgación y almacenamiento. *Así nacieron, de forma independiente y en tres focos del planeta, tres soportes fibrosos de características muy similares; en el Mediterráneo el papiro, en América el papel precolombino y en Extremo Oriente, el papel, tal y como lo conocemos hoy*¹⁶.

¹⁶ ASUNCIÓN, Joseph, *El papel. Técnicas y métodos tradicionales de elaboración*, Barcelona, Parramón, 2001. Pág. 10.

La primera persona en ejecutar con éxito la formulación del papel, fue el chino Han Hsin. Su invención, tuvo lugar mientras observaba el tejido apelmazado que los capullos de seda dejaban en el tambor de lavado y blanqueado. Han Hsin aprovechó ese hallazgo para mezclar dicho tejido con otros, creando de este modo, un tipo de soporte textil llamado *La Boata*. Pese a esta innovación, no fue hasta tres siglos después, en 105 d.C, cuando, Ta'ai-Lun logró crear el primer pliego de papel de la historia, realizado a partir de fibras vegetales sacadas de trapos, de la corteza de árboles como la morera y del ramio o retazos de redes pesqueras.

Para la elaboración de estas primeras piezas de papel¹⁷, se comenzaba por ablandar las fibras de las plantas sumergiendo estas en agua con cal y dejándolas reposar hasta su fermentación. Seguidamente estas fibras eran machacadas hasta su trituración en morteros o por medio de mazas de madera específicas, cuya misión era la de desmenuzar la fibra hasta convertirla en pulpa.

Una vez obtenida la pulpa, esta se mezclaba con agua para que quedase suelta en la arqueta, en la cual se sumergía un bastidor de bambú o tela que hacía de filtro tamizador. De este modo, se conseguía depositar en su superficie la cantidad de pulpa necesaria para crear una hoja de papel. Ésta, se dejaba secar y una vez seca se bruñía con una piedra para evitar imperfecciones en la hoja. Al mismo tiempo y para conseguir cierta impermeabilidad, sobre la superficie se aplicaba una solución de algas que podían ser agar-agar, tororo o nori.

El papel significó una auténtica revolución como soporte de expansión del conocimiento y la cultura, por lo que no pasó desapercibido para artistas de todo el mundo. De hecho, muchos lo han convertido en su medio de expresión y en un núcleo de investigación en continua transformación. La pulpa de papel y su

¹⁷ *El documento impreso realizado sobre taco de madera, más antiguo del que se tiene conocimiento, data del año 868 d. C., y fue descubierto a principios del siglo XX por el orientalista Sir Marc Aurel Stein (...) Sutra del diamante. Se cita como el libro más antiguo conocido, ilustrado por completo con impresiones xilográficas. Se trata de un documento budista, que apareció en una cueva del noroeste de China, y que se considera, formaba parte de una biblioteca escondida allí alrededor del año 1000 d.C. El documento en sí consiste en un papel gris impreso a partir de tacos tallados en madera, traducido del sánscrito a caracteres chinos y enrollados en un cilindro de madera. Aunque en aquella cueva aparecieron otros documentos impresos, parece ser que el Sutra del diamante es el documento impreso más antiguo conocido con una fecha claramente indicada.*

utilización en el ámbito de la gráfica objetual, han abierto un abanico de posibilidades para el estudio y la investigación.

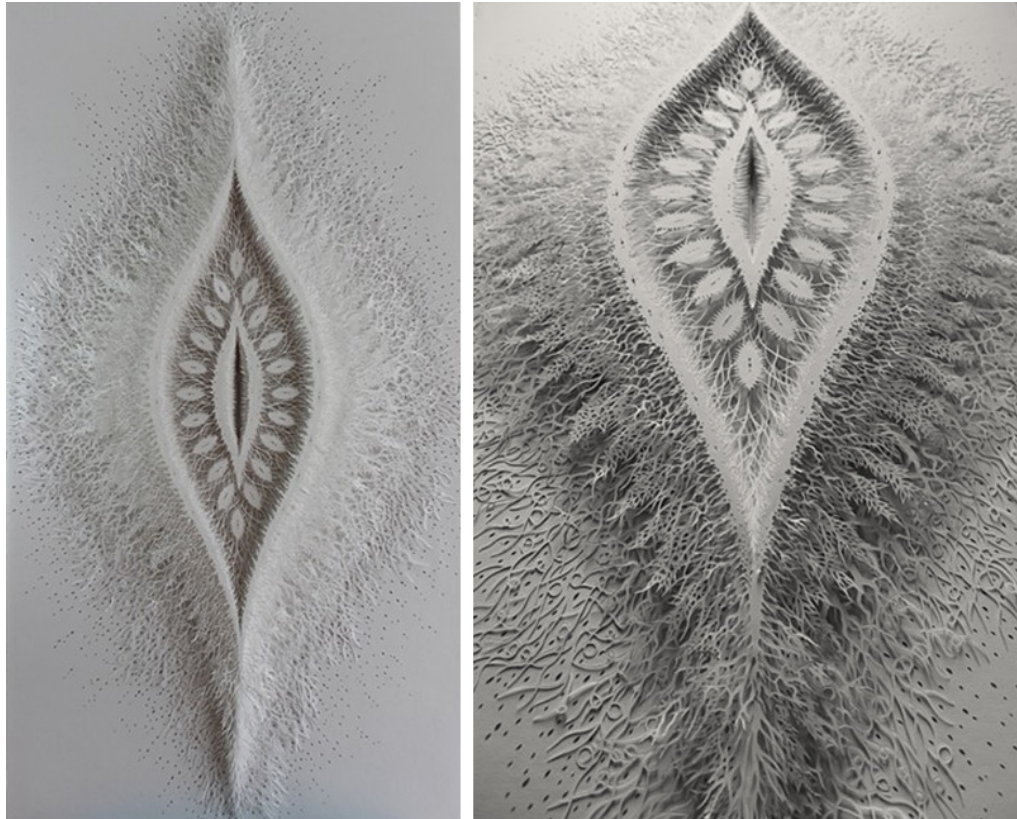


Fig. 14. BROWN, ROGAN, escultura de papel, Cut Pod, papel cortado, 150 x 84 cm, 2013.

Creemos, por las cualidades anteriormente mencionadas, que la pulpa de papel, ha hecho que el papel en sí mismo se transforme en un soporte activo, rico por sus posibilidades de experimentación cromática y textural, así como por su cualidad aglutinadora de técnicas y recursos de estampación. Además, ha pasado de ser un simple elemento sustentador de información, a convertirse en una pieza artística por sí misma. Se puede afirmar que las primeras investigaciones en torno a la multidisciplinaridad del papel se deben a artistas como Braque o Picasso, que utilizaron piezas grandes de papel para encolarlas en sus obras pictóricas, otorgando de esta manera, una función activa en la obra a un elemento que había sido ajeno a este tipo de disciplina. Con las vanguardias y sobre todo con el Dadaísmo, el papel adquiere todo el protagonismo. El collage supuso un cambio de mentalidad en la concepción tradicional que se tenía de la figura del artista/creador, lo que influyó

no sólo en la parte conceptual sino también de manera técnica y formal a la hora de llevar a cabo una obra artística.

Junto a este desarrollo del arte del siglo XX, se produce un avance importante en la industria papelera, tanto en sus procesos de elaboración, como en la utilización de diversas materias primas. A este progreso en la industria del papel, se une la introducción de nuevas tecnologías que permitían que el proceso fuese más automatizado y productivo, quedando así relegada la figura del maestro artesano paplero.

Con este panorama, estos maestros centran su atención en la producción de papeles artesanos orientados al mundo de las artes gráficas, lo que supuso una ampliación en los soportes dedicados a la impresión. Los artistas, que cada vez estaban más cerca de las artes gráficas, vieron complacidas sus necesidades creativas casi de manera individual, lo que posibilitó un gran desarrollo no sólo en el mundo del grabado si no también en el terreno de la producción del papel, convirtiéndose éste en un soporte alternativo y creativo.

Barbado defiende en su libro *La impresión sobre pulpa de papel*, que, *El papel artesanal para impresión alcanza un mayor desarrollo en Estados Unidos con el movimiento (pulp paper movement) debido a que existe allí un menor peso de la tradición, y en consecuencia, mayor libertad para trabajar. A partir de los años 50 la experimentación artística con el papel se ve potenciada por la liberación que también supone el final de la segunda guerra mundial y la ruptura total del cordón umbilical que unía a Estados Unidos con Europa (...) que se sume en una fuerte depresión económica (...) mientras que en Estados Unidos esta situación no es tan acuciante se sustenta en la industria, el comercio, y las libertades sociales para ganar la partida, por ello es quien toma ventaja también en el dominio artístico internacional*¹⁸.

La pulpa de papel ha tenido en el terreno artístico un rol fundamental en las últimas décadas. En los años 70, creadores como Dard Hunter o Douglas Howell propician su divulgación, dotándole de un mayor interés, al otorgarle un tratamiento escultórico.

¹⁸ MARCOS BARBADO, Alberto, *La impresión sobre pulpa de papel. Propuesta para la estampación de imágenes grabadas*, Ars Activus Ed., 2003. Pág. 23.

El papel adquiere relevancia, por sus singulares resultados en la representación gráfica bidimensional y tridimensional, a través de algunos recursos nacidos del grabado matérico. Hasta este momento, únicamente se había utilizado como soporte pasivo y receptor de la imagen. Con la incorporación de la pulpa de papel, el soporte es el eje dinamizador de la representación, convirtiéndose en un elemento activo en la obra, siendo a la vez determinante en el proceso creativo de la misma.



Fig. 15. RAUSCHENBERG, ROBERT,
Serie Pages and Fuses. 1973,
Pulpa de papel y serigrafía

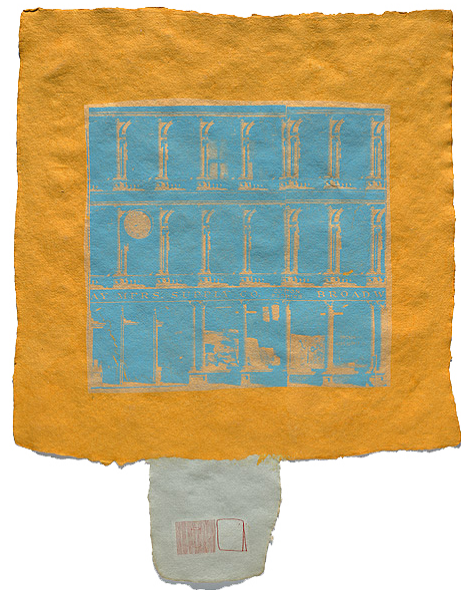


Fig. 16. KELLY, ELLSWORTH,
Nueve colores, 1997,
Estarcido de Pulpa de papel

Figuras como Laurence Barker, Golda Lewis, o Henry Morris contribuyeron a la creación de un movimiento centrado en el arte del papel, denominado Paper Art.

Entre las primeras prácticas exploratorias que promovieron el uso de la pulpa de papel en el terreno artístico, se hallan las investigaciones realizadas por un artista más conocido por sus "ensamblages" que por su obra gráfica, (pese a ser esta de una exquisita expresividad creativa y técnica); se trata de Robert Rauschenberg y su famosa serie *Pages and Fuses* realizada junto al ya mencionado Kennet Tayler en 1973. Su idea era introducir elementos planos de color con pulpa de papel, en los que posteriormente se estamparían uno o varios elementos serigrafiados. El artista Frank Stella incorporaba superficies texturales sobre la pulpa de colores, aplicando

mallas metálicas. Un trabajo muy interesante en este sentido, es el de Ellsworth Kelly, que introducía elementos con pulpa de papel a través del recurso de *estarcido*¹⁹

Técnica del Cast-Paper

Dentro de las técnicas vinculadas al grabado matérico y a la pulpa de papel, nos encontramos con el conocido *Cast-Paper*. Según el principio básico de esta técnica, la pulpa de papel, una vez triturada y tratada en estado líquido, ha de distribuirse de manera alternativa y dispersa por toda la superficie de la matriz, que debe estar previamente impermeabilizada con un tapa poros especial. Cuando éste haya secado, se le aplicará una capa desmoldeante²⁰, que suele ser una sustancia grasa, como la cera.

La pulpa se va presionando manualmente sobre la superficie de la matriz por medio de esponjas, de manera que registren correctamente las texturas que en ella se encuentran. Una vez hecho esto, el soporte de papel se refuerza para evitar posibles roturas en la pieza. El color solía aplicarse posteriormente con sprays o nogalinas, pero también se utilizaba el recurso de colorear el molde con pintura acrílica, dejar secar y seguidamente poner la pulpa. De este modo, una vez seco el papel, éste se desmoldaba y se llevaba consigo la pintura que quedaba incorporada a la propia pulpa.

Artistas de todo el mundo se sintieron fascinados por las cualidades de la pulpa de papel y por extensión, del grabado objetual. La artista india Zarina Hashmi, comenzó a trabajar con moldes de plexiglás para hacer algunas de sus series, en las que creaba composiciones sobrias a nivel cromático y formal, para después rellenarlas de pulpa.

Louise Lieberman va mas allá, aplicando la pulpa (previamente triturada con una batidora) sobre el molde de escayola por medio de una pistola a presión. De este

¹⁹ Se conoce al estarcido como un recurso de estampación carente de presión, basado en la estampación de elementos haciendo pasar tinta a través de un soporte en el que previamente se han efectuado recortes o tramas. La R.A.E lo define como dibujo que resulta de estarcir.

²⁰ El desmoldeante responde a una sustancia grasa, cuya función es la de impedir la adición definitiva entre el soporte líquido y la matriz una vez éste solidifica.

modo consigue unos resultados texturales finos y sutiles. Debido al volumen obtenido a través de los moldes, él mismo consideraba a sus piezas de papel como esculturas, más que como grabados, lo cual nos da pie a observar la vinculación entre grabado y escultura.

Una de las figuras más destacables dentro de la vertiente del “paper art” en el panorama internacional, es Gardner Tullis, director del innovador taller, *Institute of Experimental Printmaking*, situado en Philadelphia, EE.UU. Dedicado en cuerpo y alma al desarrollo de la obra gráfica. Tullis investiga en torno a nuevos procedimientos de elaboración de la hoja de papel, así como en la realización de papeles de elevado gramaje específicos para encargos de ediciones complejas. También, desarrolló contenedores específicos para el batido de la pulpa, e investigó acerca de la aplicación de color en la misma mediante la aportación de pigmentos en la fase de licuado y su posterior retoque con spray, una vez formada la hoja.²¹

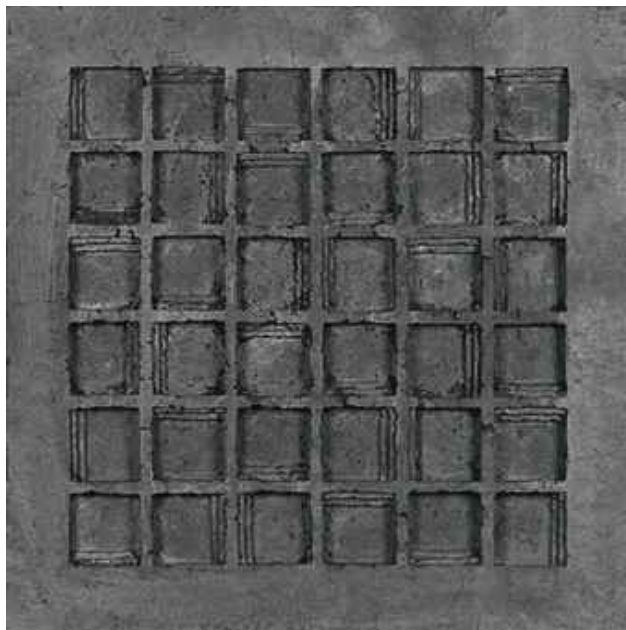


Fig. 17. HASHMI, ZARINA, *Cast-Papers, Steps*, Pulpa de Papel, 45,7 x 45,7 cm. 1981.

Un territorio apasionante y lleno de posibilidades, variables técnicas y procesuales, llamaron poderosamente la atención de varios de nuestros artistas e investigadores.

²¹ Ver más en, HELLES, Jules, *Papermaking*, New York, Watson-Gulptill Publications, 1978, Págs. 172 - 176.

Artistas como Kennet Noland, Sean Scully, Richard Diebenkorn, Richard Royce y Sea Shere entre otros, trabajaron las diferentes cualidades plásticas y creativas que les ofrecía el universo de la pulpa de papel.



Fig. 18. NOLAND, KENNET, *Diagonal stipes, IV, 1978*, Pulpa de papel y pintura encastrada.

A nivel nacional, cabe destacar la figura de Isidro López Aparicio quien en su Tesis Doctoral, *Aportaciones al relieve de la estampa original (microforma): Matrices termoplásticas*, indaga sobre la utilización de prensas térmicas de vacío para crear los volúmenes en matrices plásticas, mediante el uso de termoplásticos deformables, a los cuales posteriormente, aplica la pulpa de papel consolidándola con prensas de absorción de agua o aire²².

También es sobresaliente y destacable el trabajo de José Fuentes Esteve, co-director de la presente tesis doctoral, que dedica toda una vida a explorar en profundidad e incansablemente el campo de la obra múltiple. Esta pasión se ve reflejada por un lado, en su labor como docente, y por otro en los innumerables y sorprendentes aportes técnicos que ha realizado a lo largo de toda su trayectoria.

En torno a la gráfica bidimensional destacamos algunas innovaciones como el cerograbado, el alcograbado, o la serigrafía al carborundo, con la que Fuentes realiza

²² Ver: LÓPEZ APARICIO PÉREZ, Isidro, Tesis doctoral, *Aportaciones al relieve de la estampa original (microforma) : Matrices termoplásticas*. Granada, Universidad de Granada, 1998.

una serie de piezas sobrecogedoras por su tamaño, complejidad técnica y cualidades cromáticas.

En el plano tridimensional, Fuentes ha sido pionero en la búsqueda de nuevas técnicas vinculadas al registro de todo tipo de superficies. Como resultado de estas investigaciones, surgieron dos procesos especialmente destacables: el *grabado en barro*, en el que las planchas se convirtieron en un medio idóneo para trabajar sus imágenes en relieve. Una vez que la imagen había sido modelada en barro, se le aplicaba una capa de resina epoxídica para crear el molde, del cual se obtendría el positivo, añadiendo un contramolde que le permitía mostrar el registro textural de la pieza de un modo prácticamente perfecto. En ocasiones el molde era entintado para transferir la estructura tonal a la pieza, a la que posterior y ocasionalmente, se le aplicaba un pulverizado rasante con aerógrafo.



Fig. 19. FUENTES ESTEVE, JOSÉ, arenografía, *Juegos de Arena*, papel artificial, 82 x 118 cm, 20 Ejemplares, 1995. (Imagen cedida por el autor).

El segundo proceso destacable descubierto por Fuentes en este ámbito, es la arenografía, basada en su deseo de mostrar la esencia de su tierra natal. Este hecho fue el detonante que encauzó su creatividad hacia un nuevo proceso técnico que culminaría con la serie Juegos de Arena cuyo objetivo era recordar la topografía de las playas de Elche. En ella, se nos

muestra sobre todo la experiencia de un lugar (...) un espacio mítico, escenarios de la infancia, espacios y sensaciones que todos guardamos en la memoria y que nos acompañan siempre como una referencia de placer y plenitud²³.

En esta serie el registro y las cualidades estéticas del “papel artificial” de la imagen hacen que sintamos cierta perplejidad al contemplar cada una de las piezas, ya que la sensación visual es tan real, que dan ganas de tocar para corroborar el límite de lo que nos muestra el ojo.

Sin embargo, desde hace ya varios años, José Fuentes centró su atención en el mundo de la pulpa de papel y la incorporación de elementos dentro y fuera de la estampa y la matriz. Muestra de ello son sus trabajos narrativos de series como: *Las puertas del paraíso*, en la que se refleja a través de la historia, narrada por el propio autor, un universo de volúmenes y colores que nos muestran las puertas de un universo celestial aún por descubrir.

A ésta le siguió como extensión narrativa de la misma, la minuciosa y compleja serie *Algunos Ángeles*, en la que Fuentes, se sirve del recurso de incrustación de la taracea²⁴, para mostrarnos unos seres etéreos corrompidos por la ansiedad sexual, y cuyos sexos están moldeados con delicadas piezas de madera. Seguidamente *Blood*, en la que incorpora a la pulpa de papel lacas japonesas, aportando a las estampas una riqueza y brillo muy atractivos. En su afición por el arte japonés y la estampa japonesa Fuentes realiza una serie titulada *Vello*, en la que el tallado del pelo púbico de sus féminas protagonistas acapara toda nuestra atención por su carácter tridimensional. Como dice Anna María Guash en el texto crítico del catálogo, *Las xilografías de la serie Vello que estamos analizando reivindican sin cautela alguna el hedonismo y la retribución satisfactoria de la mirada masculina en tanto vehículo de placer. Y lo hacen no tanto a partir de un posicionamiento teórico o ideológico sino de una estructura narrativa no exenta ni de compromiso individual ni de colectivo*²⁵.

²³ ARACIL, Paco, en: FUENTES ESTÉVE, José, *Juegos de arena*, Alicante, ayuntamiento de Elche, 1997.

²⁴ **Taracea*, (Del ár. hisp. *tarsī*, y este del ár. clás. *tarṣī*, incrustación). Entarimado hecho con pedazos menudos de chapa de madera en sus colores naturales, o de madera teñida, concha, nácar y otras materias.

²⁵ GUASCH, Anna María, *José Fuentes o el arte como preservación de los peligros sórdidos de la realidad*, en FUENTES, José, *Vello*, Alicante, Ayuntamiento de Elche, 2010.

La última exposición de José Fuentes, *Sublime dolor*, tuvo lugar en el Museo de Arte contemporáneo de Salamanca, DA2. En ella muestra un despliegue de creatividad temática y técnica, reflejada en las salas cubiertas por las enormes imágenes realizadas con pulpa de papel, e iluminadas tenuemente dejando resaltar lo elogioso de sus modelados relieves en figuras y textos satírico masoquistas.

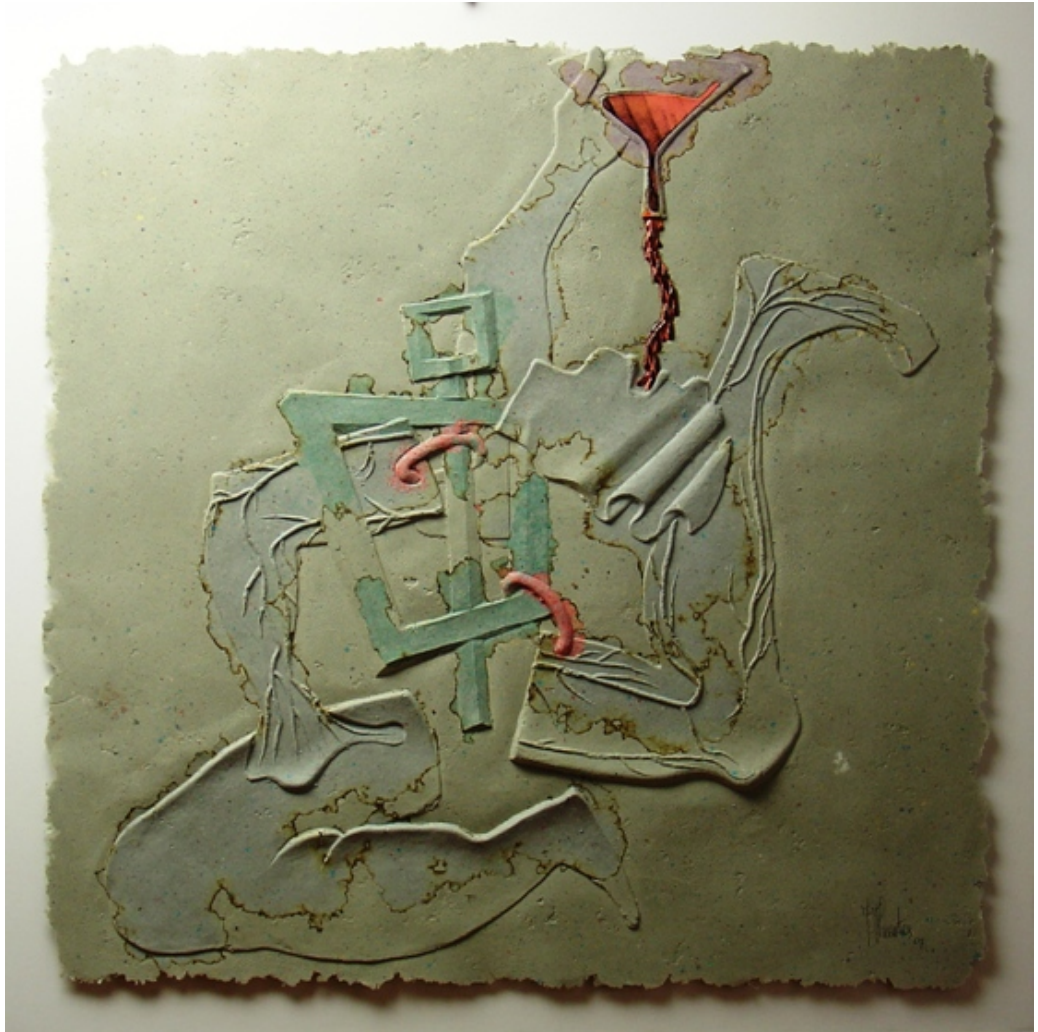


Fig. 20. FUENTES ESTEVE, JOSÉ, Serie *Blood*, *Libación*, 100 x 100 cm. Pulpa de papel y lacas japonesas. 2006 - 2007.



Fig. 21. FUENTES ESTEVE, JOSÉ, Serie *Sublime Dolor*, Pulpa de papel con tratamientos de estofados a partir de molde, 164 x 116 cm. Pulpa de papel 1/1, 2011.

Finalmente, una vez hemos estudiado el origen interdisciplinar donde coexisten arte múltiple y escultura, siendo ésta al precursora de la instalación, consideramos necesario seguir nuestra investigación con el estudio en torno a los nuevos planteamientos conceptuales que se están imponiendo en el arte múltiple actual, para ello profundizaremos en conceptos, entre otros, como *Gráfica de campo expandido*, que servirá para comprender como el medio múltiple desde sus nuevos planteamientos en torno al proceso propio del grabado, cambia también sus modos de crear, interactuando con otras disciplinas hasta llegar a la conquista del espacio por medio de la unión entre arte múltiple e instalación.

BIBLIOGRAFÍA

ARACIL, Francesc, Tesis Doctoral, *La obra gráfica de José Fuentes Esteve (1975 – 1996)*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 1997.

ASUNCIÓN, Joseph, *El papel. Técnicas y métodos tradicionales de elaboración*, Barcelona, Parramón, 2001.

BENJAMÍN, Walter, *Sobre fotografía. Pre-Textos, en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Valencia, 2008.

CROW, Thomas, *El resplandor de los sesenta*, Madrid, Akal, 2001.

FOSTER, Hall, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2000.

FUENTES ESTÉVE, José, *Juegos de arena*, Alicante, ayuntamiento de Elche, 1997.

FUENTES, José, *Vello*, Alicante, Ayuntamiento de Elche, 2010.

GARCÍA, Concha, Tesis Doctoral, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

GUADIX RAMOS, Juan Carlos, *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*, Granada, Universidad de Granada, 1992.

HELLES, Jules, *Papermaking*, New York, Watson-Gulptill Publications, 1978.

LIESER, Wolf, *Arte Digital*, Colonia, H.F. Ullmann, 2009.

LÓPEZ APARICIO PÉREZ, Isidro, Tesis doctoral, *Aportaciones al relieve de la estampa original (microforma): Matrices termoplásticas*. Granada, Universidad de Granada, 1998.

MARCOS BARBADO, Alberto, *La impresión sobre pulpa de papel. Propuesta para la estampación de imágenes grabadas*, Ars Activus Ed., 2003.

MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia, *Gráfica contemporánea. Del elogio de la materia a la gráfica intangible*, México, Universidad autónoma de Ciudad Juárez, 2013.

PASTOR BRAVO, Jesús, *Electrografía y Grabado. Aportaciones plásticas a través de un nuevo medio de creación de imágenes en el grabado en talla: El Copy Art*, Caja de Ahorros Vizcaína, Ed. Ellacuría, 1989.

PASTOR BRAVO, Jesús y ALCALÁ MELLADO, José Ramón, *Procedimientos de transferencia en la creación artística*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1998.

PETRIE, Kevin, "Trabajo en proceso", *Printmaking today*, Vol 15, nº 3, Otoño de 2006.

RUÍZ RUÍZ, María del Carmen, Tesis Doctoral, *El bloque de molde como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2007.

TORTOSA CUESTA, Rubén, *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts San Carlos, Valencia, 2004.

YUSTE, José Luis, *Museo de arte abstracto Español: Pinturas murales de Alarcón*, Fundación Antonio Pérer, Museo Internacional de Electrografía, Fundación Antonio Saura, Cuenca, Diputación de Cuenca. 2002.



3 | LA GRÁFICA COMO MEDIO TRANSDISCIPLINAR

Imagen: Juan Martínez Moro

3. LA GRÁFICA COMO MEDIO TRANSDISCIPLINAR

Uno de los principales objetivos de esta investigación es poner de manifiesto la importancia del arte múltiple en el escenario del arte contemporáneo y resaltar además, cómo la mirada del creador y en particular la figura del grabador, ha ido cambiando a lo largo de estos últimos años, en el sentido de que se ha pasado de ser prioritariamente reproducible, a ser sobre todo producible (ver epígrafes 3.1 y 3.2). Es decir, a los artistas grabadores ya no les interesa tanto la faceta de reproducción propia del arte múltiple, como la de producción del mismo, en la que el proceso gráfico es el medio para llegar a un fin que puede o no, ser reproducible.

En este capítulo veremos cómo las fronteras entre las disciplinas han desaparecido en todos los campos artísticos, pero más concretamente en el medio múltiple, dando como resultado el surgimiento de un tipo de gráfica interdisciplinar y expandida. Este hecho nos servirá también para comprender y visualizar cómo ha surgido la relación entre arte múltiple e instalación.

Por ello y tras un estudio exhaustivo, hemos llegado a la conclusión de que la instalación es un medio muy interesante, además de soporte y lugar de acción en el que un buen número de disciplinas tienen cabida. Esta manifestación artística sirve como núcleo generador de nuevos discursos en torno al concepto que se ha dado en denominar: **GRÁFICA DE CAMPO EXPANDIDO O GRÁFICA EXPANDIDA.**

3.1 REPRODUCCIÓN VS. PRODUCCIÓN

La diferencia que existe entre los útiles tradicionales y las nuevas tecnologías, es que los primeros son elementos que se interponen entre el hombre y la realidad en cuanto a un aspecto de manipulación física, y los segundos dan prioridad a una mediación más conceptual, modificando o re interpretando la realidad desde el concepto; entendemos entonces que unos son extensiones del brazo y otros de la mente.¹

Jesús Pastor Bravo

Con los apéndices 3.1. *Reproducción VS. Reproducción* y 3.2. *De la generación de objetos a la generación de procesos en el medio múltiple*, se quiere insistir en la importancia que tiene el carácter procesual dentro del arte y concretamente en la obra múltiple. Este proceso suele ser, en ocasiones, la esencia de la obra, por encima de su resultado objetual. Para ello, estudiaremos los planteamientos del *Process Art* y la obra de artistas para los que dicho proceso es indispensable a la hora de realizar sus piezas.

El denominado *Process Art* o Arte de proceso, término acuñado por John A. Walker en su libro *El arte después del pop*; es aquella tendencia en la cual el procedimiento de elaboración de la obra se convierte en su esencia o, dicho de otro modo, es aquel arte en el que *los medios se transforman en fines*².

Cuando el minimalismo empezaba a decaer, en 1968 el artista Robert Morris publicó un artículo titulado *Anti form*. En él defendía un tipo de escultura en la que los materiales utilizados para su construcción, debían tener cierta relación con el estado psicológico del autor, para que de este modo se potenciara el valor psíquico de la obra. Morris, planteaba el uso de materiales moldeables, baratos y efímeros, con los que entraran a formar parte de la obra principios naturales como el peso, la gravedad o el paso del tiempo.

¹ PASTOR, Jesús, *El Copy Art aplicado al grabado*. Caja Vizcaína, Departamento cultural, 1988.

² ALCALÁ MELLADO, José Ramón, Tesis Doctoral *El procedimiento electrográfico digital: Una alternativa a los procedimientos de mecánicos tradicionales de generación, reproducción y estampación de imágenes con fines artísticos*. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts San Carlos, 1989, Págs. 114 - 116.

En este tipo de tendencias, ha sido decisivo el interés por parte de los artistas hacia la investigación en torno a nuevos materiales y soportes pertenecientes a otros ámbitos “ajenos” a las bellas artes. La búsqueda de nuevas alternativas, cuyo denominador común y motor es el acierto/error en la investigación, ha sido la clave para que todo este proceso en el que nos vemos involucrados evolucione hacia nuevos conceptos y planteamientos que de otro modo no serían posibles.

Esa necesidad de querer transmitir el mensaje o el código de la obra con una poética determinada, ha generado tal y como dice Marchán Fiz, “la promiscuidad y ruptura de los géneros artísticos tradicionales, (...) Vasarely escribía en 1955: *La pintura y la escultura se convierten en términos anacrónicos: es más justo hablar de una plástica bi-, tri- y multidimensional*”.³ De esta forma se consigue traspasar las fronteras de lo tradicional, para abrir un amplio campo de posibilidades de representación y ejecución de la obra.

Toda obra está sujeta a cambios a lo largo del proceso creativo. Se comienza haciendo algo que en la mayoría de los casos no es lo que se pretendía inicialmente, pero el interés subyace en el camino, que se torna azaroso y sorprendente.

Los ensayos, las dudas, los nuevos materiales, se van poco a poco organizando hasta llegar a un punto de concreción y resolución de todas aquellas hipótesis y elecciones anteriormente planteadas. Una serie de pulsiones que tienen como resultado final una obra. Insistiendo así, en el carácter procesual sobre el objetual. “*La obra creadora ya no es un resultado – dice Moles – sino un modelo.*”⁴ Ésta teoría es lo que mueve en la mayoría de los casos a los artistas gráficos, o *múltiples*.

La obra gráfica tradicional fue concebida en sus inicios como un proceso de reproducción múltiple y seriada cuya misión era la de transmitir cierta información al mayor número posible de personas. Esto ha supuesto un binomio contradictorio para los artistas que se sirven de estos procesos generativos como medios de expresión.

³ MARCHÁN, FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, Madrid, Akal, 2009. Pág. 142.

⁴ *Ibidem.*, Pág. 143.

Por un lado, la reproducibilidad supuso una subversión del concepto de unicidad que gira en torno a la noción de arte, convirtiéndose de éste modo en una alternativa estética y económica. Esto a su vez está suponiendo una carga para la evolución gráfica, debido a la “infravaloración” con respecto a la pintura y la escultura, disciplinas que poseen la categoría *aurática*⁵ de unicidad.

Marchán Fiz exponía; *No sólo los promotores de los artistas, sino también numerosos críticos pensaron que los “múltiples” solucionarían la complicada situación social de la obra artística ligada a la tradición (...). El salto a lo ilimitado de la producción en serie ha sido pura teoría en la mayoría de los casos. Se sigue recreando la obra original, garantía de autenticidad.*⁶

A lo que queremos llegar con ésta formulación acerca de la producción y la reproducción, no es a una campaña en contra de las técnicas artísticas tradicionales. Más bien pretendemos dar una visión incidiendo en que la gráfica no ha de verse con la mirada obsoleta que la limita a la reproducción, sino como un medio por el cual se genera un proceso que puede o no acabar en múltiple.

Nos servimos de la técnica, de la máquina y de lo que éstas nos ofrecen como medio de expresión para generar nuestra propia poética. Es decir, desarrollamos un proceso para ejecutar un fin, que en este caso será la obra. Hoy en día, nuestra prioridad no es que el resultado sea la reproducción de nuestro trabajo, aunque ésta sea una cualidad intrínseca de la misma.

Así las cosas, consideramos que producir es engendrar, originar y crear un proceso que sale de la individualidad de cada uno para, pasada esta fase de gestación, culminar en el fin de un proceso. Por otro lado reproducir es volver a producir. Si bien desde este estudio defendemos un concepto de reproducción vinculado a la creación de múltiples originales que conforman una obra total.

⁵ Véase, BENJAMÍN, Walter, *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*. (1936) Traducción de Jesús Aguirre. Madrid, Ed. Taurus, 1973.

⁶ MARCHÁN FIZ, Simón, Óp. Cit., Págs. 143 - 144.

Actualmente, lo que se pretende desde el mundo gráfico es pasar de lo intangible a lo háptico; poder cristalizar las imágenes desde una nueva visión de estampa, digna de la época de madurez digital en la que nos encontramos, en palabras de José Ramón Alcalá, nos enfrentamos a un proceso de cambio, *de lo múltiple a lo desaturatizado, de Benjamin a Bauman*,⁷ y conformando con empeño, *la estampa que estamos buscando con ahínco y desorientación en estos comienzos del siglo XXI*, que promueve una nueva concepción de la misma, una estampa que habita y muta hacia el espacio y nace desde el proceso.

Un nuevo ambiente gráfico sustentado en la evolución de aquellos valores tradicionales que paulatinamente han de ir reformulándose y ampliándose para así, dejar espacio a la mirada que se está generando y que ha de ir acorde con el momento en el que nos encontramos.

En el ámbito de la imagen gráfica y digital, nos servimos de medios de registro y visualización como cámaras, escáneres, impresoras láser, ordenadores, monitores etc., cuya función corresponde a su uso como instrumentos para el desarrollo del proceso evolutivo en la obra. Es por tanto el momento del diálogo con la máquina.

Un claro ejemplo de este nuevo proceder, es el trabajo del artista español, Juan Urríos. Que en su serie *Ortopedias*, realizada en 1992 “cose sin suturas” sus imágenes digitales, formadas por diferentes partes de rostros pertenecientes a los presos más violentos y peligrosos que fotografió en la Cárcel Modelo de Barcelona.

Recreando así una serie de identidades ajenas al contexto del que provienen, desligándolas de su origen real. Articula un discurso alrededor de la fotografía como técnica de identificación, que posteriormente deconstruye a través de una “operación digital” que no deja cicatriz.

⁷ ALCALÁ MELLADO, José Ramón, “Escrituras eléctricas, matrices intangibles; signos de luz; escenarios gráficos en la cultura digital: Una vaga estampa para el tercer milenio”, *Norba-Arte*, Vol. XXVII, 2007. Págs. 243 - 261

Urrios, se involucra de manera íntima y personal en esta serie de retratos digitales, enfrentándose de manera directa con personajes con los que ha mantenido una relación directa, (...) personas de carne y hueso dispuestas a realizar un ejercicio de transformismo digital.⁸

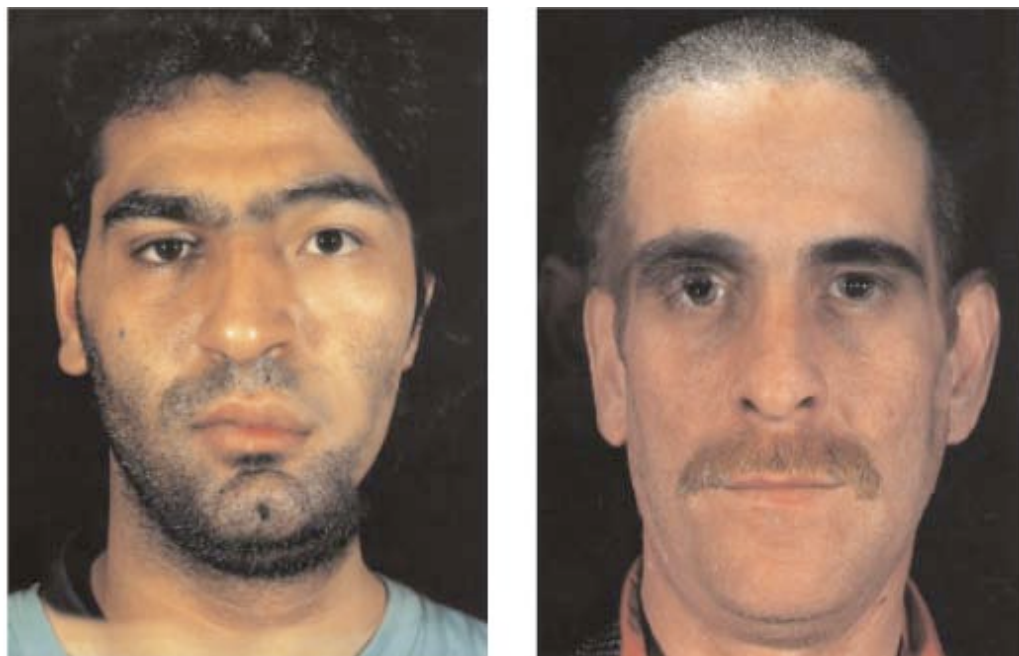


Fig. 1. URRIOS, JUAN, Serie *Ortopedias*, R8, Fotografías retocadas digitalmente, 1992.

Un trabajo similar al de Urrios es el del artista Juan Alberto García de Cubas, en sus series *Ojos* realizadas entre los años 2001 y 2003. En ellas reflexiona a través del potencial expresivo y ambiguo de *las microcirugías de precisión digital, sobre el monstruoso sentimiento de tener una identidad poco clara que los hace ser más que casi humanos.*⁹

Otro ejemplo de perfeccionamiento y retoque digital, es el trabajo del artista fotógrafo Jeff Wall. Su proceso creativo comienza, tal y como él mismo dice: "*absteniéndose de fotografiarlo todo, para experimentarlo todo*", una vez hecho esto, inicia sus reconstrucciones para evidenciar su coexistencia y vinculación con el espacio y la obra. Un ejemplo muy significativo es la obra, *A sudden gust of wind (after Hokusai)*, realizada en 1993 e inspirada en el grabado del autor japonés

⁸ ALCALÁ MELLADO, José Ramón, *El cuerpo Post humano en el arte y la cultura contemporánea* en AA.VV., *Monstruos, fantasmas y alienígenas. Poéticas de la representación en la cibersociedad*, Madrid, Fundación telefónica, 2005, Pág. 15.

⁹ *Ibidem.*, Pág. 20.

Hokusai, en cuya realización Wall usó más de cien fotografías para dar un efecto de movimiento a las hojas de papel que son arrastradas por el viento.

La misma composición formal dirige ambas obras pero el paisaje es muy distinto. En cada una de ellas se opone el fondo natural con el monte Fuji al fondo del maestro japonés, con el paisaje post industrial usado por Wall.



Fig. 2. (Arriba) HOKUSAI, KATSUSHIKA, Grabado en taco de madera, S. XIX.

Fig. 3. (Abajo) WALL, JEFF, *A Sudden gust of wind (after Hokusai)*, 1993.

En sus fotografías, los temas varían al igual que lo hacen sus escenarios, a veces trabaja una determinada captura en un lugar concreto, y decide que no es el adecuado pese a que la iconografía de la imagen sí lo sea. Por lo que el proceso de reconstrucción y experimentación de la misma aporta a su trabajo más libertad artística de lo que pueda parecer a simple vista. De éste modo vemos como Wall juega con lo que parece paradójico en fotografía, no capta un solo momento sino múltiples instantes a la vez, para formalizarlos en uno sólo. Sus múltiples originales son empleados para producir una pieza concreta que puede o no ser reproducida.

3.2 DE LA GENERACIÓN DE OBJETOS A LA GENERACIÓN DE PROCESOS EN EL MEDIO MÚLTIPLE

Un elogio al proceso de creación

El proceso es más importante que el resultado. Si el resultado guía el proceso, nos quedaremos donde ya estábamos. Si el proceso guía el resultado no podremos saber hacia dónde estamos yendo, pero sí dónde queremos estar¹⁰.

Carlos Santana

Como sabemos, el arte procesual surge durante la década de los 60 ante una reacción en contra del expresionismo abstracto americano, defendido por críticos de arte como Clément Greenberg o Michael Fried. Ésta rebelión supuso la afirmación y aceptación de la obra mediante el proceso creativo, y la valoración de todo lo que de éste surgía. Así se daba a conocer la obra a partir de la documentación gráfica compilada en dicho ejercicio procesual, desaturizándose en cierto sentido ante la unicidad propia de la obra de arte única que se venía dando hasta el momento. Este hecho posibilitó el aumento de nuevas expresiones y manifestaciones artísticas dentro del panorama creativo.

Como escribía Dean Keith Simonton, psicólogo de la Universidad de California, *la creatividad implica procesos azarosos tanto por lo que respecta al surgimiento de nuevas ideas como a la aceptación social de estas ideas por otros (...). Los mecanismos probabilísticos o estocásticos operan en niveles básicos generando concepciones originales y aislando el subconjunto de estas ideas que otros consideran adaptativas y, así, merecen el calificativo de creativas.*¹¹

Citando a Bartolomeu Pascual, en *Una mirada gráfica: forjar una nueva mirada más allá de la fotografía obliga a replantearse nuestra manera de mirar la cotidianeidad.*

¹⁰ SANTANA, Carlos, en, AA.VV., *Metamorfosis. El museo y el arte en la era digital*, Badajoz, MEIAC, 2006. Pág. 56.

¹¹ AA.VV., KUSPIT, Donald, en *Arte digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación. Del arte analógico al arte digital, de la representación de los objetos a la codificación de las sensaciones*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2005. Pág. 33.

*El creador contemporáneo está obligado a enfrentarse a esa incertidumbre, inseguridad y vulnerabilidad, a través de la búsqueda y la explotación de cualquier recurso que pueda serle útil en su discurso*¹².

Podríamos decir que el proceso creativo es el camino que sigue un individuo para poner solución a un determinado problema, situación o formulación. De esta afirmación, deducimos que hay tantos procesos creativos como personas creativas puedan existir. Esta premisa es quizás, una variable a tener en cuenta a la hora de comprender el porqué de muchos de los cambios de paradigma en el arte contemporáneo y por tanto, en cualquiera de sus disciplinas artísticas, así como la fusión entre ellas.

Si a esta multiplicidad de procesos creativos le sumamos el avance de las nuevas tecnologías y los adelantos científicos, advertimos que se ha producido una estampida de nuevas propuestas artísticas basadas en la hibridación y la interdisciplinariedad, cuyo resultado supone una libertad de creación única capaz de reformularse a sí misma una y otra vez. (Éste hecho se ha manifestado especialmente en los planteamientos múltiples emergentes, como veremos más adelante en nuestra investigación).

Entender la mirada tecnológica y el proceso de creación, decía Fernando Ñ. Canales en su texto *Recuerdo de la pasión* compilado en *La periferia de lo humano, es: "Sumergirse en el respeto por la representación de antiguas huellas fotográficas, un oficio elaborado, ahora, desde la mecánica del propio quehacer de la máquina de reproducción electrográfica que sirve para volver a fijar taxativamente diferentes escenas de mi personal pasado,. (...) En esta parte del proceso, el interés reside en la configuración mono-cromática del llamado instante de creación como acto solitario, como acto sagrado e íntimo secreto que la tecnología permite obtener del proceso narcisista y exhibicionista en la imagen procesada. De hecho el mecanismo reproductor es el mejor espejo, el más complejo y completo artefacto de grabación de cualquier signo de conducta en la memoria"*.¹³

¹² PASCUAL, Bartolomeu, *Una mirada gráfica*, en AA.VV., *Explorando el laberinto. Creación e investigación entorno a la gráfica digital a comienzos del siglo XXI*, Castilla La Mancha, Caleidoscopio, 2004. Coord., José Ramón Alcalá Mellado & Javier Ariza, Pág. 145.

¹³ TORTOSA CUESTA, Rubén, *Op. Cit.*, Pág. 135.

Es ésta una fase en la que el creador se vuelve una especie de arqueólogo de la imagen, ya que se mueve por sus diferentes estratos para encontrar o descubrir algo interesante en cada uno de ellos. *El artista no solo puede apropiarse de otras imágenes o fragmentos, sino también de determinados procesos pre-diseñados.*¹⁴

Lo relevante del proceso y la hibridación de diversos lenguajes creativos, aparece muy claramente en trabajos de artistas como los hermanos Starn o del joven alemán Wolfgang Tillmans, que a principios de los años ochenta comenzó a experimentar con imágenes obtenidas de los periódicos, fotografías y fotocopias láser, metodología que en los posteriores años noventa volvería a retomar a través de la imagen manipulada como parte de su proceso de creación. El director del museo moderno de Estocolmo, Daniel Birnbaum, afirma que Tillmans se sirve de la fotocopidora *como una especie de cámara inmóvil que reproduce todo lo que está encima de él, más que lo que está enfrente de él, que puede fijar, multiplicar, alargar y encuadrar todo tipo de materiales texturales y visuales, y aunque sin ningún estatus como medio artístico, es capaz de fijar los cuadros mas fascinantes.*¹⁵

En el año 2000 le otorgaron el prestigioso premio Turner. Es aproximadamente a partir de esta fecha, cuando abandona temporalmente la temática fotográfica que ejercía hasta ese momento (centrada en capturas de jóvenes personajes adolescentes) y apunta su interés hacia imágenes más abstractas. En estos trabajos realiza una búsqueda a través de accidentes lumínicos con diferentes fuentes cromáticas, en las que líneas y manchas sinuosas reflejan su buen gusto por el color y la composición.

Como resultado obtiene una inmensa riqueza gráfica y visual que da lugar a piezas de gran formato sobre papel, que Tillmans clava directamente sobre la pared, mostrando una obra sin artificios expuesta de un modo sencillo que potencia la grandiosidad exclusiva de las piezas.

¹⁴ PRADA MARTÍN, Juan, "La condición digital de la imagen" en AA.VV, *Lúmenex 2010, Premios de arte digital*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010, Pág. 47.

¹⁵ BIRNBAUM, Daniel, *At that point*, en *Wolfgang Tillmans, Lighter*. Catálogo de su exposición en la Nationalgalerie Staatliche Museum, Berlín, 2008, Pág. 8.



Fig. 4. (Arriba), TILLMANS, WOLFGANG, *Zuversicht*, C-Print 181 x 223 cm, 2005

Fig. 5. (Abajo), Vista de la instalación de Wolfgang Tillmans, *If one thing matters, everything matters*, realizada en la Tate Britain en 2003. De izquierda a derecha las obras; *Peaches VI*, 2001 Ink Jet print, 264 x 355 cm, *Blushes # 82*, 2001, Ink Jet print, 325 x 264 cm, *Zero Gravity III*, 2001, Ink Jet print, 358 x 264 cm.

Esta imagen pertenece a la exposición que realizó para la Tate Britain en el año 2003. En ella podemos apreciar no sólo las obras de gran tamaño, sino además el modo de presentarlas. La forma de exponer su obra pone de manifiesto el interés del artista por mostrarla sin ningún tipo de jerarquía, valorando la pieza por sí misma, sin necesidad de nada más, lo que nos recuerda a su vez la importancia del proceso hasta la formalización del mismo en unas piezas concretas.

La obra de Tillmans nos sirve para ver como sus impresiones de registros digitales se expanden por el espacio sobrepasando los límites entre disciplinas.

En sentido análogo queremos valorar el trabajo de los hermanos gemelos Mike y Doug Starn. En su obra hay toda una búsqueda de relaciones entre la luz, el peso, la naturaleza y la tecnología. Sus piezas, translúcidas en su mayoría, buscan la sensación de ingravidez y delicadeza de las finas ramas de los árboles. Son capaces de mostrarnos una hoja seca, como la más bella y efímera de las esculturas impresas dejándonos entrever, de manera metafórica, que al igual que la vegetación al morir se seca, nosotros tras la muerte también.



Fig. 6. MIKE AND DOUG STARN, *Serie Blot out the sun*, Transferencia sobre látex y encáustica, realizada entre 1998 - 2007.

Manuela Barrero analizaba en la revista *Exit Express* la influencia de la luz en la obra de estos hermanos diciendo que, *Para ellos la luz no es sólo un fenómeno físico, es*

*también un signo espiritual, ya que aspiran a alcanzar una forma de arte de pureza inmaculada, pretendiente de valores incorruptibles.*¹⁶

Sus obras híbridas que se sitúan a medio camino entre la fotografía, la instalación y la artesanía, formulan propuestas a partir de impresiones a pequeña escala para, una vez unidas todas ellas, consumir piezas de gran formato, admirables no sólo por su grandiosidad sino por su escrupulosidad técnica y plástica.

Observamos pues, cómo se sirven del fragmento y la multiplicidad para crear sus instalaciones, llevando a la gráfica al límite de sus planteamientos formales.

Imprimen en soportes translúcidos cargados de significado, como papeles japoneses o soportes tratados con encáustica y barnices, que nos remiten de manera directa al sentimiento de levedad y fragilidad que vinculan metafóricamente a lo efímero de la vida, insinuando la verdadera piel de las cosas¹⁷.

Tras ver cómo el proceso influye sobremanera en el cambio de paradigma del arte múltiple contemporáneo, advertimos gracias a esta transformación ideológica cómo se abandonan ciertos tradicionalismos en pos de un nuevo arte gráfico.

¹⁶ BARRERO, Manuela, "Mike + Doug Starn", *Exit Express*, nº 18.

¹⁷ [en línea] www.starnstudio.com

3.3 GRÁFICA EN EL CAMPO EXPANDIDO DILUYENDO LOS TRADICIONALISMOS

Si lo que queremos es ver el panorama contemporáneo del grabado y su potencial de cara al futuro, se impone como primera tarea (...) desbrozar la maleza de prejuicios (...) que oculta lo que no es otra cosa que la realidad de un medio más para desarrollar la creatividad artística del ser humano.

Juan Martínez Moro
Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)

Susan Tallman en su libro *The Contemporary Print: from Pre-Pop to Postmodern*, ha señalado que desde 1960 a nuestros días **el grabado se ha desplazado de la marginalidad al centrismo mismo del interés y la producción en las bellas artes**, convirtiéndose en una forma artística crítica en la medida en que sólo desde sus procedimientos se pueden articular algunas de las cuestiones más determinantes en el arte más reciente, como son: “el interés por explorar los mecanismos del significado y la comunicación; el deseo por revelar los procesos mediante los cuales se crea una imagen; la voluntad por explorar o manipular los contextos económicos y sociales en los que se mueve el arte; y una profunda convicción de que, conocer los manejos de la reproducción de la imagen, es esencial para entender la vida y la cultura al final del siglo XX¹⁸”.

Reproducción, cultura, arte y sociedad se unen en una mirada múltiple. Lo cierto es que la piel del tejido gráfico contemporáneo se está regenerando. La creación de nuevos recorridos epidérmicos en torno a una incisión simbiótica entre lo tradicional, lo tecnológico y lo interdisciplinar, hace que la estampa pueda no ser entintada sino inyectada. La incisión en la matriz, llega a ser hoy intangible.

Tal y como se ha abordado en epígrafes anteriores, consideramos que la belleza de la gráfica ha residido y reside en su capacidad procesual y técnica. Desde nuestro punto de vista, esta belleza habita también en su carácter interdisciplinar, en su

¹⁸ TALLMAN, Susan, *The contemporary Print: from Pre-Pop to Postmodern*, New York, Thames and Hudson, 1996, Pág. 11.

juego de contrarios, en su registro de huellas y en definitiva, en su capacidad de absorción y extensión hacia todas las disciplinas por las que se expande, difuminando la tradicional incisión reproducible y visibilizando los nuevos planteamientos presentes entintados de contemporaneidad cuyo objetivo sea forjar una estampa acorde al siglo XXI.

Dejemos de lado el pensamiento reduccionista que tenemos de grabado donde lo único importante es la técnica y el tiraje, para centrar nuestras creaciones desde la morfología del proceso gráfico. Lo contrario sería hoy “obsoleto”.

Ante esta situación Kako Castro anota que, *éste punto de vista lo aleja y aísla irremediabilmente de la praxis del Arte Contemporáneo. ¿Es o no es “grabado”? ¿es ésta o aquella técnica?, ¿qué importa?, ¿a quién importa?, ¿a los artistas?, ¿al mercado?. El Arte, al igual que la ciencia, siempre ha ido por delante de la sociedad y del mercado, anticipando postulados e innovando. Esta alternativa de puntos de vista duales es demasiado simétrica, demasiado dialéctica, para ser verdaderamente pertinente y se fundamenta en operaciones teóricas triviales de lugares comunes filosóficos de juicios de exclusión. Contrasta singularmente con la actitud de Benjamin, quien en el momento en el que llega a la hipótesis del “declive del aura”, emite también la hipótesis concomitante de su supervivencia en el seno mismo de las imágenes reproducibles¹⁹.*

Abandonemos de una vez el cómodo emplazamiento gráfico y trasladémonos definitivamente al complejo paradigma de hoy. Aportando nuevas lecturas, nuevos conceptos, nuevas ideas, y replanteemos el sistema gráfico establecido para posicionar al arte múltiple en el terreno que se merece. Un ahora y un futuro basado en la contemporaneidad. Demos forma a una nueva etapa acorde a nuestra época, donde lo reproducible sea una opción de la cual obtener, no tal vez una edición, sino, ¿porqué no? una instalación, un video, un dibujo, una performance o una intervención.

¹⁹ BENJAMIN, Walter, Óp. Cit., KAKO CASTRO, [en línea] <http://webs.uvigo.es/grupodx5/spip.php?article166>

Habitemos los terrenos que nos brinda el arte de hoy sin olvidar los cimientos pasados, manteniéndolos paralelos, sin interferir en el objetivo que nos ocupa, que es **mostrar un nuevo arte múltiple interdisciplinar**.

Con esta reflexión, no pretendemos imponer un cambio, sino más bien añadir una opción de las múltiples que nos ofrece la gráfica. Por ello, en este capítulo de la investigación vamos a analizar un concepto que se ha incorporado recientemente al vocabulario del arte múltiple y que se conoce como GRÁFICA DE CAMPO EXPANDIDO.

La Universidad de Vigo, concretamente el grupo dx5, dirigido principalmente por Ana Soler y Kako Castro, ha formulado varios de sus proyectos de investigación en este ámbito.

3.3.1 ORÍGENES DEL TÉRMINO GRÁFICA DE CAMPO EXPANDIDO

Una aproximación a la estampa del siglo XXI

El término “gráfica expandida” o “de campo expandido” se ha tomado del famoso estudio escrito por la crítica Rosalind Krauss, titulado *La escultura de campo expandido*, en el que reflexiona y revisa las fronteras y los límites que el medio escultórico se puso a sí mismo durante las décadas de los años 60 y 70.

En ese intento de definición estas barreras fueron sobrepasadas. Krauss, mantiene la tesis de cómo lo que comenzó siendo un ensayo por encasillar o delimitar el papel conceptual de la escultura, terminó reformulándose en un medio expandido a otras disciplinas artísticas, (previamente negadas por la propia escultura) como eran el paisaje o la arquitectura.

En la situación de la postmodernidad, dice Rosalind Krauss: *la práctica no se define en relación a un determinado medio (la escultura) sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio (...) de este modo el campo proporciona al artista un conjunto finito pero ampliado de posiciones relacionadas que emplear y explorar, así como una organización de la obra que no está dictada por las condiciones de un medio en particular*²⁰.

Pese a la herencia tradicionalista y moralista, el entorno de la gráfica contemporánea ha visto como por su versatilidad ha sido capaz de llevar a cabo una expansión similar a la de Krauss pero en el terreno propiamente múltiple.

Algo ha cambiado en la mente de aquellos que exploran los terrenos contemporáneos de la gráfica, pero a su vez esa pasión por la huella, por la incisión, por la herida en la matriz, permanece. Porque, pese a su potencial interdisciplinar, consideramos que hoy se piensa desde el proceso de lo que los medios múltiples nos ofrecen, sin las ataduras de la reproducción tradicional. Precisamente se trata de conciliar lo que

²⁰ E. KRAUSS, Rosalind, *La escultura de campo expandido*, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996. Págs. 301 - 302.

somos hoy sin renunciar a lo que fuimos antaño, situarnos en un terreno dónde poder disfrutar de los placeres de la evolución en el campo múltiple.

Ciertamente esta mirada hacia atrás, hace que apreciemos y disfrutemos el trabajo de referentes indispensables en el grabado, como los aguafuertes de negros intensos y aterciopelados de un curioso e innovador Rembrandt Van Rijn, que nos legó estas magníficas matrices de metal, que serán el germen precursor de lo que hoy día, y como hemos expuesto anteriormente, es la esencia de la obra gráfica: su fase procesual.



Fig. 7. VAN RIJN, REMBRANDT, 4 Estados del Aguafuerte, *Las tres cruces*, 38 x 45 cm, 1653.

Es concretamente este aspecto procesual de la gráfica, el que unido a su faceta reproducible, le ha generado una gran oposición. Muchos le achacan además, lentitud y laboriosidad en su proceso, así como falta de espontaneidad.

Nuestra experiencia vivida en las clases, como docentes en la Universidad de Bellas Artes, abunda en este sentido: muchos alumnos se quejan de la falta de inmediatez de los procesos en el grabado. Nuestra respuesta a esta cuestión se sustenta en que precisamente el proceso es lo que hace maravilloso el mundo gráfico, permitiéndote gran versatilidad en cuanto a técnicas y recursos. Si bien es cierto que cada vez más, las nuevas generaciones se distancian de los procesos “lentos”, situación que se ve provocada por un consumismo social acelerado. Pese a este hándicap temporal, cuando las clases finalizan, resulta reconfortante saber que la mayoría de los estudiantes comprenden el universo múltiple y muchos incluso lo hacen un medio indispensable para su obra.

Y es que la huella tiene algo que atrapa, que nos envuelve en una maraña de tramas y de registros mordientes. El ser gráfico implica sentir un proceso originalmente gráfico, no tanto de incisión como de transferencia, de reportar la imagen de una superficie a otra. Lo unívoco en la gráfica ha quedado atrás, dando paso al terreno

de lo interdisciplinar y de lo híbrido. La gráfica se expande, igual que se expande el arte puesto que ambos son uno. Atrás quedaron ya las escisiones entre disciplinas, nos encontramos en un terreno abierto en el que poder transitar.

Consideramos actualmente a la gráfica como sinónimo de arte múltiple, que se percibe por sus cualidades intrínsecas como medio transdisciplinar. Y además, creemos que resulta un medio que ha pasado de ser infravalorado a ser alabado casi de manera espontánea en el mundo del arte contemporáneo.

En este sentido, Kako Castro, lo expresa con claridad en su texto compilado en *Intermedios, La Matriz intangible, Pocos han percibido el salto evolutivo que han hecho de las artes gráficas un medio tan flexible y transgresor que no puede ser encasillado como hace un siglo en la artesanidad o el oficio, pero tan lleno de contradicciones como el propio ser humano*²¹. Por lo tanto consideramos que los límites se han expandido y se han roto las barreras que durante siglos han presionado y menospreciado el arte gráfico.

El objetivo sería concretar una reformulación de términos, tan importantes para este campo, como son: multiplicidad, estampa o matriz, con el fin de redimensionar el arte gráfico desde su proceso dentro del arte contemporáneo.

Esta tesis doctoral pretende evidenciar y mostrar esa nueva dimensión que se está germinando en el arte múltiple, a través de la obra de artistas interdisciplinares que son capaces de “plantar” sus piezas en un terreno multidisciplinar desde el territorio gráfico y su vinculación con el medio de la instalación. Además mostraremos el trabajo de creadores emergentes que utilizan el proceso gráfico como lugar de aprendizaje y puesta en marcha de sus obras, lo cual nos parece muy importante, puesto que si queremos realizar una investigación sobre gráfica contemporánea, ellos son la semilla y forman una parte esencial de esta nueva era del arte múltiple. Por ello ofrecemos un lugar privilegiado a las propuestas planteadas por los jóvenes artistas, dentro y fuera de nuestras fronteras.

²¹ CASTRO, Kako, *La estampa electrónica y el grabado con luz*, en AA.VV., *Intermedios. La matriz intangible*, Vigo, Universidad de Vigo, 2004. Págs. 20 - 35.

Si como sostenemos en esta investigación, nuestra mirada ha cambiado, las formas en las que mostramos la visión propia del mundo y de la sociedad también lo han hecho. Lo cierto es que desde el campo gráfico se ha debatido mucho por la revisión y el replanteamiento de conceptos arraigados al grabado tradicional. Ideas, que no tienen por qué ser aplicadas al pie de la letra por los artistas múltiples contemporáneos. De hecho, como veremos en este capítulo y ya avanzamos en los anteriores, no ha sido así.

En una sociedad en la que todo avanza, el arte múltiple no podía ser menos. Con la evolución de la tecnología, el mundo del grabado y de la estampa se ha ido reformulando paulatinamente, primero desde su forma y posteriormente desde su concepto. A veces nos parece “absurdo” hablar de reproductibilidad cuando quizás hoy el gigante de Internet sea la mayor prensa que haya conocido la historia de las imágenes, ya que su capacidad de reproducción es ilimitada. Jaime Cuenca dice al respecto, *La proliferación de imágenes en Internet anula la distinción misma entre copia y original y la sustituye por una mera sucesión temporal de replicaciones de información sin jerarquía entre sí*²².

Lo que hoy entendemos por gráfica de campo expandido va más allá de las palabras. No es sólo una cuestión conceptual sino una sensación visual.

Creemos que la gráfica de campo expandido, hoy más que nunca, llega a través de los ojos, inunda nuestro cerebro y nos asombra, incluso nos abruma por su capacidad mimética para con otras disciplinas.

Los artistas cuentan hoy con tal cantidad de medios y herramientas de todo tipo que las miras y las metas se muestran como substancia para la construcción de un camino interdisciplinar, donde las definiciones técnicas y metodológicas se apartan cuidadosamente, para dejar el camino despejado a una creatividad sin fronteras.

²² CUENCA AMIGO, Jaime, *De espíritus y fantasmas, La proliferación de las imágenes*, “Lápiz 266”, Pág. 56. Abril - Mayo 2011.

Los útiles propios del grabado se transfieren a nuevos territorios, no para ser utilizados en su función tradicional, sino para mostrarlos desde otra sensibilidad y como la esencia, a veces metafórica, de ese pasado funcionalista.

Afirmamos con rotundidad que la matriz se ve hoy con unos ojos distintos y se toca de un modo diferente.

Se muestra el metal grabado como condición intrínseca de esa matriz, cuando es el acto de grabar reflejado a través del metal, lo que nos atrae verdaderamente. Así la huella se expone desnuda, sin tinta y sin papel, sin reservas; en definitiva, sin límites, mostrando una gráfica pura en sentimiento y amor por la incisión.

Como veremos a continuación en la obra de algunos artistas, las matrices han pasado de ser meros instrumentos reproducibles para ser piezas únicas en sí mismas dentro de un todo. Piezas que, en ocasiones, conforman una escultura, un dibujo, una instalación o una performance.

En definitiva, son obras que se alejan abismalmente de los dogmas impuestos por unas connotaciones conceptuales, que desde nuestro punto de vista son obsoletas y para nada acordes con los planteamientos multidisciplinares que se barajan en el arte contemporáneo, y por ende simultáneamente, en el arte múltiple.

Hoy el medio múltiple se hidrata y regenera, absorbe y desecha lo que quiere de cada medio, de cada disciplina, de cada representación, para incluirlo en su lenguaje zambulléndonos en un universo gráfico del que ahora quizás sólo veamos una pequeña constelación, y del que aún nos queda mucho por descubrir. Estamos produciendo entre todos los amantes de lo múltiple, otro tipo de grabado, o más bien, otro tipo de gráfica que se cimenta en las cualidades versátiles de lo útiles gráficos mostrados con otra mirada poliédrica, contemporánea, dinámica y sin límites.

Estamos tejiendo un discurso con hilos que conducen a nuevos y alternativos diálogos, que visibilizan las preocupaciones de lo que un día fue una técnica auxiliar de reproducción, que gradualmente va tomando las riendas de su historia. Y lo hace

diluyendo desde su esencia, las fronteras y las disciplinas, librándose de los apelativos que cargaba, para batirse en duelo y cara a cara con un arte que nos ha sido vetado durante muchos años.

Se han superado los formatos, los soportes, los tecnicismos y aunque hoy no sean éstos los únicos precedentes para hablar de un nuevo arte múltiple, sí son algunos de los orígenes que han hecho sobrepasar las fronteras y la bidimensionalidad en las representaciones gráficas contemporáneas.

Para avanzar con nuestro estudio, haremos una reflexión entorno a dos constantes pertenecientes a la gráfica y que son desde nuestro punto de vista imprescindibles para la concepción de todo proceso múltiple: la huella y el contacto.

3.3.2 LA HUELLA Y EL CONTACTO

Los imprescindibles en la gráfica

Def., RAE²³: HUELLA

Rastro, seña, vestigio que deja alguien o algo.
6. f. Impresión profunda y duradera.
7. f. Indicio, mención, alusión.

Def., RAE: CONTACTO

(Del lat. *Contactus*).
1. m. Acción y efecto de tocarse dos o más cosas.
6. m. Fotogr. Impresión positiva, obtenida por contacto, de un negativo fotográfico.

La huella es singular porque, como bien se dice, nadie vive por otro, como nadie muere en lugar de otro, y también porque lo que constituye la historicidad de un sujeto no son los acontecimientos generales o meramente exteriores sino el acontecer mismo de un sujeto, los encuentros con lo real que, quizás afortunadamente, el discurso no consigue borrar, esas cicatrices que marcan la vida de cada sujeto, vida que no es tanto una memoria histórica como una memoria pulsional²⁴.

Pereña 1996

El juego entre huella e impresión es reversible, comenta la artista Ana Soler en su texto *Cicatrices invisibles, heridas dormidas de la memoria*. El proceso de impresión genera todo un mundo de relaciones que van más allá de lo que entendemos originalmente por matriz y por estampa.²⁵ *En cierta manera, es la impresión (la unión de formas y contraformas), la que dirige la transmisión de las semejanzas. Es decir, asegura el lazo genealógico, puesto que ofrece la posibilidad técnica de dar forma a la ausencia de transmitir su sello desde los seres pasados o mejor dicho fallecidos (los ancestros de las máscaras mortuorias), hasta los seres por venir quienes son embriones formándose en una matriz a*

²³ El *Diccionario de la lengua española (DRAE)* es la obra de referencia de la Academia. La edición actual —la 22.ª, publicada en 2001.

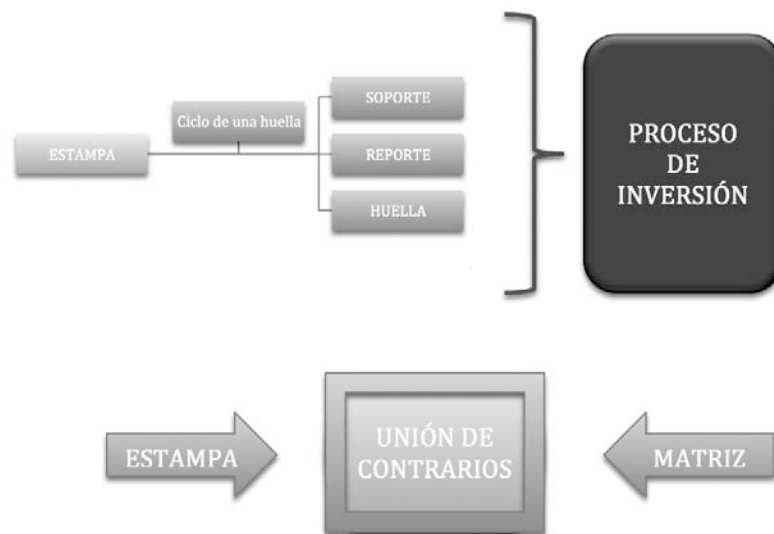
²⁴ CAO LÓPEZ, FERNÁNDEZ, Marián, *Memoria, ausencia e identidad. El arte como terapia*, Madrid, Eneida, 2011. Pág. 89 - 90.

²⁵ Óp. Cit., SOLER, Ana, *Cicatrices invisibles, heridas dormidas de la memoria*, en AA.VV., *Intermedios. La matriz intangible*, 2009.

*imagen de sus predecesores. En todo caso la huella hace de la ausencia algo que en potencia es una forma*²⁶.

Estamos de acuerdo con Ana Soler cuando afirma que *la impresión es la presencia de una ausencia y la ausencia de una presencia*. La presencia de una incisión vacía, que genera la ausencia de la tinta que la rellena. Contacto y distancia entre matriz y estampa. Dejar una huella, una impronta supone dejar fisicidad de algo, mostrar la huella implica que aquello que hacemos en nuestro tiempo puede perdurar posteriormente, por lo que grabar tiene mucho que ver con la memoria y con el recuerdo.

Adam Lowe aporta al respecto en una de sus reflexiones sobre el futuro del grabado y la estampación que: “compartir un libro o una estampa es un gran placer”, algo vivo emana de la delicia del tacto. Esa curiosidad que define a todo ser humano por el acto de tocar, está muy presente en la morfogénesis de la gráfica.



Esquema personal del ciclo de una huella, Bajo los planteamientos de contrarios que formula Ana Soler.

La huella es el origen de todo, articula lo vivido con lo inerte, origen de toda repetición, no hay concepto metafísico que pueda describirla con rotundidad, se convierte en una significación transparente, pero al mismo tiempo latente. La huella

²⁶ *Ibidem.*, Pág. 66.

establece una relación entre los contrarios que la componen, lo producido y lo reproducido. Es un instrumento dialéctico y anacrónico porque es difícil de concebir, es aquí donde reside su verdadero poder antropológico.

La naturaleza nos cuenta su historia a través de las huellas depositadas durante siglos en forma de fósiles. Hemos recibido una valiosa y detallada información de la existencia de animales y plantas, con la minuciosa reproducción realizada por la propia naturaleza en los moldes y contramoldes que constituyen estos fósiles. Pero la primera constancia gráfica de la existencia de vida humana es, precisamente, la impronta de una mano. Gracias a esa voluntad de dejar memoria de una existencia antropológica, hemos podido conocer la evolución del ser humano. Es curioso que la gráfica, al igual que la naturaleza o el primitivo deseo de perdurar de nuestros antepasados, lleve implícito el registro de huellas o trazos en un soporte/matriz reproducible. Pese a ello, la cualidad de reproducibilidad llevó a este medio a una situación límite en la que se olvidó su potencial morfológico: “dejar huellas”, esbozando una situación obsoleta para el siglo XXI.

Al fin y al cabo grabar, incidir, tallar, marcar, podría resumirse en dejar un vestigio, un rastro o una huella. Es en este punto en el que se formulan los avances gráficos del siglo XXI: en la utilización de los conceptos en su sentido más amplio para generar una estampa híbrida en su forma y su composición.

Sin el contacto entre soporte y utensilio de acción no existiría la huella, no podríamos ejecutar la impronta. Este contacto genera una situación, un sistema de aproximación entre unión de contrarios, es decir, una visualización de la vecindad entre la diferencia que surge de ambos, y por la que precisamente se complementan. Ayer y hoy podían ser las puntas de acero afiladas, las gubias, los buriles, los mordientes, etc. Hoy, esas huellas, son también el registro de la luz grabada a través del escáner y registrada en la memoria del ordenador. Estamos ante una matriz que se regenera a golpe de “click”. Pero siguen siendo dos las constantes que permanecen: la huella, o más bien, la necesidad de hacer una huella y el contacto necesario para generarla.



Fig. 8. SULTAN DONALD, *Lips*, 1989, Aguafuerte, registro de las huellas de la boca sobre metal.

Paris Martín en *Procedimientos y materiales en la obra escultórica* define la huella como un acto que conlleva la adaptación de una superficie a otra, que deja su impronta en ella.

Es el testigo de un fenómeno fronterizo en el que dos cuerpos entran en contacto. Tiene todas las cualidades de un molde, pero, en este caso, libre de otra función que no sea la de dar relevancia a una ausencia, gracias a su capacidad de evocación del ser u objeto que la produjo.

De ese modo la huella mantiene latente una energía que se densifica en el vacío de su oquedad. Vacío que es generador en potencia de su complementario²⁷.

Es precisamente la huella como símbolo y marcador de la ausencia, lo que pretendemos mostrar en el trabajo personal *Impresiones* que se pudo mostrar por primera vez con motivo del Festival Nacional Miradas de Mujeres 2014.

²⁷ MARTÍN MATÍA, Paris, *Reproductibilidad*, Óp. Cit., en; AA.VV., *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, Madrid, Akal Bellas Artes, 2009. Pág. 119.



Fig. 9. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Impresiones*, Estampa digital, huellas manuales, detalles, 2014.

También las corrientes de carácter procesual como el Land Art, o las Performances, han evidenciado de una manera incipiente el tema de la huella y el registro de las mismas, donde el molde y el rastro ocupan un lugar indispensable en la realización de la obra. El acto de dejar un rastro ocupando un espacio y un tiempo concretos, sitúa a estas obras en esa frontera límite entre disciplinas en la que nos situamos en el presente estudio.

Juan M. Moro nos dice que, *la singular virtualidad espacio temporal que posee la matriz de grabado (...) adquiere un estatus intemporal que la hace susceptible de ser reutilizada por el artista en cualquier momento*²⁸.

El territorio de la matriz y de la estampa, pasa de ser un estado sitiado por los convencionalismos a convertirse en un lugar flexible y abierto a continuos cambios e intervenciones sean o no las tradicionales.

Así las cosas, cabe preguntarse qué es y qué asumimos hoy por estampa. A continuación, dibujaremos una aproximación de lo que actualmente consideramos por estampa, así como los cambios que ha sufrido este concepto con el paso del tiempo.

²⁸ MARTÍNEZ MORO, Juan, *Un ensayo de grabado (a finales del siglo XX)*, Santander, crítica ed. 1998, Pág. 79.

3.3.3 ¿QUÉ SIGNIFICA HOY, HACER UNA ESTAMPA ORIGINAL?

Hay sucesos que dejan huella. Hay personas que encajan su impronta en quienes les rodean. Hay materia que con su ingravidez socava la superficie del suelo blando arrojando una imagen. Hay cicatrices dejadas por un objeto punzante, por una atmósfera que rasga y araña, que clava sus miles de agujas y que permanece en nuestra memoria y nuestra piel con la quemazón de un latigazo²⁹.

Kako Castro

El tiempo pasa y en la gráfica parece que hay conceptos totémicos que pese a ser revisados una y otra vez no llegan a instalarse por completo en el lenguaje o diccionario del arte múltiple. Esto sucede de manera incisiva con el concepto de ESTAMPA.

Lanzando esta pregunta al aire, ¿qué significa hoy hacer una estampa?, seguramente nos lleguen a la mente imágenes, conceptos sueltos, pseudo-definiciones o definiciones manidas.

Creemos saber rotundamente qué fue estampa ayer y tenemos una idea ligera de qué es estampa hoy, sin embargo, no hay una clara definición del término y cabe preguntarse cuáles son los motivos.

Más que proponer una definición (que constriña), queremos desde este trabajo de investigación aportar conceptos así como analizar y mostrar la morfología de una estampa actualizada. Una estampa híbrida en la que experimentar y habitar terrenos que hasta el momento le eran ajenos.

Para ello debemos empezar planteando qué es para nosotros una estampa, o más específicamente, qué significa hacer una estampa. Y nuestra respuesta es clara: hacer una estampa HOY es VISIBILIZAR UNA HUELLA, esta premisa implica ya de antemano unas consecuencias totalmente diferentes a las tradicionales impuestas

²⁹ CASTRO, Kako, *La imagen latente. La huella que hay que desvelar*, citado en AA.VV., *De la huella a lo numérico*, Vigo, Universidad de Vigo, 2010. Pág. 45.

por la definición histórica de estampa original. Esa es la semilla de la que brotan los nuevos planteamientos gráficos: la huella.

Una de las principales características que diferenciaban a la fotografía del grabado y la estampa, era la necesaria realización de una matriz en la que se encontraba la imagen latente a la espera de ser impresa. Sin embargo ¿que son los negativos analógicos o digitales sino matrices a la espera de ser impresas?

Si consideramos que estampar es hacer visible una huella, podemos afirmar que la estampa es también por extensión el fin tangible del ciclo de una huella, que se hace visible gracias a un proceso de presión que implica además, una inversión de la misma.

Es en el preciso instante en el que se genera la estampa, cuando los complementarios: matriz y soporte se unen, se conectan y en definitiva, encajan para dar lugar a la estampa. Creemos que en el corazón de todo grabador hay una arraigada pasión por este momento de contacto, que podríamos describir como un sentimiento de amor incondicional hacia la fenomenología del proceso.

Con la gráfica de campo expandido, los avances tecnológicos y el grabado más tradicional se aúnan tejiendo redes de interés común, cuya meta es la ampliación metafórica y conceptual de diferentes planteamientos gráficos. El porqué de una arcaica definición de estampa hoy en día, quizás se deba entre otros aspectos, al propio sistema de mercado en el que se ha situado al grabado. Que a su vez se ha visto oprimido y limitado por parte de academias, galerías e incluso por algunos artistas. Ante casos así, tal vez el objetivo principal fuese la multiplicidad a medio coste, lo cual supuso una losa a las metas creativas de este medio.

El artista Marcel Broodthaers, en la muestra de alguna de sus piezas serigráficas definió al mundo del grabado como “un estudio de mercado”, dependiendo de la cantidad de obra gráfica vendida, el mercado refleja estar en más o menos alza.

Ante el imposible consenso³⁰ en torno a la formulación de una nueva definición de estampa contemporánea, (agravada sin lugar a dudas por la problemática de la reproducción y autoría de la obra), se hace inminente una nueva definición de ésta. Algunos artistas gráficos contemporáneos, luchan desde sus talleres y con su obra albergando la esperanza de que esta situación cambie definitivamente.

Parafraseando a José Ramón Alcalá³¹, deberíamos establecer nuevos horizontes de trabajo como el arte escultórico, que dotaría a la gráfica de un carácter espacio tridimensional. O explorar el territorio electrónico, en el que se pueden establecer nuevas vías intangibles entre la gráfica y la red.

Tal y como plantea Ana Soler, y como ya hemos explicado con anterioridad, uno de los ejes vertebradores fijados por la gráfica actual, *es el diálogo entre contrarios, (estos contrarios, se unen por la diferencia que existe entre ellos)*, entre cóncavo y convexo, entre huella e incisión, por ello debemos *repensar filosóficamente el hecho de la generación de una estampa original*³².

Como hemos apuntado inicialmente en nuestra investigación, fueron varios hechos clave, los que visibilizaron el cambio de paradigma en el arte gráfico contemporáneo a nivel nacional.

En primer lugar, la exposición comisariada por Juan Carrete y Javier Blas: *Estampa digital, la tecnología digital aplicada al arte gráfico*, realizada en 1998, en la Calcografía Nacional, constituyendo un hecho sin precedentes. Este acontecimiento pretendía convertirse en una reflexión sobre los cambios habidos en la concepción de la estampa, como consecuencia de la aplicación en sus planteamientos de las nuevas tecnologías. En esta muestra, participaron reconocidos artistas del medio como Adam Lowe, Anish Kapoor, Manuel Franquelo o José Ramón Alcalá entre otros,

³⁰ Ver Viena, 1960, y Venecia 1991.

³¹ ALCALÁ MELLADO, José Ramón *La piel de la imagen. Ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Valencia, Sendemá, 2011. Págs. 69 - 71.

³² Citado por Ana SOLER, en la conferencia del 25 de Noviembre de 2013, *Gráfica de Campo expandido*, en Fundación Bilbaoarte del 25 al 27 de noviembre de 2013.

dando a conocer las primeras muestras de lo que hoy denominamos como estampa digital³³.

En la presentación del catálogo, Juan Carrete explicaba los objetivos de la muestra: *Con esta primera exposición sobre la estampa digital se pretende dar a conocer algunos ejemplos de lo que actualmente se está realizando, necesariamente sin fronteras nacionales y sin ánimo alguno de ser exhaustivos, pues las obras han sido seleccionadas atendiendo únicamente a las inquietudes de un grupo de reconocidos artistas y de probada categoría que se dedican a esta actividad*³⁴.

Daban cabida así, a un nuevo arte gráfico hecho en y desde el registro digital y al mismo tiempo, que se podían contemplar obras de carácter híbrido entre el grabado tradicional y las nuevas tecnologías. Gracias al binomio Carrete & Blas, con esta primera muestra de la nueva estampa en nuestro país, se repensó el sistema fenomenológico de la gráfica. Así las cosas, se comienza a reflexionar sobre el concepto de matriz física y matriz intangible.

En el año 2000 fue creado el Centro de Investigación y Desarrollo de la Estampa Digital, ubicado en la Calcografía Nacional, cuyo lema y objetivo se fundamenta en que *la impresión digital debe ser entendida como un conjunto de técnicas diferentes a los métodos convencionales de estampación mecánica y química, pero no como un procedimiento en competencia con dichos métodos. La nueva tecnología puede expandir el horizonte de las posibilidades creativas del artista y por eso debe ser explorada*³⁵.

Fue tal la repercusión que al año siguiente, en el certamen de Jóvenes Creadores, que aún realiza la Calcografía Nacional, se abrió una nueva convocatoria en la que se incluían los medios digitales como una técnica más unida a los procedimientos gráficos. En 2001 Ana Soler se alzó con el principal galardón de este certamen, al presentar una pieza de carácter totalmente digital, convirtiéndose en la primera persona de nuestro país que obtiene un premio tan prestigioso con una obra digital,

³³ Ver: Epígrafe 1.4.1. Estampa digital y Matriz intangible.

³⁴ CARRETE, Juan, *La estampa digital en la Calcografía Nacional*, en AA.VV., *La estampa digital. La tecnología aplicada al arte gráfico*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998. Pág. 5.

³⁵ [en línea] <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/calcografia-nacional/centro-de-impresion-digital>

proveniente de una entidad tan consagrada como es la Calcografía Nacional, lo que supuso un efecto renovador.

Coincidiendo con la exposición Impres10nes, la Calcografía Nacional en colaboración con el Ayuntamiento de Madrid creó una instalación para el Salón Estampa 2001 cuyo elemento exclusivo fue una obra de 17 metros de longitud por 1,3 metros de altura impresa digitalmente por ambas caras en el Centro I+D de la Estampa Digital. La obra, sobre papel de gran gramaje, colgó de cables de acero trenzado. El efecto fue el de una gran superficie de papel suspendida en el aire a un metro de separación del suelo, visible desde cualquier punto en su cara exterior y conformando simultáneamente un espacio interior. La imagen exterior representaba una visión analógica o figurativa de un escenario urbano; la interior conformaba una red, evocación en clave digital y abstracta del mismo escenario. La zona interior de la estampa recibía sonido por medio de varias cápsulas cenitales: composición del músico Hervé Cappoen inspirada en los sonidos de la impresora digital. Un CD-Rom multimedia proporcionó una aportación visual suplementaria sobre el proceso creativo de la obra, incluyendo la suite musical citada. La instalación integró conceptos de arquitectura, escultura, arte gráfico, música y soporte multimedia. El equipo de trabajo, formado por un arquitecto, un músico, diseñadores, fotógrafos y creadores de soportes multimedia, fue coordinado por el artista J.A. García de Cubas³⁶.

Observamos cómo el formato se amplía, expande y abre el camino al comienzo de un diálogo entre disciplinas artísticas.

A esta iniciativa de revitalización de las bases del arte gráfico, se le sumaron otros concursos de gran arraigo a nivel internacional, como el premio internacional Carmen Arozena, que suma ya su 50 edición, o el premio Máximo Ramos, que ha incluido una variable muy interesante en la presentación de las obras, consistente en la opción de presentar no una sola pieza sino una serie (independientemente de cual sea su soporte), lo que abre las miras de la gráfica habilitando nuevos territorios y disciplinas.

³⁶[en línea]

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/impresion/Centro_impresion_digital_historia.pdf?PHPSESSID=70e7bb2bb88204c6581bb61e963b5184

Pág. 8.



Fig. 10. Vista de la pieza expuesta en el I Salón de la Estampa, 2001, por el Centro I+D+I de la Estampa Digital de la Calcografía Nacional.

Asimismo, la Bienal Internacional Iberoamericana de Obra Gráfica ciudad de Cáceres, permite plena libertad de técnicas, soportes y disciplinas en las obras que se presentan a su certamen.

El resultado de este movimiento, no es tan sólo la dotación económica, supone además una ampliación de las fronteras donde la propia gráfica se autoimpone y muestra la capacidad creativa e interdisciplinar como esencia de la misma.

Es también, desde nuestro punto de vista, una manera de mostrar las necesidades expresivas y múltiples que priman en la obra de los artistas gráficos emergentes.

Otro tanto ha sucedido con la Bienal Internacional de Obra gráfica del Reino Unido, que este año 2014 cuenta con su tercera edición. Los premios de la sección de grabado son su principal reclamo, ya que ofrecen una oportunidad magnífica para

que jóvenes de todo el mundo muestren sus trabajos. La premisa indispensable es que las piezas presentadas estén vinculadas a los procesos de impresión³⁷.



Fig. 11. MASSIP, ANGEL,
Capas aleatorias de memoria.

Premio Internacional
Máximo ramos, 2014.

Instalación, Serigrafía,
Medidas Variables.



Fig. 12. CALAPEZ PEDRO, Premio Máximo Ramos, Edición nº 22, 102 impresiones digitales sobre papel, 260 x 520 cm³⁸.

³⁷ [en línea] <http://www.parkerharris.co.uk/competition/IPB-14>

³⁸ [en línea] <http://www.calapez.com/home.htm>

Es destacable también a nivel nacional, la iniciativa que José Ramón Alcalá Mellado llevó a cabo desde el MIDECIANT³⁹, con la creación de los premios de arte digital LUMEN_EX, organizados por la Junta de Extremadura, en los que se da valor a todo tipo de obras de morfología híbrida y digital.

A nivel nacional, cabe resaltar el premio de Arte Gráfico Lucio Muñoz⁴⁰, otorgado a Jesús Pastor Bravo en 2007. Con este galardón y a través de su exposición *Latitudes* realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, se le reconoce toda una trayectoria investigadora, centrada fundamentalmente en los lenguajes del arte gráfico y su experimentación con materiales y procesos no convencionales en la estampa. Jesús Pastor es además, como sabemos, considerado creador de la transferencia electrográfica y los sistemas de reporte fotográfico en el mundo de la gráfica. Este reconocimiento supuso una confirmación a nivel social y dentro del propio medio gráfico, de cómo los procesos de arte múltiple y la gráfica en general estaban tomando un nuevo rumbo.

Han sido y son estos pequeños pasos, los que han hecho posible que la gráfica se vea hoy en un terreno más múltiple que nunca. En definitiva, cuando hablamos de arte gráfico de campo expandido o de gráfica expandida, nos referimos a que la gráfica extiende sus estructuras, amplía sus formatos, sus medios, sus procesos y las interacciones entre ellos, dando como resultado un arte renovado, un arte de hoy, actual y rico en matices híbridos. Finalmente, un medio múltiple del que obtener una identidad única y no una catalogación técnica.

Como consecuencia de todos estos cambios y también del complejo mercado que se gesta en el medio múltiple, es difícil hacer una definición acotada del término

³⁹ José Ramón Alcalá Mellado, pensador y artista multidisciplinar trabaja desde la década de 1980 en el campo de los nuevos medios aplicados a la creación. Como artista, en 1983 fundó el equipo Alcalacanales, junto a Fernando Ñ. Canales y desde su creación en 1989 es Director del Museo Internacional de Electrografía - Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías (MIDECIANT)

⁴⁰ El jurado del concurso, fue presidido por Simón Marchán Fiz y compuesto por Javier de Blas, Juan Bordes, Juan Carrete y José Marín Medina. Fallando a favor de la trayectoria de Jesús Pastor y la obra *Latitudes* compuesta por 14 creaciones escultóricas de vidrio y aluminio fundido para la exposición *Latitudes*. Utiliza materiales tan diversos como el cristal, la fotografía, el metal o el aluminio para plantear un ejercicio de atracción visual entre el espectador y la obra.

estampa. ¿Cómo acotar algo que es tan amplio? Sería una incongruencia por nuestra parte intentar definir un concepto cuya esencia es tan dilatada y cambiante. No obstante, y tras realizar una breve cronología de hechos puntuales que han sido clave para comprender la situación en la que se encuentra la gráfica actualmente, exponemos a continuación y muy brevemente, lo que es para nosotros la estampa hoy. Y lo hacemos no sólo por medio de palabras, sino a través del estudio de artistas gráficos que han conseguido ampliar por medio de sus obras, los propios parámetros de una nueva *estampa extendida*.

Consideramos que estampa hoy conforma un territorio de límites impredecibles, múltiple y cambiante, en el que el soporte puede o no ser rígido, no teniendo por qué ser en papel. Hoy en día contamos con gran cantidad de materiales que amplían e incluso en ocasiones sustituyen las labores que el papel ha venido desempeñando, incorporando un abanico de alternativas como plásticos, telas, soportes digitales y resinas entre otros, que dotan a la obra de unas características sensoriales e incluso hápticas diametralmente distintas a las existentes. Por otra parte, la estampa extendida que aquí queremos mostrar, no tiene por qué ser impresa con una técnica de estampación tradicional, sino que la tinta que conforma la imagen puede ser de factura digital. Las tintas convencionales son sustituidas por pigmentos inyectados en el soporte a través de útiles tecnológicos, como por ejemplo *plotters* o impresoras.

En cualquier caso, el resultado es una estampa híbrida desde su morfología y en su identidad, ya que en ella tienen cabida la simbiosis tradicional y digital, así como la interacción con las diferentes áreas artísticas. Además, la imagen no ha de estar contenida en ninguna matriz física, sino que puede ser almacenada en la memoria intangible de un ordenador, que se consolida como la matriz más regenerable y con mayor capacidad de tiraje que existe hasta el momento.

En este esbozo de “definición” de estampa actual se mantiene como imprescindible la constante del contacto⁴¹, puesto que sin éste hecho sería imposible obtener la

⁴¹ Ver, SOLER Ana, *Luces y Sombras*. Tesis inédita.

estampa en sí misma, sea o no sea una estampa tradicional. Sin embargo la presión puede o no ser prescindible.

Al asumir la impresión digital como estampa digital, la presión como definición tradicional necesaria para el grabado, desaparece, siendo ésta un leve contacto entre soporte emisor y soporte receptor.

Prueba “social” de esta asunción de estampa extendida, fue la elección de la obra *Pensando en Leibniz n°1*, del artista Vasco Jesús Pastor para la Feria Internacional Estampa 2009 y de la que él mismo declaraba: “no me interesan las etiquetas técnicas”, siempre intrusas en las artes gráficas, sino el diálogo de sus piezas en un plano (casi siempre) bidimensional, o lo que es lo mismo: “el plano como objeto de representación e intervención⁴²”.

Concretamente esta serie apuntaba Pastor, “no es ni pura fotografía, ni grabado clásico, ni dibujo” sino “una acumulación de imágenes que juegan con la paradoja entre lo único y lo múltiple⁴³”.

La serie, *Pensando en Leibniz*, compuesta por piezas modulares que se conjugan entre ellas a modo de dípticos, trípticos y polípticos, pone de manifiesto varias cuestiones tales como: el registro de un objeto desde un rastro/huella digital, (ya que las imágenes han sido capturadas a través del escáner), lo que implica el posicionamiento y uso de la matriz intangible y regenerable, guardada como código en la memoria del ordenador. El guiño, intencionado que hace el artista al papel clásico del grabado a través de pequeños fragmentos livianos y multiplicados nos recuerda una vez más, el afán propio por contar su historia contemplada a través de una mirada gráfica contemporánea.

⁴² [en línea] https://www.youtube.com/watch?v=c5BW2_4Wb1g

⁴³ *Ibidem*.



Fig. 13. PASTOR, JESÚS, Selección piezas serie *Pensando en Leibniz*, n^o1, n^o4 y n^o7. Lamba, dibond y metacrilato azul, rosa y verde, 2009.

Metafóricamente es como si acabara con el soporte clásico del grabado, el papel y lo elogiase desde un terreno múltiple-digital. El escáner, como sucesor de la fotocopiadora, hace que esta serie nos remita al proceso maquinal y azaroso de sus primeras intervenciones con la electrografía, que le sirvieron para convertirse en uno de los referentes imprescindibles del Copy-Art y la transferencia electrográfica a nivel internacional.

Lo importante para nosotros es a nivel filosófico, mantener viva la esencia de lo que tradicionalmente se concebía como estampa, y por extensión de obra gráfica, que hoy deviene más múltiple que nunca en su concepto, en su exposición y en su morfología. Se debe pues, extender la mirada más allá de lo que conocemos para adentrarnos en el terreno de lo perceptivo, de este modo seremos capaces de avanzar en la generación de una nueva estampa y de una nueva gráfica actual conforme al siglo que vivimos.

Hacer gráfica hoy no se resume únicamente en trabajar con una técnica u otra, o realizar una estampa o una edición. También es asumir el hecho de crear huellas, de grabar como experiencia artística vital y en definitiva, abrir la gráfica a nuevos campos de actuación para construir una gráfica dilatada.

3.3.4 SER, PENSAR Y CREAR DESDE EL PROCESO GRÁFICO

Antes de que pueda concluirse que el aura del original se pierde, afirma Groys, hay que preguntarse en primer lugar, cómo ha llegado a producirse ese aura. La respuesta está clara; el aura surge justo en el momento en que es posible una perfecta reproducción técnica de la obra de arte y no antes. Cuando las técnicas reproductoras borran toda diferencia material, corpórea, entre la copia y el original, queda solo una diferencia que cabe llamar anímica, es decir, no perceptible a simple vista; eso es el aura. Así, cuanto más indiscernible sea la obra de sus reproducciones, más necesaria se vuelve el aura. La proliferación digital de las imágenes(...)no convierte el aura en irrelevante, sino todo lo contrario; obliga a la práctica artística a tener éxito en su generación⁴⁴.

De espíritus y fantasmas
Jaime Cuenca Amigo

Me gusta pensar que el grabado, la estampa, el múltiple o como queramos o acabemos llamándole, es un sistema.
Jesús Pastor

Jesús Pastor nos habla de un planeta gráfico, de una red en la que la suma de sus partes es menor que la de su identidad propia y total, o lo que es lo mismo, que el grabado es algo mucho más grandioso que la suma de sus partes.

Estas fracciones son en ocasiones las que han hecho que la gráfica se vea desde una mirada rencorosa, despojándola de su esencia desde, paradójicamente, su esencia misma⁴⁵. Se la tachó de ser un mero útil técnico al servicio de otras "artes mayores", sin embargo, es hoy cuando el planeta gráfico está siendo el medio revolucionario capaz de superar todo tipo de límites.

Lo que en esta tesis nos ocupa, no es clarificar el sistema tradicional de arte múltiple, sino visibilizar las nuevas derivas surgidas alrededor de un arte múltiple

⁴⁴ CUENCA AMIGO, Jaime, "De espíritus y fantasmas", *Lápiz* 266, Pág. 56. Abril - Mayo 2011.

⁴⁵ Consideramos aquí como esencia propia del grabado, su faceta reproductiva, por la cual en varios momentos de la historia del arte, pese a ser un gran potencial ha sido también su lastre, tachándola de poca original, carente de aura y autenticidad.

contemporáneo, cuyo germen no es hacer un grabado, sino, como ha manifestado Pastor en alguna ocasión: pensar y crear desde el grabado para ser gráfico.

No es una tarea fácil saber a qué nos referimos cuando actualmente hablamos de obra gráfica, si los límites son difusos, las definiciones lo son aún más. Por esta razón, consideramos importante aclarar que no es una cuestión esencial para nosotros, definir verbalmente qué es o no es grabado, sino pasar de las palabras a los hechos.

Jesús Pastor afirmaba en su ponencia: *Sobre la identidad del grabado*; "Considero que no es tan importante que la obra final pueda llamarse o no grabado o estampa, como que la forma de construcción sí lo sea. Me interesa más hacer "grabado" que producir una "estampa"⁴⁶.

Es precisamente este acto, que venimos declarando en la presente investigación, de "pensar desde el grabado", (partiendo de su proceso como entidad creativa), lo que hace que se planteen nuevos recorridos en el arte múltiple contemporáneo, centrados no tanto en la realización de una estampa o una edición como finalidad del proceso gráfico, sino más bien, el proceso de pensar desde lo gráfico sin importar que el resultado sea lo que se conoce como estampa tradicional. En definitiva hacer grabado sin la necesidad intrínseca de producir una estampa, pero sí quizás visibilizar una huella.

El resultado de este cambio de paradigma a la hora de concebir el grabado, es la obtención de una gráfica sin límites, creativa y heterogénea. De modo que la "estampa" de hoy puede ser un "objeto-estampa" o múltiples estampas pueden tener como resultado, en lugar de una edición, un objeto, un sonido, un video o una instalación.

⁴⁶ PASTOR BRAVO, Jesús, *Sobre la identidad del grabado*, 1er Foro de arte múltiple, Estampa 2011, Madrid, 2011.



Fig. 14. PATRICIA GÓMEZ Y MARIA JESÚS GONZÁLEZ, Transferencia mural, arrancada, Cárcel Modelo de Valencia, 2011.

Ante esta situación, se nos plantea una interesante variable que nunca antes se había dado desde las concepciones tradicionalistas del grabado: la instalación, que introduce sus propios factores, como el espacio y el contexto. Componentes que formalmente eran ajenos a la gráfica y que aquí planteamos como alternativas, ya que el proceso y el pensamiento creativos nacen a partir de las sinergias y derivas que tienen lugar dentro del grabado contemporáneo.

Tras un proceso de evolución en el concepto de grabado y de gráfica desde lo tradicional, dice José Ramón Alcalá, *hemos conseguido poder seguir hablando en estos mismos términos, acotando este ya extenso y difuso campo artístico, para definirlo como el conjunto de rastros y huellas dejados por la expresión visual de su tiempo, y por tanto, el conjunto de lenguajes naturales que expresan y definen su visualidad en clave contemporánea*⁴⁷.

Finalmente vemos como el concepto de grabado tradicional se libera y se expande hacia nuevos horizontes, abandona su emplazamiento técnico y estático para

⁴⁷ ALCALÁ MELLADO, José Ramón, Óp. Cit., 1er Foro de Arte múltiple, Estampa 2011, *Gráfica después de la posmodernidad: ¿Hacia una gráfica radiante?*, Madrid, 2011.

ampliar también sus parámetros de acción. Lo que nos hace considerar por extensión, que su valoración debe ser también incrementada.

Desde su ser genuino y múltiple, el grabado está marcando nuevos recorridos de creación acordes a los planteamientos del siglo XXI. Removiendo estos totémicos convencionalismos gráficos, creemos que no estamos diluyendo su esencia, sino todo lo contrario. Estamos fijando nuevas vías para la creación, quizás lo que sí consigamos agitar, sea el sistema de mercado complejo y numerado que veníamos usando, lo que dicho sea de paso, no perjudicaría a los artistas sino al sistema. Lo cierto es que las maneras de producción y objetualización del arte han cambiado, por lo que el mercado debería hacer lo propio. *Existe una distancia entre actividad artística y mercado en este momento, en el que la obra de arte puede tomar forma de proyecto, de acción efímera o de un largo etc*⁴⁸.

Hoy más que nunca, el grabado, la gráfica, el arte múltiple, se sitúa en un lugar de reinención y reflexión que aporta una nueva identidad necesaria para este medio nuestro tan apasionante.

Con el objeto de facilitar este intento de revisión de lo que consideramos estampa y gráfica hoy, vamos a mostrar a continuación el trabajo de artistas gráficos, cuya obra supone un claro ejemplo de esta nueva estampa activa y viva, que a nuestro juicio consideramos contemporánea. Para ello estudiaremos la obra de artistas nacionales e internacionales como, las instalaciones gráficas de la artista sevillana Ana Soler, las reflexiones e inflexiones de la obra de Jesús Pastor y Juan Martínez Moro o las serigrafías de extenso formato y libres de convencionalismos de Ester Partegás, entre otros.

⁴⁸ LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Aproximación a las tendencias contemporáneas. El artista y sus fuentes creativas*, "Lápiz 237/238", Noviembre/ Diciembre 2007, Pág. 80.

3.4 REFERENTES EN EL ÁMBITO DE LA GRÁFICA DE CAMPO EXPANDIDO

La riqueza visual es para los artistas algo tan grande como la mental o la conceptual, de hecho, una no podría existir sin la otra. Por eso, en este epígrafe del proyecto de investigación queremos profundizar en la temática, la técnica y el proceso creativo y de pensamiento utilizado por varios artistas, que han sido referentes claves para nuestro trabajo por su vinculación a nuestras prácticas metodológicas, técnicas, temáticas y conceptuales. Al mismo tiempo, han constituido un sedimento para el análisis visual que nos ha permitido concebir los planteamientos que se están germinando en el arte múltiple contemporáneo. Dichos planteamientos se fundamentan como hemos esbozado anteriormente, en el hecho de pensar y hacer grabado y no tanto en el hecho de crear una estampa convencional, alcanzando de este modo el concepto de ESTAMPA EXPANDIDA EN EL ESPACIO.

Quizás, lo ideal en este proceso de búsqueda de esta nueva gráfica contemporánea, sea como hemos dicho anteriormente, mantener viva la esencia del grabado mediante la unión de la práctica actual y la anterior. Kako Castro, codirector del grupo dx5 de la Universidad de Vigo, apunta tres propiedades o características que pueden ayudarnos a conseguir este fin:

En primer lugar nos habla de no perder el carácter multiplicador que la gráfica nos ofrece por ser éste su principal potencial a la hora de realizar un proyecto.

En segundo lugar, visibilizar el contacto directo que existe entre una matriz generadora de originales múltiples. Lo cual es para nosotros muy importante ya que en los nuevos lenguajes múltiples las matrices han evolucionado material e inmaterialmente.

Y por último, nos propone como base cimentadora de la nueva gráfica expandida, la *unión de contrarios como trasmisor de semejanzas inversas. Repetición y transformación inserta en una estética de complejidad*⁴⁹. Son estos conceptos y acciones las que se repiten a la hora de realizar una instalación.

Por lo general podemos ver cómo la repetición, el cambio de escala, la seriación, lo múltiple y lo fragmentado, son sólo algunas de las variables que en la mayoría de los casos están presentes en dicha disciplina. Son estas semejanzas las que hacen que se transite por caminos intermedios entre la gráfica contemporánea y la instalación, abriendo nuevos espacios para la creación y siempre partiendo de una actitud post-gráfica por parte de los artistas.

En este punto de la investigación, dejaremos atrás la obsesión técnica que sufrimos como deformación profesional los grabadores, para instalarnos en un terreno heterogéneo y permeable para con otras disciplinas artísticas. Concebiremos de este modo un lenguaje y un planteamiento creativo acorde a las propuestas que demanda el siglo XXI: interdisciplinariedad, creatividad y sensibilidad. Citando a Guilles Deleuze en *Diferencia y Repetición*, *“a todos los efectos, la repetición es transgresión. Ya que pone en cuestión la ley, al denunciar su carácter nominal o general, en beneficio de una realidad más profunda y más artística*⁵⁰”.

Vamos a “dejar de lado” sólo por un momento, el acto de encasillar la obra gráfica en una árbol genealógicamente técnico, para centrar nuestra atención en la creación de una gráfica de hoy, para el arte de hoy, en el que los medios son herramientas, necesarias y útiles, pero alternativos y dinámicos.

Así pues, comenzaremos a visualizar este cambio de paradigma en el medio múltiple contemporáneo, a través del estudio de la obra de artistas que a la hora de realizar sus obras ofrecen una actitud gráfica y un compromiso con la actualización y regeneración del arte múltiple contemporáneo.

⁴⁹ [en línea] www.dx5.com

⁵⁰DELEUZE, Gilles, *Diferencia y Repetición. La Diferencia en Sí*. Ediciones Jucar, 1988. Págs. 39 - 40.

En los límites expandidos de la gráfica se cuestionan las fronteras conceptuales y técnicas del grabado, la estampa y la reproducibilidad con el fin de abordar un arte múltiple con su esencia tradicional pero renovado en sus planteamientos.

Así el trabajo híbrido de muchos artistas, ha desbordado los límites impuestos por nosotros mismos, expandiéndose, modificando sus arquetipos y transfiriendo sus métodos a los terrenos de la tridimensionalidad y la espacialidad.

3.4.1 AGITANDO LAS FRONTERAS DEL GRABADO

Gráfica que trasciende la frontera de lo reproducible Referentes Personales

Un solo proceso de impresión no puede nunca reproducir todas las calidades del objeto, pero una mezcla de diversos elementos bidimensionales y tridimensionales, pueden aumentar grandemente la verosimilitud de la copia⁵¹.

Adam Lowe.

En primer lugar quisiéramos disculparnos por la ausencia de los artistas que no figuran en este apartado. La razón de su exclusión no es otra que la acotación de los referentes visuales a aquellos artistas que consideramos indispensables y que por su obra artística y conceptual, creemos que aportan innovación en el terreno del arte gráfico contemporáneo, independientemente de su edad o reconocimiento público. Es por eso que muchos de los artistas aquí inscritos son emergentes, lo que nos parece consecuente como aprendizaje cuando estamos reflexionando sobre un arte gráfico que es a su vez actual y reciente.

Con este enunciado, pretendemos crear un recorrido de imágenes en las que queden reflejados los conceptos que hemos abordado en los anteriores epígrafes. Conceptos como el de una gráfica de campo expandido, sin límites y cuyos cimientos se consolidan en el acto clave de crear desde el hecho indispensable de pensar, hacer y ser grabado, superando los tradicionalismos técnicos y ampliando las fronteras del arte múltiple.

Nos parece importante en este epígrafe de la investigación, hablar de la destacable labor que llevan realizando desde el año 1998, los artistas Adam Lowe y Miquel Franquelo, en su incansable labor por incluir los medios de impresión digitales dentro del arte múltiple, con la creación de Factum Arte⁵²; que desde la exposición

⁵¹ LOWE, ADAM, *Algunas reflexiones sobre el grabado y la impresión*, [en línea] <http://webs.uvigo.es/grupodx5/spip.php?article73>

⁵² *Con sede en Madrid, Factum Arte se compone de un equipo de artistas, técnicos y conservadores dedicados a la mediación digitales - tanto en la producción de obras de artistas*

Estampa Digital 98 en la Calcografía Nacional hasta el día de hoy sigue investigando acerca de todo tipo de medios de registro, reproducción y producción de imágenes, sea cual sea su morfología y desde el que reivindican el poder de la copia en el arte, ya sea la réplica de la tumba de Tutankamón del Valle de los Reyes en Egipto o los sobrecogedores claroscuros de Caravaggio. Un trabajo que reside en la obsesión de todo el equipo por hacer lo imposible.

En la misma línea de Lowe, la labor realizada por José Ramón Alcalá al frente del MIDE, el Museo Internacional de Electrografía, ampliado hoy en MIDECIANT, Museo Internacional de Electrografía, Centro de investigación en arte y nuevas tecnologías de Cuenca, ha sido decisiva ya que desde esta institución pudieron llevarse a cabo dos convocatorias de *Ingráfica*⁵³, festival de arte múltiple convertido ahora en plataforma digital internacional de arte gráfico.

Durante los festivales de 2008 y 2009, *Ingráfica* permitió mostrar las propuestas más destacables y vanguardistas que se estaban proponiendo dentro del arte múltiple contemporáneo. Además se crearon iniciativas de arte gráfico en la calle, lo que hizo

contemporáneos y en la producción de facsímiles, como parte de un enfoque coherente de conservación y difusión. Equipos a medida ha sido diseñado y software ha sido escrito para obtener los mejores resultados en la grabación y la información de la salida digital. Metodologías no presenciales de Factum Arte están teniendo un impacto cada vez mayor en el mundo de la conservación y están definiendo los facsímiles papel que desempeñan en la protección de nuestro patrimonio cultural.

En los últimos años Factum Arte ha trabajado con el Musée du Louvre, el Museo Británico, el Museo de Pérgamo, Museo del Prado, Biblioteca Nacional de Madrid, la Fondazione Giorgio Cini, el Consejo Supremo de Antigüedades de Egipto, así como muchos otros museos y instituciones de Europa, África del Norte y EE.UU. Ver más en: <http://www.factum-arte.com/es/inicio>

⁵³ *Ingráfica se creó en 2008 con el fin de convocar anualmente una gran cita con el mundo de la obra gráfica y seriada en España de carácter no comercial. En 2008 y 2009 desarrolló sus actividades con la forma de festival internacional, ubicado en la ciudad de Cuenca, donde contó con las principales sedes culturales y museísticas de la ciudad: Fundación Antonio Pérez, Fundación Antonio Saura, Museo de la Semana Santa, Museo de Arte abstracto, UCLM, Espacio Torner, Museo de Obra Gráfica de San Clemente, Escuela de Arte José María Cruz Novillo y las Iglesias de San Andrés y San Miguel. Arte urbano, convocatorias para jóvenes creadores, jornadas con profesionales, talleres, revisión de trabajos y recorridos guiados completaron ambas ediciones. Desde 2010, Ingráfica se convierte en plataforma internacional de apoyo a la creación, promoción y difusión de la obra gráfica contemporánea.*

Ver más en: <http://ingrafica.org>. <http://www.ingrafica.org/v2/index.php>

estrechar los vínculos entre el festival y el entorno que lo acogía, así como incrementar la participación de los visitantes. Esta labor sigue realizándose desde 2010 por otros cauces, como plataforma de difusión a través del comisariado de exposiciones, o la dotación de becas de arte múltiple de carácter internacional.

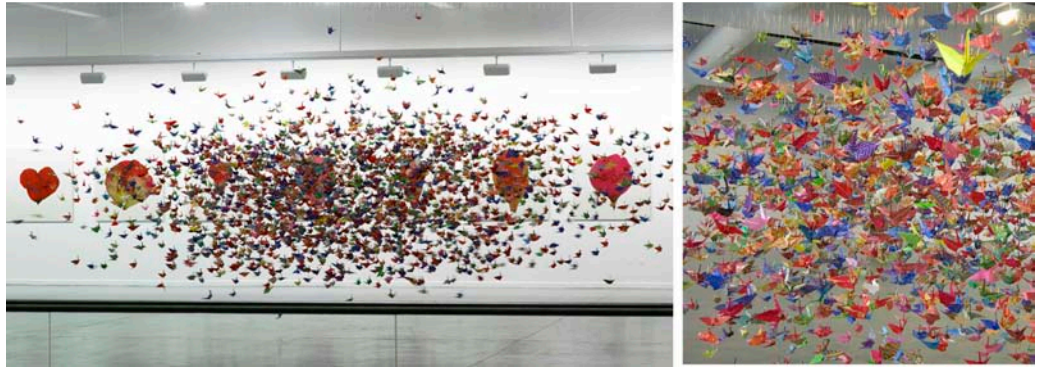


Fig. 15. SOLER ANA, *Ingráfica 2009*, instalación *Sadako* (vista de la instalación y detalle). Nube de garzas de origami.

La artista Ana Soler, participó en *Ingráfica 2009* con la pieza *Sadako*, inspirada en la historia de una niña Japonesa que sobrevivió a Hiroshima y perdió a toda su familia. Cuando Sadako tenía 7 años, se hizo campeona de atletismo, pero lamentablemente le diagnosticaron leucemia. Cuando el médico le dio la mala noticia, la niña le preguntó: ¿cuándo me recuperaré? El médico, en un intento de consuelo le contestó: cuando hagas 1000 garzas de origami. Desde entonces, la garza se considera un símbolo de oración por los que han muerto, en recuerdo de esa niña y de la guerra perdida.

Centrando la atención dentro de nuestro país, es indispensable destacar el sobresaliente trabajo del artista, filósofo e investigador, Jesús Pastor Bravo. No solo porque a él le debemos algunos de los hallazgos más importantes en cuanto a electrografía se refiere, sino por su incansable capacidad investigadora y creadora.

Pastor, artista fundamental en la historia del grabado contemporáneo, ha sabido desarrollar su medio de expresión al máximo y fusionarlo con los nuevos avances tecnológicos y conceptuales, haciendo que la gráfica sea un medio expresivo más dentro del arte contemporáneo.

Tal y como él ha manifestado en varias ocasiones: *no se sabe si la gráfica ha explotado o ha implosionado*⁵⁴.

Desde sus inicios, Pastor ha planteado la creación gráfica desde el punto de vista de la investigación, cuestionándose su proceso y las posibilidades que el medio le ofrece. En este sentido, uno de sus primeros retos se centra en la introducción de la imagen fotográfica a través de la impresión en el entorno de la gráfica. En su evolución posterior, cambia el concepto de matriz reproducible, por el de matriz única, es decir, la plancha se ve en su trabajo como soporte y como obra independiente en sí misma. Prueba de ello es la serie *Latitudes*, realizada en el año 2006, en la que algunas de las piezas estaban formadas por más de 400 elementos circulares imantados. Sobre ellos el artista espolvoreó virutas de metal pigmentadas, retiradas a una cierta distancia de la pared. Así el espectador podía mirar lo que se escondía detrás de las piezas transparentes. Resultaba interesante observar cómo las sombras proyectadas sobre la pared jugaban un papel tan importante en la obra como las propias piezas, que se tornaba en una miscelánea entre escultura, grabado e instalación.

Análoga a ésta serie, pertenecen también unas piezas de gran sinuosidad. Se trata de un conjunto de obras realizadas con placas de cristales y aluminios en las que el artista nos deja entrever una especie de reflejos, a modo de sedimentos acuáticos, en los que las transparencias y los tonos azules nos remiten al movimiento visual y luminoso del mar.

Así explicaba el propio artista la visión que quería reflejar en la exposición de la serie *Latitudes*. Piezas que necesitan ser miradas desde lejos con espacio, para poder ser contempladas y disfrutadas como se merecen.

La exposición tiene la fotografía por lenguaje, pero la clave reside en una pieza casi desplazada, de esquina, con cristal por materia (...). El artista prosigue diciendo: Existe una relación entre las fotografías y esa pieza de cristal, pero no es de ilustración: no de fotografía la pieza y se exponen los resultados. La diferencia es sutil pero fundamental y trascendente para esta exposición. Si uno ve la pieza de cristal comprueba que son láminas casi dibujadas, láminas de

⁵⁴ CASTRO, Kako y SOLER, Ana, *Gráfica de campo expandido. Hacia otro concepto de la gráfica para el siglo XXI. Del Arte Gráfico al Arte Contemporáneo Múltiple: La complejidad del pensamiento en la praxis artística actual* [en línea]
<http://webs.uvigo.es/grupodx5/spip.php?article166>

crystal templado de 19 mm de espesor, de forma triangular, colocadas en una esquina, y cada lámina tiene un dibujo, no encima del cristal: es una forma mate que aparece como consecuencia de sustraer material al cristal. Es de una forma de dibujo sobre el cristal pero sin añadir elementos del dibujo como podrían ser lápiz, pintura, acuarela gouache (...) Las láminas de cristal están acumuladas, unas encima de otras como si del plegado de un papel dibujado se tratara. La disposición, materialidad y grosor de las láminas al ser acumuladas (plegadas), nos invita a acercarnos y percibir el espesor como una sensación capaz de crear un espacio virtual de enorme sugerencia y sin referencias de medida, porque el espesor ocupa todo el campo visual y varía con el movimiento. Se produce la transmutación del espacio plano de representación al espacio-sensación del espesor de una lámina-hoja: es el final del recorrido, iniciado en un plano de dibujo transparente (cristal), que ha pasado por la sensación del espesor que es recuperado al plano de representación, pero ya de la única manera posible, como fotografía. La fotografía es el resultado final y necesario en un camino de reflexión, no es un recurso documental⁵⁵.

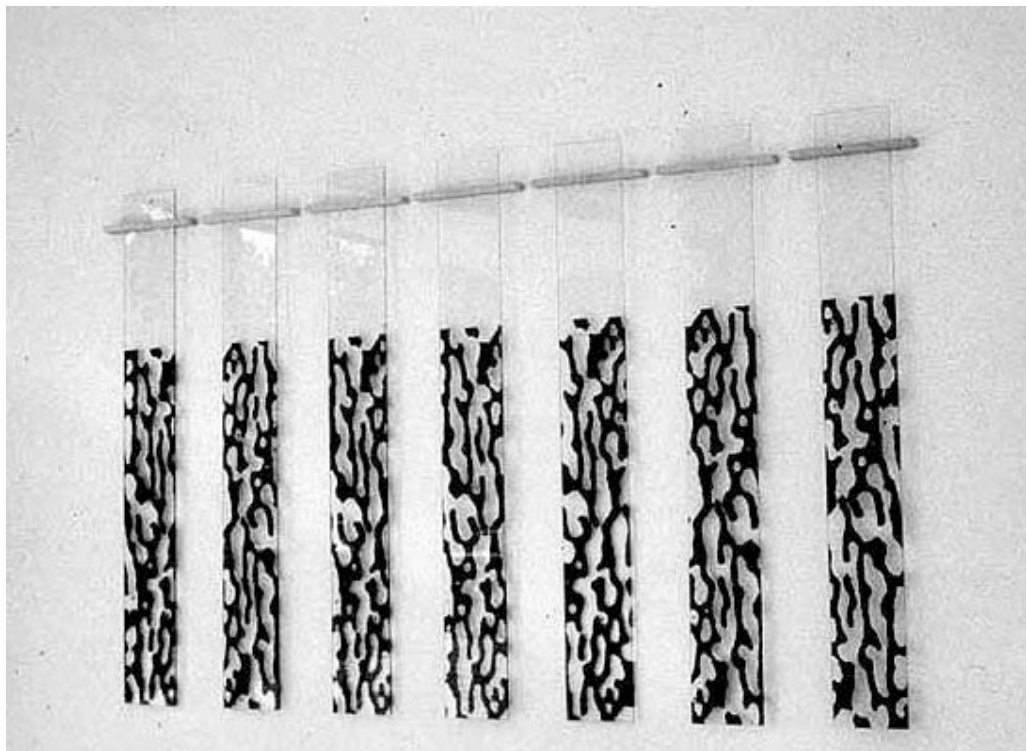


Fig. 16. PASTOR BRAVO, JESÚS, Serigrafía sobre cristal y latón. 120 x 205 x 3 cm, 1993.

En el primer Foro de Arte múltiple que tuvo lugar en la Feria Internacional Estampa 2011, Pastor manifestaba su personal forma de concebir el grabado: *“Metodológicamente, parto de un análisis fenomenológico del grabado aplicado a la relación de los puntos intensivos⁵⁶ y sobre todo al grabado con relación al sujeto creador, en lo referente a la forma de afrontar la elaboración de obras artísticas” (...)* *“un sistema autorregulable en el*

⁵⁵ [en línea] http://www.c5coleccion.com/artistas/2008/02_lerqo_pastor/texto_jp.htm

⁵⁶ Los “puntos intensivos” a los que se refiere aquí Jesús Pastor son aquellas cuestiones que se consideran como imprescindibles o importantes en el grabado, como por ejemplo las preguntas referidas y generadas en torno a; la generación de la idea de matriz, la indefinición real de estampa acorde a los planteamientos del siglo en que vivimos, o la multiplicidad y la reproducción.

que los cambios internos de la identidad los maneja el artista, de ningún modo es una previa definición”.

En la serie inflexiones, Jesús Pastor se sumerge en la piel del mármol como soporte receptor de sus imágenes, o más bien de sus tallas en la piedra, que quedan suspendidas en el aire, livianas pese a la rotundidad y el peso del material. *La objetualidad de la imagen en mármol, nos haría entrar en ciertas consideraciones en torno a la escultura o al objeto*⁵⁷.

Sus piezas que parecen corroídas por el ácido, nos muestran una incisión o más bien la ausencia de esas tallas, que altera en soportes y formatos. Elige y enaltece el poder de la huella grabada en el metal y en la piedra, y muestra la herida que se crea en la transparencia de la luz.

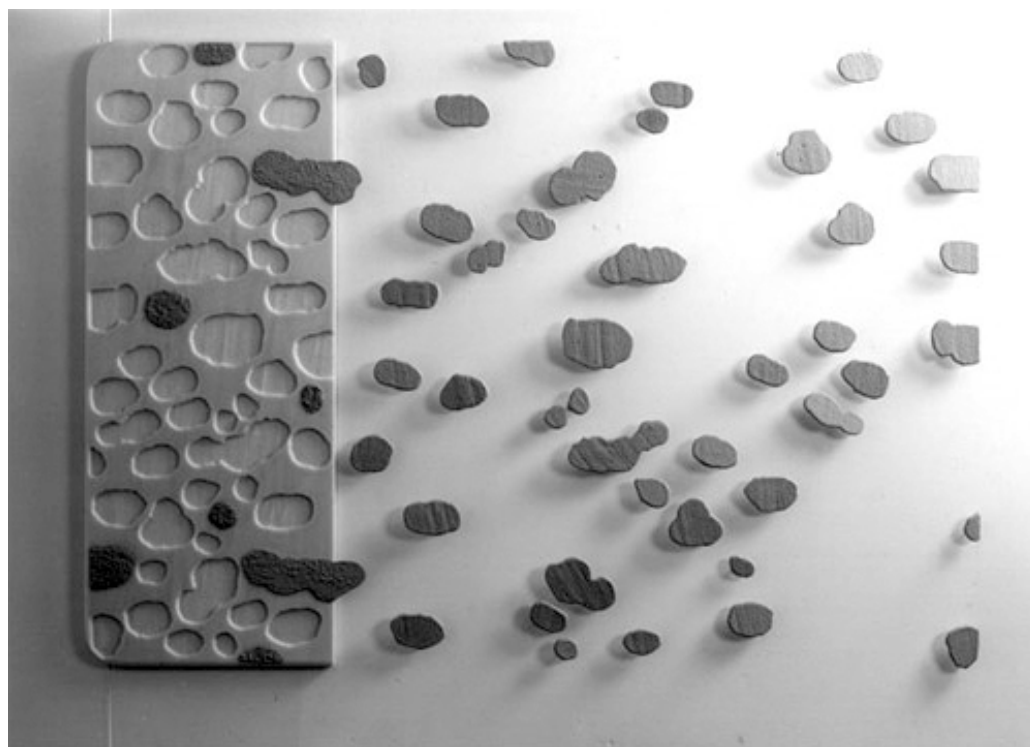


Fig. 17. PASTOR, JESÚS, *Serie Inflexiones, n°18* Mármol italiano y aluminio. 100 x 172 x 3 cm. 1995 Colección Fundación Arte y Tecnología de Telefónica.

⁵⁷ Óp. Cit., 1er Foro de Arte múltiple estampa 2011.

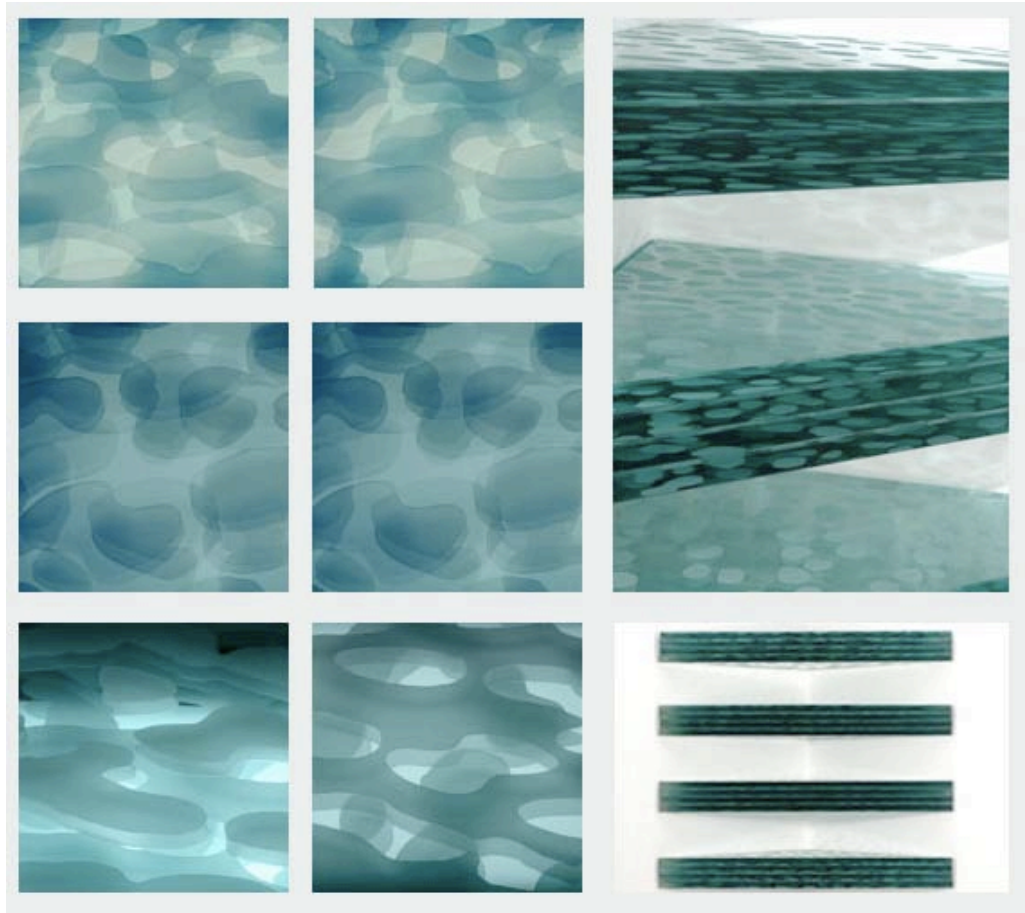


Fig. 18. PASTOR BRAVO, JESÚS, Serie *Latitudes*, nº 25, 2007, 70 x 70 x50. 16 cristales con dibujos originales sobre cristal.

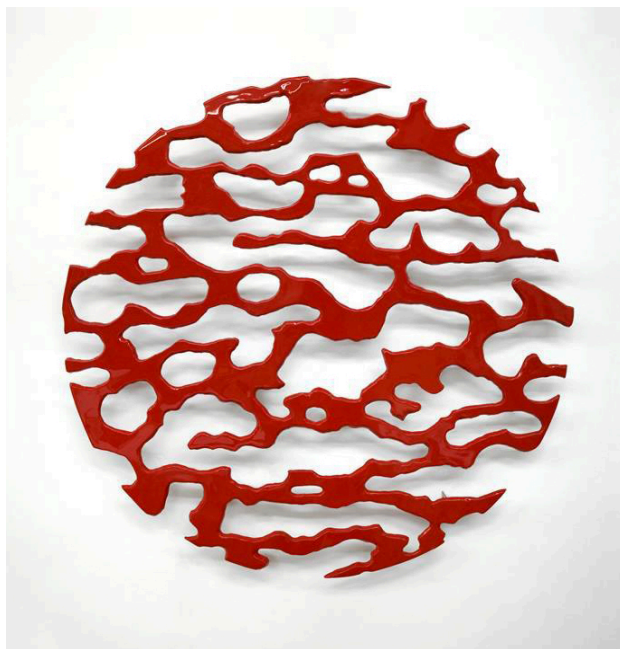


Fig. 19. PASTOR BRAVO, JESÚS, Serie *Aluminio lacado*, nº1 80 x 80 x 5 cm. 2010.

A Juan Martínez Moro, lo conocemos no solo por su obra gráfica sino además por ser el autor de uno de los ensayos más conocidos y reconocidos que se han hecho sobre grabado y estética. En sus obras se muestran implícitos conceptos como la suma o la repetición a través de las arrugas de un rostro multiplicándose como si de un acordeón se tratara, para mostrarnos quizás, un símil entre el paso del tiempo y lo temporal del grabado.



Fig. 20. MARTÍNEZ MORO, JUAN, *Panóptico II*, Impresión digital en papel sobre aluminio, 2005.

Martínez Moro se nutre de fuentes referencialmente cinematográficas y clásicas, aludiendo a las escaleras infinitas de Piranesi, o a los clásicos Hitchconianos que sugieren el claroscuro representado por la sucesión de luces y sombras a través de puertas y ventanas. En palabras de José Manuel Mouriño, *la disposición de sus planos responde, en cierto modo, a la tipología de una baraja esparcida boca abajo, de forma azarosa (ocultando su valor) sobre el tapete. Las innumerables combinaciones, las escalas, sumas y engaños de su edificación. Se mantienen en suspenso por la clausura (...) convierte sus cartas (cada uno de los "fragmentos" de imagen), en puertas cerradas*⁵⁸.

⁵⁸ MOURIÑO, José Manuel y Juan M. Moro, en AA.VV., *Gráfica contemporánea de campo expandido. Minded on_p_rints minded*, Grupo dx5, Vigo, Universidad de Vigo, 2011.

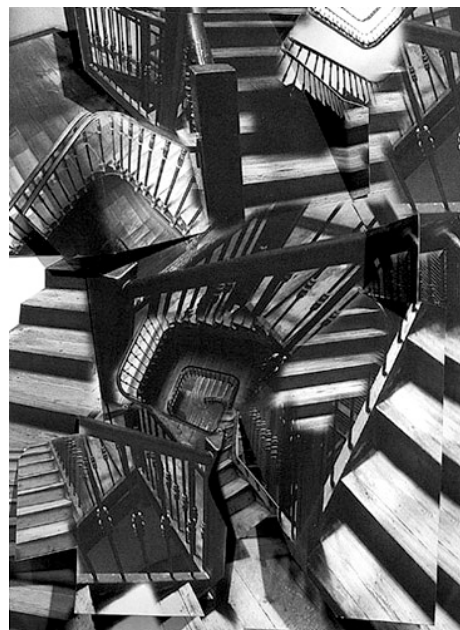


Fig. 21. (Izq.) MARTÍNEZ MORO, JUAN, *Autorretrato*, impresión digital en aluminio plegado, 2005.

Fig. 22. (Dcha.) MARTÍNEZ MORO, JUAN, *Maelstörn*, Impresión digital montada sobre aluminio, 92 x 7 x 8 cm, 2002.

En el trabajo de Ana Soler Baena dialogan obra y concepto al unísono tal y como ella misma dice, “para crear una obra sensitiva y propiamente tuya debes hacerte preguntas sobre ti⁵⁹”. Su obra se divide en dos grandes esferas, por un lado las obras de su etapa de formación durante la Licenciatura en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y por otro, la obra que comienza a realizar tras afincarse en Edimburgo. Es allí donde pasa de ser una “grabadora de oficio” a ser una amante sensible de la gráfica. En esta etapa, su obra se centra en el estudio de la huella, en su morfología, pensando desde el grabado para crear una gráfica diferente.

Los planteamientos que sustentan la base creativa de Ana Soler parten de la premisa de que la huella, que se forma a partir de la unión de contrarios que se complementan entre sí. Según sus propias palabras: *Lo interesante del hombre y la mujer es que somos complementarios*⁶⁰.

⁵⁹ 26 de Noviembre de 2013, Fundación Bilbao Arte, Curso de *Gráfica de Campo expandido*. Impartido por Ana Soler, Bilbao.

⁶⁰ *Íbidem.*,

Además, Ana Soler muestra mediante sus piezas gráfico-escultóricas, no solo la huella de algo, sino también la incisión y la herida como metáfora del acto de grabar, por medio de la inserción de objetos punzantes en sus piezas. Así sucede en su obra *Dormida Muerta*, un proyecto que habla del juego de contrarios: muerte & vida, fundamentado en el estudio de las máscaras mortuorias.

Lo interesante de este proyecto es ver cómo a través de un molde, esa persona permanece en el tiempo, el modo en el que se perpetúa algo que está a punto de desaparecer y en definitiva, la manera en la que la ausencia de esa persona se representa por medio de su contrario, formando la “presencia ausente” del mismo.

En el trabajo de Ana Soler, el contacto inmediato del molde contra el rostro es una constante. Una vez el molde es desprendido del cuerpo, uno mismo se reconoce por medio de su contrario. *En esta contracara, se ve lo que somos*, dice Ana: “*imperfectos y sin color, lo cual tiene mucho que ver con la muerte. Verte desde ti, para volver a ti de nuevo*⁶¹”.



Fig. 23. SOLER, ANA, *Ruidos del no olvido*. Impresión rho y corte láser sobre dibond de aluminio, serie de 5 unidades, 60 x 70 cm. 2010 – 2011 perteneciente a la serie *Pares Domésticos*.

En la pieza *Ruidos del no olvido*, la artista sevillana muestra varias de las reflexiones sobre las que hemos hablado en epígrafes anteriores, como el diálogo entre

⁶¹ *Ibidem*.

contrarios. La incisión en esta ocasión está hecha digitalmente con láser, de modo que las marañas de líneas son tangibles y han sido sacadas del metal, como si la matriz tradicional mostrara al desnudo sus livianas incisiones. Positivo/negativo, ausencia/presencia, dentro/fuera, son entre otros, los conceptos que trabaja Ana Soler en torno al estudio de la huella, siempre, desde una mirada gráfica y contemporánea.

Su trabajo nos habla de una grafía del dolor, de una forma de vida. Vivir el grabado desde la herida, unívoca a la incisión. El dolor puede ser la cicatriz que nos hace sentir de una manera más consciente la existencia de nuestro propio cuerpo, y la estampa de ese dolor, que a veces es imperceptible a los ojos, se convierte en una llaga invisible.

Ese daño de la piel, de la memoria sensible, es para Ana Soler un elemento-matriz intangible que genera huellas psíquicas e invisibles. De la misma manera que los recuerdos son huellas que se graban en nuestra memoria y es el cerebro invisible y visible a la vez, una matriz blanda y regenerable.

Son reflexiones tan sinceras como reales las que nos aporta Soler, por eso en cada una de sus piezas hay una parte de ella, son sus marcas. Toda su obra es una huella, un rastro extendido que nos muestra la versatilidad de un nuevo arte múltiple, grandioso e imprevisible, que se expande irremediabilmente ínter-cohesionando e incluso diluyendo las disciplinas artísticas.

Varios son los artistas que como Ana Soler, trabajan el cuerpo desde una perspectiva gráfica y cuyo nexos de investigación es el amor por mostrar la esencia de la huella desde la mirada gráfica. En ellos nos detendremos más a fondo en el epígrafe 3.4.2 de la presente investigación titulado *De huellas y cuerpos gráficos*.

La pasión por la huella, por la herida lumínica, como rastro intacto que deja la luz a través del objetivo fotográfico, ha sido el objeto de estudio en la obra sutil de los hermanos Mike y Doug Starn, que han recurrido a la manipulación del proceso de cómo nos explica José Ramón Alcalá, su *“revelar” la luz para tomar prestadas las letras de esta escritura fotónica e invisible y forzar una gramática particular, en la que el artista completa, modifica o refuerza la “escritura” automática e inconsciente*

*ejecutada por la máquina fotográfica*⁶². Un acto de escritura gráfica, de grafiar la luz desde su intangibilidad.

Como hemos visto en el capítulo uno, son referentes clave e indispensables en este proyecto por dos motivos; por nuestro interés en el proceso de trabajo intensivo y gráfico que realizan para ejecutar sus obras de impresiones fotográficas. Para ello fotografían, escanean, y transfieren en soportes sutiles, translúcidos y alternativos a los tradicionales. Y por otro lado, la utilización y la técnica de los materiales que manejan para realizar sus piezas, que coinciden, al menos en parte, con algunos de los utilizados por la doctoranda durante los años 2010 al 2013.

En sus obras prima la utilización y experimentación con materiales frágiles tales como la encáustica, el látex y los papeles japoneses, en definitiva, aquellos materiales que hablan de sensaciones y nos remiten a habitar en un terreno sensitivo.

Una de sus series más conocidas: *Atraídos por la luz efímera*, está compuesta por sesenta retratos conceptuales que representan el viaje que hacen las polillas nocturnas y la fuerza de atracción que ejerce la luz sobre éstos insectos. Las imágenes están impresas sobre papel Tailandés grabado a mano y cuya pigmentación plata imita el pigmento metálico que trasportan en sus alas éstas polillas. El trabajo se enmarca dentro de una gráfica documental, en la que el movimiento del aleteo incesante de los insectos es reflejado por medio de la repetición y multiplicación de fotogramas de una misma instantánea.



Fig. 24. STARN, MIKE AND DOUG, *Atraídos por la luz efímera*, 1996-2004, 16 x 59 cm Impresión en papel Tailandés Mulberry, con pigmentación plateada.

Hay algo que interconexiona sus obras, un elemento que las une: la luz. En todas sus

⁶² Óp. Cit., ALCALÁ MELLADO, José Ramón, *La piel de la imagen.*, Pág. 75.

series puede verse un objeto final, pero lo sorprendente de su trabajo no son los resultados, sino la ingeniería de lo que no vemos. Estos hermanos, en cada una de sus piezas se convierten en arquitectos de lo invisible, para hacer posible la percepción sensible de algo tan efímero, inconcreto y delicado como es el aleteo de una polilla.

La luz es la fuerza vital por la que vemos y nos guiamos; gracias a ella las plantas crecen, el color existe y la fotografía se captura. Todo en nosotros y en nuestro mundo está conectado a través de los fenómenos lumínicos. Podemos observar esta necesidad y grandiosidad de la luz, en su serie *Estructura de pensamiento*, en cuyas obras, los hermanos Starn hacen un símil entre las ramas de los árboles y las conexiones neuronales. En estos trabajos nos hablan de un sistema de pensamiento solapado, de cómo cada recuerdo es “tapado” por uno nuevo, hasta que algo en nosotros sucede y se torna distinto.

Dejan claro que nuestra estructura de pensamiento no es secuencial ni tampoco visible, pero del mismo modo que sabemos que todas las extremidades están conectadas, nuestros pensamientos, también lo están.



Fig. 25. STARN, MIKE AND DOUG, *Atraídos por la luz efímera*, 1996 - 2004, 120 x 264 cm
Impresión en papel Tailandés Mulberry, con pigmentación plateada.



Fig. 26. STARN, MIKE AND DOUG, *Serie Estructura de pensamiento*, pieza 13, Técnica mixta, 2001 - 2006.

En la obra de estos hermanos neoyorquinos, ninguna decisión está tomada a la ligera, nada es “porque sí”. En sus piezas tiene mucha importancia el color y en este caso, su ausencia, el negro. Del mismo modo que la luz es la fuente de vida para los árboles, éstos expulsan CO₂, dañino para el ser humano. Siguiendo esta idea ellos deciden reforzar metafóricamente las obras mediante imágenes impresas con pigmentaciones de color negro, por ser éste el único espectro de color que absorbe todo haz lumínico. Al mismo tiempo, el negro es el color de las transcripciones escritas y de los códigos lingüísticos.



Fig. 27. STARN, MIKE AND DOUG, *Black Pulse*, 2000 - 2007, 34 x 70 cm. Impresión digital Lambda.

En definitiva, unas piezas dignas de contemplación que desprenden una gran carga metafórica y simbólica en cada una de sus representaciones y en los materiales utilizados para su elaboración. Juegan con el ojo, con la escala y con las emociones de las que hacen un deleite técnico y formal, pero sobre todo estos dos hermanos se regocijan en el apasionante acto del proceso creativo.

El interés de Teresa Cole, profesora en la universidad de Toulane, Louisiana, por el grabado, reside precisamente en la alteración; es decir, en la variación procesual que este medio proporciona y que se opone paradójicamente a la esencia reproducible del mismo.

Esta artista, asume el proceso de creación de estas impresiones como un acto intuitivo, casi como un improvisado diálogo entre la materia y el creador del mismo modo que un músico de jazz improvisa melodías, armonías y notas para distorsionar, modificar y embellecer una sinfonía. Teresa Cole se sirve de las cualidades de los soportes dedicados al grabado tradicional para extraerlos de su función técnica y exponerlos como piezas de un todo múltiple y fragmentado.



Fig. 28. COLE, TERESA, Charming the Snake, Instalación con planchas de zinc grabadas durante 9h, 10'm, 15''s, Arthur Roger Gallery, New Orleans, 1996.

La importancia del soporte receptor ha sido y es un punto de inflexión en el grabado contemporáneo. La aportación de soportes nuevos, no solo en base a la utilización de los mismos como matriz sino como soportes definitivos, unido al tratamiento de imagen digital ha abierto una escisión creativa muy importante y enriquecedora en el arte múltiple. Podemos decir con rotundidad que las poéticas gráficas han cambiado debido a la incorporación y apropiación de este tipo de materiales y útiles.



Fig. 29. KAUFFMAN, CRAIG, Vista de Instalación y detalle. Sin título, 1969.

Muchos artistas han sustituido el papel tradicional por la transparencia y flexibilidad que aportan a su obras los plásticos industriales, como el metacrilato, el arraglás o el PVC flexible, que han sido y son, entre otros, los materiales más utilizados dentro de las nuevas derivas del arte gráfico contemporáneo. Muestra de ello son las obras de Ester Partegás o Craig Kauffman, artista estadounidense que captó la atención de su país durante las décadas de los 50 y 60. Kauffman trabajó en un territorio estético con estilo propio. Su trabajo puede considerarse una muestra seductora entre el minimalismo y la abstracción pop. De él podemos decir, que sus piezas de plástico moldeadas al vacío, peregrinan sobre el registro del color, desde un expresionismo sensible que mima la cromática lumínica, hasta una poética de lo espectral.

Por otro lado, la trayectoria artística de la artista catalana Ester Partegás, comenzó a perfilarse fuera de nuestras fronteras.

Como casi siempre ocurre, el apoyo que recibió fuera de nuestro país le sirvió como impulso para su reconocimiento dentro del mismo. En sus obras se muestra la idea de paisaje “civilizado” y urbano que manifiesta la sociedad de consumo a través de nuestros hábitos sociales y culturales.



Fig. 30. PARTEGÁS, ESTER, *Invasores*, esmalte y pintura en spray sobre metacrilato, 2007 ⁶³.

Partegàs alude con el título de la instalación “Invasores”, a la famosa serie de ciencia ficción de 1967 “Los invasores”. Sin embargo, los invasores aquí no son otros, que los propios seres humanos, habitantes de la sociedad de consumo y generadores de un residuo que invade el escenario social.



Fig. 31. PARTEGÁS, ESTER, Detalle Serie *Invasores*, Técnica mixta, 2007.

⁶³ [en línea] <http://www.esterpartegas.com/pages/invaders/2.html>



Invasores, fue un proyecto realizado por la artista en 2007 y elaborado específicamente para el programa de Producciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Las brillantes plantillas impresas sobre metacrilatos de colores, remiten a una estética pop pero más incisiva e inquietante, ya que muestran la basura, el desperdicio, los despojos que conllevan el sentimiento de pérdida de aquello que queda tirado en cualquier esquina de la ciudad y que plantilla tras plantilla, como si de un palimpsesto se tratara, logra construir el paisaje residual que habitamos.

3.4.2 De huellas y cuerpos gráficos

Siguiendo nuestro eje visual referencial (referente a huellas y cuerpos gráficos), nos encontramos con el trabajo de la artista española Marisa González, una de las pioneras en la aplicación de las nuevas tecnologías de la reproducción y la comunicación en la creación artística. La música ha influido de manera decisiva en su trabajo como artista multidisciplinar. En 1971, tras acabar su licenciatura, se traslada a Chicago, dónde realiza el master en *The School of the Art Institute of Chicago*. Es allí donde se especializa en las áreas de vídeo y fotografía, se incorpora al Departamento de Sistemas Generativos, centro pionero en la investigación del arte, la tecnología, y la electrografía, gracias al impulso de su fundadora, Sonia L. Sheridan. Es en este departamento donde descubre los lenguajes y herramientas que le abrirán las nuevas vías de experimentación y desarrollo de sus propios lenguajes artísticos. Durante su estancia allí entre los años 1980-1986, formaliza una serie que lleva por título *Presencias, Pinturas electrográficas*, en las que utiliza la fotocopiadora como elemento para la creación de múltiples imágenes electrográficas. Concretamente en una de ellas realiza un estudio electrográfico con un paquete de algodón y una cuerda. Mediante el movimiento del objeto en la pantalla, formó un panel de 50 imágenes generadas con la máquina B/N VQC (Very Quick Copier).

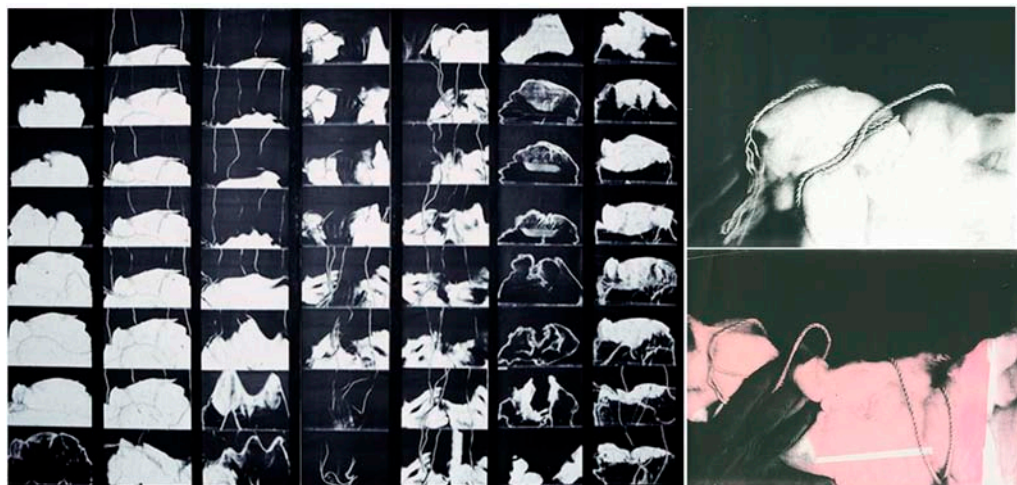


Fig. 32. GONZÁLEZ, MARISA, *Presencias, Pinturas electrográficas*, electrografía. 1980 - 1986.

Continuando la estela procesual y técnica de estos primeros contactos con los sistemas generativos, González, realiza una serie que consideramos muy interesante,

titulada *Transgénicos*, realizada entre 1997 a 2003. Este trabajo supone una exploración y la vez un acto de denuncia de las manipulaciones transgénicas con alimentos. Paralelamente, alude formal y metafóricamente a las alteraciones transgénicas y clónicas que se efectúan en el cuerpo humano. La artista toma fotografías y captura registros de escáner procedentes de elementos naturales, como frutas y verduras. Posteriormente, éstas son alteradas y mutadas digitalmente mediante una “cirugía intangible” que nos sitúa ante una ambigüedad visual, rozando un erotismo orgánico apenas esbozado y deshumanizado. En este caso las frutas se convierten en objetos antropomorfos, simulan lenguas, labios y poros de la piel que nos trasportan a una estética erótica propia de la cinematografía.

La manipulación genética, desde la observación inicial de las modificaciones sufridas por frutas y vegetales transgénicos, desencadena una tormenta de asociaciones sensitivas, en las que el cuerpo aparece como metáfora de ese diálogo formal⁶⁴.

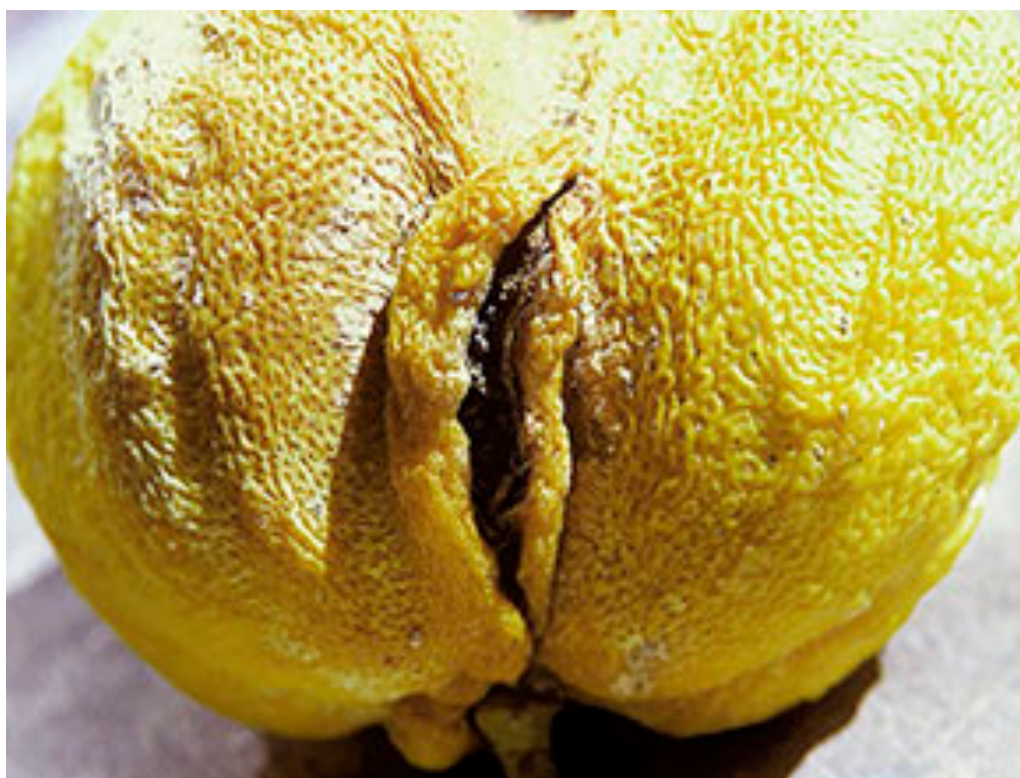


Fig. 33. GONZÁLEZ, MARISA, Serie, *Desviaciones I*, Limones, 1998. Esta serie que consta de varias fotografías digitales impresas sobre lienzo, estaba acompañada de una instalación de 500 kilogramos de limones esparcidos en el suelo. Fue expuesta en Madrid, en la Galería Adele Evelyn Botella en PhotoEspaña 1998.

⁶⁴ SANTIAGO, José Andrés, Óp. Cit., *Minded of print minded*, Pág. 274.

Marisa González, despliega, pliega, multiplica y reproduce la piel digital de esas desviaciones de apariencia caleidoscópica, que engañan al espectador en sus planos. Es un elogio a lo abyecto desde la ambigüedad de la imagen, a lo múltiple desde su carácter deformador y es también, una alegoría de la imaginería neobarroca que nos muestra las debilidades de un cuerpo transformado y trasmutado.



Fig. 34. GONZÁLEZ, MARISA, *Desviaciones IV, Cebollas*. Serie *Hacen Llorar*. 2003.

Es sorprendente ver las cualidades morfológicas, orgánicas y plásticas de una simple hortaliza como la cebolla, convertida en protagonista de una historia dramática sobre violencia de género. Recuerda a las piezas *Glass on body* de Ana Mendieta o las mórbidas anatomías de Jenny Saville.



Fig. 35. (Arriba) MENDIETA, ANA, *Glas son body*, Universidad de Iowa, 1972.

Fig. 36. (Abajo) SAVILLE, JENNY, *Closed contact A*, 1996.

La serie de fotografías sobre limones comenzada en el año 1997 y presentada en Madrid en la Galería Adele Evelyn Botella en Photoespaña 98, fue ampliada con la nueva y extensa serie sobre fresas deformes, a las que recurrió una vez más, como alegorías sexuales del cuerpo humano. Consta tanto de imágenes analógicas como digitales y un CD-Rom. Las fotografías fueron impresas en digital Lambda Infinity Panel de 15 unidades de 70 x 100cm.

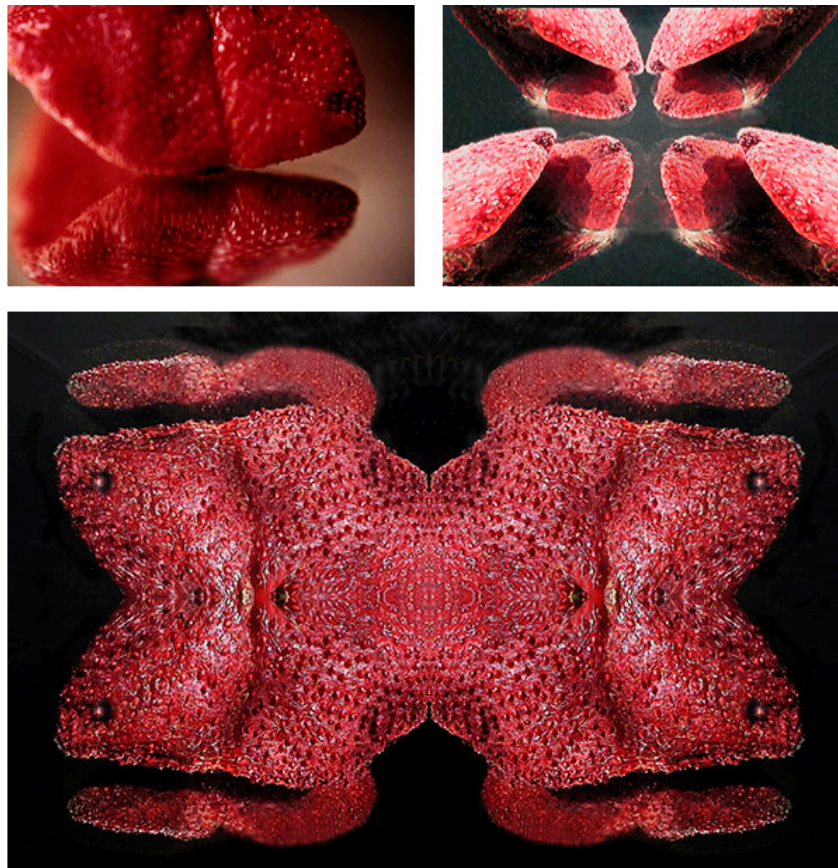
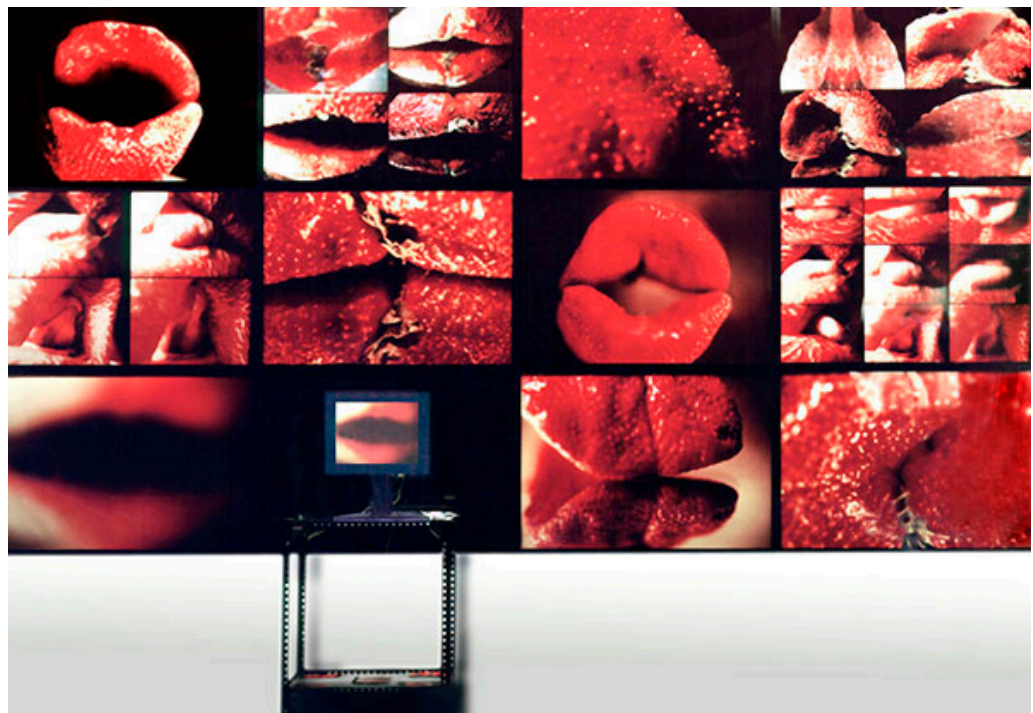


Fig. 37. GONZÁLEZ, MARISA, *Desviaciones II*, Serie Transgénicos Fresas. Fotografía digital metamorfoseada y multiplicada digitalmente. Impresión Lambda sobre papel fotográfico RC. 70 x 100 cm. 1998 - 2000. (Arriba, detalles),(Abajo, instalación).



En una línea de investigación técnica similar a la de González, se sitúa el trabajo anatómico de “cicatriz digital” del artista indio Justin Ponmany, que compone sus retratos a base de unir captura tras captura. Así como David Hockney nos mostrara en sus collages fotográficos lo fragmental de sus polaroids, el artista indio hace lo contrario, las camufla hasta el punto en que desaparecen de la imagen. En sus rostros abiertos de par en par se evidencia una reflexión en torno al concepto de cuerpo a través del objetivo. Sus anatomías desplegadas 360 grados nos muestran una visión panorámica de lo que podría ser un mapeado craneal. Rompiendo con los códigos de visión habituales, nos ofrece una mirada horizontal. Sus “flat faces” representan una cartografía de la piel extendida sin marcas de fusión. La vista recorre los rostros de Ponmany sin interferencias, un verdadero deleite técnico y conceptual que hacen que el retrato abandone el frente y el perfil para cobijarse en un todo único completo e irreal. Trabajo que realizarían otros artistas, como Kiki Smith en el año 1995 con su pieza 'My Blue Lake'.



Fig. 38. (Arriba) JUSTIN PONMANY,⁶⁵*Parijat bldg, Mahavir Nagar, 2007* impresión C-print edición de 5 ejemplares 139 x 304 cm. Fig.39. (Abajo) PONMANY, JUSTIN, *Block no.484, Lal Chakki Road, Shiv Nagar, 2007*.



⁶⁵ [en línea] <http://www.bosepacia.com/artists/justin-ponmany/selected-works/#>



Fig. 40. SMITH, KIKI, *My Blue Lake*, photogravure with lithograph by, 1995, Wake Forest University Art Collection.

La obra del asturiano Germán Gómez, oscila según comenta Iván de la Torre, en torno a tres ejes que *se repiten armónica y temporalmente: la identidad, los fundamentos que la sustentan y la capacidad de su modelaje y recomposición; el cuerpo como habitáculo de la memoria sentimental; y las hábiles fronteras existentes en los procesos técnicos, con especial atención a las transferencias de responsabilidades representativas entre medios tangentes*⁶⁶.

En las anatomías de Gómez se aprecia el énfasis en la asociación de cada retazo corporal unido e hilvanado como si de una marioneta inmóvil se tratase. Identidades atrapadas por ese respunte sutil, dibujado a golpe de aguja, del que los seres encastrados no pueden escapar de lo que parece acecharles, como angustia vital interna y sobrecogedora.

Cuerpos encapsulados en su multiplicidad epidérmica, que en su serie *Condenados* realizada en 2008, se muestra cómo una identidad dividida, metamorfoseada y poliédrica a modo de avatares o prototipos clónicos en los que, a partir del

⁶⁶ DE LA TORRE, Iván, Óp. Cit., *Minded on prints minded*, Pág. 162.

fragmento, la imagen se deconstruyera y alterase. Un patronaje que no guía un ejemplar anatómico, sino que lo desmiembra y descompone como metáfora de la desaparición convertida en ausencia y en presencia.

En la obra del artista asturiano podemos ver el concepto de nueva estampa extendida sobre el que hemos reflexionado anteriormente. A través de la reproducción de impresiones múltiples que Germán Gómez rompe, recompone, descompone y cose para obtener una serie que parte de elementos fotográficos iguales, es decir de copias originales que crean la pieza final. Una obra cuya esencia nace de la repetición y la multiplicidad, construida a través de un proceso gráfico, con un resultado que se nos muestra como un objeto seriado y único.



Fig. 41. GÓMEZ ,GERMÁN, Éxtasis VII, 2009, C-print e hilo, 35 x 175 cm, Pieza única.

El tema del cuerpo en el arte múltiple se suele abordar desde un aspecto que preocupa y ocupa a todos los que nos vemos envueltos en este remolino procesual que es el grabado. La huella, independientemente de la técnica utilizada para su realización, es y será el *leitmotiv* y la esencia misma de la gráfica. Lo hemos visto en los registros digitales de Marisa González y Justin Ponmany, así como en los retratos rotos y multiplicados de Germán Gómez.

El registro producido por el contacto efímero entre dos soportes, como puede ser la captura de una estructura epidérmica fosilizada, marca el paso del tiempo. Ésta es la idea de la performance *Cutáneo*, realizada en el año 2001 por el artista multidisciplinar Javier Velasco, cuyo ámbito de experimentación y reproducción fue, en este caso, la epidermis y la huella reproducida de la misma. Ese contacto es lo que permite la reproducción de huellas, un rastro gráfico-documental que muchos artistas queremos reflejar en nuestra obra.

“El proceso es largo. Primero fotografío trozos de piel, después las digitalizo en el ordenador y reproduzco los surcos y los huecos con parafina y pigmentos⁶⁷”, dice Velasco, en explicación de su obra.

La piel es el órgano mayor y más sensible que posee el ser humano. Esta fina capa epidérmica que nos envuelve y protege, está repleta de pequeños poros que nos hacen transpirar y se convierte sin duda en el territorio creativo perfecto para la experimentación⁶⁸. Este órgano es el que nos permite dejar huellas, actuando metafóricamente como la extensión de nosotros mismos, como frontera y cobertura visible de un cuerpo invisible.

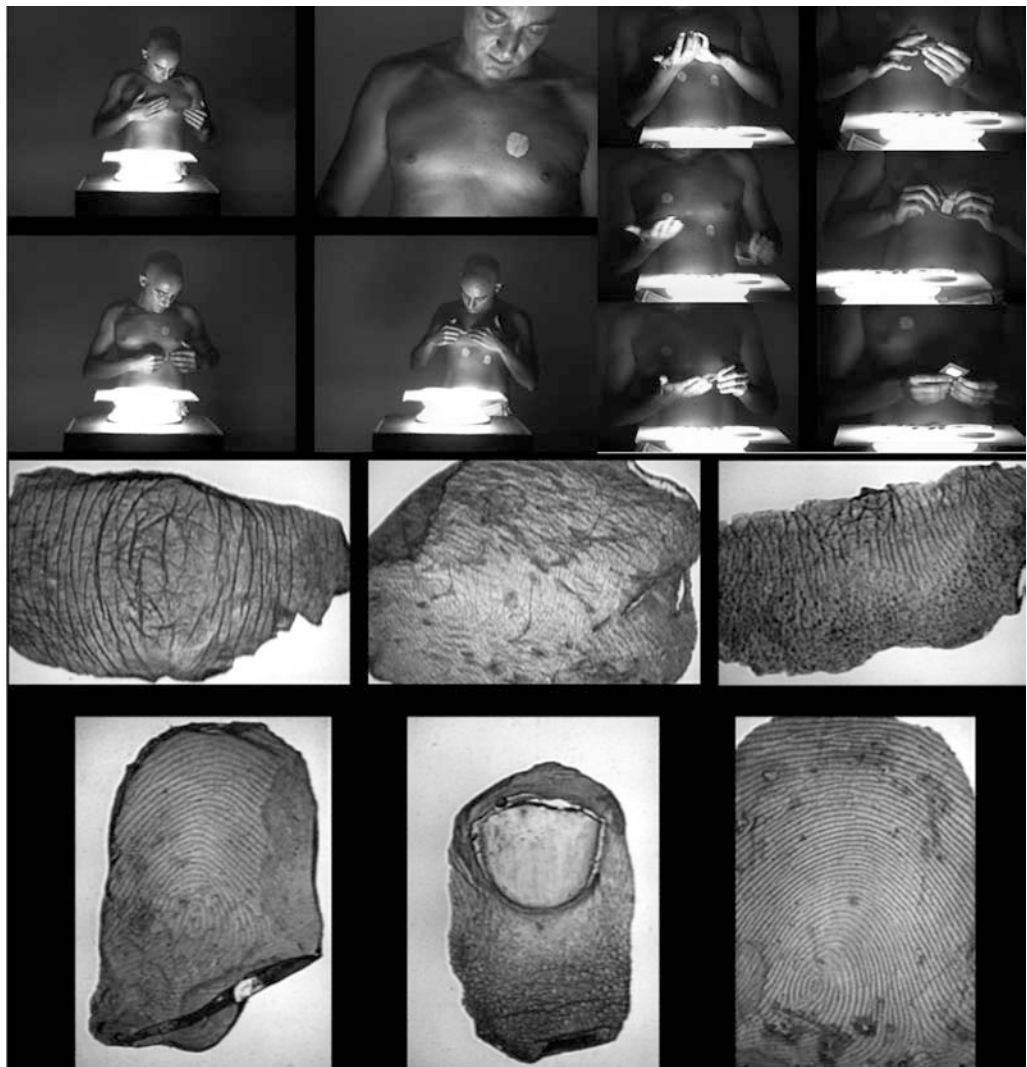


Fig. 42. VELASCO, JAVIER, Cutáneo, 2001. Fotoperformance 17" Aplicaciones de látex sobre el

⁶⁷ [en línea] <http://www.javiervelasco.eu>

⁶⁸ Ver GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA., *Ambigüedades epidérmicas*, 2010.

cuerpo, recogidas en porta diapositivas y su posterior proyección.

En *Cutáneo*, Javier Velasco, realiza una acción efímera, pero que permanece en el tiempo y en el espacio gracias al registro audiovisual y físico de la misma. El artista se sitúa con el torso descubierto frente a la cámara, (espectador inmóvil) y comienza a depositar pequeñas aplicaciones de látex sobre su cuerpo, que posteriormente retira y coloca sobre una diapositiva. El resultado son medianos y múltiples fragmentos de retazos de piel, vistos desde una micrografía a una macrografía de lo corpóreo, como paisajes cutáneos y ambiguos, que reflejan el registro de una identidad ausente a través de las marcas reproducidas por sus propias huellas. Un cuerpo que muestra como continente y como contenido de lo que somos, de lo que sentimos y de lo que percibimos a través del organismo como entidad de aprendizaje social, mental y sensorial.

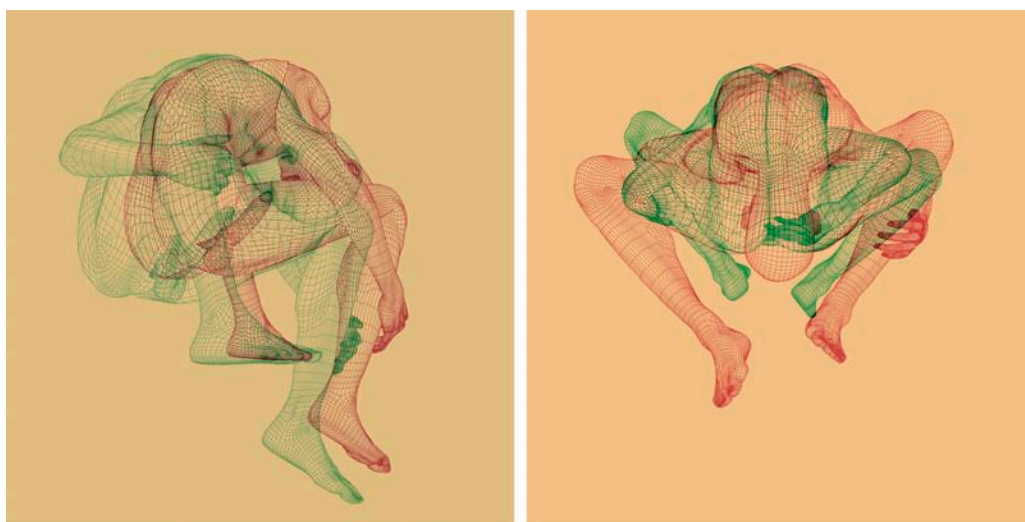


Fig. 43. ORTEGA, DAVID, Dos obras de la Serie *Elásticos*, punta seca estampada en dos láminas de látex. 140 x 90 cm. 2011. (Imagen cedida por el autor).

En este espacio referente a la poética del soporte en el medio múltiple, David Ortega ha sabido llevar a cabo su obra aportando un despliegue de materiales que hacen que sus piezas gráficas se enriquezcan a través de las cualidades que éstos le aportan.

En una entrevista realizada con motivo de su exposición *Espejos*⁶⁹, el artista reiteraba el amor por las cualidades que los materiales le ofrecen. En sus propias palabras; *Me*

⁶⁹ *Espejos* en la Galería Taller José Rincón, Madrid, Julio 2012.

encanta la búsqueda de materiales nuevos. Soy feliz perdiéndome no sólo en las papelerías y en las tiendas de materiales para Bellas Artes sino también en las ferreterías, en las carpinterías (...) Los materiales me motivan mucho y se me ocurren ideas de lo que puedo hacer con ellos, aunque es verdad que hasta que no los pruebas y empiezas a trabajar con ellos no sabes si puedes sacarles partido o no⁷⁰.

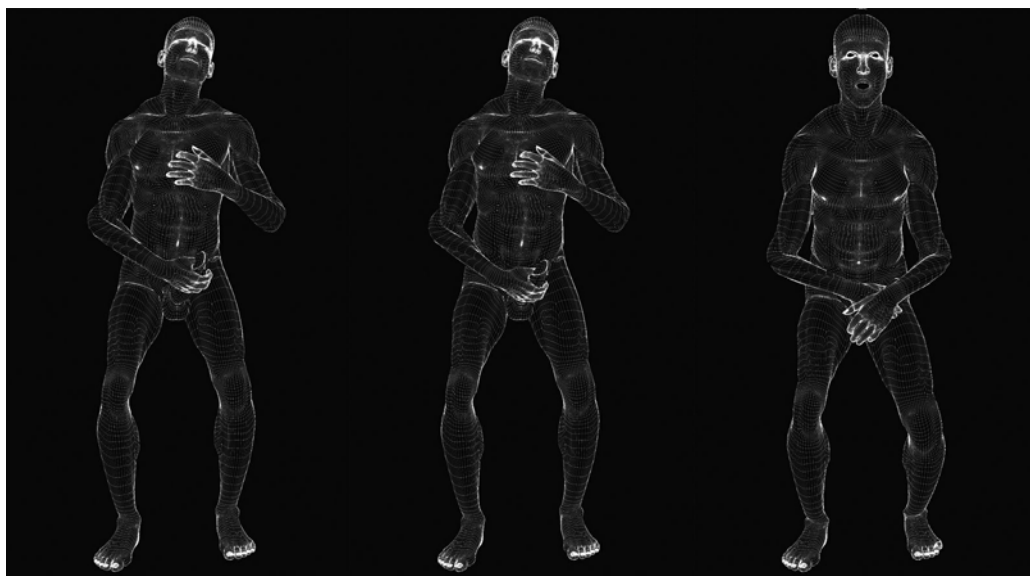


Fig. 44. ORTEGA DAVID, *Interruptus I*, Serie *Interruptus*, Metacrilato grabado a punzón, luz filtrante. 130 x 70 cm. 2013. (Imagen cedida por el autor). Mediante el procesador Arduino, se controla el movimiento iluminando de forma sincronizada las dos primeras imágenes y con un sensor de presencia se controla el encendido del tercero de los metacrilatos.

En su trabajo reside un interés por lo humano, por los comportamientos y las relaciones entre los individuos desde una estética formal ambigua a veces, sólo diferenciada por la imagen visible de un sexo explícito e implícito. Este es un aspecto recurrente en sus obras: lo erótico como instinto primario de los sujetos. Una “cartografía de la homosexualidad” que se conforma entre marañas de líneas y curvas, cuyo ejemplo aclaratorio está en la serie *Cuartos Oscuros*, en la que David Ortega nos muestra como símil del Kamasutra una serie de personajes que interactúan sexualmente. Seres prototípicos, en ocasiones encerrados en sí mismos, amordazados y abrazados, quizás como metáfora de la vulnerabilidad del ser humano.

⁷⁰ SALDAÑA, Iñaki, [en línea] <http://www.dosdoce.com/articulo/entrevistas/3767/david-ortega/>.

En el año 2011 tuve la gran suerte de formar parte del jurado de la *XXXIV edición del Premio Internacional Carmen Arozena 2011*, dónde compartí diálogos y arte gráfico entre otros, con especialistas del mundo de gráfica como: Chema de Francisco, actual director de la feria internacional de arte múltiple Estampa, Javier Blas de la Calcografía Nacional, y Javier Martínez, del colectivo de arte múltiple Hablar en Arte y fundador de Ingráfica. Fue allí donde, tras concederle el galardón principal, conocí el excelente trabajo del artista murciano Javier Pividal⁷¹ y al que podríamos denominar como un “arquitecto gráfico del papel”.



Fig. 55. PIVIDAL, JAVIER, *El performance del lenguaje*, 1. Vista panorámica de los retratos centrales de los autores. 2013.

Aunque en algunos sectores se le ha “etiquetado” como fotógrafo, él manifiesta que se considera un creador desde “el soporte, la técnica y el proceso”. En sus piezas sobre papel vemos un reflejo del diálogo entre dibujo y grabado, en las que tienen cabida el lenguaje como código de lo cotidiano. En su obra habla del cuerpo desde una mirada hacia lo íntimo y lo afectivo, en las que se encriptan personajes, mensajes y códigos lingüísticos reflejando la preocupación y la inspiración del artista por la obra de pensadores como Roland Barthes, Mario Perniola o Jean-Luce Nancy.

⁷¹ [en línea] <https://www.facebook.com/pages/Javier-Pividal/422057730606>

Su exposición *El performance del lenguaje*, se fundamenta en la historia de tres autores literarios, Jean Genet, Yukio Mishima y Pier Paolo Pasolini, de los que Pividal dice: "Son tres creadores con los que se construye un cuerpo singular abismado entre el amor y la muerte pero ellos mismos también son relato"⁷².



Fig. 56. PIVIDAL, JAVIER, *El performance del lenguaje*, 1. Vista panorámica de los retratos centrales de los autores, Abajo (Detalle), Fotolitografía sobre papel japonés, intervención Calado, Tríptico 110 x 80 cm. U, 2013. Centro Párraga, Murcia. Detalles.

En la performance del lenguaje, el artista realizó una instalación en la que el suelo de la sala se encontraba escrito con ceniza. Por otra parte, en el muro se podían contemplar los retratos manipulados y heridos de tres escritores a modo de protagonistas y frente a ellos, un despliegue de textos invadiendo el espacio. Pividal nos muestra un cuerpo textualizado, lingüístico, fragmentado y deconstruido, atrapado entre trazos, incisiones, tinta y ceniza.

⁷² LÓPEZ MORALES, Pedro, *Entre cenizas y adverbios*, entrevista a Javier Pividal durante la exposición *El performace del lenguaje* en el Centro Párraga de Murcia, 2013. Periódico La Opinión, Murcia 2013.

Afirmando la tesis de Moisés Mañas: *Lo que ha sucedido es que el artista se ha convertido en arte de ese múltiple expandido convirtiéndose en un nodo más de la multiplicidad de la propia obra en sí*⁷³.

En este capítulo, en el que hemos propuesto una serie de claves para transitar a través de un nuevo arte múltiple gráfico y expandido, podemos afirmar a modo de conclusión que las nuevas vías de producción y concepción de la gráfica se han reformulado a partir del concepto clásico de estampa, proporcionando un aire nuevo acorde a los planteamientos contemporáneos. Hemos salido del taller, o más bien lo hemos ampliado con todo tipo de útiles tecnológicos y manuales, pero sobre todo, con una mentalidad mucho más abierta que hace libre un procedimiento que se encontraba constricto y gracias a ello hemos conseguido poner un pie con rotundidad en el arte del siglo XXI.

Toda esta expansión que ha sufrido el medio múltiple en estos últimos años ha servido para cimentar un medio gráfico que conquista el espacio y que se sirve de otros medios como la instalación para su expansión. A continuación, en el capítulo 4 estudiaremos el binomio instalación y arte múltiple a través de su historia, primeramente a través de la instalación desde su nacimiento con el abandono del pedestal en la escultura, y posteriormente con el estudio de la obra de artistas que trabajan el grabado y el arte múltiple desde el terreno de la instalación.

⁷³ MAÑAS Moisés, *Múltiples preguntas expandidas en el campo*, 1er Foro de arte múltiple, estampa, 2011. Pág. 93.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Metamorfosis. El museo y el arte en la era digital*, Badajoz, MEIAC, 2006.
- AA.VV., *La estampa digital. La tecnología aplicada al arte gráfico*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998.
- AA.VV., *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, Madrid, Akal Bellas Artes, 2009.
- AA.VV., *Lúmenex 2010, Premios de arte digital*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010.
- AA.VV., *Explorando el laberinto. Creación e investigación entorno a la gráfica digital a comienzos del siglo XXI*, Castilla La Mancha, Caleidoscópico, 2004. Coord., José Ramón Alcalá Mellado & Javier Ariza.
- AA.VV., *Arte digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación. Del arte analógico al arte digital, de la representación de los objetos a las codificación de las sensaciones*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2005.
- AA.VV., *De la huella a lo numérico*, Vigo, Universidad de Vigo, 2010.
- AA.VV., *Gráfica contemporánea de campo expandido. Minded on_prints minded*, Grupo dx5, Vigo, Universidad de Vigo, 2011.
- AA.VV., 1er Foro de Arte múltiple, Estampa 2011, *Feria Internacional de arte gráfico, ESTAMPA*, Madrid, 2011.
- AA.VV., *Monstruos, fantasmas y alienígenas. Poéticas de la representación en la cibersociedad*, Madrid, Fundación telefónica, 2005.
- ALCALÁ MELLADO, José Ramón, *La piel de la imagen. Ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Valencia, Sendemá, 2011.
- ALCALÁ MELLADO, José Ramón, Tesis Doctoral, *El procedimiento electrográfico digital: Una alternativa a los procedimientos de mecánicos tradicionales de generación, reproducción y estampación de imágenes con fines artísticos*. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts San Carles, 1989.
- ALCALÁ MELLADO, José Ramón, "Escrituras eléctricas, matrices intangibles; signos de luz; escenarios gráficos en la cultura digital: Una vaga estampa para el tercer milenio", *Norba-Arte*, Vol XXVII, 2007.
- BARRERO, Manuela, "Mike + Doug Starn" en *Exit Express*, nº 18.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre fotografía. Pre- Textos, en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Valencia, 2008.

CUENCA AMIGO, Jaime, "De espíritus y fantasmas, La proliferación de las imágenes", *Lápiz* 266 , Abril- Mayo 2011.

GUILERA, Llorenç, *Anatomía de la creatividad*, Sabadell, Escola Superior de Disseny ESDI, 2011.

GILLES, Deleuze, *Diferencia y Repetición. La Diferencia*, Sí Ediciones Jucar, 1988.

KRAUSS, Rosalind, *La escultura de campo expandido*, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996.

LÓPEZ ANAYA, Jorge, "Aproximación a las tendencias contemporáneas. El artista y sus fuentes creativas", *Lápiz* 237/238, Noviembre/ Diciembre 2007.

LÓPEZ MORALES, Pedro, *Entre cenizas y adverbios, El performace del lenguaje en el Centro Párraga de Murcia*, 2013. Periódico La Opinión, Murcia 2013.

MARTÍNEZ MORO, Juan, *Un ensayo de grabado (a finales del siglo XX)*, Santander, critica Ed, 1998.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, Madrid, Akal, 2009.

PASTOR, Jesús, *El Copy Art aplicado al grabado*. Caja Vizcaína, Departamento cultural, 1988.

SLOTTERDIJK, Peter, *Esferas I*, Siruela, Biblioteca de Ensayo, Madrid, 2003.

TALLMAN, Susan, *The contemporary Print: from Pre-Pop to Postmodern*, New York, Thames and Hudson, 1996.

TILLMANS, Wolfgang, *Lighter*, Nationalgalerie Staatliche Museum, Berlín, 2008.

TORTOSA CUESTA, Rubén, *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts San Carles, Valencia, 2004.



4

ARTE MÚLTIPLE E INSTALACIÓN LA INCORPORACIÓN DE LA ESTAMPA EN EL ESPACIO

Imagen: Andrée-Anne Dupuis

4. LA INCORPORACIÓN DE LA ESTAMPA EN EL ESPACIO INSTALACIÓN Y ARTE MÚLTIPLE

La instalación como nexos unificador entre la escultura y el arte múltiple

La Instalación

El análisis de la situación del panorama del arte múltiple en el siglo XX y XXI y el cambio de paradigma sufrido en esta última mitad del siglo XX, nos introduce en el modo en el que, los artistas sitúan sus creaciones “impresas” dentro del territorio interdisciplinar que la instalación les ofrece, considerando al espacio como un nuevo soporte en el que interactuar desde el medio múltiple, una conquista más de la estampa que expande y difumina sus propios límites para crear un nuevo arte gráfico que emerge en y desde la captura del espacio. Para visualizar y comprender mejor este rumbo espacial que ha tomado el nuevo arte múltiple, hemos analizado y estudiado ambos medios por separado: por una parte en el capítulo anterior, la gráfica de campo expandido y a continuación, el nacimiento y evolución de la instalación a partir de la escultura.

Finalmente en este capítulo abarcaremos el estudio desde la unión y relación entre ambas disciplinas (arte múltiple e instalación). Para ello se ha investigado histórica y cronológicamente el origen del fenómeno de la instalación, así como los condicionantes comunes que existen entre este medio, el arte múltiple y las hibridaciones derivadas de esta unión, como son la escultura impresa, la instalación gráfica o la gráfica performativa, culminando con la intervención de la obra múltiple dentro del espacio público.

Unas reflexiones que consideramos esenciales para comprender y situar el panorama del arte actual y por consiguiente, entender cuál es el papel que desempeña el arte múltiple dentro del mismo.

4.1 COMPLEJIDAD POLISÉMICA DEL CONCEPTO DE INSTALACIÓN

El término instalación es relativamente nuevo, por ello desde su nacimiento trajo consigo una controversia polisémica que ha sido debatida y ampliada por algunos especialistas. A continuación aportamos una selección de algunas de las acertadas definiciones del término, que nos sirvan para realizar una definición propia del mismo.

Según la RAE¹ las voces instalar e instalación se definen de la siguiente manera:

1. **Instalar:** 1. *Poner en posesión de un empleo, cargo o beneficio, 2. Poner o colocar en el lugar debido a alguien o algo, 3. Colocar en un lugar o edificio los enseres y servicios que en él se hayan de utilizar; como en una fábrica, los conductos de agua, aparatos para la luz, etc., 4. Establecerse, fijar la residencia.*
2. **Instalación:** 1. *Acción y efecto de instalar o instalarse, 2. Conjunto de cosas instaladas, 3. Recinto provisto de los medios necesarios para llevar a cabo una actividad profesional o de ocio. Instalaciones industriales, educativas, deportivas.*

Por su parte, el Oxford Dictionary of Art de 1988 aporta en su enunciado una connotación artística, definiendo instalación como: *Un término en boga durante los años sesenta para denominar ensamblajes o entornos contruidos específicamente en una galería y para una exposición en particular.*

Debido a la complejidad inicial que representó la definición de éste concepto, artistas, críticos de arte etc., aportaron su particular visión del mismo en diversos escritos y textos del los que a continuación hacemos una breve selección que sirva al lector para situar y definir este concepto dentro su contexto.

¹ RAE., *El Diccionario de la lengua española (DRAE)* es la obra de referencia de la Academia. La edición actual —la 22.^a, publicada en 2001.

La artista española, pionera en nuestro país por el uso de esta y otras disciplinas, Concha Jerez, definió la instalación como: *“una obra única que se genera a partir de un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total”*².

Por otro lado la historiadora y comisaria Catherine David define a la instalación como, *“Cierta obra (ya existente y realizada a propósito) montada en un cierto orden por el artista en un espacio”*³.

El también comisario de *The Ikon Gallery* de Birmingham, Jonathan Watkins, hace especial hincapié en el poder “borrador” de la instalación para con otras disciplinas dentro del arte contemporáneo afirmando que *la instalación borra las líneas de separación de las diferentes formas de hacer arte, entre pintura, escultura, fotografía, cine y video, ready-made, teatro y arte vivo, música, etc., (...) confunde el rol del artista con el del espectador. Funde arte y vida. En pocas palabras, la instalación puede ser cualquier cosa – puede ser todas las cosas – (...) No es sólo otra forma de hacer arte. Instalación es en lo que se ha convertido todo el arte (...) por lo tanto, instalación es una tautología*⁴.

Por su parte la catedrática española Claudia Giannetti define a la instalación *como una especie de collage expandido, que construye una escenografía, un decorado, una arquitectura, que quiere ser habitada y experimentada por el espectador*⁵.

En la publicación *Dislocations*, de Robert Storr realizada como catálogo de dicha exposición en el MoMA de Nueva York en 1991 se apuntaba que, *la instalación es realmente una forma entre la escultura y el teatro*.

² JEREZ, Concha, *In quotidianitis Memoria*, Madrid-Kassel, 1987. Pág. 5.

³ DAVID, Catherine, *Sobre la instalación*, Catálogo *Spaces 88. Installations*, Florencia, 1998 - 1999.

⁴ WATKINS, Jonathan, *Installation is Everything is Installation*, en AA.VV., *You are here. Re-sitting installations*, catálogo de exposición, Londres, Royal College of Art, 1997. Pág. 26.

⁵ GIANNETTI, Claudia, *Las múltiples dimensiones en el arte de la instalación*, “Lápiz núm. 105”, 1 Junio de 1994, Pág. 24.

Así mismo, el artista Ilya Kabakov, basa la mayoría de sus creaciones en relación al género “nido” de la instalación, con lo que él mismo denominó como instalación total definiendo así dicha disciplina; *La instalación es un arte muy joven: las reglas de su construcción, sus leyes internas, su estructura profunda todavía están mal exploradas. Aquellos que la abordan progresan a tientas, a ciegas, guiados tan sólo por su intuición*⁶.

Josu Larrañaga en su libro *Instalaciones*, considera éste medio como una nueva concepción de arte dentro del siglo XXI manifestando que la “instalación a diferencia de otras propuestas plásticas previas y posteriores surge para nombrar una determinada manera de proponer arte, y no para definirlo; promueve la colaboración de diferentes formas artísticas y procesos mediáticos; incorpora las estrategias de apropiación y montaje, pero ni las monopoliza ni excluye, otras ensayadas por el arte de los últimos cincuenta años⁷”.

El escultor y grabador Jonathan Borfsky, en una conversación mantenida con Richard Marshall que se encuentra en el catálogo de la exposición que el artista realizó entre octubre y diciembre de 1984 en el Philadelphia Museum, hacía una breve descripción del concepto que él tenía de instalación; “ Para mí, la instalación tiene que ver con el conocimiento del espacio, con la capacidad de recuperar otras informaciones del interior del espacio en el que se encuentran, y no solamente del espacio ocupado por los objetos (...) Considero esta obra como una pintura tridimensional en la que se penetra, un escenario preparado, en el que en este acto, el espectador es admitido a participar en el drama dentro de la escena.”

El escritor Brandon Taylor en su libro Arte Hoy, hace una genealogía del concepto y nos dice que la instalación (idea que procede de Dadá y el surrealismo y resurge con Fluxus, el arte conceptual y otros movimientos radicales, como la escultura alemana de los años ochenta) implica dirigir la atención desde los objetos singulares a los

⁶ KAVAKOV, Ilya, Introducción del catálogo *Installations Ilya Kavakov 1983/1995*, Centro George Pompidou, París.

⁷ LARRAÑAGA, Josu, *Instalaciones*, Guipúzcoa, Nerea, 2001, Pág. 8.

*complejos y relaciones estructuradas dentro del espacio visual, tomando ese espacio más como un contexto físico que como un fondo neutro para la obra*⁸.

Una vez analizadas estas notas, considero que la instalación se podría definir como una obra única que se sitúa en un determinado espacio, ya sea público o privado, transformándolo y dotando al mismo de un sentido diverso del original, en el que además el espectador deviene “arte y parte” de la propia obra, gracias a su transitar en ella en un tiempo y espacio concreto.

Debido a la sinergia que crea para con otras disciplinas artísticas, la instalación diluye las fronteras entre las mismas, conformando así su particular morfología como un medio nuevo donde crear y habitar el arte, sin más reglas que la de la propia experiencia de ver y sentir.

A continuación, en sucesivos epígrafes veremos cómo se ha desarrollado la creación y evolución de esta manifestación artística, así como su vinculación con el arte múltiple a través del estudio y reflexión de conceptos comunes entre ambas disciplinas. Analizaremos además el aporte técnico y plástico que algunos artistas han experimentado dentro de la fusión de arte múltiple e instalación.

⁸ TAYLOR, Brandon, *Arte hoy*, Madrid, Akal, 2000, Pág. 151.

4.2 APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE INSTALACIÓN

Orígenes de la Instalación

*La función de la escultura consiste en apoderarse y ocupar el espacio*⁹

Carl André

Partiendo del momento creativo en que nos movemos en el que hay cabida para tantas disciplinas artísticas, resulta complicado definir algunas de ellas, sobre todo cuando los límites entre las mismas se han difuminado en un discurso heterogéneo e interdisciplinar propio de la hibridación cultural, social y creativa que afrontamos. Aún así, vamos a intentar esbozar una aproximación, lo más real y cercana posible al término instalación y a su complejo acotamiento conceptual. Pretendemos además, abordar el proceso de esta disolución de los límites en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

Un repaso rápido y conciso por la historia de las cinco últimas décadas del panorama artístico, daría como resultado el siguiente balance: los 50 supusieron el punto álgido del expresionismo abstracto y el elogio gestual y matérico. Los 60 fueron dominados por la planitud de color del pop. Los 70 por el vigor minimalista y conceptual de la obra artística. Los 80 fueron la década de “revisar” y neodictar los movimientos anteriores y los 90 forjaron un arte de denuncia social en torno a temáticas de raza, sexualidad o cultura, e hicieron del arte de la instalación el epígono y paradigma del arte de fin de siglo. Un arte como cita Amalia Martínez, *que refleja el deseo de no renunciar a las múltiples opciones abiertas*¹⁰. Tras todo un siglo de experimentación se nos ha brindando como resultado la instalación, un compendio que no se parece a nada, y en el que aparece todo.

La última etapa de los años 50 y 60, supuso un punto de inflexión en el ámbito de la escultura, a lo que contribuyó en gran medida los cambios sucesivos en política y cultura.

⁹ TUCHMAN, Phyllis, *Reflexiones sobre el Minimal Art*, Catálogo de la Exposición Minimal Art, Fundación Juan March, Madrid, 1981, s/p.

¹⁰ MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia, *De Andy Warhol a Cindy Sherman*, Valencia UPV, 2000. Págs. 12 - 13.

Rosalind Krauss en su archiconocido texto *La escultura de campo expandido* nos dice que; *Tan pronto como la escultura minimalista apareció en el horizonte de la experiencia estética de la década de 1960, la crítica empezó a conseguir una paternidad para estas obras, un conjunto de padres constructivistas con los que legitimar y por consiguiente autentificar la rareza de estos objetos (...). A medida que los años sesenta dieron paso a los setenta y la "escultura" comenzó a identificarse con montones de fibra desperdigados sobre el suelo, o maderos serrados de secuoya hechos rodar hasta la galería, o toneladas de tierra extraídas del desierto (...) la palabra escultura se fue haciendo más difícil de pronunciar (...). Al hacer todo esto, el propio término que habíamos creído estar rescatando – escultura – había empezado a resultar confuso(...). Habíamos caído en nuestra propia trampa y creíamos estar haciendo esculturas sin saber lo que la escultura era*¹¹.

En el terreno escultórico se empezó a considerar obra de arte total cualquier pieza bidimensional o tridimensional, lo que supuso la introducción de nuevas disciplinas en este campo, como por ejemplo el vídeo. También se incorporaron nuevos materiales como las resinas sintéticas. Estos factores hicieron que la escultura sufriera un vuelco en sus investigaciones formales y conceptuales., (al igual que le pasara al grabado, Ver capítulo 2).

Este proceso de cambio dicen J. Sureda y A. M^a Guasch, *hay que ponerlo en relación con la recuperación del espíritu Dadá puesta de manifiesto en las muestras de diferentes artistas dadaístas en Hannover y Dusseldorf; es entonces cuando aparece una nueva modalidad de arte objetual que se conoce como assemblage, y que recoge un abanico amplio de posibilidades, desde los combine paintings, hasta los ambientes y el happenig*¹².

Se pierde el sentido de marco y la obra se expande transformándose en un elemento narrador, en un lugar que se vuelve transitable dentro de un espacio real donde el espectador se ve incluido en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio tanto de los objetos, como del espacio en el que se

¹¹ E. KRAUSS, Rosalind, *La escultura de campo expandido* en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996. Págs. 291 - 292.

¹² SUREDA, Juan y GUASCH, Anna María, *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1987. Pág. 123.

encuentra. Dando pié a un tránsito de interferencia entre obra, espacio, creador y espectador. *El ambiente incorpora la cuarta dimensión, un tiempo de penetración/captación, que invita al espectador a dejar de estar frente a, para situarse en (...). La obra deja de ser un producto cerrado, concluido, para convertirse en un proceso abierto, poliforme e inacabado, en algo que integra arte y vida*¹³

Sin embargo, fueron dos las obras que ocasionaron un verdadero cambio de paradigma que sorprendería no solo al mundo de la escultura, sino al del arte en general. Desde nuestro punto de vista es con la realización de estas dos piezas donde se encuentra la esencia de la escultura contemporánea y por extensión el germen de lo que hoy día conocemos por instalación.

Cuando Constantin Brancusi arrebató el pedestal de su *Columna infinita* en 1938, ese balaústre vertical e infinito que realizó en honor a los rumanos fallecidos en la primera guerra mundial, provocó una revolución en cuanto a la concepción del espacio, pasando de ser contenido, a ser a la vez contenido y continente. La pieza suponía un flujo ascendente e inalcanzable que poseía identidad por sí misma.

Brancusi eliminó las peanas y con ellas se llevó los tradicionalismos y reverencias que ostentaban las esculturas en los pedestales. Si bien es cierto, como apuntaba Javier Maderuelo en 2008: *La instalación, como tantos otros fenómenos del arte contemporáneo, no tiene un único origen que se pueda establecer con precisión. Su procedencia la tenemos que buscar tanto en distintos momentos del desarrollo de la escultura, como en el desbordamiento categorial de las artes en general*¹⁴.

Por su parte el artista alemán Kurt Schwitters, comenzaba en 1923 la primera de sus tres *Estucturas Merz*, realizadas con materiales encontrados en la basura y en torno a 1937 terminó su pieza *Merzbau- Hannover*, la cual se mostraba expuesta en el techo de su taller. Con esta acción, Schwitters cambió el plano expositivo abriendo una ventana a la imaginación en el terreno del montaje expositivo.

¹³ *Íbidem*. Pág. 131.

¹⁴ MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960 -1989*, Madrid, Akal, Arte contemporáneo, 2008. Pág. 307.



Fig. 1. SCHWITTER, KURT, *Merzbau*,
1919 - 1937.

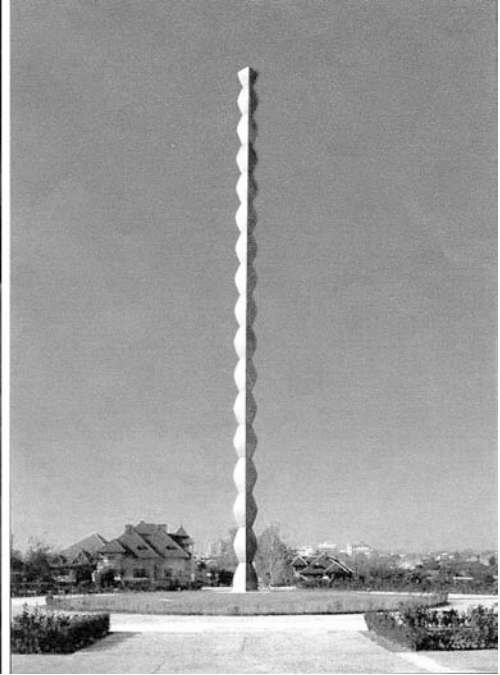


Fig. 2. BRANCUSI, CONSTANTIN, *Columna
Infinita*, 1938. 558 x 36,5 x 34 cm Rumania.

Se abrió un terreno entre el paisaje y la arquitectura, un intermedio del arte de deshecho y el lenguaje expositivo, un collage tridimensional y expandido cuyo soporte no era el papel sino las paredes de un taller; está claro que el cambio era inminente. Mónica Argilés lo definía como un espacio construido entre *una escenografía, un decorado, una arquitectura, que quiere ser habitada y experimentada por el espectador*¹⁵.

Quizás sea éste el nacimiento de un fenómeno que ha sido capaz de abarcar todo tipo de disciplinas, de asimilarlas y reconducirlas en un lenguaje propio y múltiple, cuya riqueza reside en sus cualidades metamorfósicas que lo sitúan en una constante renovación. Algunos críticos se ven obligados, cuando intentan definir la instalación, a echar mano de técnicas anteriores ya asentadas para dilucidar algo entorno a este fenómeno artístico. *Lejos de alcanzar este objetivo, ese intento de definición nos informa de otra problemática frecuente actual: la dificultad, sobre todo*

¹⁵ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica, *Los límites de la Instalación* en AA.VV., *Tendencias del arte, arte de tendencias*, (Eds. Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo), Ensayos de arte Cátedra, Madrid, 2004. Págs. 203 - 204.

*a partir de la segunda mitad del siglo XX, para diferenciar prácticas artísticas separadas entre sí por unos límites extremadamente difusos*¹⁶.

La antigua reivindicación formulada por el artista Dan Flavin: *Resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos*, demandó durante los años 70 un tipo de arte basado en el pensamiento, más preocupado por el qué, que por el cómo. La finalidad de este abandono del trabajo de estudio, más tradicional por el de mostrar la documentación gráfica, (los bocetos, las fotografías etc.), fue en definitiva, un intento por manifestar la visibilidad intelectual del artista, por medio de un movimiento o fenómeno denominado *process art*, cuyo génesis nacía como necesidad del *arte ambiental o environmental art*, ante la imposibilidad de materializar físicamente y de manera real todas sus obras y en caso de hacerlo, reflejar lo efímero de las mismas. Estos postulados situaron a los artistas en la obligación de la realización de un trabajo de campo, basado en la documentación de todo el proceso creativo y de construcción de la obra. De manera que éste ejercicio de campo se efectuaba, bien en la fase preliminar o bien en la fase posterior a la ejecución, siendo considerado obra en sí mismo.

Podemos afirmar que con la incursión del arte povera y el land art, el arte ya no se concibe como algo duradero y perenne, sino todo lo contrario; se comienza a valorar el concepto de lo efímero, ya que el tiempo actúa como agente destructivo e indispensable para la realización de la obra.

En 1983, once de las islas situadas en la bahía de Biscayne, conocidas como el Gran Miami, fueron rodeadas con 6,5 millones de pies cuadrados (603.870 metros cuadrados) de un tejido color rosa de polipropileno flotante que cubría la superficie del agua, extendiéndose alrededor de cada isla. La obra, conocida como *Surrounding Island*, ha sido uno de los ejemplos por antonomasia de éste género, así como uno de los más ambiciosos trabajos realizados por Christo y Jean Claude.

¹⁶ *Íbidem*, Pág. 202.

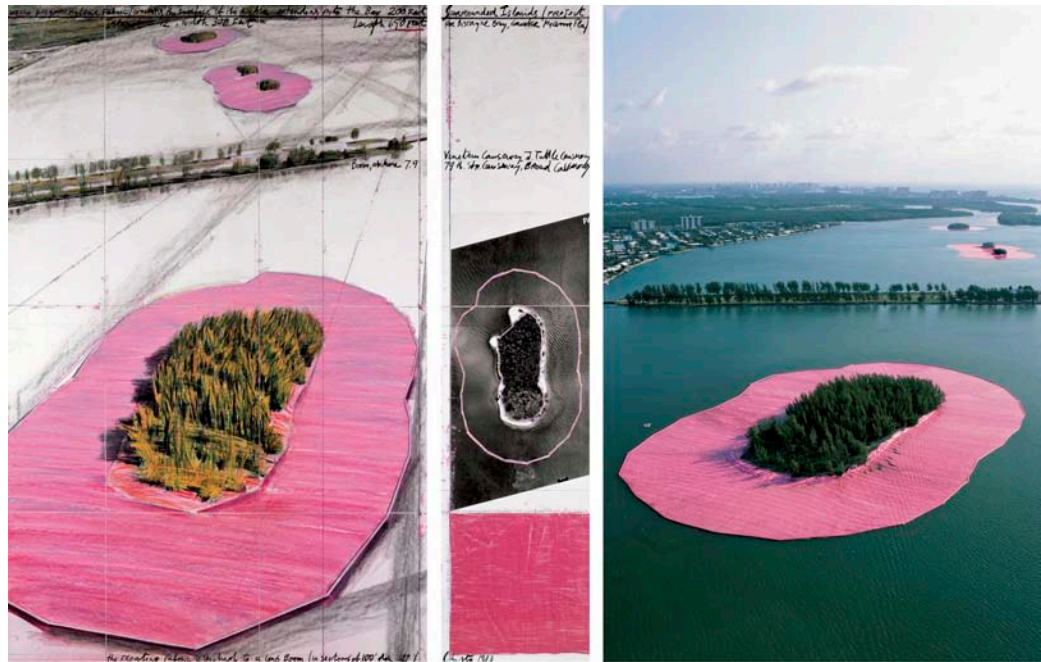


Fig. 3. Boceto de trabajo de Christo y Jeane Claude,¹⁷ para su intervención *Surrounding Islands*, en 1980 - 1983 (Izq.) Resultado final de *Surrounding Islands* en Biscayne Bay, Greater Miami, Florida (Drcha.)

Sin embargo, el conceptualismo ha guiado al *project art* hacia una vía de desprestigio dada su escasa cualidad objetual y como tal, su dudoso valor de cambio en el mercado del arte, como señala Gloria Picazo: “*Aquellos trabajos de una rigidez conceptual extrema, en que el proyecto fotocopiado o la fotocopia-documento eran implantados como obras definitivas, han dejado de interesar, dado que se puede constatar día a día el deseo de considerar el objeto artístico como tal*”. El objeto artístico de estos proyectos es lo que se conoce con el nombre de *instalación*¹⁸.

Este hecho es vinculante con la instalación, lo procesual (al igual que sucede en el arte múltiple) resulta indispensable a la hora de ejecutar un proyecto de estas características, ya que antes de realizar lo que se supone va a ser una obra de grandes dimensiones, hay muchas cuestiones técnicas que investigar, como por ejemplo el espacio que se va a ocupar. De ahí, que se tome también como punto de referencia para el nacimiento de la instalación, un tipo de obras de carácter procesual y documentativo. Como dice Maderuelo, *en algunos casos el proyecto no es en sí mismo la obra de arte, pero el comprador adquiere la posibilidad de llegar a*

¹⁷[en línea] <http://www.christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands#.UujUr3mr1FQ>

¹⁸ MADERUELO, Javier, *Interferencias en el espacio escultórico*, en *Espacio de interferencias*, catálogo de exposición, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1990. Pág. 32.

*construir esa obra y atribuir su creación al autor del proyecto que, desde luego no se ensuciará las manos haciéndolo realidad física*¹⁹.

Otro precedente de la instalación tuvo como referencia los happenings, ya que las dos expresiones artísticas, tienen en común la invasión del espacio para su realización. En *El espacio raptado*, Javier Maderuelo nos habla al respecto de cómo *la desmaterialización de la obra del "arte conceptual" también ha ayudado a conformar el arte de las "instalaciones", introduciendo la idea del "arte efímero" desarrollada, entre otros por los creadores del "arte povera". Estos artistas pretenden una obra sin forma determinada, en la que dan más valor a la propuesta que al carácter objetual, material y formal de la obra*²⁰.



Fig. 4. FLAVIN, DAN, *The nominal 3*, Green Gallery, Nueva York, 1964.

Sin embargo según Johnstone, no fue hasta 1964, cuando surgió por primera vez el término "instalación", para designar las obras formadas por tubos de neón, realizadas por Dan Flavin. Johnstone decía al respecto: *las lámparas fluorescentes de Dan Flavin se instalan, como los cuadros, en los muros, en la periferia de la sala que*

¹⁹ Óp. Cit., MADERUELO, 2008. Pág. 304.

²⁰ MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990. Pág. 209.

las contiene iluminando el espacio vacío, convirtiendo la sala en la obra en la que los espectadores ocupan su centro²¹.

²¹ Óp. Cit., MADERUELO, Javier, *Interferencias en el espacio escultórico*, 1990. Pág. 29.

4.2.1 ABANDONO DE LOS TRADICIONALISMOS DISCIPLINARES EN EL ESPACIO. *La renuncia al pedestal*

*La instalación representa una vía de salida al espacio pintado del ilusionismo y pone en práctica cada uno de los propósitos fundamentales del modernismo, el de llevar el arte a la realidad*²²

Ammon Barzel

Para que este cambio de paradigma se sucediera, tuvieron que darse dos fenómenos fundamentales que cambiaron el rumbo de la escultura tradicionalista: **el abandono del antropocentrismo y la pérdida del centro.**

Desde sus inicios, la escultura al igual que la gráfica, se ha visto envuelta por un halo de representación costumbrista del ser humano. Ambas disciplinas están unidas a este carácter antropomórfico, que surgió inicialmente como necesidad de dejar un vestigio de la existencia humana, hasta llegar a suponer la esencia representacional en todas las ramas del arte.

La lucha por dejar atrás estos convencionalismos fue enorme por parte de artistas de todas las disciplinas. Los escultores se vieron en la obligación de “tomar prestado” técnicas y procesos de otras artes, para avanzar en un terreno de acción nuevo, invadiendo y camuflando fronteras hasta entonces milenarias.

En 1917, Duchamp demostró con su urinario que el contexto dónde se encuentra una obra de arte conformaba el valor y el estatus de la misma. Y que los espacios destinados al arte no eran un simple contenedor, sino que esos lugares, conferían un aura definitoria para las obras que allí eran instaladas.

Por su parte los constructivistas comenzaron a integrar sus piezas en el espacio haciendo que la obra se expandiese. Tomando como referencia directa el estudio de Krauss²³, Schwitters con su obra *Merzbau*, entendía el espacio como un elemento más en la configuración de la obra, haciendo que el tránsito en el recorrido de la misma,

²² AMMON Barzel, Introducción, Óp. Cit., LARRAÑAGA Josu, *Instalaciones*, Nerea, Guipúzcoa, 2001, Pág. 89.

²³ Ver: E. KRAUSS, Rossalind, *La escultura de campo expandido en La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996.

fuese indispensable para su recepción y total comprensión. Con el fin de liberar a la escultura de la representación del cuerpo humano dice Krauss *los escultores, desde principios de siglo, intentaron seguir los pasos de la pintura en su peripia moderna*²⁴.

Para ello y (con el temor de ser una disciplina en extinción), la escultura moderna a finales de los años cincuenta, comenzó a vincularse con todo tipo de medios de creación artísticos, aprovechando lo que éstos pudieran aportarle. Una figura decisiva en esta expansión, fue el músico y compositor John Cage, que *va a ofrecer a los escultores la posibilidad de entender, valorar y significar el espacio vacío*²⁵. Ya que, en la obra de Cage, el silencio y el sonido son elementos de equivalente importancia.

La música, tradicionalmente considerada como arte abstracto, cobra un sentido radicalmente opuesto con la figura de Cage. La aportación de ruidos y sonidos nunca antes utilizados al componer, se aparta de los convencionalismos creando obras acústicas que él mismo denomina paisajes, que añaden a la composición un toque descriptivo que influiría sobremanera en el acercamiento del paisaje a la escultura moderna.

De ahí que en 1952 organizase junto al artista norteamericano Robert Rauschenberg, la obra *Heather piece N°1*, cuya pretensión no era otra que el encuentro y la mezcla entre hechos artísticos heterogéneos. De modo que el *happening* se constituyó como la forma de acción perfecta; un escenario común entre disciplinas artísticas, que posteriormente se ampliaría con las *performances*.



Fig. 5. KAPROW, ALLAN, *18 Happenings en 6 partes*, 1959, artista realizando la performance y detalles.

²⁴ *Ibidem.*, Pág. 23.

²⁵ *Ibidem.*, Pág. 24.

La acción que se sucede en un tiempo y en un espacio concretos, hizo que los escultores fijaran de nuevo sus miras en el arte del teatro, (concretamente en la obra del implacable artista Antonin Artaud²⁶), comenzando así a focalizar sus intereses en la representación dentro de un espacio determinado y no en la representación de un objeto formal y totémico.

Así pues, en las décadas de los 60 y 70 el espacio abandona su concepción de contenedor del arte, deja de lado su hasta entonces, neutralidad y se presenta como un lugar que está ahí para ser experimentado, habitado, o intervenido, proponiéndose además como alternativa a la posición aurática de las piezas escultóricas y pictóricas tradicionales, cuya materialización se realizaba a través de obras que abandonarían los conservadurismos y experimentarían con la creación de ambientes diferentes o alternativos a un espacio concreto.

En los 70, se empezaron a hacer los primeros *Site specific*, y aunque algunos no fueran del todo relevantes, se abrió la veda para el avance. Isabel Tejada y Antonio García dicen que se comenzaron a *construir obras cuya relación con el espacio no fuera sólo física sino también semántica, que la gramática de las piezas se convirtiera en parte indisoluble del espacio; es más, que la obra fuera proyectada partiendo de los vínculos de ese espacio concreto, tanto los de tipo social y cultural como político, económico o histórico*²⁷.

Una vez superado el miedo a la intervención en el espacio vacío, los escultores se acercan al ámbito arquitectónico, del cual absorberán gran parte de los recursos formales y materiales que les serán muy útiles para apartarse de una vez por todas del antropomorfismo heredado. Por lo tanto y parafraseando a Maderuelo, “la escultura rapta el espacio arquitectónico” y por extensión se traslada al espacio público con la finalidad de ordenar y dividir el mismo.

²⁶ Ver ARTAUD, Antonin, *Van Gogh el suicidado por la sociedad & Para acabar de una vez con el juicio de Dios*. 1983.

²⁷ TEJEDA, Isabel y GARCÍA ÁLVAREZ, Antonio, *La escultura como lugar. El lugar de la escultura*, Valencia, Sendemá ed, Universitat Politècnica de València, Estiu ART intervencions, 2006. Pág. 21.

La pérdida del centro en la escultura supuso tal avance, que facilitó enormemente la comprensión del concepto de instalación. El abandono del centro provocó que la atención del espectador se desplazara de la escultura única, a una visión panorámica que recorre el espacio intervenido por el artista, de manera que el espectador forme parte de la propia obra.

Este acontecimiento consigue su apogeo con la aparición del *minimal art*, en el que la distribución en el espacio de las obras y los objetos que las componen, supone una pérdida del centro, obligando al público a recorrerlas y rodearlas por el lugar donde se encuentran instaladas.



Fig. 6. DE MARIA, WALTER, *The earth room*, Tierra sobre el suelo de la galería, intervención, 1997, Nueva York.

Muchas de estas piezas están conformadas por estructuras versátiles y múltiples que se repiten. Estas cualidades permiten que puedan ser expuestas y mostradas al público de varias maneras, dependiendo del lugar en el que se exhiban.

De este modo la escultura reivindica un espacio experimental y deja de lado el protagonismo del objeto, planteando un tipo de obras que atraigan la atención del espectador respecto a las conexiones que se establecen entre él y el tránsito por el

lugar. Es a partir de este momento cuando el espacio es considerado extensivamente como un soporte de acción en el que instalar una obra heterogénea.

Así las cosas, era muy necesario que el espacio se comprendiera como un lugar de actividad. Jesús Carrillo lo define como *un tablero de operaciones construido o proyectado discursivamente desde las estrategias del poder, un poder o poderes que se despliegan primordialmente mediante la territorialización y la continua distribución y redistribución de posiciones espaciales: dentro-fuera, centro-margen, contigüidad-fractura, patria-frontera, etc. En este sentido, el espacio pasaría de ser un apriori a ser una construcción, un producto generado a partir de la acción, interacción y competición entre los distintos agentes*²⁸.

En la misma dirección, la artista Bárbara Rose expone en torno a los orígenes de la instalación: “Robert Morris, Carl André y Dan Flavin no tardan en hacer suya la idea de dividir el espacio de la galería o del museo, utilizándolo como si fuese el ámbito de un lienzo, para realizar allí el equivalente abstracto de los *environments pop* de Claes Oldenburg”.

Concebir una definición cerrada de un término tan amplio como el de instalación, sería una incongruencia. Lo que proponemos en este capítulo es más bien, dar al lector unas pautas para entender y reconocer algunas de las características fundamentales de este tipo de manifestación artística. Pablo del amo explica cómo el concepto de instalación artística se nos presenta a menudo ambiguo, *unas veces es asociado a la representación de objetos sin relación previa aparente entre ellos (...) otras veces se relaciona con toda obra imposible de encasillar en otra disciplina, bien porque aporta nuevos medios, bien porque pasa de una disciplina artística a otra o se encuentra elaborada en varias de ellas, y una multitud de veces se relaciona con la acumulación de objetos personales, objetos encontrados y objetos reciclados*²⁹. Con el ready-made la función de los objetos de uso cotidiano pasó a tener un uso múltiple y no sólo funcional.

Si atendemos al concepto de instalación que nos ofrece la RAE, en el que citamos textualmente: *Instalación, acción y efecto de instalarse. Conjunto de cosas instaladas.*

²⁸ CARRILLO, Jesús, *Espacialidad y arte público*, en AA.VV., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, ed. Universidad de Salamanca, 2001. Pág. 128.

²⁹ DEL AMO DE ARRIBA, Pablo, *El entorno y el espacio escultóricos. La instalación artística*, en AA.VV., *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, Madrid, Akal Bellas Artes, 2009. Pág. 89.

E *Instalar, poner o colocar en su lugar debido a alguien o algo*³⁰, advertimos que no discrepa mucho de la idea de los artistas que utilizan la instalación como medio de creación.

La aparición del *Happening* y la *Performance* fueron clave para el hecho de la desmaterialización del arte, hecho fundamental que ha ayudado a consentir y formar la idea de instalación. *El Happening escora, en un cierto momento, hacia actitudes más formalistas que eluden a la participación del público. De esta manera se originan las performances, actuaciones más cerradas, que constituyen un género muy ligado a las instalaciones, de hecho algunos artistas ejecutan performances consistentes en el acto, más o menos exhibicionista, de realizar la instalación de su obra, una especie de ritual donde los objetos que se instalan van ocupando el espacio y cargándose durante el acto, de contenido*³¹.

A estos hechos han colaborado también movimientos como el arte conceptual o el arte póvera, que introducen la idea temporal de lo efímero en un espacio determinado. Esta noción de desaparición, como vemos, se opone taxativamente a la idea de permanencia que prevalecía hasta este momento en la escultura.

En 1966 Dan Flavin proclamaba: *“ Ya no es necesario que aprendáis a castigar la roca con martillos y cinceles, ni a destrozar planchas de metal con soplete o sumergir el contrachapado en pintura; resumiendo todo aquello que constituía “el oficio” de la escultura contemporánea (...) Ahora sé que puedo repetir sin que resulte inadecuado cualquier parte de mi sistema (...) al carecer de sentido histórico. Mi propósito no encierra significado alguno en el sentido de desarrollo estilístico o estructural; tan solo algunos cambios en el énfasis divisorio, modificables y añadibles sin variación intrínseca*³².

A partir de este momento, podemos ver como las piezas aparecen mostradas de diferentes formas en los espacios expositivos: colgadas en la pared al modo tradicional, esparcidas por el suelo, apoyadas en las paredes de la sala aleatoriamente o incluso colgadas en el techo. El espacio es el nuevo campo de experimentación de los artistas y como tal se le saca el máximo rendimiento posible, siendo un elemento fundamental de la propia obra.

³⁰ Óp. Cit., R.A.E, versión 2011.

³¹ MADERUELO, Óp. Cit., 2008. Págs. 309 - 310.

³² TUCHMAN, Phyllis, *MINIMAL ART. Reflexiones sobre el Minimal Art*, Madrid, Fundación Juan March, 1981, S.P.

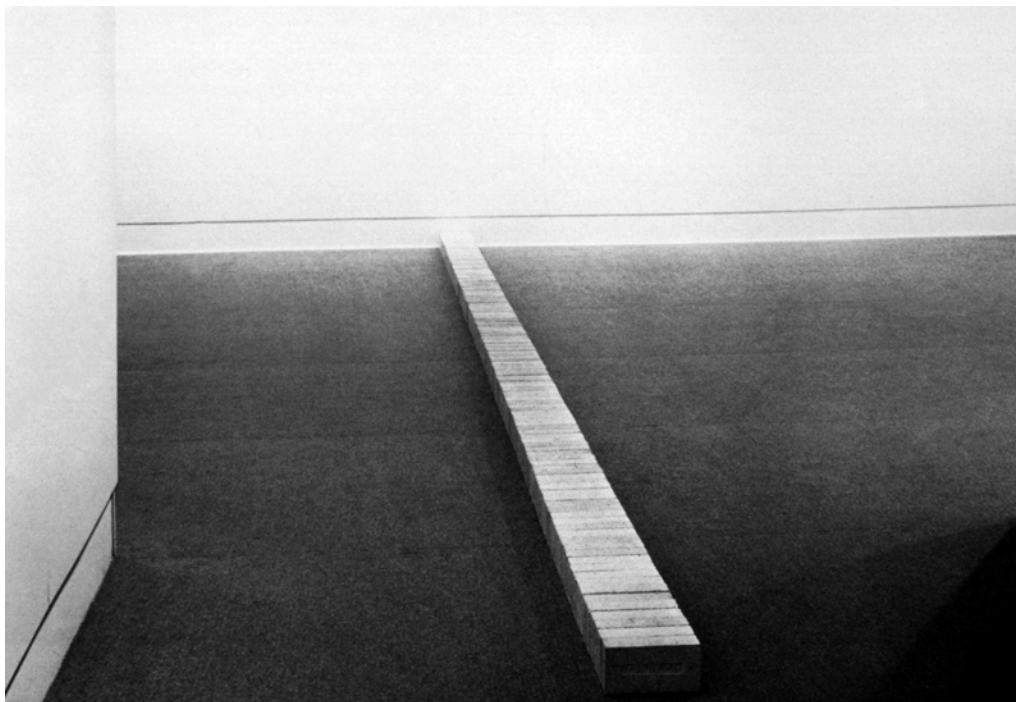


Fig. 7. ANDRE, CARL, *Lever*, Instalación. 1966.

Según Maderuelo, la obra *Lever*, realizada en 1966 por el artista Carl André, puede verse como la precursora de este cambio de sensibilidad que se produce al pasar de los objetos colocados en un determinado entorno, a situarlos en un lugar concreto en el que obra y espacio dialoguen. Lo innovador de esta nueva propuesta de Carl André, es que antes de realizar la pieza, el artista centró su interés no en el hecho de crear el objeto en sí, sino en cómo el objeto quedaría ubicado en un espacio determinado, y como sería la interacción entre ambos.

Todos los elementos que conforman ese espacio pasan a ser elementos evaluables, variables y susceptibles de experimentación a la hora de instalar la obra de un modo u otro.

Como hemos apuntado al comienzo de este capítulo, la primera vez que se utilizó el término instalación para referirse a una obra artística, fue en 1964 para designar las obras lumínicas de Dan Flavin, en las que el material luminoso no era solamente la luz, sino el espacio ocupado por la fluorescencia que reflejaban sus lámparas de colores.



Fig. 8. FLAVIN, DAN, *S/T*, Fluorescente rosa, azul y verde, 244 x 96 cm, 1976.

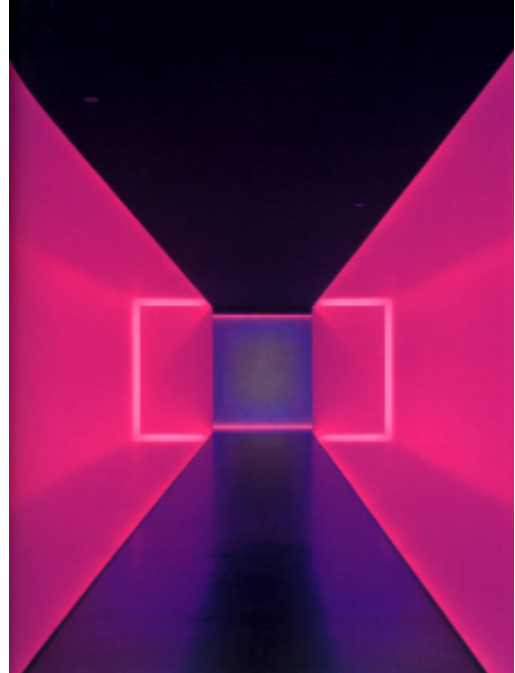


Fig. 9. TURRELL, JAMES, *La luz dentro*, Museo de Bellas Artes de Huston, 2000.

El excelente trabajo de Flavin, radica en la simplicidad y la perfección de la disposición y elección de los elementos en el espacio, del mismo modo que sucede con las instalaciones lumínicas de James Turrell, cuyos espacios raptados por esa luz tan peculiar, hacen que el acto de mirar se convierta en un deleite sensorial.

La adopción generalizada del término, trajo consigo que la instalación ampliara sus límites y pronto fuera uno de los medios más utilizados por artistas de todas las disciplinas, incluido el medio múltiple.

Pese a que los minimalistas fueron los primeros en dar a conocer sus piezas efímeras para un determinado espacio, el artista Donald Judd, publica un ensayo en la revista *Arts Yearbook*, en 1965 titulado *Specific Objects*, en el que se describe lo que posteriormente conoceremos como arte minimal. El objetivo del artista al realizar esta publicación, no fue otro que dejar clara una desvinculación de la obra con todo tipo de significaciones o atributos externos a su propia esencia. El método procesual de Judd, elude las posibles relaciones referenciales y sentimentales previas al proceso creativo. No es casualidad que una característica primordial en la obra de Judd, sea la utilización de materiales industriales, ajenos a una producción

manufacturada o personal. Con esta acción, pone de manifiesto que la huella del autor no ha de estar presente a lo largo de todo el proceso desde su inicio.

Miguel Cereceda expone en su texto *Desesculturas, Instalación designa a un tipo de construcción dispersa, producto de la yuxtaposición arbitraria de elementos diversos, en el interior de una habitación*³³. El interior de ese espacio es siempre una constante que se repite a la hora de ejecutar una instalación. El espacio es robado al propio espacio para mostrar una realidad inventada, repleta de elementos o reducida a uno solo. Por su carácter absorbente borra las fronteras entre disciplinas, por lo que puede ser una cosa o todas a la vez.

Precisamente esta tautología de la que nos hablaba Jonathan Watkins³⁴, se puede identificar con uno de los tres principios planteados por Edgar Morin, a la hora de definir algunas claves de la instalación como herramienta en el sistema del arte: el principio hologramático, el principio dialógico y el principio de recursividad, que correspondería a esa repetición planteada por Watkins, que Morin definía como: *un proceso recursivo es aquel en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce*³⁵.

A menudo sucede que existe una tendencia reticente a aceptar un nuevo medio de creación. Desde nuestro punto de vista, la instalación pese a ser un arte relativamente nuevo, ha sabido atrapar por su dinamismo y convertirse en una herramienta a la hora de utilizar el espacio como soporte de acción.

Además, tal y como concluyó Michael Archer en 1996 en su mítico libro *Installation Art*: “la adopción generalizada de la instalación como método para producir arte lleva a una situación en la que muy pronto será la forma convencional de hacer las cosas”. Solo hay que mirar aquello que hoy inunda las galerías y las ferias de arte, para ver cómo poco a poco, este “modo de hacer” se ha convertido en indispensable para los artistas de todas las disciplinas. Y cómo su peculiaridad híbrida, es lo que ha hecho que disciplinas tan arraigadas a los tradicionalismos como la escultura o el

³³ CERECERA, Miguel, *Desesculturas*, catálogo de exposición, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2002.

³⁴ Ver epígrafe 4.1. Complejidad polisémica del concepto de instalación.

³⁵ MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1995. Citado en SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica, *Los límites de la Instalación* en AA.VV., *Tendencias del arte, arte de tendencias*, Ensayos de arte Cátedra, Madrid, 2004, Pág. 208.

grabado, se reinventen en el deleite de alterar el espacio, superando sus propios límites y extrapolándolos. Así instalación y arte adquieren un carácter unívoco, siendo contenido y continente de un plan orquestado en la mente del creador, que ofrece al espectador una visión de conjunto. La definición de instalación se intuye en sí misma, aunque su carácter dinámico la coloca en situación de transformación y expansión. Y cuyo cambio en la misma depende de las influencias recibidas por el contexto y la necesidad que suscita cada obra en cada momento y espacio³⁶.

El campo escultórico dio paso a la instalación, y esta a su vez, ha sido un *género nido*³⁷ en el que acoger la heterogeneidad de la mayoría, aunque no de todas las disciplinas artísticas, dando como resultado una transdisciplinariedad cuyo efecto ha supuesto una disolución entre los límites artísticos, expandiendo el lugar de experimentación de los mismos.



Fig. 10. AMORALES, CARLOS, *Nube negra*, Instalación, mariposas de papel, Galería AV, 2009.

³⁶ *Ibidem.*, Pág. 210.

³⁷ Se ha designado de manera personal así, al término instalación por su carácter acogedor y protector para con todas la manifestaciones y medios artísticos y creativos.



Fig. 11. AMORALES, CARLOS, *Nube negra*, Instalación, mariposas de papel, Galería AV, 2009.

4.2.2 LA CONQUISTA DEL ESPACIO: LA INSTALACIÓN TOTAL *Según Ilya Kabakov*

No estoy en condiciones de dar una definición exhaustiva de la instalación. Ignoro fundamentalmente lo que es una instalación, aunque la practico desde hace ya mucho tiempo con mucho entusiasmo y pasión³⁸.

Ilya Kabakov

A lo largo de este capítulo hemos podido estudiar cómo el concepto de espacio se ha impuesto de manera contundente en los planteamientos estéticos y conceptuales del arte contemporáneo. En este epígrafe que comienza, veremos cómo ese “rapto del espacio” del que nos habla Maderuelo, se convierte prácticamente en un rapto atrapado por el artificio y la simulación de una instalación; hecho que nos sitúa a su vez, ante un espacio creado por y para ser contemplado, en el que el espectador forma parte de la obra tanto o más que la obra misma, lo que el artista Ilya Kabakov ha dado en llamar: Instalación total.

Como ya sucediera con la obra de otros artistas comprometidos con la acción en el espacio, tal es el caso de Beuys, Kounellis o Merz, que utilizaban el mismo como lugar en el que realizar una acción en un periodo de tiempo concreto y real. De estas obras solamente nos quedan sus registros gráficos, por otro lado, sus piezas performativas e intervenciones se vivían in situ y se ejecutaban como tal en el acto. En el caso de la instalación total, esto se recrea como artificio, como engaño de que algo pasó o está a punto de suceder. Se trata de una instalación compleja en composición, forma y efecto.

³⁸ Tomado del catálogo *Ilya Kabakov: installations*, París, C. G. Pompidou, 1995.

Según Ilya Kabakov, a grandes rasgos, podemos hablar de tres formas previas a la instalación total:

1. Las pequeñas instalaciones donde se agrupan algunos objetos, como los *rayonnages* (estanterías) de Haïm Steinbach.



Fig. 12. STEINBACH, HAÏM, *Supremely Black*, Instalación, 1985.

2. Aquellas que están yuxtapuestas a la pared, que cubren toda la pared o una parte del suelo, como por ejemplo algunas obras de Mario Merz.



Fig. 13. MERZ, MARIO, *Lingotto*, Pincel de madera, Cera y acero, 262 x 313 x 114 cm. 1998.

3. Aquellas que rellenan casi por completo la sala que les ha sido concedida. Como las instalaciones de elementos repetidos de Allan Mc Collum.



Fig. 14. MC COLLOUM, ALLAN, *The Shapes Project*, Instalación, 2006/2007.

En estas tres formas de instalación el espectador queda de algún modo independiente a la obra, ya que el espacio donde se encuentra enmarcada la pieza es distinto al de la instalación en sí misma, es decir, son instalaciones versátiles que se pueden ubicar en casi todos los espacios, lo único que varía en ellas es el número de elementos que se acumulan en la sala. Por ejemplo, en la tercera forma tan solo es necesario que el espacio sea cerrado y posea una buena iluminación que posibilite reinstalarla en lugares diferentes.

Estas tres formas de instalación, unidas a las relaciones del mundo occidental entre el objeto y el entorno, fueron el detonante que llevaron a Kabakov a la reflexión en torno a un nuevo concepto de instalación único, en el que el espectador y el espacio-ambiente, fueran fundamentales desde su concepción. Es lo que hoy se conoce como: *instalación total*.

El moscovita Ilya Kabakov se expresa con claridad ante las posibilidades del género de la instalación. Nos dice que: *por su propia naturaleza, puede unir, (en igualdad de*

términos, sin supremacías) cualquier cosa, y la mayor parte de los fenómenos y conceptos que están extraordinariamente lejos unos de otros. En ella, la política puede combinarse con la cocina, los objetos cotidianos con objetos científicos, la basura con efusiones mentales³⁹.

Para este tipo de instalaciones, el entorno, el espacio y los objetos, tienen la misma importancia. El rol del sujeto que contempla la exposición pasa de ser un mero transeúnte a ser parte de la obra. Se convierte en una “víctima” de la representación artificiosa del artista. Pero, pese a ser presa de su intención, el espectador forma parte del escenario y además lo contempla con una mirada protagonista, es decir, adquiere un papel representativo dual desde el cual analiza los hechos que ve. Es la instalación la que le atrapa, devolviéndole la ilusión de una realidad fingida, de un simulacro artístico maquinado y creado por el autor de la obra. Se produce por tanto: una interrelación entre obra, espectador y artista *que prescinde los límites tradicionales trazados por los teóricos de la modernidad para acotar el papel de la obra de arte, que queda explícitamente subrayada en estas obras: trabajos que van desde la escultura, a la instalación y a la intervención⁴⁰.*

Ilya Kabakov expone en su texto sobre *la instalación total* que es precisamente éste artificio el que debe ser preservado en este género de obras. Él mismo define su tipología, de la siguiente manera:

Dentro de la instalación, el espectador se ve confrontado a un nuevo entorno absolutamente inesperado (que se presenta como un conjunto que constituye un todo coherente), a objetos íntimamente ligados a este entorno, y al “espectador vecino” que también se encuentra en la sala. Este es percibido igualmente como un elemento del conjunto (...). Un segundo antes de entrar en la instalación, el espectador deambulaba por un entorno conocido y percibido como neutro (lo que evidentemente también es una instalación en el sentido amplio del término) (...). Este espacio debe ser considerado como un lugar respetado del arte, extremadamente importante y prestigioso. (...) La práctica (por lo menos la mía) demuestra que, a pesar de la voluntad sincera del autor, todo corre el riesgo de volverse espectáculo de feria y acabar en el resultado opuesto. Estas salas oscuras, con centelleos o resplandores misteriosos, se parecen mucho a atracciones, precisamente porque el espectador sabe que no está en un bosque, en una

³⁹ TAYLOR, Brandon, *Arte hoy*, Madrid, Akal, 2000. Pág. 157.

⁴⁰ Óp. Cit., TEJEDA, Isabel y GARCÍA ÁLVAREZ, Antonio, *La escultura como lugar. El lugar de la escultura*. Pág. 25.

choza solitaria en medio de un pantano, sino a dos pasos de las salas climatizadas y bien iluminadas, y que todo esto ha sido concebido y montado con el fin de producirle un efecto calculado. Este lado falso, este artificio no debe ser superado sino, precisamente, preservado en la instalación total. El espectador no debe olvidar que se encuentra ante un engaño, que todo está hecho con el único fin de impresionar. (...) Así pues la instalación total es el lugar de una "acción" cuajada, donde se ha producido, se produce o puede producirse un "acontecimiento"⁴¹.



Fig. 15. BUREN, DANIEL, Instalación que albergaba varios espacios para Kunsthalle Baden-Baden, 2011.

Este ejemplo de instalaciones suelen tener por su carácter teatral, dos categorías: la primera, se refiere a aquellas que ocupan una sola sala: en éstas el espectador es capaz de captar de manera global toda la pieza de una sola vez, para posteriormente detenerse en los objetos.

La segunda alude a aquellas instalaciones que incluyen varios espacios. El tránsito entre ellos implica una interacción, como si fuera un guión en tres partes, en el

⁴¹ KABAKOV, Ilya, *La instalación total*, en AA.VV., *Instalaciones*, LARRAÑAGA Josu, Colección "Arte Hoy", Editorial Nerea SA, Guipúzcoa, España 2001. Págs. 94 - 96.

que se suceden los actos a cada paso del espectador, provocando que el factor tiempo adquiriera relevancia en este tipo de instalaciones.

Para su instalación, *El hombre que voló al espacio desde su habitación*, Ilya Kabakov recreó a la perfección una habitación destrozada, a la que precedía otro habitáculo en el que se encontraban dibujos y planos de todo tipo con esquemas de vuelo, etc. Cuando el espectador se adentra en la obra y siente como si llegara tarde al acto que ha tenido lugar en ese espacio.

Es un artificio total de lo que supuestamente ha sucedido: el sueño de un hombre que quería viajar al espacio desde su habitación. Pero sólo vemos los artilugios del viaje y el destrozo que queda tras la supuesta partida.



(Fig.16) KABAKOV, ILYA, *El hombre que voló al espacio desde su habitación*. Instalación, 1995.

4.2.3 ELEMENTOS A TENER EN CUENTA A LA HORA DE REALIZAR UN PROYECTO DE INSTALACIÓN

Una vez analizados los orígenes y la historia de la instalación, ya contamos con varias claves que nos pueden ayudar a la hora de realizar un proyecto de estas características. Por ello nos parece interesante abordar este epígrafe, como un esclarecedor esquema de lo aprendido, basado estructuralmente en los contenidos de la asignatura *Instalaciones*, impartida por la profesora Sara Vilar en el Master de Producción Artística de la UPV, modificando y ampliando el sentido de los mismos. Éste epígrafe ha servido de base conceptual y práctica para su posterior aplicación en un proyecto real, que en nuestro caso, se corresponde con el capítulo final de la presente tesis doctoral. En el cual, se incluyen algunos proyectos artísticos personales que parten de la hibridación entre arte múltiple e instalación, ya que son desde nuestro punto de vista, prácticas que se relacionan, debido a los puntos en común existentes entre ellas, en los que profundizaremos posteriormente.

Partimos de la premisa de que una instalación siempre plantea un **nuevo espacio en relación a un espacio anterior**. Además anotamos algunas características que implican la concepción de la elaboración de un proyecto de instalación.

EL ESPACIO

El espacio ocupa una parte muy importante en el comportamiento y la tradición del ser humano. Debido al evidente interés que despierta, es revisado como territorio de investigación y motor de un nuevo planteamiento tridimensional en el arte. Además, también está presente en el arte múltiple de campo expandido, cambiando de manera radical la concepción del espacio expositivo, que pasa de ser “contenido de” en el que se incluía a las personas y a los objetos, a plantear la creación de un **espacio que se construye** y que ahora es contenido y continente.

El resultado de este cambio de paradigma es una extensión de las fronteras entre disciplinas artísticas, que desvanece los límites, hasta entonces existentes entre ellas.

Para la correcta lectura y percepción de la instalación es fundamental prever y pensar la estructuración y el diseño del espacio, el recorrido que va a seguir el espectador en el mismo, los elementos que van a formar la obra y la disposición y distancia existente o no entre ellos, así como las interferencias que se produzcan entre estos elementos y el espacio total.

Cuando nos proponemos intervenir en un espacio determinado es conveniente plantearnos algunas cuestiones antes de trabajar en dicho lugar, como por ejemplo las acciones que se van a realizar partiendo de la naturaleza física y social del mismo.

A. Ocupación

La instalación OCUPA un espacio en el que se adecúa la propuesta. Lo primero antes de comenzar el trabajo es conocer ese espacio. Este tipo de obras son las que llevan a cabo artistas como Sol Lewitt, Richard Woods, Sophie Call o Carl André entre otros.



Fig. 17. WOODS, RICHARD, *Logo n° 14*, Walsall, UK, Instalación para el suelo de la New Art Gallery, 2005.

B. Actuación

La instalación ACTÚA sobre la memoria del espacio por medio de la historia que aconteció en dicho lugar, por los usos que le fueron dados etc., Se acerca de modo emocional a la ausencia de lo que una vez existió en ese determinado sitio. Un

artista que ha sabido visibilizar la memoria del lugar a través de la instalación, es sin duda Christian Boltanski, cuyo trabajo se sustenta en el amor por el lugar y por la memoria del mismo, así como por la delicada y sobrecogedora documentación que recaba de los lugares que interviene con sus “instalaciones/monumentos conmemorativos” a los desaparecidos que habitaban los espacios ahora vacíos. Trata en su obra la memoria histórica del lugar con mimo y dedicación, por medio de la incursión de objetos y fotografías muestra la ausencia de sus personajes, la huella de su pretérita presencia.



Fig. 18. BOLTANSKI, CHRISTIAN, Vista panorámica de la pieza central, *En tierra de nadie*, 2010, Park Avenue Armory's Nueva York. *En tierra de nadie*, integrada en 45 parcelas rectangulares que culminan en una montaña central de ropa, intervenida por un brazo tecnológico que recuerda metafóricamente una mano de poder, que guía la maldad del ser humano.

En 2010 creó una obra monumental para el Park Avenue Armory's de Nueva York, en la que utilizó los 5.000 m² del Wade Thompson Drill Hall. Llenó la zona con montones de ropa usada, a la que acompañaba con música de fondo, el sonido de los latidos del corazón. El tamaño del recinto hacía que la vibración del sonido se multiplicase y sobrecogiera al espectador, que podía sentirse diminuto ante tales montañas de harapos. Esta instalación llevaba por título *No Man's Land* (*En tierra de nadie*) y es la obra más ambiciosa que ha realizado el artista francés. En ella exploró los conceptos de memoria, identidad colectiva y cómo no, la desaparición y la muerte, siendo éste uno de los ejes vertebrales de su obra.

Antes de adentrarse en la sala del Wade Thompson Drill Hall, los espectadores se encontraron con otra instalación del artista, compuesta por infinidad de cajas de galletas oxidadas, símbolo del paso del tiempo y de la historia, que desviaban su atención y le guiaban hasta la pieza situada en el centro de la sala.



Fig. 19. Pared de 20 metros de largo, que precedía a la pieza central, *En tierra de nadie* compuesta por 3.000 latas de galletas oxidadas.

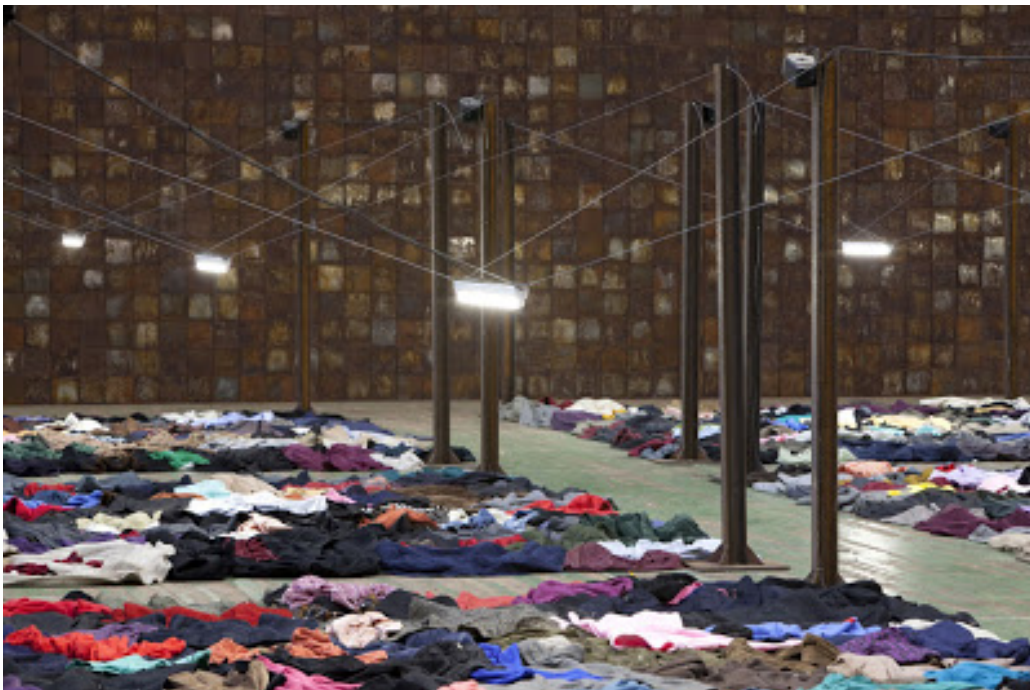


Fig. 20. BOLTANSKI, CHRISTIAN, *En tierra de nadie*, Park Avenue Armony's Nueva York, 2010.

C. Adaptación

La instalación no requiere de unas dimensiones ni de un espacio específicos, se ADAPTA, o bien construye sus fronteras, lo que hace ver que la relación con el espacio que se va a intervenir, se deja en un segundo plano más aleatorio, ya que la obra impone sus propios límites.

La artista Doris Salcedo, realizó dos piezas que podrían ser paralelas y que encajarían en espacios distintos, como por ejemplo la instalación que realizó en el año 2000, en el Palacio de Justicia de Bogotá en Colombia, en el que dispuso sillas vacías por toda la fachada, inundándola como si se tratase de un virus que come terreno a la piedra del edificio. Posteriormente en 2003, para la Bienal de Estambul, relleno el espacio de una casa derruida entre otras dos, también con 1600 sillas entrelazadas y vacías.

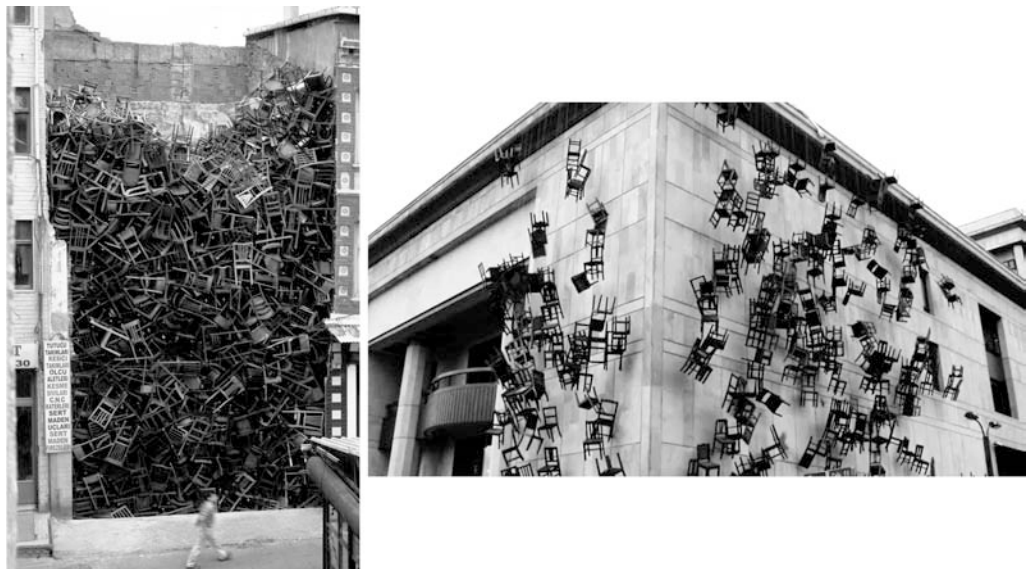


Fig. 21. SALCEDO, DORIS, (Izq.) 8ª Bienal Internacional de Estambul 2003, instalación de 1600 sillas suplantando el espacio de un edificio ausente. (Dcha.) Instalación en el Palacio de Justicia de Bogotá, Colombia, 2000.

Dentro de esta categoría se enmarca el trabajo de “caos organizado” de la artista Tomoko Takahashi, que recrea espacios totalmente repletos de objetos, en lo que parece una estructura del desorden. En la misma línea, se sitúan los trabajos de la

artista Marjan Teeuwen; en la obra de ambas se observa un gusto por la estética de acumulación y ese aparente desorden que, en realidad, dista bastante de serlo.



Fig. 22. TAKAHASHI, TOMOKO, *Learning How to drive*, Instalación, Tate Britain 2000.

Un ejemplo de cómo el espacio es contenido sin formar parte del mismo, es el trabajo de algunos artistas como Daniel Buren, Dan Graham, Mario Merz, Sarah Lucas o Eva Lootz que en su instalación *Boca de arena*, fabrica una pared en medio de la sala, en cuyo centro se encuentra un agujero por el que se escapa la arena finísima

almacenada al otro lado. El espectador se encuentra en un espacio ocupado y parcelado a la medida de la pieza.

La instalación está sujeta a unos límites y recorridos concretos. En el caso de Ilya Kabakov estaríamos ante el concepto de "Instalación total" promovido por el propio artista, en el que la instalación es un artificio engañoso que simula espacios asumidos por el espectador como reales. Una especie de simulacro de lo que ha pasado, está pasando o va pasar.



Fig. 23. KABAКOV, ILYA, Toilets, 1992, Instalación presentada para Documenta en Kassel del 92. La pieza se situó justo detrás del pabellón central en el sitio que debían ocupar los baños exteriores.

La estructura exterior era una réplica exacta de lo que fueron los antiguos aseos soviéticos que se encontraban en las estaciones de tren. El artista los describió como "estructuras tristes".

2. EL ESPECTADOR

La actitud puramente contemplativa que había tenido el espectador hasta ahora, se ve sustituida por una actitud participativa. El artista cuenta de modo determinante con él para la concepción de la obra, formando parte de su universo experimental y creativo. De este modo, el proceso de creación es compartido en cierta medida, con lo que el artista prevé qué sentirá el espectador. Así el punto de vista tradicional y unidireccional queda relegado en pro de una visión múltiple, que se expande hacia varios itinerarios.

Así pues, el espectador se convierte en un OBSERVADOR ACTIVO, que pregunta y se pregunta a sí mismo y que mediante su tránsito corporal, deja huellas que sirven al creador como complemento de su obra. El espectador entra en el juego del artista y dialoga en el escenario simulado; es un sujeto dispuesto a activar con su presencia la instalación, a darle vida.

Adoptando el término más industrial de las instalaciones, podríamos decir que el espectador se convierte en usuario, además de ser parte indispensable y básica para completar la obra a través de su experiencia personal. Ilya Kabakov decía al respecto: *El deseo de hacer instalaciones ha nacido de una modificación profunda de mi relación con el espectador (...) Es esencial que la discusión se entable entre yo y otro, otro que no se contente con expresar su entusiasmo o su placer, sino que se sienta igualmente libre de discutir con mi obra, que aporte una mirada exterior sobre mi trabajo*⁴².

De este modo, a través de la experiencia personal de Kabakov, vemos la importancia del hecho de habitar por parte del espectador, de manera que *el que mira se mira a sí mismo, el que recorre se recorre y se reconoce en un y junto a un determinado "discurso" que entra a formar parte de su propio re-conocimiento*⁴³.

El espectador se sitúa delante de la instalación, como activador y descubridor de aspectos de la obra que tal vez se le escapan al artista; interfiere con su mirada y está dispuesto a reflexionar y a construir nuevos itinerarios invisibles en la obra.

⁴² Óp. Cit., LARRAÑAGA, Josu, 2006, Pág. 44.

⁴³ *Ibidem.*, Pág. 45.

3. EL OFICIO DEL ARTISTA COMO INSTALADOR

El artista que se dedica al arte de la instalación citando a Josu Larrañaga, *es aquel autor que no solamente es consciente de este mecanismo de conformación discursiva, sino que además lo fomenta proponiendo un espacio abierto de interacción. Podríamos decir que es un constructor de textos con un “ inmenso diccionario “* ⁴⁴entre sus manos.

Si partimos de la base de que en todas las instalaciones las barreras entre disciplinas se disuelven, se plantea una propuesta multidisciplinar y global donde los matices técnicos son los únicos que denotan la ejecución de la instalación.

Por ampliación, consideramos que el artista que se dedica al arte de la instalación es cuanto menos múltiple en sus conocimientos técnicos. Controla los medios y los explora de una manera multidisciplinar para cumplir sus objetivos creativos. La instalación unifica las disciplinas en una sola, con el espacio como soporte tridimensional, real y activo.

4. PROYECTO DE INSTALACIÓN

Antes de realizar una instalación, debemos hacer un análisis de varias cuestiones, como las enunciadas en los puntos anteriores relativas al espacio, al papel del espectador, las técnicas a utilizar etc. En este sentido, se llevará a cabo un estudio previo en el que se recabe información sobre aquellos factores que consideramos importantes a la hora de mostrar nuestro trabajo. Para ello se consultarán documentos, se elaborarán escritos, se harán bocetos, fotografías, pruebas de materiales y todo lo que pueda ayudar a la mejora de nuestra obra, así como a detectar aquellos problemas que podamos tener a la hora de realizar una instalación.

⁴⁴ *Ibidem.*, Pág. 41.

Fig. 24.
MESSAGER ANNETTE,
Le repos des pensionnaires,
Instalación, pájaros,
(Bocetos, fotografías y
documentos de estudio)
1971 - 1972.



4.1 PERVIVENCIA DE LA OBRA

Cuando se trata de instalaciones realizadas para un espacio determinado, con una complejidad estructural, compositiva y logística, en muchas ocasiones lo único que prevalece son los documentos que realizamos de la obra durante su exposición. Por lo tanto una vez estamos realizando nuestro proyecto, cabe tener en cuenta cómo va a ser la existencia de la obra a posteriori de la exposición. De ahí que el acto de archivar toda la documentación, tanto en la fase procesual como expositiva, nos sirva a la hora de “revivir” visualmente y mediante documentos, nuestra obra, sin necesidad de volver a representarla físicamente. De hecho, debido a lo efímero de muchas piezas, este trabajo es considerado para muchos artistas como la obra definitiva, tanto o más que la pieza en sí misma.

4.2 ILUMINACIÓN, FOTOGRAFIA Y ARCHIVO DOCUMENTAL

Además de la trascendencia del espacio y de la organización de las piezas en el mismo, es de vital importancia la iluminación. Este factor se hace evidente en piezas lumínicas como las de James Turrel o William Laib, entre otros, no solo porque la luz forme parte como esencia misma del propio color, sino porque es la interacción entre luz y color la que da vida al espacio, la que lo conforma.

Por eso, en la mayoría de instalaciones, la iluminación se convierte en un acto relevante, ya que los juegos lumínicos pueden cambiar el significado de la pieza. Por tanto en la fotografía o en el documento que dejemos como elemento "vivo" de la misma, debe constar de manera clara tanto las instrucciones de iluminación, como algunos planos detalle del montaje y proceso del mismo para su posterior exhibición.

5. LA REPRODUCCIÓN Y LA SERIACIÓN COMO RECURSO FRECUENTE EN EL ARTE DE LA INSTALACIÓN



Fig. 25. TALENS, ANA, *The Harvest (La cosecha)*, Cobre, Instalación, Berlin. Copper, Site specific project for "Les Prochaines" / Art Track .Curated by Dr. Bettina Springe. 2014.

Uno de los recursos más utilizados en el arte contemporáneo en general y particularmente en la instalación, es la reproducción, seriación y multiplicación en la realización de las obras. Personalmente es algo que nos apasiona por la interrelación y la conexión que supone con la práctica procesual en que se cimenta el arte gráfico, hoy más que nunca expandido a este terreno de la instalación, como veremos en el siguiente epígrafe de la investigación. La reiterada insistencia ante la reproducción

objetual, inunda las galerías y los museos por todo el mundo. Quizás como negación de la unicidad greenberiana, lo múltiple se ha convertido en un elemento indispensable para entender las prácticas creativas en el terreno de la instalación.



Fig. 26.
McCOLLUM, ALLAN,
Instalación, vista
general y detalles,
Shapes From Maine
en Friedrich Petzel
Gallery, 2009.

Para terminar con la propuesta de “claves para la realización de un proyecto de instalación” debemos incluir también una variable a tener en cuenta:

6. EL CAMBIO DE PARADIGMA EN EL MERCADO DEL ARTE

Este cambio de paradigma no se limita al ámbito de las galerías artísticas, sino que incluso instituciones públicas de reconocido prestigio como la Tate Gallery de Londres, lo han contemplado incluyendo en sus estancias espacios específicos para la realización de instalaciones. Concretamente en la Tate Gallery, son múltiples las instalaciones realizadas en la conocida Sala de las Turbinas, en la que artistas célebres de todo el mundo han expuesto sus abrumadoras instalaciones. Esto ha supuesto además, un reclamo para el público que se siente atraído por la fuerza de las mismas. Se consolidan así otros parámetros expositivos y creativos, algunos de cuyos ejemplos los protagonizan obras como: *Embankment*: compuesta por una instalación monumental, cuya estructura laberíntica está formada por 14.000 moldes correspondientes al interior de cajas de cartón que, hacinadas en distintos módulos,

parecen simbolizar lo mismo una ciudad que un paisaje. Los visitantes podían caminar entre los enormes bloques blancos, que alcanzaban más de doce metros de altura. La instalación de Whiteread, aludía también a la zona del Támesis situada frente al museo y bautizada con ese nombre tras su canalización.



Fig. 27. WHITEREAD, RACHEL, *Embankment*, 2005
Sala de las Turbinas, Tate Modern, Londres.



Fig. 28. WEI WEI, AI, *Sunflower seeds. Pipas de girasol*, 2010,
Instalación pipas de porcelana pintadas y hechas a mano.

Sunflower seeds estaba formada por diez toneladas de falsas pipas de girasol, hechas y pintadas a mano una a una por un ejército de 1.600 maestros chinos expertos en este arte. Las delicadas semillas cerámicas cubrían el suelo de la gigantesca Sala de Turbinas con una gruesa capa que crujía bajo las pisadas. Con esta instalación basada en el trabajo de reproducción en serie, Ai Wei Wei denunciaba la explotación que sufre un sector muy amplio de su país, que a penas tienen un puñado de pipas que comer, mientras que unos pocos enriquecen sus bolsillos explotando a sus trabajadores.

El artista recordaba cuando en el pasado, durante la crisis más dura de su país, el compartir unas simples pipas se convertía en un acto de amistad, compasión y ayuda⁴⁵. Se trató de una exposición polisémica que no pasó desapercibida, no solo por el impresionante despliegue y cantidad de piezas que la conformaban, sino

⁴⁵ Ver más proceso de creación: [en línea]

https://www.youtube.com/watch?v=PueYywpkJW8&feature=player_embedded#at=252

también por la extraña sensación acústica que transmitía al ser transitada, ya que el sonido de las piezas rozando y trasladándose podía escucharse en toda la sala.



Fig. 29. Vista panorámica y detalles de la instalación *Pipas de Girasol*, de AI WEIWEI, 2010.

La exposición causó tanto revuelo de espectadores que tuvo que ser clausurada, porque fue tal la afluencia de público que se acercó a ver la inmensa alfombra de pipas del artista chino, que al caminar sobre ella producían un roce entre las pequeñas piezas desprendiendo polvo de porcelana, que al ser inhalado en grandes cantidades, resultaba muy tóxico para el organismo humano.

Ante esta amplitud de manifestaciones y posibilidades experimentales, el mundo del arte múltiple también ha tenido y tiene un sitio especial en lo que al ámbito de la instalación se refiere. A continuación reflexionaremos sobre el modo en el que el

grabado evoluciona paralelamente a esta disciplina y cómo la versatilidad de ambas es su principal y más apasionante baza. Pese a que muchos sigan considerando “la gráfica” como una técnica auxiliar, en la presente tesis doctoral queremos poner de manifiesto que el arte múltiple es un medio de expresión independiente y por su acto procesual se revela como uno de los medios más interesantes e interdisciplinarios dentro del arte contemporáneo, que unido a las cualidades polisémicas de la instalación ofrecen el tándem perfecto para mostrar una nueva visión de estampa inserta en el espacio.

4.3 LA ESTAMPA QUE HABITA EL ESPACIO ARTE MÚLTIPLE E INSTALACIÓN

*La complejidad del arte contemporáneo se debe a que no hay objetos que imitar, sino sujetos que se expresan*⁴⁶.

Francisco Calvo Serraller

*La obra antigua reflejaba una experiencia ya pasada, vivida por el artista. Mientras que ahora, lo importante está en el acto de hacer, en el presente. Al mismo tiempo que se disuelve en el mundo, que se funde en el colectivo, el artista pierde su singularidad, su poder expresivo. Él se contenta con proponer a los otros que sean ellos mismos y que alcancen el singular estado de arte sin arte*⁴⁷.

Lygia Clark

*Cuando trabajo en grabado intento entender las particularidades específicas del proceso, y siempre opto por arriesgar y trasgredir los preceptos establecidos para saber si lo que estoy haciendo responde a mis intenciones conceptuales. (...) No considero el grabado como un medio para copiar un original. Lo interesante es desarrollar un original a través de determinados procesos técnicos que, por casualidad, permiten su repetición*⁴⁸.

Pedro Calapez

Una vez hemos revisado el fenómeno de la instalación y estudiado algunas de las claves más relevantes para su realización, nos ocuparemos ahora de la unificación de las artes, concretamente de la introducción del arte múltiple en el terreno de la instalación y del poder unificador de ésta para con el resto de disciplinas. No en vano, la instalación ha servido al medio múltiple como nuevo soporte de expresión, sustituyendo la estampa tradicional bidimensional por una estampa extendida a la tercera dimensión, una estampa que se muestra hoy más real y múltiple que nunca.

⁴⁶ CALVO SERRALLER, Francisco, *La senda extraviada del arte*. Mondadori, Madrid, 1992.

⁴⁷ LARRAÑAGA, Josu, *Instalaciones*, Guipúzcoa, Nerea, 2001, Pág. 41.

⁴⁸ [en línea]

<http://www.grabadoyedicion.com/CurrentNumber.aspx?idMagazine=59&idSection=296>

Por sus cualidades de absorción y heterogeneidad, la instalación carece de límites. En este sentido, consideramos que la expansión del arte gráfico tiene mucho que ver con la inclusión de este medio en el arte contemporáneo, ya que es la instalación, desde nuestro punto de vista, la nueva estampa extendida que tanto ansía el panorama gráfico contemporáneo. Así pues, “la conquista del espacio” ha devuelto al arte múltiple a los circuitos artísticos más alternativos, conformando el espacio en estampa y en algunos casos, como veremos más adelante, en matriz regenerable.

Para profundizar en estos planteamientos, estudiaremos el concepto de multiplicidad y fragmentación dentro del terreno espacial que la instalación nos ofrece. Analizaremos cómo sus comportamientos se vuelven interdisciplinarios gracias a las interferencias que se están produciendo entre las propias disciplinas. El resultado de estas interferencias, nos dice Javier Maderuelo, *ha sido la aparición de una frontera móvil entre las artes que se ensancha continuamente, creando una extensa tierra de nadie, o mejor aún, un campo auténticamente común a todas las artes*⁴⁹.

Como hemos explicado en capítulos anteriores, la obra gráfica tradicional fue concebida en sus inicios, como un proceso de reproducción múltiple y seriada cuya misión, era la de transmitir información al mayor número posible de personas. Esto ha supuesto a su vez, un binomio contradictorio para los artistas que se sirven de estos procesos generativos como medios de expresión, ya que implica una lucha constante entre, lo que tradicionalmente se ha conocido de un medio y el discurso nuevo y renovado que se respalda en la actualidad.

Y pese a que como dice Juan Martínez Moro, *el grabado se nos presenta como el medio idóneo para presentar y representar, y llegado a este caso, instrumentalizar, las principales formas de secuencialidad que se manejan en el arte contemporáneo, y en especial las de acumulación, reiteración y variación*⁵⁰, socialmente no se acaba de asumir en su totalidad esta concepción del grabado. No obstante consideramos que el arte múltiple fue siempre, desde su nacimiento, un arte alternativo y revolucionario.

⁴⁹ Óp. Cit., en MADERUELO, Círculo de Bellas Artes, 1990, Pág. 40 - 41.

⁵⁰ MARÍNEZ MORO, Juan, *Un ensayo de grabado (a finales del siglo XX)*, Santander, Crítica Ed, 1998. Pág. 75.

Si bien, por un lado, la reproducibilidad supuso una subversión del concepto de unicidad que giraba en torno a la noción del arte, convirtiéndose de este modo, en una alternativa estética y económica, socialmente más asequible, por otro lado, esta misma cualidad de multiplicidad, está suponiendo una carga para la evolución gráfica, debido a su “infravaloración” en pos de la pintura y la escultura, disciplinas, que poseen la categoría *aurática*⁵¹ de unicidad. Aunque hoy en día, ya se tienden a superar estos “convencionalismos”.



Fig. 30. SÁEZ DEL ÁLAMO, CONCHA, Exposición *DAfabulatio*, Concha Sáez y María Reina Salas. Patio de Escuelas. Universidad de Salamanca. 2012.

Podemos decir, que la ocupación del espacio supuso un antes y un después en el arte y la manera de concebirlo, ya que en su uso, no valen las referencias técnicas, sino la versatilidad de las mismas. El entorno se ha convertido en un espacio sin límites creativos y por lo tanto sin límites técnicos, lo que ha llevado a conjugar piezas artísticas elaboradas a partir de la simbiotopía de diferentes lenguajes artísticos.

⁵¹ Véase: Benjamín, Walter, *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica. Discursos interrumpidos I*, Turus, Buenos Aires, 1989.

Cita: “La liberación del objeto de su envoltorio, la destrucción del aura, es distintivo de una percepción cuya sensibilidad para lo homogéneo en el mundo ha crecido tanto actualmente que, a través de la reproducción, sobrepasa también lo irrepetible” (Pág. 17).

Esta postura interdisciplinar que asume el creador, lo posiciona en un terreno (INTER):inter-medio, inter-sección, un inter-sticio, en el que dar rienda suelta a todo un universo creativo de interrelaciones técnicas, conceptuales y visuales.

Es la instalación el germen que hace tambalear los cimientos de las definiciones técnicas para crear un nuevo género abierto a cualquier manifestación, en el que el espacio es el protagonista y el artista el artífice de su cambio. Así que, nos planteamos: ¿para qué poner límites?, ¿para qué dividir? Si hoy vivimos el mundo y las imágenes desde una perspectiva más múltiple y poliédrica que nunca, lo ideal sería vivir en “la brecha”, en “la incisión” que se produce entre la libertad y la coexistencia de todas las disciplinas, que finalmente son lo que conforman de manera plena este mundo al que llamamos Arte. Personalmente, consideramos que con esta actitud se conseguiría un arte total, más libre y rico en matices que nunca.



Fig. 31. HENDRIX, JAN, *Cuarto de maravillas*, Galería de Arte Mexicano (GAM), Work Done2, 2013.

Ante la necesidad nacida en el espíritu de los artistas por la búsqueda de un arte total en el que combinar todo tipo de disciplinas, la instalación se ha convertido en ese todo múltiple y generativo. Como un terreno integrador en el que la yuxtaposición de disciplinas artísticas se reformula, como si de un *pactchwork* se tratase, en un todo único, fresco, actual y polivalente.

Por lo tanto y como expone Popper Frank en su libro *Arte, Acción y Participación*⁵², hay que considerar al espacio como un entorno más dentro del humano, ya que pueden penetrar en él una o varias personas, las cuales ofrecen la posibilidad de una actividad poli sensorial espontánea.

En definitiva, la instalación representa una desmaterialización de la concepción de arte tradicional y nos remite a nuevos planteamientos estéticos, formales y técnicos, entre los que se encuentran recursos paralelos al discurso múltiple, basado generalmente en los conceptos: MULTIPLICIDAD, FRAGMENTACIÓN Y SERIACIÓN. Que suponen a la vez el nexo de unión entre el mundo de la escultura contemporánea, a través de la instalación y del arte múltiple, gracias a su carácter híbrido y procesual.

⁵² FRANK, Popper, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989.

4.3.1 MULTIPLICIDAD, FRAGMENTACIÓN, SERIACIÓN Y REPETICIÓN

La frontera compartida entre gráfica e instalación

Los artistas (como yo) repiten siempre las mismas cosas, las mismas palabras, los mismos gestos, las mismas obras. No creo que haya miles de cosas que decir. Creo que estamos hechos para decir muy pocas cosas (...) Es como cuando subrayamos una palabra en un texto. Esa palabra está en el texto. Lo que hacemos los artistas es algo así. Pero subrayamos muy pocas palabras⁵³.

Christian Boltansky

Marchán Fiz expone en su libro *Del arte objetual al arte de concepto* que no sólo los promotores de los artistas, sino también numerosos críticos pensaron que los "múltiples" solucionarían la complicada situación social de la obra artística ligada a la tradición (...) El salto a lo ilimitado de la producción en serie ha sido pura teoría. En la mayoría de los casos se sigue recreando la obra original, como garantía de autenticidad.⁵⁴

Hoy la definición de artista comprende muchos campos creativos, así como el uso y puesta en práctica de disciplinas plásticas que por su yuxtaposición, se enriquecen y hacen que se produzca un desenfoque en sus fronteras. Por lo que acciones como enmarcar, colgar o estampar, en unas claves concretas, no son ya un deber, sino una opción a tener en cuenta.

Quizás dice Muñoz, *la mayor mutación artística que ha tenido lugar en esta mitad de siglo haya sido la consolidación del concepto de lo efímero en el arte... la pérdida del anhelo de eternidad constituye una mutación del concepto mismo de lo artístico. Mutación que va aparejada a una redefinición del propio estatuto de las artes en el espacio social y de sus posibilidades e intenciones comunicativas⁵⁵*. Atañe también al concepto de espacio y a la exhibición en conjunto de la obra, por lo que se pierde

⁵³ BARRAGÁN RODRÍGUEZ, José María, *Arteterapia. Dinámicas entre creación y procesos terapéuticos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006. Pág. 109.

⁵⁴ MARCHÁN FIZ, Simón, *Óp. Cit.*, Págs. 143 - 144.

⁵⁵ MARTÍNEZ MUÑOZ, A., *Óp. Cit.*, 2000. Pág. 11.

la centralidad objetual y lo neutro, abriendo campo a una visión espacial expandida y total.

Esta capacidad de relacionar disciplinas, es lo que ha llevado a muchos artistas a trabajar un tipo de “creación en la frontera” que por su carácter interdisciplinar en el proceso y en el resultado, hace que no puedan ser enmarcadas en una técnica concreta. Éste sistema de creación al límite, es el que está nutriendo las nuevas derivas instauradas poco a poco en la gráfica contemporánea; un tipo de obra en el que el proceso y el resultado son pensados desde la gráfica y el medio dónde se muestra es un espacio, pero un espacio en su totalidad. La vista se amplía como diría Edward De Bono, de un pensamiento central o focal a un pensamiento lateral⁵⁶.

Si partimos de la multiplicidad y la reproducción en serie, como elementos que inciden directamente en la morfología de la instalación y además son propias del arte múltiple, comprobamos la estrecha relación que existe entre éstas dos disciplinas, que se hace una sola gracias a la fusión de ambos lenguajes. Del mismo modo considero que cualquier práctica artística que utiliza la impresión, la multiplicidad y la reproducción cuestiona necesariamente las nociones tradicionales de la autenticidad y la propiedad creativa en cualquiera de sus formas.

Pero para comprender estos tres conceptos, debemos distinguirlos desde el principio, ya que a veces por su cercanía en cuanto a significado se refiere, multiplicidad, reproducción y seriación, son conceptos que se pueden confundir como algo similar. Entendiendo erróneamente que uno va de la mano del otro. Sin embargo, esto no es cierto ya que una obra puede tener un origen múltiple y no tiene por qué ser seriada, del mismo modo que una obra múltiple puede pertenecer a una edición numerada, si este es el fin que el artista ha decidido otorgarle. Así pues, una obra de naturaleza múltiple no lleva necesariamente implícita su reproducción o seriación. Del mismo modo, una obra múltiple, seriada y reproducida, puede ser parte de un todo único. Como por ejemplo una instalación impresa.

⁵⁶ Ver; DE BONO, Edward, *El pensamiento lateral. Manual de creatividad*, Barcelona, Paidós, 1998. *El pensamiento lateral es una técnica creativa aportada por Edward de Bono y que consiste en usar un tipo de pensamiento deliberado en lugar del pensamiento rutinario o habitual. El pensamiento lateral o deliberado escudriña la parte más creativa de nosotros mismos, ejercita un pensar actuante basado en la habilidad para hacer y ponerse en situaciones alternativas a las ya conocidas.*

Uno de los límites que ha sobrepasado la gráfica contemporánea, ha sido el alterar los procesos tradicionales de grabado para obtener objetos que inicialmente no tenían relación con este universo, como el 3D, las instalaciones, esculturas, piezas móviles o animaciones. De este modo los artistas gráficos se han permitido abandonar los tradicionalismos y convencionalismos del grabado y se han impuesto a ellos mismos una meta clara cuyo objetivo es hacer de la gráfica algo que hasta hace muy poco se consideraba impensable: ser visible en el arte contemporáneo y exigir una dignidad como disciplina y no como técnica auxiliar. Se abandonan pues, las obras cuyo elemento principal es la técnica, para mostrar una obra total, en la que la habilidad es secundaria y lo que importa es comunicar las ideas y mostrárselas al mundo desde una esencia gráfica. Además estas técnicas tradicionales no se han abandonado, se siguen utilizando, pero con el uso de nuevos materiales que hacen que éstas se renueven en su forma y por extensión en sus poéticas.

El aporte de las nuevas tecnologías, como hemos dicho en capítulos anteriores, supuso un antes y un después en la gráfica. Esto hizo que las dimensiones y las pretensiones de la gráfica cambiaran de modo radical, como veremos en la obra de artistas cuyo proceso es gráfico y se muestra desde el territorio de la instalación.

La impresión digital ya es considerada como una técnica tan válida como cualquier proceso tradicional. El debate sobre si la obra digital está dentro de los parámetros del grabado, o si una impresión digital, que no ha sido hecha directamente por la mano del artista se puede considerar una estampación original, ha estado en el aire por un tiempo. Incluso hay grabadores tradicionales que ven la impresión digital como un truco. Es un hecho que los avances digitales son los que han permitido a los artistas expandir su visión y sus opciones de reproducción. Del mismo modo que han propiciado que la fotografía pase a formar parte de esta disciplina reproductiva fusionándose con el grabado⁵⁷.

⁵⁷ TALA, Alexia, *Installations & Experimental Printmaking*, London, Bloomsbury, 2012. Pág. 10.

Reproducir es volver a producir; para nosotros ésto solo sería válido si nos referimos al proceso, siendo éste el camino que se ha de recorrer hasta llegar al fin y no la reproducción de la obra (el fin) en múltiples “fines” iguales.

Lo que desde el mundo gráfico más actual se pretende, es pasar de lo intangible a lo háptico; poder cristalizar las imágenes desde una nueva visión de estampa, digna de la época de madurez digital y del momento transdisciplinar que vivimos, citando a José Ramón Alcalá, *de lo múltiple a lo desaturizado, de Benjamín a Baunman*.⁵⁸

*La estampa que estamos buscando con ahínco y desorientación en estos comienzos del siglo XXI, es una estampa del movimiento, mutable, en transformación, en proceso y del proceso.*⁵⁹

Así pues producir es engendrar, originar y crear un proceso que sale de la individualidad de cada uno para, pasada esta fase de gestación, culminar en el fin de un proceso.

Aquí reside el “néctar” para obtener esa necesaria estampa, crear un nuevo ambiente gráfico sustentado en la evolución de aquellos valores antiguos que, paulatinamente, se han de ir reformulando y ampliando, para así, dejar espacio a la mirada múltiple que se está concibiendo y que ha de ir paralela al momento evolutivo en que nos encontramos.

⁵⁸ ALCALÁ MELLADO, José Ramón, “Escrituras eléctricas, matrices intangibles; signos de luz; escenarios gráficos en la cultura digital: Una vaga estampa para el tercer milenio”, *Norba-Arte*, Vol XXVII, 2007. Págs. 243 – 261.

⁵⁹ *Ibidem.*,

4.4 ESCULTURAS IMPRESAS

Allanando el terreno al espacio desde el medio múltiple

Lo importante no reside en las técnicas, sino en el uso que se hace de ellas. Lo primero es tener una nueva concepción del mundo, que dé lugar a un vocabulario nuevo, a una forma de estructurar las superficies y entonces, el uso de materiales nuevos se impone por sí mismo, por el solo hecho de que responde a una lógica interna⁶⁰.

Martial Raysse

Como hemos podido ver a lo largo de los capítulos anteriores, existen muchas coincidencias entre la obra gráfica y la escultura: la reproductibilidad y el hecho de que ambas disciplinas desde sus inicios cuenten con la constante de necesitar una matriz para su reproducción, hacen que sus procesos creativos sean tan afines que muchos artistas las unifican, para realizar su obra personal.

En este epígrafe veremos como la obra gráfica y la escultura se transforman en una disciplina unívoca en la obra de algunos artistas, que buscan un diálogo entre la tridimensionalidad que les ofrece la escultura y la gráfica procesual que les aporta el medio múltiple. Por ello este epígrafe quiere ser una introducción básicamente visual, al cambio de paradigma que está sufriendo el arte gráfico y pretende también constatar cómo éste se sumerge poco a poco en el terreno de la instalación. Veremos además, cómo la gráfica o el arte múltiple abandona la quietud a la que nos tenía acostumbrados, para instalarse en el objeto tridimensional y en el espacio, dando lugar a una nueva morfología tridimensional, espacial y múltiple. A modo de ejemplo, exponemos a continuación la obra de varios artistas que representan esta tendencia entre lo escultórico y lo múltiple.

⁶⁰ RAISSE, Marcial, *Grabado y Edición*, N° 12, 2008.

La artista argentina Cecilia Mandrile, se sirve del proceso de transferencia a modo de diario de viaje, en el que a partir de los registros y vivencias personales que va recopilando en sus múltiples periplos, genera todo un mundo de personajes, convertidos en objetos que ella misma reconstruye y cose. De esta manera, el proceso de transferir, nos remite en su trabajo al momento de recordar, para después crear el vudú, como muñeco de trapo impreso, de aquel recuerdo. A menudo, son autorretratos borrosos encerrados en estructuras semicorpóreas de trapo. Sus piezas, entre lo entrañable y lo traumático, simbolizan la unión y el tránsito que surge entre los planteamientos derivados de la escultura, la instalación y la gráfica.

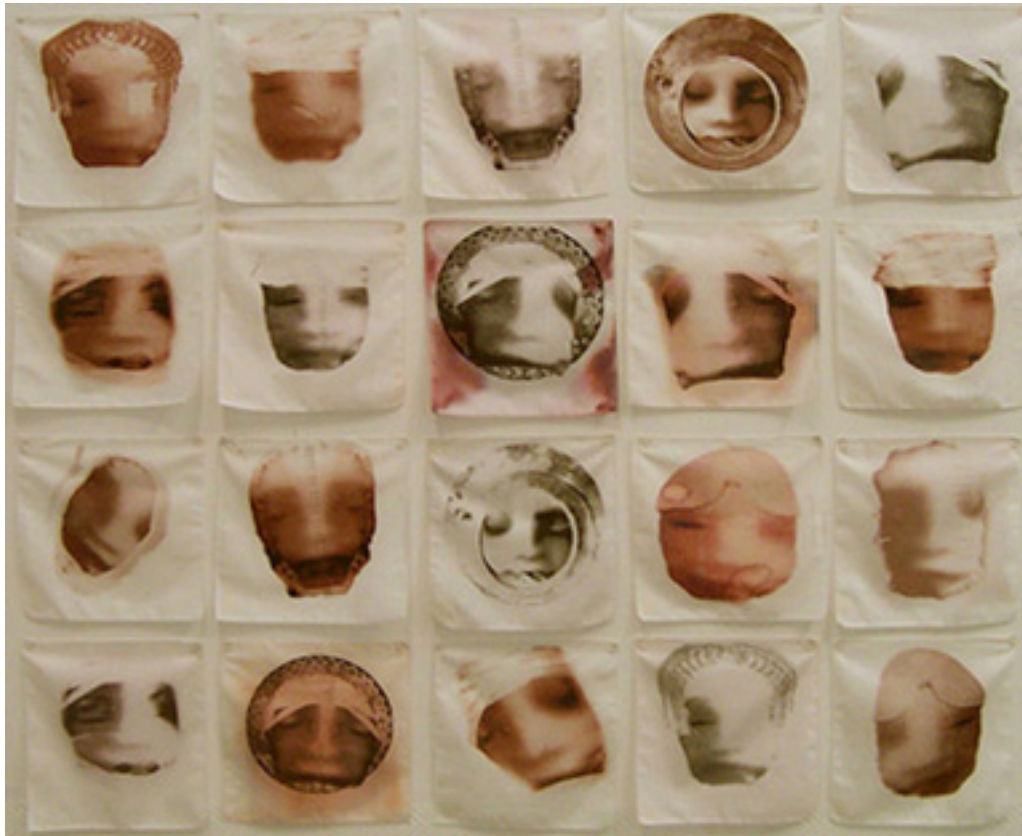


Fig. 32. MANDRILE, CECILIA, Instalación, *LLuvias*, Transferencia sobre tela y anilinas, 2003.

La artista nos dice, *Siempre pretendí un entorno mágico: imágenes que le hablaran a alguien, que contuvieran lo efímero de cada acto y las extremidades que envuelven todas las cosas. Combinando imágenes bidimensionales con objetos encontrados trato de hallar una forma "táctil" a la superposición de ideas. Realizar objetos, manipularlos, jugar con ellos, coleccionarlos y después dejarse seducir. Para mí es un viaje de imágenes: del grabado a la*

*tridimensión, del objeto a la fotografía, de la fotografía como imagen para un nuevo objeto (...). Y esa reencarnación es fruto de un trabajo obsesivo y circular; y extremadamente solitario pero como un proceso cotidiano.*⁶¹

Su obra descubre representaciones de impermanencia, a simple vista lánguidos e inertes, donde cada fragmento visible, irradia un universo sensible interno e individual, heterogéneo en cada pieza. Planteando, como ella misma dice: *narrativas desarticuladas, un ensayo constante de diálogo entre objetos portátiles y lugares encontrados.*⁶²

Bajo nuestra perspectiva, en el proceso de transferir se crea un bucle desde que la imagen es generada en nuestro cerebro, para reformularse en la mirada de la máquina y posteriormente cobrar forma en el soporte. A través de estas fases volvemos a ver con una mirada nueva. De cómo *el soporte nuevo, ya no es soporte únicamente sino que queda cargado de un nuevo sentido, pudiendo llegar, incluso, a una idea de narración ligada directamente al nuevo soporte.*⁶³



Fig. 33. MANDRILE, CECILIA, de la serie *Fragmentos Frágiles*, 2000-02, Muñeco de trapo, Transferencia electrográfica, sobre tela.

⁶¹ ZIPEROVICH, Claudio, *Con el Objeto de hablar. Vivencias creativas de Artistas Plásticos*. "Cap. 15: Entrevista a Cecilia Mandrile 'Más opción que acción'." , Córdoba-Argentina , Ed. JVC, 1998. Ver el sitio: <http://www.arteuna.com/CRITICA/ziperovich.htm>

⁶² [en línea] www.ceciliamandrile.com

⁶³PASTOR BRAVO, Jesús y ALCALÁ MELLADO, José Ramón, *Procedimientos de transferencia en la creación artística*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1998. Pág. 13.

En este sentido de vinculación entre la impresión gráfica y la escultura/ instalación, se encuentra el trabajo del artista del Reino Unido, David Rhys Jones, licenciado y con máster por la prestigiosa Central Saint Martins College of Art. Su trabajo está inspirado en el concepto de *Flaneur*, planteado por Baudelaire, y que subyace en la idea de observar la ciudad de un modo imparcial a la esencia de la misma. Por ello, al igual que ya lo hicieran los situacionistas, su proceso de trabajo consiste en caminar, hacer viajes y abocetar la ciudad por medio del acto de dibujar o de fotografiar.

Una vez hecho el trabajo de campo, Rhys, crea formas esculturales en cerámica que simulan los espacios transitados a priori en la ciudad, a las que posteriormente transfiere las fotografías que ha tomado durante la deriva de su caminar, para, como dice el propio artista: “proporcionar un sentido de lugar a sus piezas⁶⁴”, es así como la obra proporciona al espectador una narrativa que refleja la experiencia del viaje. Visibiliza a través de sus piezas una coexistencia entre sociedad, arquitectura y cultura como partes de un universo cambiante.

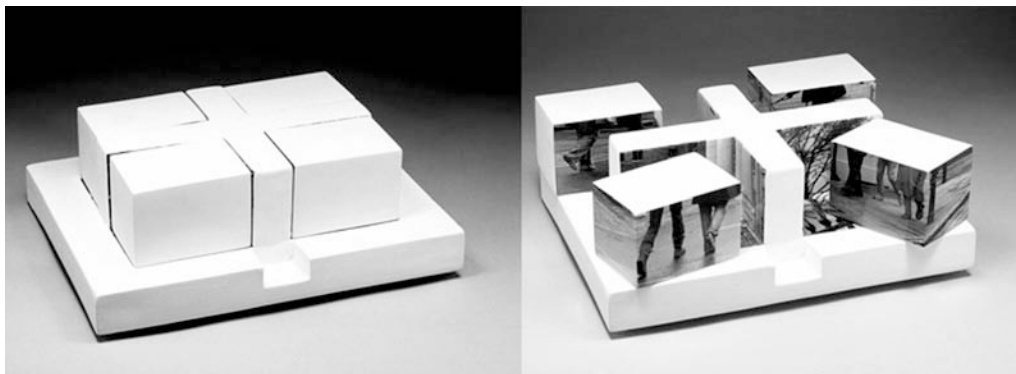


Fig. 34. RHYS JONES, DAVID, Proyecto *Spitalfields*, *Cross*, 2006. Cinco piezas de cerámica impresas con fotografía. Dimensiones variables al desplegar. 12,5 x 10 x 4,8 cm.

En 2006 realizó una serie titulada, *Spitalfields*. Este “viaje” se centró en el barrio de Christchurch, y las calles de los alrededores. La iglesia de estilo barroco inglés, fue diseñada por Nicholas Hawksmoor y fue construida entre 1715-1729. Se encuentra situada en una zona de Londres que cuenta con una rica, a veces oscura, historia la

⁶⁴ Óp. Cit., TALA, 2012. Pág. 26.

cual todavía conserva un "aura", que Rhys quiso mostrar a la hora de realizar este proyecto⁶⁵.

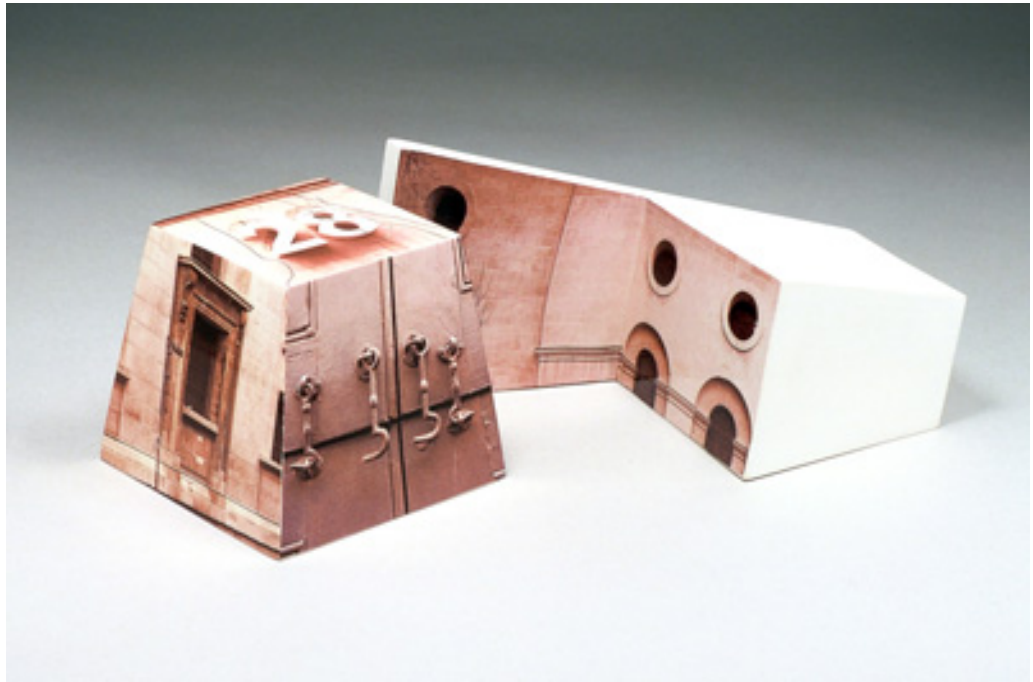


Fig. 35. RHYS JONES, DAVID, Proyecto Spitalfields. *Shift 1*. Dos piezas de cerámica y transferencia fotográfica, 12,5 x 10 x 4.8 cm, 2006.



Fig. 36. RHYS JONES, DAVID, Proyecto Spitalfields. *Keystones 2*, cerámica y transferencia fotográfica, 2006.

⁶⁵ [en línea] <http://www.davidrhysjones.com/index.html>

Esta artista centra su investigación en torno al estudio del cuerpo, y del ser humano como ser transitorio, tratando de capturar la esencia corporal a través del fragmento, explorando aquello que es único para nosotros y sin embargo común a todos nosotros, como por ejemplo los órganos. La representación que hace de sus piezas tiene mucho que ver con la ciencia, con el muestreo, la investigación y la conservación de residuos orgánicos. Por lo que temas como la vida, la muerte y la fragilidad del cuerpo como contenedor de vida, son el eje conceptual e inspiracional de su trabajo.



Fig. 37.
SCHIEPPATI-EMERY, ZOE,

Origin of Species
(or would you Adam and Eve
it!)

2004, Gelatina de Plata sobre
recipiente de cristal
80 cm

El hecho de guardar esos fragmentos orgánicos en frascos de muestras de cristal, hace referencia a la necesidad del ser humano por existir. El miedo a la muerte y a la ausencia, son una constante, como podemos ver en la pieza *Origin of Species*, en la cual el órgano reproductor femenino y el masculino se encuentran inmersos en frascos de cristal cerrados, aludiendo al comienzo del origen del ser humano.

ANNIE CATTRELL

La artista británica Annie Cattrell es conocida por sus investigaciones a caballo entre las bellas artes y la neurología. Al acabar su licenciatura, se puso en contacto con conocidos neurocirujanos de Oxford como Peter Teddy y Mr Henry Marsh que estaban trabajando en nuevas formas de entender y tratar el cerebro. Así como con importantes investigadores científicos: Susan Greenfield y el profesor Paul Matthews. Con ellos, aprendió a observar cómo funciona la anatomía humana y la neurología. Esta colaborativa investigación se basó concretamente en el estudio de las conexiones existentes entre el pensamiento, la memoria y los elementos que constituyen el cerebro y el cuerpo humano. En su trabajo hay una profunda necesidad por mostrar la huella del interior de lo que conforma nuestra limitada intimidad. Muestra de ello es la pieza *From Within, (Desde dentro)* que representa el molde o la matriz de un cerebro.

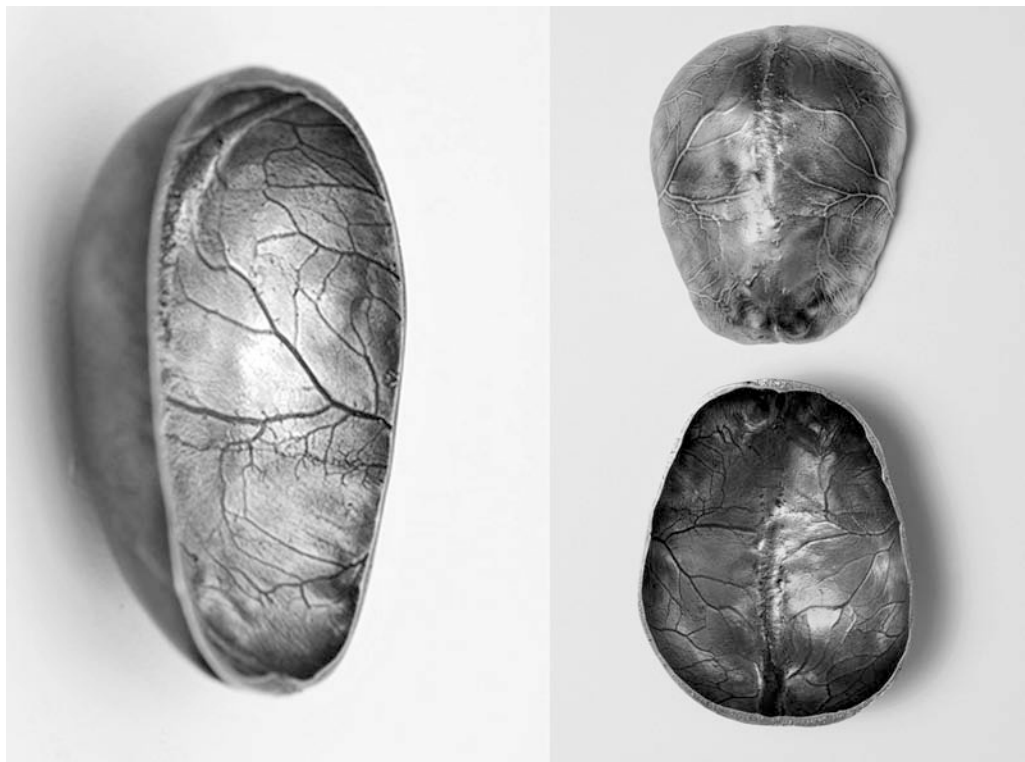


Fig. 38. CATTRELL, ANNIE, *From Within (Desde dentro)*, 2006, molde de bronce bañado en plata.

A Cattrell le interesa expresar en su trabajo, la manifestación y exploración del universo que se esconde en nuestro organismo como seres humanos. El cuerpo

interior como contenedor frágil del ser humano. El acceso a los proyectos de investigación en neurociencias, le permitieron tener acceso a pruebas específicas como la resonancia magnética o prototipado rápido, que le permitió explorar de forma visible los hallazgos científicos, para reformularlos plásticamente en sus obras.

El resultado lo constituyen unas piezas extremadamente etéreas, que reflejan la fragilidad del ser humano desde un mundo interno e intangible. Exteriorizando lo interno y devolviéndonoslo de un modo visible y poético, deja al espectador con una sensación que abruma y sobrecoge, por la belleza de la pieza y por la simbología de la misma. Sus obras son trabajadas a la antigua usanza, a veces con cristal soplado y otras tallando y entintado.

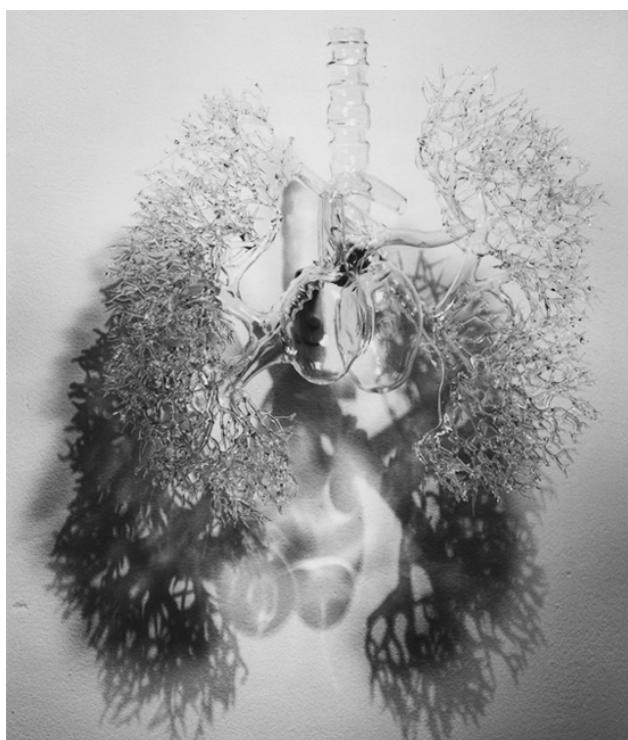


Fig. 39.

CATTRELL, ANNIE,

Serie Capacity,
Cristal de murano soplado,
medidas variables, 2000.

En el año 2000, realizó una serie llamada *Capacity*, en la que elaboró órganos humanos internos con cristal de bohemia. Lo asombroso de la representación residía en la destreza técnica y en el modo exquisito de tratar dichos órganos, miembros que por lo general suelen despertar repugnancia, debido a lo sangriento de sí mismos, la artista británica hace que los percibamos como algo bello, un interior frágil y transparente. Al elegir elementos humanos crea en el espectador, a través de sus piezas, una familiaridad universal.

YAMAMOTO KOHICHI

Inicialmente el monotipo fue concebido y utilizado como un recurso enriquecedor de las estampas. Pero hoy en día artistas como Yohichi Yamamoto⁶⁶ hacen que esta técnica de impresión ocupe el lugar que se merece, demostrando a través de sus creaciones, su gran potencial expresivo, así como las cualidades plásticas y formales de la misma. En una entrevista realizada en 2010 desde el *McClain's Printmaking* el artista afirmaba: "Mi proceso creativo consiste en aproximadamente un 2% la planificación minuciosa y 98% improvisación. Puede que tenga una idea cuando voy al estudio, pero muchas teorías suelen fallar durante el proceso, lo que me lleva a crear nuevos paisajes. Me permito muchos fracasos, para luego explorar las consecuencias no deseadas. A menudo, el subproducto del intento inicial contiene un profundo significado. Creo que el proceso y la investigación "durante" es más significativa que el producto finalizado" y concluía : "Amo hacer impresiones, es el combustible que me mantiene vivo⁶⁷".



Fig. 40. YAMAMOTO, YOICHI., S/T. Monotipo (izq.) y S/T, Aguafuerte plegado (drcha.)

Sus monoimpresiones están realizadas a golpe de rodillo, creando paisajes de pliegues monocromos ricos en matices técnicos y creativos. Sus estampas son

⁶⁶ [en línea] <http://yamamotoprintmaking.com>

⁶⁷[en línea] <http://www.imcclains.com/newsletter/?p=505>

similares a los paisajes que los grandes maestros japoneses nos mostraban en su minuciosas xilografías del ukiyo-e, pero Yamamoto crea una gráfica del instante, de la expresión puramente pictórica pero desde el uso de útiles y procesos gráficos.



Fig. 41. YAMAMOTO, KOHICHI, *Fall*, Instalación, 11 monotipos sobre papel. 2007.

BRYAN NASH GILL

La obra arraigada a los entornos naturales de Bryan Nash Gill, nos recuerda a ese amor que artistas como Giuseppe Pennone, tenían por las conexiones con la naturaleza. El artista de Coneticutt, recurre para llevar a cabo sus obras bidimensionales, a elementos tridimensionales naturales con los que realizar sus impresiones. Con tocones de árboles que han sido cortados, el artista se acerca a la naturaleza y toma un registro de la misma, entintando la corteza o los característicos anillos del corte transversal del tronco, para luego proceder a su impresión manual en papel de arroz mediante un baren, al viejo estilo japonés. Recuerda a la técnica del Gyotaku pero en este caso, la matriz no es un pez sino un fragmento de árbol.



Fig. 42.

NASH GILL,
BRYAN

Rolling burl -
1/15, 50 1/8" x
21 1/2", grabado
en relieve, 2011

Willow, Grabado
en relieve, 2011

El uso de objetos y materiales encontrados, es una constante en el proceso creativo de su obra. Lo que nos parece más curioso en el trabajo de este artista, es el modo en el que se sirve de lo tridimensional para pasar a lo bidimensional, por medio de la impresión directa y manual.



Fig. 43. NASH GILL, BRYAN, *Three Stacks 1/1* - relief print, 120" x 198", 2006

Sus obras están concebidas, no sólo por medio de impresiones únicas, sino también mediante la estampación de múltiples cortezas de árbol que rellenan espacios de gran formato, consiguiendo así paisajes impresos que se instalan en la pared.

MARILENE OLIVER

En último lugar, no por ello menos importante, hemos situado a la artista Marilene Oliver. Lo que nos enamora de la obra de Oliver, son sus *esculturas/ instalaciones impresas*, en las que la preocupación por la moralidad, la mortalidad y las proporciones humanas, ligan con conceptos novedosos a nivel técnico y tecnológico.

Tras viajar incansablemente por diversas ciudades egipcias, la obra de Oliver se ve claramente influenciada por el arte funerario. Sus *esculturas impresas* son atrevidas y están realizadas a partir de tectónicas humanas. Es decir, de impresiones cenitales corpóreas sobre PVC, u otros materiales, que conforman la figura.

En el año 2002, realizó la serie *Retrato de la familia Oliver*, que constaba de *esculturas a tamaño real de ella, sus padres y su hermana pequeña*. Para esta serie dibujó y escaneó imágenes de resonancias magnéticas. Esto es un procedimiento médico no intrusivo que usa imanes potentes y ondas de radio para construir dibujos del cuerpo. Cualquier plano de la imagen puede ser proyectado guardado en el ordenador o impreso en el film. De nuevo Oliver ha creado figuras de pie a través de imágenes impresas en pantallas de hojas acrílicas y las ha montado en intervalos, una encima de otra. Aquí sus alusiones a la escultura tradicional, son explícitas. Su uso de tinta de bronce, es una referencia específica a miles de años de tradición de las esculturas en bronce⁶⁸.

Los efectos lumínicos son muy importantes en sus obras. Las luces y las sombras que se generan en sus piezas nos hacen sumergirnos en un mundo paralelo, a medio camino entre el arte, la tecnología y la muerte. Sus piezas a tamaño real, sobrecogen no solo por su belleza sino por el aura mágica y sensorial que las envuelve, debido a la diversidad en la utilización de los materiales.

⁶⁸ SIMS, MAIKEL, "Marilene Oliver. El hombre como medida", *Printmaking Today*, verano 2004, Vol. 13 n°2, Pág. 3.



Fig. 44. OLIVER, MARILENE, *Dreamcatcher*, Instalación, 2009.

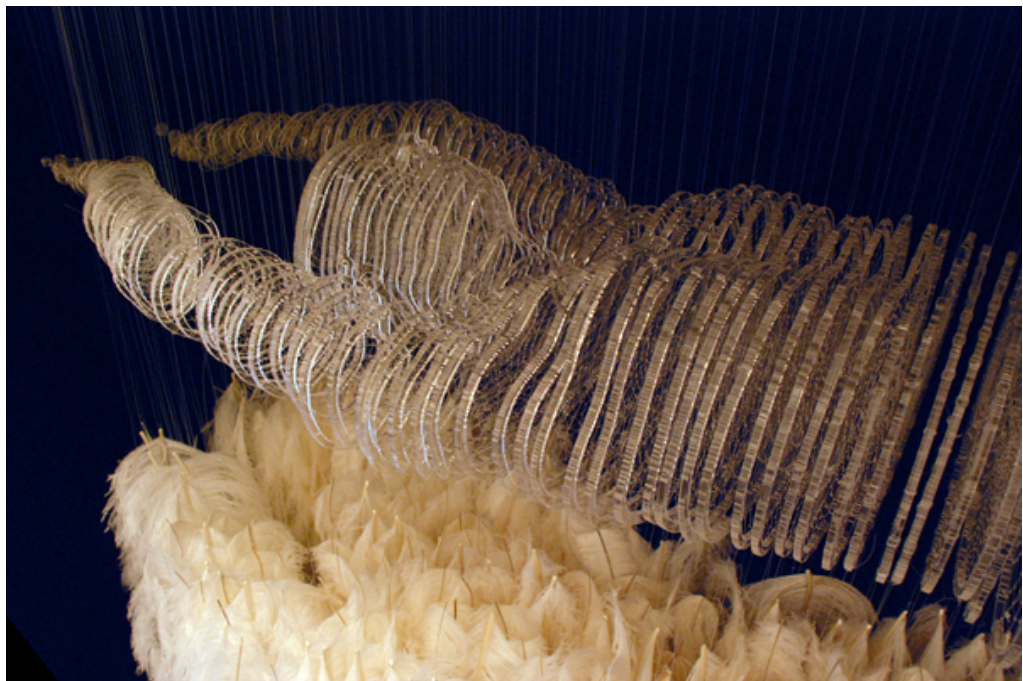


Fig. 45 OLIVER, MARILENE, *Dreamcatcher*, Corte láser acrílico transparente, hilo de pescar y plumas de avestruz. 210 x 50 x 150 cm, 2009. Detalle *Dreamcatcher*.

En su instalación *Dreamcatcher*, observamos una silueta humana suspendida en el aire, realizada a base de anillas planas de P.V.C grabado con láser, bajo la cual flota

una cama de plumas de ave blancas, a modo de tálamo evanescente. La sensación al contemplar esta pieza, invita a reflexionar sobre la fragilidad, la levedad y la intangibilidad del ser humano tecnológico.

Ella misma dice que: *está explorando tanto el potencial como las limitaciones de la tecnología.*

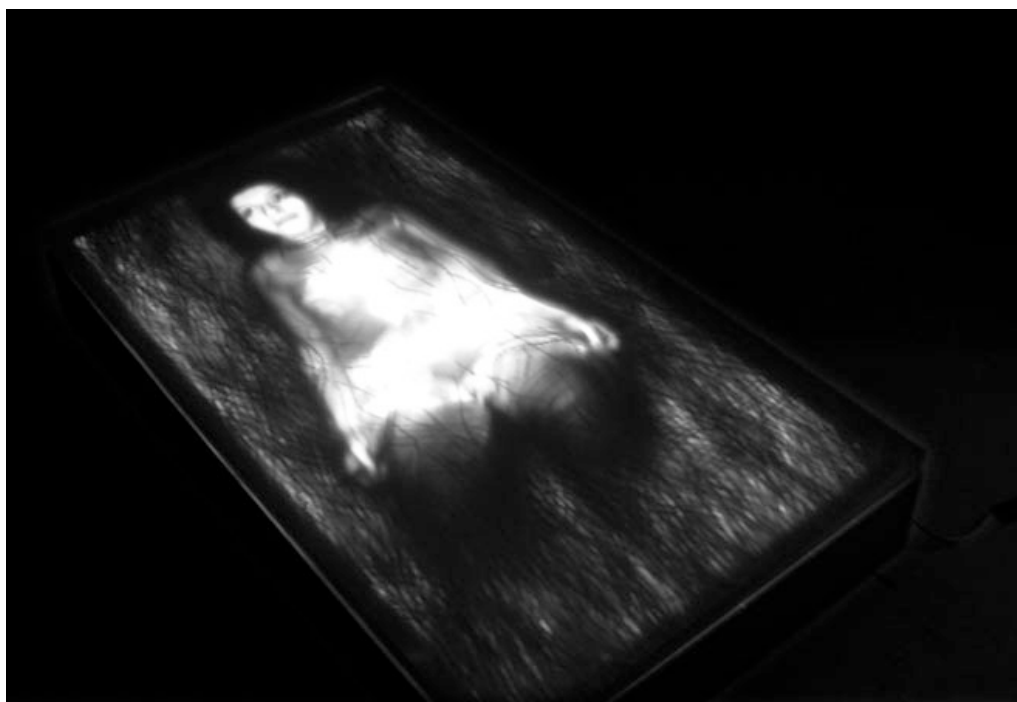


Fig. 46. OLIVER, MARILENE, *Ophelia*, Video Instalación, Impresión sobre cristal de plata, y caja de luz, 150 x 100 x 25 cm, 2004. Detalle de *Ophelia*.

En la exposición de artistas contemporáneos que tuvo lugar en la galería de arte Beaux de Londres, la escultura de Oliver "ophelia@hotmail.com" fue mostrada por la artista en un sótano. Pero ésta, no era una visión prerrafaelista de la hermosura, sino una figura pálida y patética en su desliz blanco. Ophelia, parece haber sido sumergida en la bañera. Ella mira desde la oscuridad con una expresión que va desde el desafío hasta el aturdimiento, pero esto es solo un truco de la luz que cambia entre las capas de las pantallas impresas en el cristal, mientras te mueves alrededor de la pieza.

Es posible ver que las formas extrañas que ondean sobre la figura, son líneas sinuosas de texto, e-mails ofreciendo una vaga tranquilidad. La pieza fue inspirada por la experiencia de alguien sufriendo un colapso. El texto superpuesto, se refiere a la falta de importancia de los e-mails

*mandados por sus amigos que fallan al proporcionarle tranquilidad. Como una imagen de colapso de comunicación, es una pieza que está al borde de lo horrorífico*⁶⁹.



Fig. 47. OLIVER, MARILENE, *Womb Axis*, Serigrafía con tintas luminiscentes sobre Policarbonato.



Fig. 48. OLIVER, MARILENE, *Retrato de la familia Olivere*, 4 esculturas, Serigrafía impresa con tinta bronce sobre pantallas acrílicas, y varillas de bronce 172 x 60 x 50 cm cada pieza, 2002.

⁶⁹ *Ibidem.*, Pág., 3.

Las esculturas impresas de Marilene Oliver son reflexiones sobre qué es posible saber de nosotros, y las limitaciones de aquellos sistemas que hemos desarrollado para que realicen el trabajo por nosotros. Esto es; la ciencia genética moderna puede darnos conocimiento de muertes cerebrales, fallos en el sistema muscular o demencia senil. Y los escaneos de imágenes por resonancias magnéticas pueden revelarnos un cáncer mortal, sin embargo, seguimos siendo tan frágiles como al principio, evolucionamos pero a la vez estamos estancados, y seguimos teniendo el mismo miedo que teníamos antes de la evolución en la tecnología médica. Oliver explora en definitiva, las ansiedades del mundo moderno.



Fig. 49. OLIVER, MARILENE, *Retrato de la familia Oliver*, de derecha a izquierda, la figura de la hermana de Oliver, la artista, la madre que tiene los brazos extendidos, símbolo de la unión familiar, y a continuación el padre de la artista.

4.5 INSTALACIONES CON IDENTIDAD MÚLTIPLE

El espacio, un nuevo soporte para la estampa contemporánea

*El ojo que ves no es
Ojo porque lo veas,
Es ojo porque te ve⁷⁰*

Antonio Machado

Tal vez una de las premisas para que el arte gráfico se expanda en el espacio, es la ampliación del formato. La lucha del grabador experimental por mostrar que el grabado no se reducía al mero trabajo de detalle, de catalogación o de reproducción, hizo que los artistas múltiples no solo experimentaran infinitas técnicas (véase capítulo 2), sino que ampliarán, al igual que pasó en la escultura, las fronteras tradicionalistas que se les imponían y que en el caso concreto de la gráfica solía centrarse en la “restricción” de sus formatos, así como en las calidades y cualidades de los mismos. Puede parecer una obviedad, pero a veces olvidamos que cuando se amplía el formato, se engrandece no solo el soporte sino también las herramientas, los materiales, el tamaño de las matrices, los útiles etc., pero sobre todo se engrandecen los sueños y la creatividad, el campo visible de lo múltiple se expande “a golpe de gubia”.

Inicialmente uno de los primeros referentes que supo transgredir las barreras del formato fue el grabado mural mexicano, medio que aún hoy cuenta con una joven cantera de artistas emergentes que han sabido explorar los nuevos territorios de la gráfica actual, de los que hablaremos más adelante.

Si a las técnicas tradicionales e innovadoras, añadimos las enormes posibilidades de combinación con los recursos gráficos, obtenemos un sinfín de permutaciones gráficas con las que trabajar y experimentar la gráfica desde lo bidimensional a lo tridimensional y por extensión a lo espacial.

⁷⁰ MARINA, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, 2000. Pág. 231.

El artista alemán, Thomas Kilpper, trabaja la xilografía en gran formato de un modo muy especial; sus piezas gráficas son concebidos en y para espacios concretos. Suele seleccionar lugares que van a ser destruidos para intervenirlos, antes de la demolición y tallando su suelo cuenta historias, a veces de las personas que habían trabajado en ese sitio, o bien son relatos que inventa él mismo, pero siempre haciendo referencia a la memoria de ese lugar. El resultado son estampas xilográficas de grandes formatos que expone en las ventanas de dichos edificios durante un periodo de tiempo. En ocasiones, el artista se lleva literalmente sus matrices, es decir el suelo tallado de los edificios, para reproducir algunas de sus piezas y hacer versiones de las instalaciones en otros espacios alternativos.

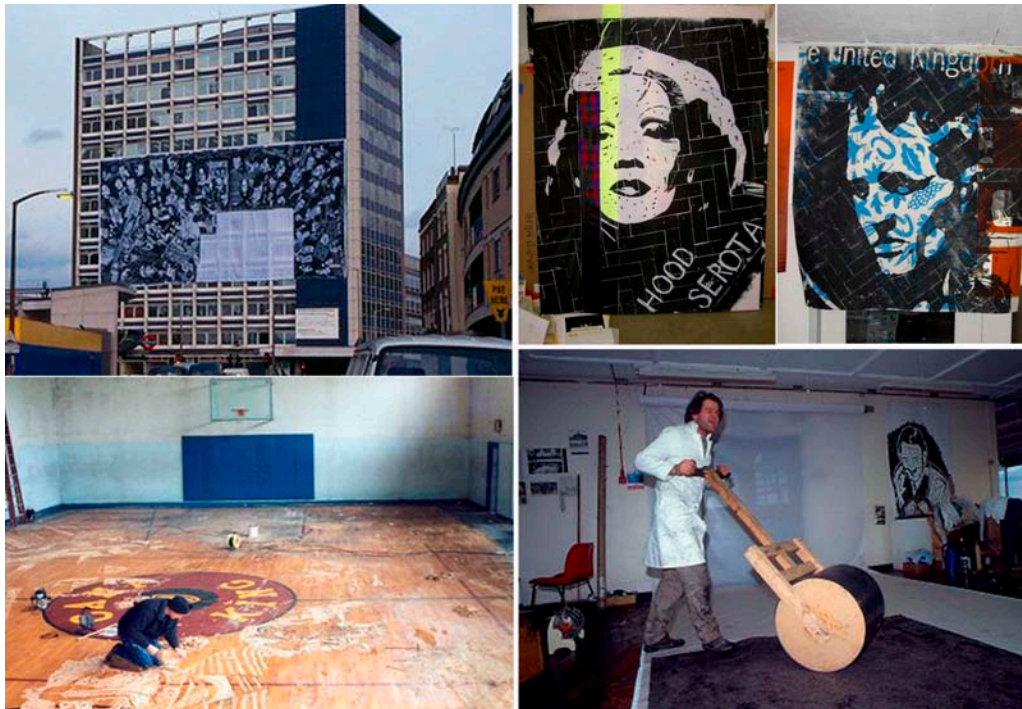


Fig. 5. KILPPER THOMAS, Proyecto *Orbit House*, *The Ring*, 2000, Londres, Proceso de trabajo, detalles y visualización de la instalación.

En 1999 viajó a Londres para realizar la obra titulada *No mires atrás*, de la que surgió el proyecto *Orbit House*, en el edificio Southwalk de Londres, que había sido una antigua biblioteca británica y además albergaba uno de los más antiguos grabados en madera del mundo, por lo que decidió ocupar el edificio durante el periodo de un año. A lo largo de este tiempo, iba tallando planta a planta el parquet de madera

que cubría el suelo. En este proceso invirtió cinco meses de trabajo, el resto lo utilizó para estampar las huellas talladas con apisonadoras y para instalar las xilografías en las paredes del edificio, convirtiendo un trabajo de grabado tradicional en un proyecto de instalación y arte público sobrecogedor.

JOHN HITCHCOCK

Al igual que Kilpper, el estadounidense John Hitchcock también utiliza las posibilidades expresivas y múltiples que le permite el arte gráfico para realizar sus instalaciones, invadiendo el espacio y transformándolo con sus serigrafías multiplicadas y fragmentadas. Para su obra *They are Moving their feb- But Nobody's dancing* John Hitchcock creó una instalación impresa en un periodo de 24 horas, imprimiendo in situ y de manera directa, las serigrafías que posteriormente esparció en el espacio de la improvisada galería. Para ello contó con la colaboración de estudiantes y profesores de la Art School of Syracuse University, centro en el que Hitchcock ejerce labores docentes.



Fig. 51. HITCHCOCK, JOHN, *They are Moving their feb- But Nobody's dancing*, instalación, serigrafía, Universidad de Siracusa, 2007.

Instalación, realizada durante el 12 y el 13 de Abril de 2007, en la escuela de Arte y Diseño Galería Coyne de la Universidad de Siracusa, Nueva York, Medidas variables, Serigrafías distribuidas por el espacio⁷¹.

⁷¹ [en línea] <https://mywebspace.wisc.edu/jhitchcock/hitchcock/installations.html>

Él mismo se refiere a su trabajo como *Hybridpress*. Sus instalaciones impresas casi siempre aluden a la cuestión del enemigo, al poder del “otro” y en definitiva, a la historia del débil frente al fuerte. Ejemplo de ello es la instalación *They are Moving their feet- But Nobody’s dancing*, en la que el artista repite una y otra vez, sobre un fondo blanco serigrafiado, multitud de marcas en X, que son acorraladas por piezas impresas de tanques y bombarderos. Las X, en rojo, son una metáfora de la resistencia en las guerras sociales y políticas, como en la propia vida.

PILAR MUÑOZ DEL CASTILLO

La artista española, Pilar Muñoz del Castillo, fue premiada en el año 2009 por la revista *Printmaking Today* gracias a su obra *El muro de la inercia*, realizada en 2008.



Fig. 52. MUÑOZ DEL CASTILLO, PILAR, *El muro de la inercia*, 2008, instalación, medidas variables, serigrafía sobre madera.

La obra está constituida por más de cincuenta tacos de madera, que actúan entre sí a modo de muro. En cada una de las piezas de madera, encontramos imágenes de rostros - en este caso autorretratos - impresos serigráficamente sobre ellos. *Mi*

inspiración nace de mis rutinas diarias; mis obsesiones, preocupaciones y pensamientos constantes. Una mezcla de impresiones, esculturas y collages, mi trabajo está construido usando diferentes materiales (como papel de seda, sobres y papel de envolver), los cuales he encontrado de manera cotidiana⁷². Manifestaba la artista cuando se le preguntó por su obra. De la obra premiada decía lo siguiente: En la producción de esta obra, he adoptado conceptos como el de individualidad y pasividad, y de cómo éstos afectan a asuntos políticos contemporáneos. Encuentro esto muy interesante ya que históricamente hay varios ejemplos de paredes significativas, el muro de Berlín, la muralla China, La pared de Adriano, o la pared de Bagdad.

Todo esto tiene su razón fundamental por la existencia de las diferencias entre dos áreas e ideologías. La pared marca la limitación de cada área. Esto es una barrera física por la que el ser humano se sitúa entre dos lugares que físicamente no se parecen.

Por el contrario, la inercia es un asunto de gran interés actualmente. Nosotros no queremos ser conscientes de las injusticias de nuestro mundo. Así que, seguimos y estamos infectados de la inercia: hacemos lo que hacemos sin pensar demasiado.

Muchas de las guerras y rebeliones van mas allá del entendimiento, así que es difícil sentirse envuelto por ellas. Vemos toda esta desigualdad lejos de nosotros, así que no reaccionamos. ¿Pero si nosotros estuviéramos ahí, en medio de estos eventos? o ¿Si estas circunstancias sucedieran aquí?, desde mi punto de vista, ésta inercia crea una barrera abstracta o pared que impide cualquier idea de libertad. Esto es lo que intento expresar con mi obra "Muro de la inercia".⁷³

En este capítulo, no queremos limitarnos a la gráfica contemporánea, sino que además, nuestra intención es que esta tesis sea al mismo tiempo, una plataforma de divulgación para el arte gráfico emergente. Por eso, artistas de todas las nacionalidades tienen cabida dentro de este estudio, sin importar la edad, ya que para entender el arte múltiple que se hace hoy, consideramos imprescindible centrar nuestra atención en los proyectos más jóvenes, contemporáneos e independientes,

⁷² "Seizing the moment", MUÑOZ DEL CASTILLO, Pilar, *Printmaking Today*, Summer 2009, vol., 18, nº 2, Pág. 13. Traducción de Vanessa Gallardo.

⁷³ *Ibidem*, Pág. 13.

cuyo afán sea el mostrar sus inquietudes creativas y plásticas desde piezas multidisciplinares.

TYNA ONTKO

Para ello, estudiaremos el trabajo de artistas tan jóvenes como Tyna Ontko, licenciada en 2013 por la Western Washington University, Bellingham. Natural de Washington, Estados Unidos, y que pese a su juventud, cuenta con un trabajo interesantísimo que se desenvuelve entre la obra gráfica y la instalación. Ontko, trabaja con todo tipo de técnicas y recursos de estampación tradicionales que imprime sobre papeles maleables. Una vez ha obtenido sus estampas, las recorta, una tras otra y las coloca como marañas impresas y onduladas sobre la pared recreando un universo natural y gráfico que nos remite a una realidad viva y en movimiento. Sus litografías de animales encorvados, impresos en serie y dispuestos en el espacio, están iluminados estratégicamente para enfatizar la sensación de movimiento y de realidad. Un dibujo exquisito hace que las instalaciones y en general toda la obra de esta joven artista, sea digna de admiración.

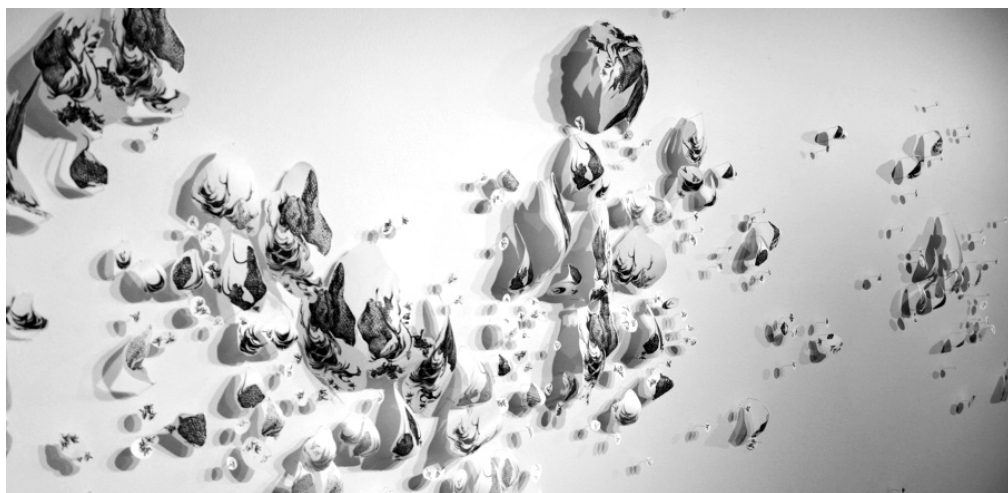


Fig. 53. ONTKO, TYNA, *The Always Open Mouth*, litografía y papel cortado, instalación, Medidas variables, 2012.

El trabajo de Ontko juega de manera ingeniosa con la sombra y la forma, con el reflejo y con el sujeto. Las imágenes impresas simulan inesperados sueños oscuros, recorridos y persecuciones en una liviana espiral gráfica. La ligereza de la “escultura”

en papel, contrasta con los potentes dibujos de las criaturas fantásticas que se retuercen dentro y fuera del flujo sinuoso de sus trazos litográficos⁷⁴.



Fig. 54. ONTKO TYNA, *The Body Swallows* Litografía y papel cortado, medidas variables, 2012.



Fig. 55. ONTKO TYNA, *The Body Swallows*, *Detalle*, Litografía y papel cortado, medidas variables, 2012.

⁷⁴ [en línea] <http://cargocollective.com/tynaontko>

ALIENE DE SOUZA HOWEL

Aliene de Souza Howel, recrea un universo animal antropomórfico que inunda los espacios expositivos con sus matrices y estampas linográficas; cada pelo de sus animales etéreos es un gubiazos sutil y cálido.

En sus instalaciones los animales flotan entre las paredes y las columnas de las salas, logrando que el espectador transite a través de un universo infantil y a la vez traumático, en el que tanto la muerte como la vida tienen espacio. De este modo, los asistentes se ven reflejados en un estatus de depredador y presa producido y provocado por las criaturas que invaden el lugar.



Fig. 56. DE SOUZA HOWE, ALIENE, *Post Natural*, instalación, (matrices y estampas) y detalle, 2012. Linograbados dispuestos a lo largo de 13 metros en el espacio de la sala.

Como podemos observar, las nuevas propuestas de arte gráfico de campo expandido se ven representadas e instaladas en el espacio, y al mismo tiempo algunas de ellas, quizás la mayoría, tengan por objeto transformarlo.

REGINA SILVEIRA

Éste es el caso concreto de la obra de la conocida artista brasileña Regina Silveira, que mediante serigrafías, impresiones digitales, esculturas e instalaciones, ocupa la totalidad del lugar expositivo transformándolo y dándole un carácter totalmente distinto al original. Deformando la perspectiva mediante la alteración de formatos y la repetición de imágenes, Silveira nos sumerge en espacios asaltados por sus múltiples insectos.



Fig. 57. SILVEIRA, REGINA, *Mundus Admirabilis*, 2007, dimensiones variables, instalación, vinilo adhesivo. MAP (Museu de Arte da Pampulha), Belo Horizonte, MG, Brasil.

Angélica Amorales, crítica y comisaria de arte afirmaba en 2006 que: “Regina Silveira escoge la perspectiva como instrumento, ya que le satisface las necesidades de articulación simbólica, permitiéndole manipular una de las bases sobre las que se sigue apoyando la noción de la realidad representada. La perspectiva es un punto de

apoyo de la ilusión”⁷⁵. La deformación entre sujeto y sombra se convierten en la mejor herramienta que encuentra Silveira para confundir al espectador creando un mundo utópico.



Fig. 58. SILVEIRA, REGINA, *Tropel Reversed*, vinilo adhesivo, 2000 - 2011.

En muchas de sus instalaciones, muestra su pasión por el universo gráfico y los sistemas de impresión industriales, mediante los cuales invade espacios con impresiones en grandes formatos, haciendo que el espectador se sienta presa de ellos. De repente las manchas o los animales monocromos te escupen directamente a la cara, estallando en estampida imágenes múltiples que confunden y sorprenden al público.

JAN HOGAN

El espacio, el proceso y la técnica se vuelven indispensables a la hora de realizar un proyecto de instalación, a veces es muy complejo, desde el medio múltiple. La artista Jan Hogan, busca esta simbiosis en su trabajo, concretamente en el año 2011, realizó una instalación para el Museum Art Gellery de Camberra, en la que relacionaba el proceso llevado a cabo en la misma con el grabado tradicional. En

⁷⁵ MORALES, ANGÉLICA de (Org)., Regina Silveira: *Cartografias da sombra*. São Paulo: Edusp, 1996. Óp. Cit., CERVERA Antonio, De la obra gráfica al video. Ana DMatos y Regina Silveira, "Grabado y Edición N° 41, Pág. 30, Dic. 2013.

esta ocasión, la artista decidió registrar mediante matrices de madera dispuestas en el suelo, el espacio vacío que se generaba entre los huecos de las hojas de los árboles y su correspondencia con la sombra que arrojaba al terreno.



Fig. 59. HOGAN, JAN, *To Shadow*, Xilografía, Matrices y estampas. Instalación, 2011.

Para ella las sombras son las huellas del tiempo, que brillan a través de la superficie de la tierra, revelando y ocultando lo que hay debajo de ellas. Estas formas cambiantes se trazaron en un momento concreto en el tiempo y en el espacio; gracias a los procesos de impresión se convierten en grabados en madera, que después fueron impresos a mano sobre papel japonés. Las formas generadas son parte de una red interconectada horizontal (matriz) y verticalmente (estampa).

En sus instalaciones se puede observar esta tensión de reciprocidad cuando se instalan a la par matriz y estampa, devolviéndonos una mirada que interrelaciona arte y naturaleza.

SOLEDAD SEVILLA

Este amor por los elementos múltiples que origina la naturaleza, también es tratado por la artista española Soledad Sevilla en su instalación *Te llamaré hoja porque pareces una hoja* realizada en 2005. En ella recrea un suave y sutil muro repleto de hojas, aludiendo al acto de mirar manifestado por John Berger de que todo arte está basado en una profunda observación de la naturaleza que termina por modificar el modo de verla. Algo similar sucede al contemplar el muro vegetal/artificial de Soledad Sevilla, un muro que a través de la metáfora de una hoja que cae, nos muestra lo efímero de la vida, el paso del tiempo, así como la simple y a la vez compleja observación de la naturaleza, algo que siempre ha estado presente en toda su trayectoria como artista.

En este caso concreto, la instalación ha sido construida desde un lenguaje fotográfico mediante reproducciones de diferentes hojas a partir de litografías. Podríamos decir que se trata de una instalación de repetición modular, que muestra como la gráfica extiende sus límites gracias a su función reproducible, para originar una pieza única.



Fig. 60. SEVILLA, SOLEDAD, *Te Llamaré hoja porque eres como una hoja*, Instalación, Litografía, 2005. Galería Soledad Lorenzo.

MARIANA MORANDUZZO

La joven portuguesa Mariana Moranduzzo aborda desde sus piezas la frontera inteligible entre el dibujo, la escultura y la obra gráfica. De este modo, explora la

interacción entre los lenguajes bi y tridimensionales. Una de las metas que persigue en su trabajo, es el reconocimiento del papel como soporte impreso y como elemento esencial en el proceso creativo.

Moranduzzo juega con la materia y con el peso de un elemento de la naturaleza como es una roca. Se sirve de la huella, del tacto de su superficie, entintándola e imprimiéndola, para después construir una nueva pieza gráfica que muestra en forma de esculturas e instalaciones. Las piedras una vez impresas en el papel, pierden su peso y se vuelven livianas, frágiles e incluso etéreas. De este modo, consigue atravesar la barrera de la fisicidad de la materia para reformularla desde lo liviano del papel.



Fig. 61. MORANDUZZO, MARIANA, *From Earth*, 2011, Impresión, Grabado y dibujo sobre papel, Instalación, Medidas variables.

Sus impresiones y dibujos flotan en el espacio instalándose como esculturas aéreas. En la contemplación de estas piezas se experimenta el tiempo parado de repente, como una lluvia de lo que bien podrían ser meteoritos en suspensión. Y es que observar requiere tiempo, requiere detenerse en un espacio a contemplar algo tan inerte como una piedra.

Desde el nacimiento del papel, su uso se ha generalizado hasta llegar a ser el soporte más utilizado en las artes plásticas, son sus cualidades versátiles y sus posibilidades expresivas, las que hacen que muchos artistas lo utilicen para sus instalaciones como soporte y como objeto transformado, e incluso como transformador del espacio.

ANDRÉE – ANNE DUPUIS BOURRET

El germen del trabajo de la artista francesa Andrée – Anne Dupuis Bourret transita entorno a la reflexión sobre la creación, la percepción y el uso del espacio; explorando el umbral entre el espacio real y el espacio imaginario. El proceso de hibridación y la repetición son fundamentales para su práctica artística. Se sirve de la serigrafía para imprimir papeles que posteriormente transforma en pequeñas esculturas de origami y luego sitúa en el espacio.

Las instalaciones se llevan a cabo in situ y consisten principalmente en colocar por el espacio, papel impreso, doblado y ensamblado. A partir de una serie de módulos que se multiplican y proliferan, crea reconfiguraciones y cambios entre ellas, por eso el trabajo de archivo y fotografía es muy importante como testigo del proceso en la realización de sus piezas.

Su trabajo tiene como objetivo la reconfiguración del lugar desde lo modular y lo repetitivo, creando una instalación múltiple e impresa, que evoca paisajes que se articulan dispersos, brotando de suelos, paredes y techos.

El hecho de que las instalaciones de Dupuis se formen mediante elementos repetitivos, hace que las variables de montaje sean a su vez múltiples y diferentes, dependiendo de los espacios en los que se vayan a mostrar.

Consideramos que el acto de repetir un objeto y reproducirlo constantemente, es indicativo del gusto de esta joven artista de Montreal, por lo procesual y lo múltiple.

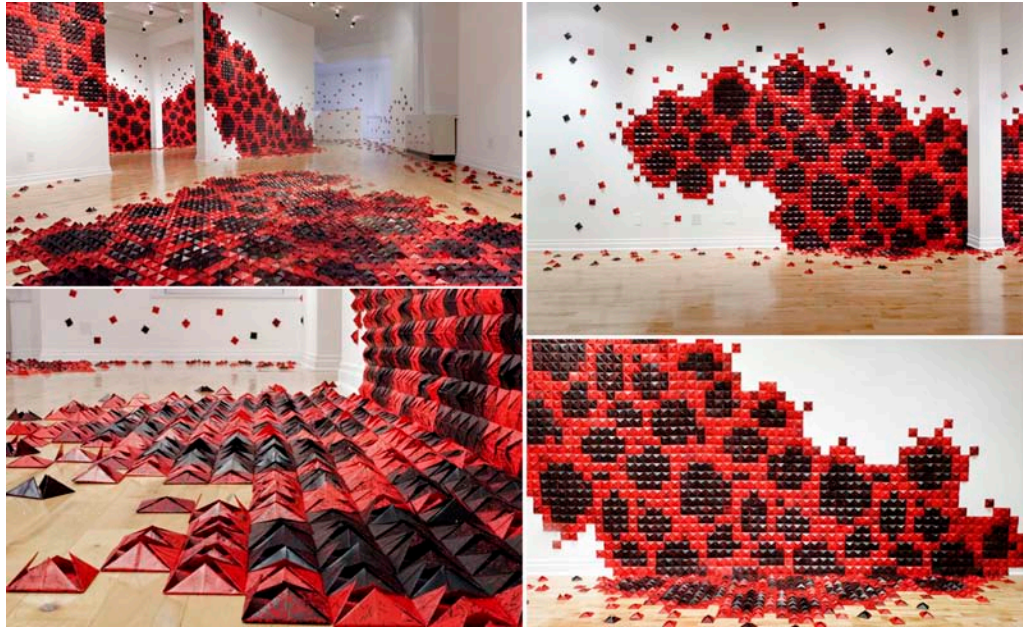


Fig. 62. ANDRÉE – ANNE DUPUIS BOURRET, *Matricielle 2.3*, serigrafías impresas y plegadas sobre papel adhesivo, medidas variables, 2011 - 2013⁷⁶.

La estampa se percibe como algo maleable, observada desde lo tridimensional, interactuando y creando diferentes configuraciones espaciales. Por tanto es una estampa espacial que abandona la verticalidad de la pared y se desplaza hacia el suelo, haciendo que el espectador baje la cabeza y observe lo que tiene a sus pies. Este acto, de lo que podríamos llamar abandono de la verticalidad, ha sido y es una reivindicación constante en gran parte del arte contemporáneo.

LESLIE MUTCHLER

Leslie Mutchler⁷⁷ también trabaja la instalación y el arte múltiple desde la misma perspectiva que Dupuis y además incorpora elementos ornamentales que conceptualmente ayudan a potenciar las reflexiones que se derivan de sus obras.

Para la instalación *Native*, Mutchler ha querido elogiar el trabajo “hecho a mano”, en este caso concreto, homenajea la mano de obra nativa de los artistas americanos. Para ello, reconstruye una canasta antigua, con la particularidad de utilizar métodos

⁷⁶ [en línea] <http://www.aadb-art.com/search/label/2013>

⁷⁷ [en línea] <http://www.lesliemutchler.com/index.html>

de trabajo y materiales contemporáneos, lo que hace que un elemento obsoleto como una canasta. se convierta en algo nuevo.

Esta cesta descansa debajo de un millar de estrellas impresas serigráficamente sobre papel. Las serigrafías se han estampado en madera fina (aglomerado - DM) y después han sido cortadas, marcadas y plegadas en una multitud de piezas objetuales superpuestas, representando el firmamento nocturno. El cielo se cierra, atrapado en una malla de algodón tejida a mano en macramé de color amarillo neón.

El papel es solo uno de los soportes utilizados para llevar a cabo instalaciones gráficas o impresas, quizás el más demandado, pero no el único. Los materiales, al igual que la elección de las técnicas, suelen ser un estímulo para la elaboración de una determinada obra. Por ejemplo en la obra de Mutchler, *Paper Space*, vemos como la artista se sirve de las cualidades físicas del papel para crear un micro espacio vivo que el que las piezas se convierten en el sustrato en que poder plantar semillas y crear un invernadero donde arte y naturaleza dialoguen.

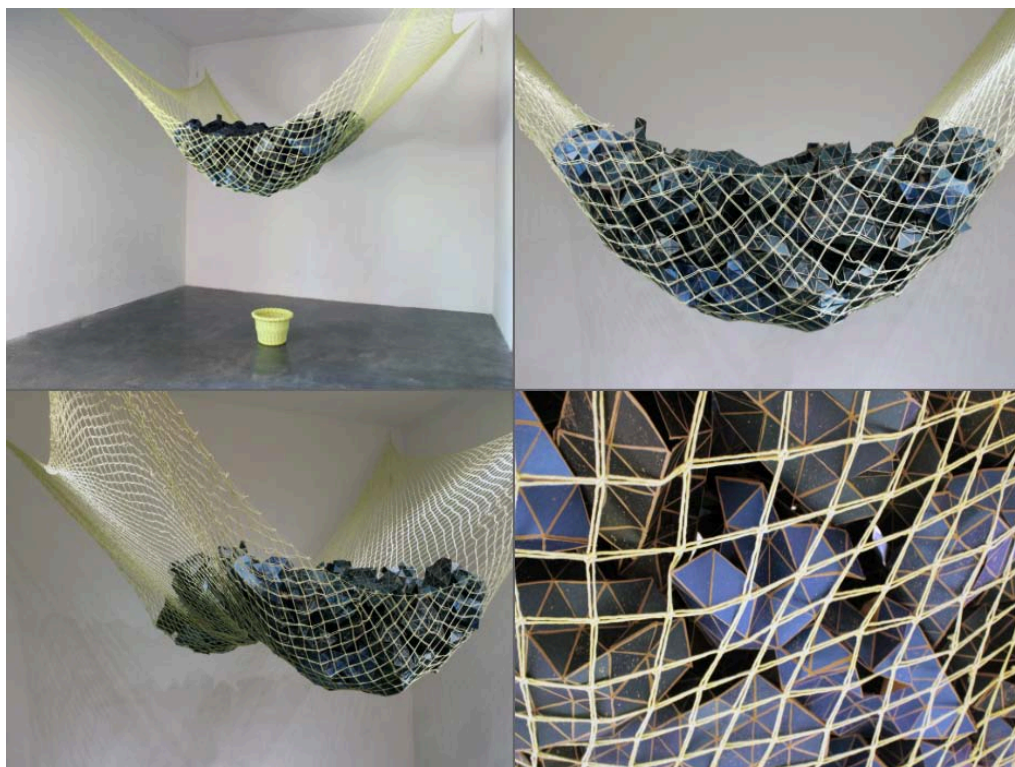


Fig. 63. MUTCHLER LESLIE, *Native*, 2011, instalación, serigrafías impresas y plegadas sobre DM, red y cesta hecha a mano con hilo amarillo neón. 2 x 2 x 3 m.

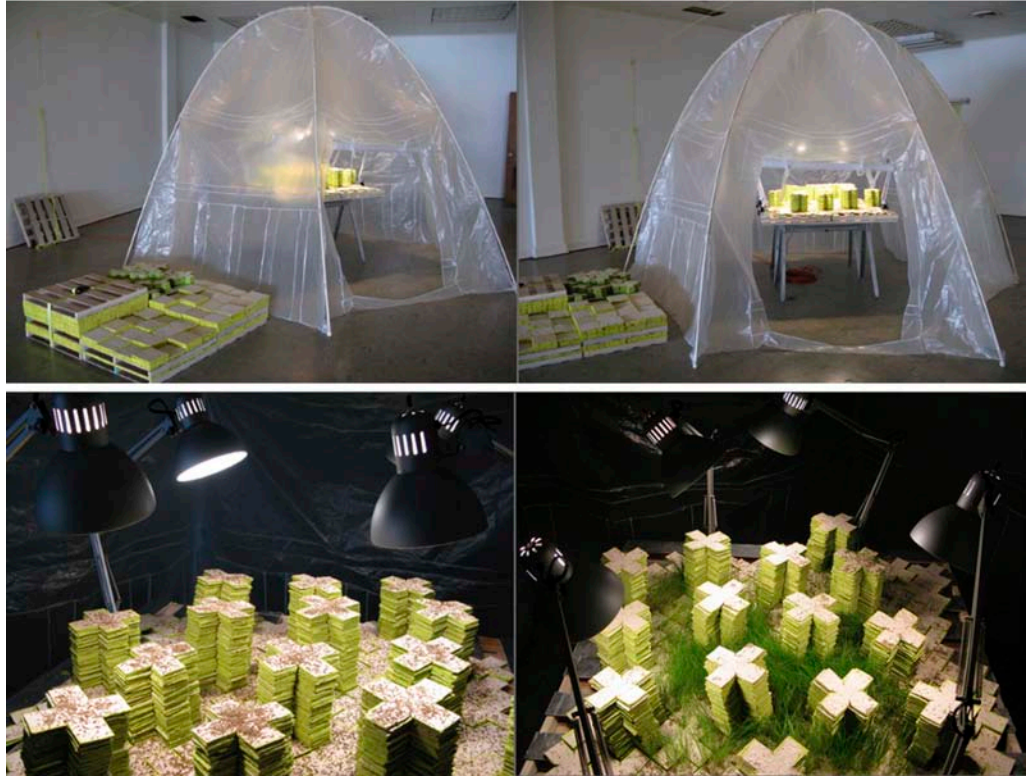


Fig. 64. MUTCHLER LESLIE, *Paper (Space)*, instalación, Papel hecho a mano, grabado objetual, 2008, medidas variables. Parte exterior y parte interior de la instalación.

Son muchos los soportes utilizados a la hora de hacer una instalación impresa o gráfica y no siempre la estampa es bidimensional, como ya hemos visto a lo largo de este recorrido sobre el cambio de paradigma de la gráfica actual. De hecho, cuando una sucesión de papeles se extienden en un lugar, ya pierden esa condición de bidimensionalidad para alojarse en la totalidad del espacio tridimensional.

Desde el punto de vista de la gráfica tradicional y ortodoxa, no podríamos denominar estampa a algunas de las piezas que conforman determinadas instalaciones que veremos a continuación. Sin embargo, si podemos situar el proceso gráfico de cada una de ellas en el marco de las nuevas concepciones de obra gráfica de campo expandido, en el que matriz, mordiente y estampa son conceptos que se contemplan desde una perspectiva más amplia, libre de prejuicios en sus acotadas definiciones.

El trabajo de la artista y comisaria chilena Alexia Tala se enmarca dentro de esta nueva vertiente gráfica de campo expandido, situando sus piezas en un terreno intermedio entre la escultura, la gráfica y la instalación desde la iconografía de la huella.



Fig. 65. TALA, ALEXIA, *First Memory* (Proceso, Detalles y Conjunto) 2008, Vaciado de Xilografía en escayola. Instalación, Medidas Variables.

Su trabajo como artista abarca diferentes disciplinas, como libros objetos, esculturas o instalaciones, pero siempre desde una perspectiva gráfica, en la que el proceso se convierte en una parte esencial de la obra. En sus piezas libera a los objetos de ataduras, tales como marcos o artificios que según ella interfieren en la lectura de

las mismas. Su intención es que el espectador se sienta parte de la obra y para ello capta su atención por medio de la sugestión, mostrando piezas en el suelo con mensajes grabados y que conducen al espectador a reflexionar acerca de lo que está viendo. De este modo consigue que el público se detenga y contemple, formando éste así, parte del ambiente, del espacio y por extensión de la obra.

Ella misma define así su obra: “Mi trabajo no tiene marcos, ni cristales, ni barreras: el espectador es parte de la pieza, y ésta necesita la respuesta del espectador para ser completa⁷⁸.”

CHRISTINE SHANNON

El trabajo de Christine Shannon se centra en el estudio de la memoria, la pérdida, el paso inexorable del tiempo y la fragilidad de las relaciones humanas, implícitas en sus imágenes protagonizadas por elementos vegetales. Los árboles marcan el tiempo y sirven como metáfora del ciclo de la vida, símbolo de la edad, el crecimiento, la fuerza y la renovación. Los árboles evidencian a través de sus anillos, su ciclo de vida. Éstas marcas interiores permanecen ocultas, del mismo modo que los seres humanos esconden en su interior las señales o las heridas físicas, mentales y emocionales, producto de la experiencia personal.

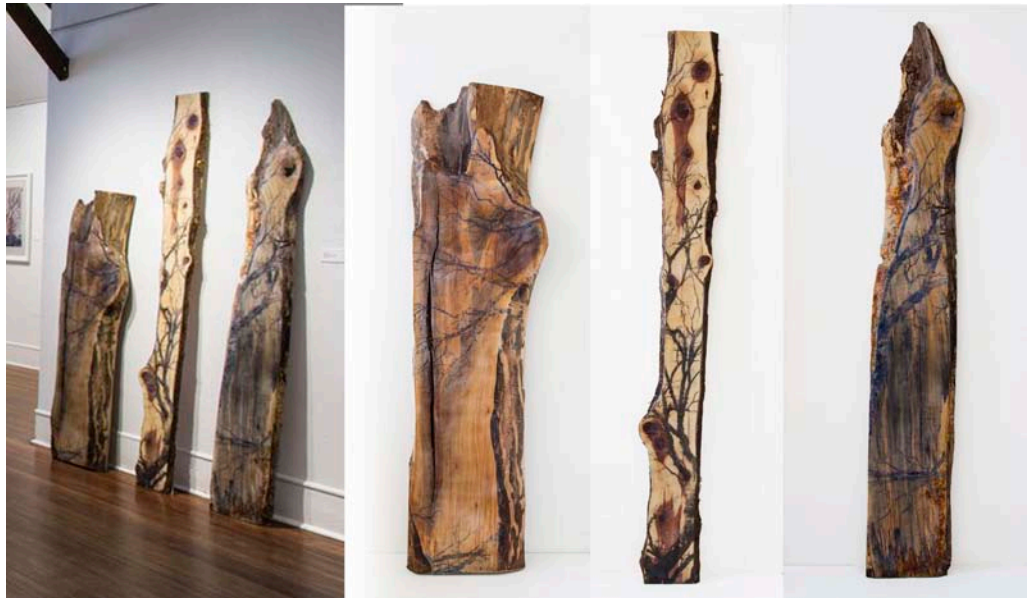


Fig. 66. SHANNON, CHRISTINE, *Liminal State: The Echo Series*, litografía sobre papel y encáustica sobre tronco de árbol, 2013.

⁷⁸ Óp. Cit., TALA, Alexia, Pág. 62. 2012.

Este contenido intelectual y emocional constituye y determina la selección de materiales, la técnica y la iconología que utiliza para elaborar sus creaciones. Elige medios en los que las huellas del proceso de trabajo permanecen. El grabado y la encáustica le permiten desarrollar su obra a través de estratos, que son una metáfora de la manera en que ella misma percibe la condición humana y los recuerdos que la conforman, evocando un acto arqueológico de introspección.



Fig. 67. SHANNON, CHRISTINE, *Liminal State: Murmur*, 360 x 102 cm, monotipo litográfico sobre paneles asiáticos y audio. Instalación, Silvermine Arts Center, 2013.

MICHAEL FELIX KIJAN

Michael Felix Kijan, originaria de Hamburgo y estudiante de intercambio en Tel Aviv, realizó una instalación muy interesante con bolsas de plástico impresas, para una muestra que tuvo lugar en el Museo de diseño de Holon.

El trabajo titulado *El lado oscuro de Tel Aviv*⁷⁹, pretendía exponer varias cuestiones que llamaran la atención del espectador sobre la creciente situación de inmigrantes africanos en la ciudad. Entre ellas se preguntaba: ¿Cómo me sentiría yo en esta

⁷⁹ * Ver Proyecto [en línea] <http://cargocollective.com/telaviv-project>.
Vista y proceso de la instalación [en línea] <http://vimeo.com/57760516>

situación concreta? La obra de interesante formato y planteamiento conceptual, estaba compuesta por múltiples bolsas impresas en serigrafía y dispuestas sobre el suelo de sala. Éstas se iluminaban aleatoriamente, de modo que la luz guiaba al espectador por cada una de estas preguntas. El texto y las imágenes impresas en ellas, actuaban como símbolo luminiscente y codificado. Las bolsas de plástico funcionaban como metáfora, por su connotación como elemento de deshecho, evocando aquello que nos resulta prescindible, insignificante y que por lo tanto, olvidamos.



Fig. 68. KIJAN FELIX, MICHAEL, *El lado oscuro de Tel Aviv*, Instalación, Serigrafía sobre bolsas de plástico y luz. Museo de Diseño Kolorit de Hamburgo, 2013.

Lo que la artista quiere mostrar con esta pieza, es la condición de los inmigrantes que están siendo tratados de una manera similar a las bolsas de deshecho, sufriendo una situación de infravaloración en muchos ámbitos de la sociedad, que los relega a

trabajos infrahumanos a bajo coste. Dicha circunstancia recluye a estas personas en una especie de “limbo de desplazamiento social”.

URIEL MARÍN

Como hemos estudiado, la acción de grabar supone dejar una huella. Cuando un artista trabaja desde el terreno de la instalación, lo que busca es evidenciar el espacio vacío sobre el que se sustenta la obra. En las instalaciones gráficas del joven artista mexicano Uriel Marín, se aúna gráfica e instalación. Según el propio autor, los elementos que conforman sus instalaciones, evocan de una manera icónica, técnicas gráficas tradicionales desde una mirada múltiple.

Su trabajo transita entre la ilustración, la gráfica y la instalación, lo que hace que en su obra se desdibujen las fronteras entre estas disciplinas, desde una estética que fluctúa entre lo tradicional y lo contemporáneo. El resultado son instalaciones que cautivan tanto por su técnica como por su representación en el espacio, así como por la frescura que desprenden.



Fig. 69. MARÍN, URIEL, *Pulpo*, Instalación, serigrafía sobre paraguas, 2009, Salón Nacional de gráfica, Museo de la estampa Edo, en México.

Lo más interesante de muchos de sus trabajos es la utilización de soportes alternativos a los tradicionales, como cerámicas y otros objetos. En su instalación *Pulpo*, realizada en 2009 para el Salón Nacional de gráfica, Museo de la estampa Edo, en México, Uriel Marín representa mediante una instalación de paraguas, una imagen de un pulpo gigante fragmentado, que solo es visible si nos colocamos frente a la

propia instalación. La pieza construye y deconstruye la imagen impresa en serigrafía sobre las lonas de plástico.

Los paraguas colgados y dispuestos en el espacio a diferentes alturas, crean un movimiento ondulante que él mismo explica : “si partimos de la idea de que grabar la superficie de una materia es “ una acción de vaciar”, y que alcanzar niveles por medio de la sustracción en una placa de metal nos descubrirá la mágica impresión de un dibujo que puede emerger desde el espacio vacío. La referencia a la gráfica se encuentra en la ubicación de los paraguas en el espacio, que simulan los niveles que se producen en una placa de metal al realizar un aguatinata”⁸⁰.



Fig. 70. MARIN, URIEL, *Tetracontakaioctágon*, stencil sobre paraguas, 140 x 140 x 140 cm. Museo Taller, Erasto Cortes Puebla, México. 2013.

Comprometido con el arte gráfico emergente, en 2005 fue cofundador de dos colectivos independientes de artes gráficas en Oaxaca, México. Una de ellas, *Pata de Perro* se dedica a la producción, la difusión y la enseñanza del grabado. Y *Arte*

⁸⁰ [en línea] <http://urielmarin.blogspot.com.es/search/label/instalación>

*Cocodrilo*⁸¹ es un proyecto de colaboración con el objetivo de promover el arte contemporáneo mexicano.

La tradición por el grabado convencional en México, es y ha sido mundialmente conocida, pero muchos de los jóvenes artistas que hoy en día optan por trabajar en este ámbito, están investigando la manera de vincular el sistema de las técnicas gráficas tradicionales con otros medios y disciplinas que enriquezcan estos procesos.

JOSÉ PORRAS

El mexicano José Porras, deja constancia de este planteamiento en todas sus obras. En su trabajo, *Ola ganando espacio*, instalación realizada como proyecto final para el Master de Producción artística en la UPV, Porras recogió paneles de la calle, y los fue almacenando y desmontando en su casa para hacer una instalación en un espacio concreto, su habitación. Poco a poco este espacio no solo fue un lugar para dormir, sino que pasó a ser estudio, taller, sala de exposiciones y Porras pudo ver como su “ola” ganaba espacio a su vida y a su intimidad. El resultado fue espectacular, no solo por el trabajo de montaje, sino porque además, el artista realizó posteriormente un registro de la pieza sobre papel, que posteriormente expuso.



Fig. 71. PORRAS, JOSÉ ENRIQUE, *Ola Ganando espacio*. Instalación en proceso, 2009 - 2010. Instalación de Frotage de la instalación, *Ola ganando espacio*, 6 x 2.30 m. 2009 - 2010.

Una delicia de trabajo, al igual que *Gotas de Agua*⁸², en la que el artista se sirve de la matriz tallada para dejarla como instalación, como matriz y como estampa extendida, acompañada de una serie de dibujos que la circundan.

⁸¹ [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=f0mbEMYNH8g>

⁸² [en línea] http://pdeporras.wix.com/joseporras#!_menu



Fig. 72. PORRAS, JOSÉ, *Gotas de madera*, Instalación, matriz de xilografía entintada, 2011.

4.6 GRÁFICA PERFORMATIVA EL PROCESO GRÁFICO COMO ACCIÓN

La acción como proceso preparatorio de la instalación

*Regresa al cuerpo
El lugar donde se manifiestan todas las
escisiones
de la cultura occidental*⁸³
Amelia Jones

*Dejamos por todas partes huellas, virus, lapsus,
gérmenes, catástrofes, signos de la imperfección
que son como la firma en el corazón de este
mundo artificial*⁸⁴.
Jean Baudrillard

*El espacio de la representación empieza a
existir sin duda,
por medio de la proyección latente de las
dimensiones
del propio cuerpo*⁸⁵."

"El Espacio Imaginario".
Ali Sami

El arte de la performance proporcionó en los años setenta, nuevos ejemplos de la demanda de un insólito tipo de arte que abandonaba los tradicionalismos greenberianos, para situarse en un terreno cuanto menos incómodo y extraño en aquel momento. Se pasó de la alabanza pictórica que los expresionistas abstractos sentían por el lienzo, a focalizar la atención en el "acto de". Lo que llevó a considerar el cuerpo del artista como una herramienta más de acción y ejecución de la obra in situ.

Una práctica derivada del dadaísmo, el teatro y los happenings de los 70. El arte de la performance expone Taylor, *se ha resistido a ser tratado como una mercancía (no podía comprarse ni venderse), al sustituir los materiales normales del arte con nada más y nada menos que el cuerpo del propio artista*⁸⁶.

⁸³ JONES, Amelia, *El cuerpo del artista*, Barcelona, Phaidón, 2004.

⁸⁴ NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Madrid, Arena Ed. 2003.

⁸⁵ [en línea] http://www.mav.cl/marcas_efimeras/index.html

⁸⁶ Óp. Cit., BRANDOM, Taylor, *Arte Hoy*, Pág. 26.

El término performance es utilizado en muchos ámbitos de la vida, como el teatro, la danza, en la industria, en el deporte etc., Sin embargo, no todos ellos abordan el significado concreto que pretendemos en nuestra investigación, relacionado con el arte y más concretamente, con el arte gráfico/múltiple.

La expresión performance se acuñó a comienzos de los años setenta, en un artículo de H. Hein titulado *Performance as an aesthetic category* en el *Journal of Aesthetics*, en cuyo texto se hablaba de la obra del artista Vito Acconci. Desde entonces, el término se ha visto ampliado con apelativos como performativo, o performatividad.

Según J.L Austin, lo performativo se refiere a situaciones en las que “la emisión del enunciado implica la realización de una acción⁸⁷”. Ésta es una definición que nos interesa, ya que en ella queda implícita la importancia del proceso de ejecución de una acción concreta.

La acción performativa se ha caracterizado por sortear toda definición que pudiera contenerla o encorsetarla. Al igual que sucede con el proceso creativo, se dice que hay tantos conceptos de performance como performances realizadas y que aún podríamos multiplicarlos por el número de espectadores que las contemplan, pues en la mente de cada uno de ellos, la misma acción se comprende y configura de modo diferente.

Lo cierto es que la performance responde a una miscelánea de procesos y movimientos que se fueron sucediendo desde finales de los 50y 60, como por ejemplo el nacimiento de los happenings, el fluxus, o el accionismo vienés. Pero quizás, fue un lema concreto el que marcó el camino de la prosperidad de la performance: aquel movimiento de la psicodelia de los sesenta que promulgaba en sus proclamas “Ser, estar, aquí y ahora”, y quizás, sean estos cuatro conceptos los que dirigen el cómo ejecutar y comprender el acto performativo. En la acción, se enmarca y deja implícita la participación personal, el ser, y el estar en un determinado tiempo y lugar. Espacio, tiempo y acción han sido y son las características indispensables para realizar una manifestación artística de este tipo.

⁸⁷ TORRENS Valentín, *Pedagogía de la performance, programa de cursos y talleres*, Huesca, Diputación de Huesca, 2007, Pág. 11.

Numerosos artistas gráficos han rebasado los límites de la gráfica más tradicional, para abordar nuevas sinergias creativas, (sustentadas en la fase procesual del arte múltiple), desde el ámbito de la performance.

Grabado y performance se unen para dar lugar a un nuevo terreno que ha sido denominado con el apelativo de *gráfica performativa*, en la que obra gráfica y arte de acción se funden para formar un todo único. En la mayoría de los casos, el resultado final tras el desarrollo de la operación, se resuelve formalmente con una instalación, en la que dicha acción queda manifiesta en el espacio. Se obtiene así una estampa que se desarrolla en el lugar y que surge de la acción en un tiempo y en un espacio concretos.

Este tipo de investigaciones evidencian claramente los nuevos recorridos por los que fluctúa la gráfica contemporánea, en la que la mercantilización estandarizada, que hasta ahora había sido “obligatoria” en el arte múltiple, ya no tiene lugar como tal, sino que desde el proceso de lo múltiple y lo reproducible, se trasciende la frontera de la obra múltiple, única y original.

Quizás sea también un acto subversivo desde el propio proceso creativo puramente gráfico, como reacción a esa mercantilización numerada de la que hablábamos, que ha sometido durante décadas al arte múltiple a una infravaloración económica y artística. Las circunstancias que provocaron esa situación han cambiado, ahora el grabado y su proceso también reformulan su status, pasando de ser meramente múltiples reproducibles a convertirse en un medio que desde su tendencia natural como procedimiento de reproducción, converge en infinidad de propuestas creativas dispuestas a ensalzar el carácter procesual y reproducible de la huella.

Debido a las numerosas fracciones existentes dentro de esta manifestación, (fluxus, happenings, accionismo, body art, etc.,) consideramos necesario acotar en nuestro estudio la definición de performance como un acto “organizado” en el que el cuerpo del artista es sometido a distintas intervenciones de mayor o menor dramatismo. En nuestro caso particular, analizaremos aquellas acciones en las que, en alguna medida, el proceso utilizado sea de naturaleza gráfica, múltiple o en cualquier caso, exista una matriz generadora de huellas.

En la gráfica performativa, al igual que hemos visto en capítulos anteriores de ésta investigación, se produce una hibridación de disciplinas donde las fronteras son traspasadas y además se hacen invisibles. Lo que Dick Higgins daría en definir como: un tipo de arte “intermedia” y que él mismo definía como: *Para mí la diferencia entre intermedia y multimedia es que con intermedia hay una fusión conceptual, y realmente no se puede separar los distintos medios de comunicación de manera integral. (...) Al hacerlo, intermedia rompe los roles tradicionalmente atribuidos a autor, objetos y espectador en la producción y la recepción de las obras de arte*⁸⁸.

Vemos en este tipo de práctica lo que bien podríamos denominar gráfica de acción, cómo los artistas descubren en los procesos de arte múltiple una vía de gestión que les permite el registro físico de sus efímeras acciones. La gráfica les brinda el medio ideal para que sus actos perduren en el tiempo, como huellas o vestigios de esa acción que tuvo lugar en un determinado momento y espacio.

Las técnicas y el proceso gráfico son utilizadas como medio y como vehículo de actuación. El cuerpo es contemplado y usado a la vez como matriz, elemento y soporte de acción que se regenera y que permite, por su fisicidad, hacer y dejar huellas. De modo que no interesa tanto la imagen final o el resultado, (que quedaría reflejado como algo meramente documental) como la acción procesual en sí misma.

En un intento de acercamiento a este tipo de manifestaciones desde una mirada múltiple, podemos distinguir tres tipos de performance por su vinculación con diferentes procesos de grabado tradicionales y alternativos, hacen que la gráfica sea hoy más expandida y contemporánea que nunca:

- El cuerpo como matriz generadora de huellas.
- El cuerpo como soporte, como “estampa corporal”
- Acciones gráficas cuyo “fin” es la instalación de dicha acción

⁸⁸ BRAUN CAROL-ANN, GENTES Annie, *Between representation and social interaction: fluxus intermedia and dialogic form on the internet*. Vol. 4, nº 2, 2005, Disponible [en línea] <http://hdl.handle.net/2027/spo.pdi9999.0004.201>
Óp. Cit., *Grabado y edición* ° 42, Pág. 52. María del MAR BERNAL, “Grabado y performance”, Madrid, 2014.

4.6.1 El cuerpo como matriz generadora de huellas

En primer lugar hemos observado que existe una vertiente de acción en la que se utiliza el cuerpo como matriz generadora de huellas, siendo el propio cuerpo el que dirige el proceso y la acción en sí misma. En esta primera vertiente, se enmarcan algunas obras concretas de artistas como Vito Acconci y su obra *Trademarks*, realizada en Nueva York en 1970, y que tiene especial interés para nosotros no sólo por el uso conceptual que se hace del cuerpo, sino también por el proceso aplicado en la ejecución de la misma.

VITO ACCONCI



Fig. 73. ACCONCI, VITO, *Trademarks*, Nueva York, 1970. Acción, Huella y Estampa.

En esta acción, Acconci⁸⁹ usa su boca como “mordiente gráfico”, siendo sus dientes la “punta” que ejecuta la incisión y su carne el soporte (matriz que la recibe).

Acconci se muerde a sí mismo, creando la huella dental en su propia piel. Esta huella se convierte en una herida que después será entintada por el propio artista, con tinta de imprenta. Heridas, marcas, huellas, que posteriormente estampa en distintas superficies. El autor actúa en este caso como soporte y matriz reproducible aunque efímera; como grabador y estampador, siendo a la vez contenido y continente.

⁸⁹ Ver: MOURE, Gloria, *Vito Acconci. Escritos, Obras, Proyectos*, Barcelona, Ed. Poligrafía, 2001.

En el mismo sentido, se sitúa la obra *Cutáneo*, de Javier Velásco⁹⁰, que ya mencionamos en el capítulo 3.

RACHEL LACHOWICZ

Si hablamos del cuerpo como matriz, ejecutor y contenedor de huellas, es obligado citar la archiconocida performance de Yves Klein realizada en 1960, *Anthropometries of the blue period*, cuyas modelos entintadas del azul Klein, dejaban la impronta de su cuerpo a lo largo de la superficie del lienzo. Después de más de cuarenta años, esta acción es evocada en muchas obras de artistas noveles, como por ejemplo, la que realiza la artista americana Rachel Lachowicz en 1992, bajo el título *Rojo no azul*. En ella la propia artista siguió las mismas pautas que Klein. Se vistió de gala y dirigió a su modelo, esta vez masculino y entintado en rojo, dejando su impronta sobre la superficie del soporte.



Fig. 74. LACHOWICZ, RACHEL, *Red not blue*, 1992, Performance.

⁹⁰ Ver epígrafe. 3.4.2 De huellas y cuerpos gráficos.

ANTONIO PAÚCAR

Antonio Paúcar ha realizado recientemente una acción que rememora literalmente la obra de Klein, aunque bajo nuestro punto de vista, de un modo mucho más impactante y directo. Este acto que lleva por título *Voltereta en Yves Klein*⁹¹, se ha efectuado en varios museos, entre ellos el Banhoff Museum de Berlín. En ella, el artista camina a lo largo del pasillo de una de las inmensas salas del museo, hasta llegar al lugar donde se encuentran situados dos rectángulos en el suelo formados por pigmento azul Klein. El artista asienta ambos pies en dichos rectángulos cromáticos (a modo de entintado de la “matriz”) y realiza posteriormente una voltereta en el aire para estampar la impronta de sus pies en la pared. Acto seguido vuelve a caer en el mismo sitio en el que se encuentra el color. El sonido ensordecedor al golpear contra la pared, hace que la acción sea inesperada y sorprendente.

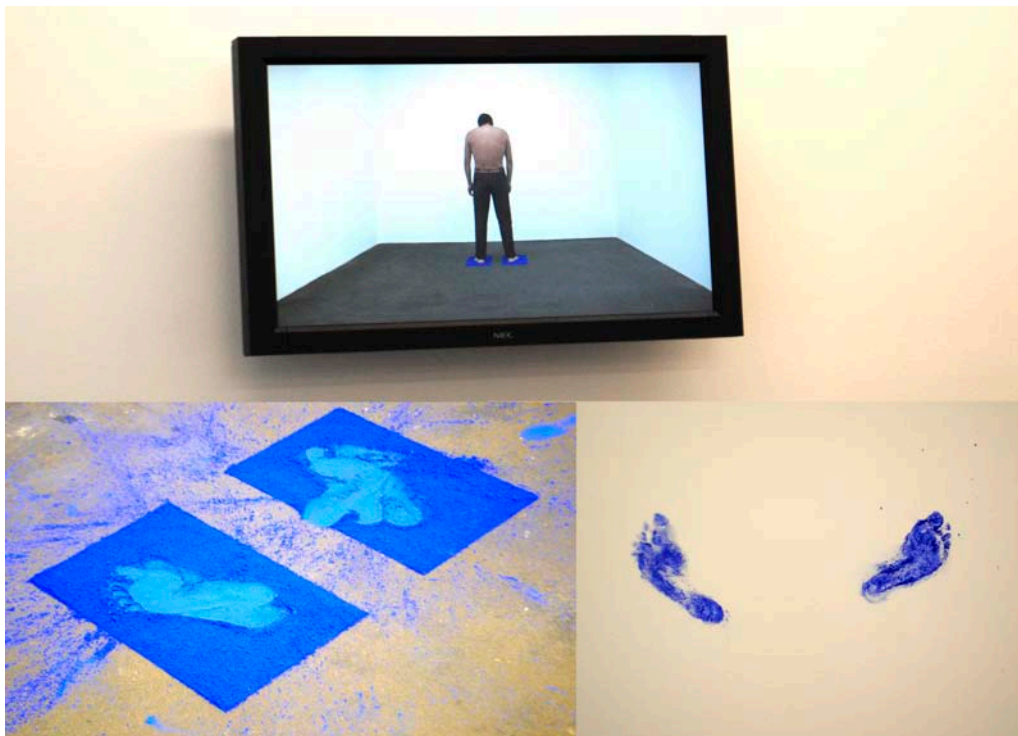


Fig. 75. PAÚCAR, ANTONIO, *Voltereta en Yves Klein*, Acción, 2013, Banhoff Museum, Berlín. Proceso de creación, detalle; acción, instalación y video.

⁹¹ Ver performance [en línea] <http://vimeo.com/67805782>



Fig. 76. PAÚCAR, ANTONIO, *Voltereta en Yves Klein*, Acción, 2013, Banhoff Museum, Berlín.

Por otra parte, la fisicidad de la misma no se explica sin presenciar visualmente su desarrollo . Se trata de un modo peculiar de producir una estampa corporal (ya que su matriz en este caso son sus pies) a través de una acción muy concreta, de una manera clara, y compleja en su ejecución, pero gráfica en toda su esencia. El resultado es una instalación de la acción final.

Se trata de una especie de monotipo corporal, donde se exploran los límites del cuerpo y del arte.

En este tipo de acciones es destacable la dualidad que permite la obra gráfica de presencia y ausencia; binomio al que nos hemos referido en el desarrollo de la presente investigación, no solo a nivel teórico sino conceptual y práctico, que además, también se contempla en el proyecto personal de la doctoranda.

REGINA GALINDO

En este sentido, hay que reseñar también la performance de la joven artista Regina Galindo, realizada en 2005 y titulada: *¿Quién puede borrar las huellas?*, por la que le fue concedido el León de oro otorgado por la Bienal de Venecia.



Fig. 77. GALINDO, REGINA, *¿Quién podrá borrar las huellas?*, performance, Guatemala, 2003.

La joven artista guatemalteca cansada de los sufrimientos y sabotajes que sufría su país por la dictadura, decidió hacer un homenaje a las víctimas de esta situación. Galindo, moja sus pies en sangre humana y camina desde el edificio de la Corte Constitucional hasta el antiguo Palacio Nacional, en silencio, en lo que podría ser una poética del sufrimiento y de la resistencia de un pueblo ultrajado y maltratado. *Mediante esta hematografía impresa la artista utilizó su cuerpo no como cuerpo individual sino como cuerpo colectivo y global*⁹².

La “estampa” visible tras la acción se convierte en parte del espacio público, interactuando con las huellas invisibles de una sociedad que permanece a la espera.

⁹² Óp. Cit., BERNAL, Pág. 56.

4.6.2 El cuerpo como soporte. La “estampa corporal”

En segundo lugar, podemos mencionar una segunda vertiente dentro de esta corriente gráfica de acción en la que el cuerpo es usado como soporte, o como “estampa” alternativa.

ORVALLO SALERNO

Tricio Escobar expone 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, transparencia, 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*⁹³.

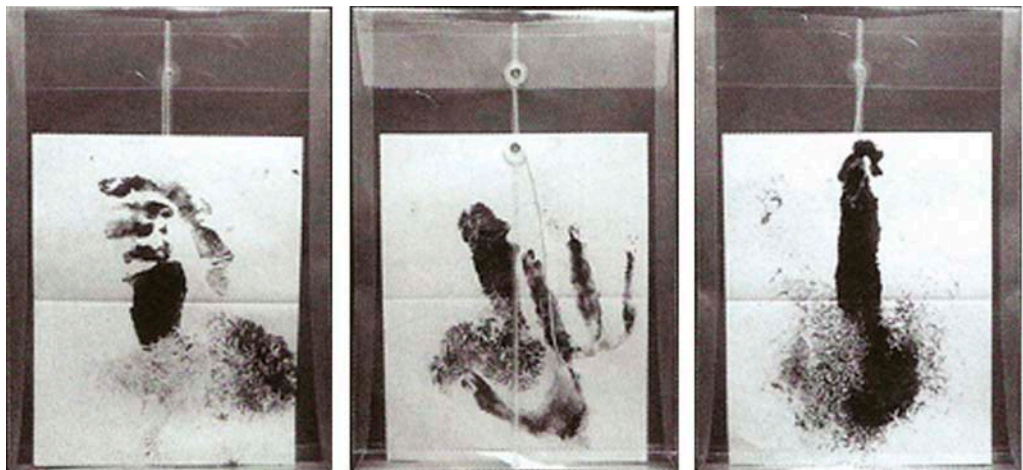


Fig. 78. SALERNO, ORVALLO, Suite Vollard, Impresiones corporales sobre papel, 37 x 27 cm/U. 1995.

⁹³ ESCOBAR, Tricio, *El límite. Acerca de la obra gráfica de Orvallo Salerno*, La Marea, Asunción, 1994, Pág. 7.

En este acto de pasión por la huella y por el uso del cuerpo como soporte, se sitúa el trabajo para la *V Biennial internacional de Grabado Experimental de Rumanía* del artista Valeriu Schiau, titulado *Borned in URSS*.



Fig. 79. SHIAU, VALERIO, *Nacido en URSS/ Bored in URSS*, 2010. Fragmentos de la acción.

Schiau realizó una acción en la que, al igual que Galindo, denuncia el horror vivido durante la dictadura stalinista mediante la impresión manual de pequeñas linografías que él mismo talla, entinta y estampa desde la cabeza, la cual se ha afeitado previamente como acto inicial de la performance, hasta la mitad de su pecho. Se trata de pequeños retratos de las víctimas que han padecido esta situación. La acción termina cuando el artista borra incesantemente todas las impresiones de su cuerpo con las manos. De pronto, nos encontramos un personaje emborronado en

negro de lo que podría ser metafóricamente la huella del error de aquellos que padecieron las atrocidades de una época privada de libertad⁹⁴.

En este caso el cuerpo actúa como soporte, gráficamente hablando, correspondería a la estampa (si la revisión de este concepto estuviera actualizada).



Fig. 80. SHIAU, VALERIO, *nacido en URSS/ borned in URSS*, 2010.

CARLOS LEPPE

En la acción gráfica realizada por el artista chileno Carlos Leppe, *Prueba de artista*, el autor usó su torso desnudo como soporte matriz, en el que imprimió con la ayuda de una plantilla que colocó sobre su pecho y entintó con un rodillo, las palabras activo/pasivo. Una vez desprendida la plantilla, el artista se aproximó a su colega Marcelo Mellado, le dio un abrazo y mediante el contacto y la presión que ejercieron ambos cuerpos, le hizo una transferencia de las palabras que estaban impresas sobre su torso.

La acción tuvo lugar en la Galería Spaivisor de Valencia que describieron la acción así: *Después Carlos Leppe y Marcelo Mellado se presentaron en silencio durante largo tiempo, se quitaron sus camisas blancas y se expusieron con los brazos cogidos por detrás durante unos minutos antes de comenzar la acción. Esta consistió en usar a Leppe como piedra litográfica con*

⁹⁴ Ver performance [en línea] : <https://www.youtube.com/watch?v=P9lNwL5LIGw>

la palabra ACTIVO. Leppe se tumbó sobre la mesa entre piedras litográficas y Marcelo entintó con precisión sobre la plantilla con la palabra ACTIVO en su pecho.

Tras unos momentos Leppe arrancó el papel de su pecho e imprimió la palabra ACTIVO, que quedó de manera invertida, en el pecho de Marcelo mediante un brutal abrazo. Terminada la primera copia, se realizó la inversión. Marcelo hizo de piedra y Leppe de soporte, repitiendo la misma operación que Marcelo había hecho anteriormente. Fue un juego de desplazamientos, no exento de afectividad y roce corporal. La matriz del grabado pasa por el cuerpo y transforma la carne en soporte del impreso.

En Prueba de artista, Leppe emplea su cuerpo como soporte de impresión. Acción inscrita en su programa de crítica a la representación gráfica, proponiéndose poner en crisis los sistemas de reproducción de la imagen. El sistema de base del grabado es empleado literalmente como diagrama de construcción de la pieza⁹⁵.



Fig. 81. LEPPE CARLOS y MELLADO MARCELO, *Prueba de artista*, Acción. 1981.

⁹⁵ Galería espaivisor, Valencia, España. Ver info [en línea] [www. Espaivisor.com](http://www.Espaivisor.com)

SORAYA PICOUTO Y TRINIDAD MARTINEZ

Dos trabajos en la misma dirección son la serie *Marcas efímeras* realizados por dos mujeres diferentes, ambas preocupadas por la huella, quizás una de ellas con un enfoque más digital y la otra de una manera más performativa. Pero en definitiva, nos parecen interesantes ambas propuestas, precisamente por esa afinidad que a veces se sucede en la creación.



Fig. 82. PICOUTO CID, SORAYA, *¿Marcas efímeras?*, Fotografía Digital, 2008.

La artista gallega Soraya Picouto Cid realizó una serie de fotografías en 2008, que tituló *¿Marcas efímeras?*. En esta serie la joven se planteó el hecho de producir marcas gofradas de modo muy sutil en su piel. Ella no se centra en el proceso, sino más bien en el resultado de la delicadeza de la piel impresa, y de cómo ésta se regenera por sí misma, todo ello desde un prisma digital.

TRINIDAD MARTÍNEZ

No sucede lo mismo en la obra *Marcas efímeras* de la artista Trinidad Martínez, realizada en 2005. Un gofrado corpóreo que nos sitúa en una posición ambigua entre el dolor y el grabado, tesitura por otro lado muy interesante, ya que se vuelven a plantear una vez más, conceptos como ausencia y presencia, el contacto o la

versatilidad de matrices y estampas. Por todo ello insistimos en la necesidad de revisar dichos conceptos.

La performance consistía en envolver su cuerpo con vendajes a gran presión durante un largo periodo de tiempo. Una vez éste vendaje se deprendía, el cuerpo entumecido registraba las marcas hechas por las vendas, marcas que la artista pudo registrar a través de fotografías. Ella misma evidencia su pasión por el grabado de acción al explicar la obra así: *Con el cuerpo mayormente desnudo, me sitúo en un espacio limpio y neutro, donde empiezo a envolverme con vendas elásticas en forma circular. Parto desde abajo, por los pies y voy subiendo por las piernas, caderas, tronco y brazos, presionando la venda fuertemente sobre mi piel.*

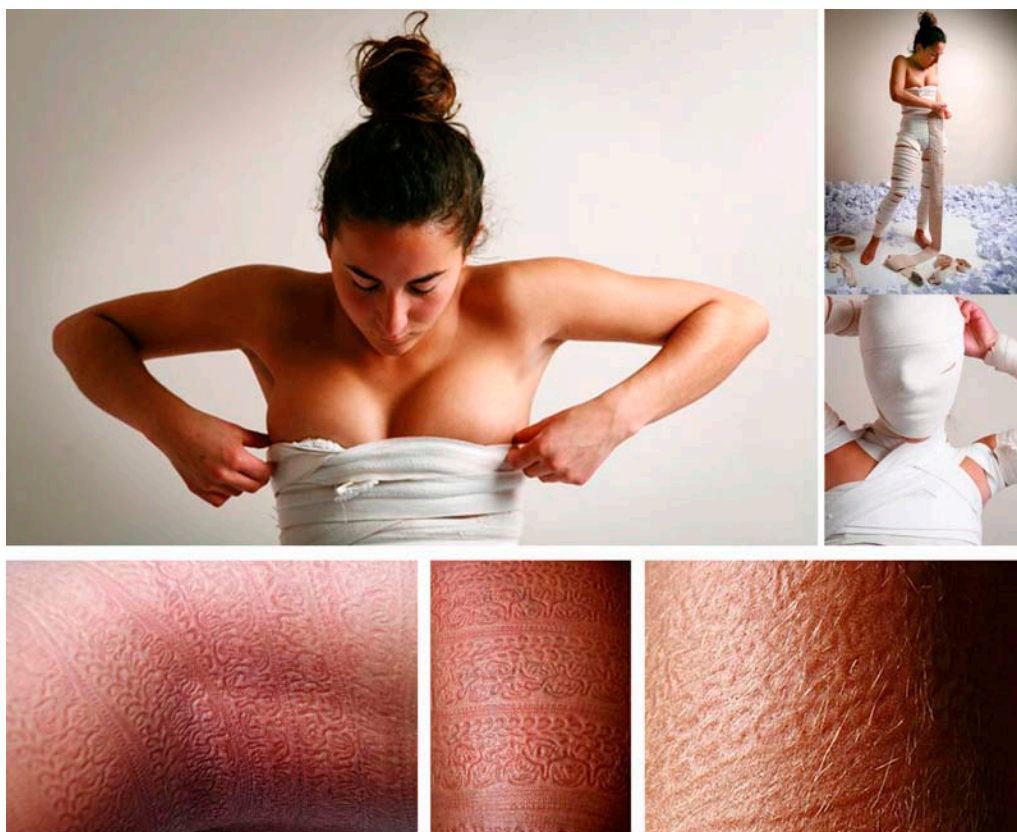


Fig. 83. MARTÍNEZ, TRINIDAD, *Marcas efimeras*, Performance, 2005. Fotografías del proceso y del resultado de las marcas una vez la venda era retirada.

La venda estaba trabajada con útiles de costura y algunos otros que fueron usados en otras anteriores como *Body Collection*. En su cara interna tenía encastrada texturas y dibujos diseñados especialmente para la realización de la acción, con el objetivo de que una vez el cuerpo fuera desenvuelto, estas marcas quedasen

impresas en la piel como estigmas efímeros, que en un corto periodo de tiempo comenzaran a desaparecer con la activación de la sangre.

La idea de Marcas Efímeras, dice la artista, nace de la observación de las huellas que deja la ropa sobre la piel. Las que veo como una forma de grabado.

Me baso en el interés de utilizar el cuerpo como soporte para imprimir formas desde una matriz. Estas "marcas efímeras" son una modalidad de grabado donde elijo el cuerpo como soporte y la venda elástica como matriz.

Mi objetivo primordial, en el acto de lograr un grabado a través de la piel, se produce en el desplazamiento del grabado hacia (...) la acción performática, donde mi cuerpo pasa por diversas emociones que lo llevan al límite, es ahí realmente donde pongo en valor, la experiencia de trabajar con el cuerpo, sobre todo siendo el grabado un trabajo que requiere de una presión matriz-soporte, el cuerpo se somete y vive la real sensación de ser grabado⁹⁶.

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. Unidos el binomio: apropiación y tecnología, los artistas pueden hacer arte de toda máquina útil que cae en sus manos. En este sentido, son conocidas las piezas de fax, en las que la obra se genera en un determinado tiempo y espacio sin necesidad de un monitor que visualice la imagen, haciéndonos reflexionar sobre la importancia del proceso en este tipo de tendencia.

Performances e instalaciones expone Rubén Tortosa en su tesis Laboratorio de una mirada, hicieron que la máquina se convirtiese en autorreflexiva, siendo este un metalenguaje sobre el arte. La autorreferencia de la máquina y su proceso sobre sí misma y su manera de conformarse, formarán parte indisoluble de la obra⁹⁷

⁹⁶[en línea] http://www.mav.cl/marcas_efimeras/index.html

⁹⁷ Óp. Cit., Tortosa Cuesta, *Laboratorio de una mirada*, Pág. 84.



Fig. 84. OLBRICH, JÜRGEN O. TORTOSA, RUBÉN *II Bienal Internacional de Electrografía y Copy-Art Valencia 1988.*

4.6.3 Acciones gráficas cuyo “fin” es la instalación de dicha acción

Siguiendo el recorrido de las vertientes que surgen desde el campo de la acción y su vinculación con la obra gráfica, situamos una tercera y última vertiente, que nos interesa principalmente por su resultado final, materializado a través de la instalación. La acción se ejecuta con una doble finalidad: por un lado, la acción procesual y por otro la realización formal como estampa extendida en el espacio; en este caso concreto, en tiempo y espacio. En primer lugar como antecedente o más bien precedente, señalamos la acción *Automobile Tire Print*⁹⁸ realizada en 1953 por Robert Rauschenberg y John Cage, Arrastrando a Cage a ser el motor que entintaba sus matriz (las ruedas del coche) y al mismo tiempo la prensa que las registraba y estampaba en el papel. Rauschenberg consiguió su objetivo : la obsesión por registrar la huella del coche sobre el papel. La pieza se expone en un rollo como los antiguos pergaminos chinos.

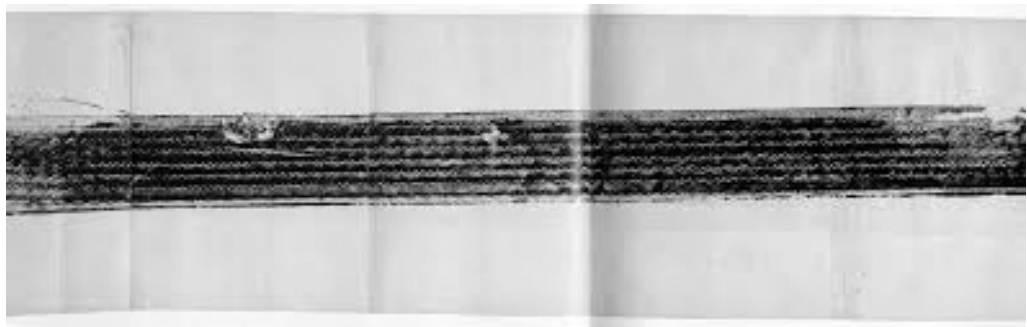


Fig. 85. RAUSCHENBERG, ROBERT y CAGE JOHN, *Automobile Tire Print*, 1953.

BETSABÉE ROMERO

Con las mismas directrices, basadas en la investigación de objetos que dejan su impronta y que posteriormente se materializan físicamente a través de la instalación, la artista mexicana Betsabée Romero, utiliza ruedas de neumático y piezas de engranajes de metal como matrices móviles que usa para estampar, de un modo peculiar.

⁹⁸ Ver video[en línea] <http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/23>
Proceso contado por Robert Rauschenberg.

Empleando el caucho de los neumáticos de los coches, como símbolo del sueño americano, Romero trabaja a partir de las propias hendiduras de la rueda para hacer una reflexión biográfica a golpe de gubia. Aludiendo a motivos de la cultura mexicana como las flores, la virgen de Guadalupe o las calaveras, muestra la necesidad que tiene el pueblo mexicano por conservar su identidad social y cultural. Sin embargo, en su trabajo sucede una paradoja consciente que la artista quiere poner de manifiesto: el modo en que el sueño americano se introduce en la cultura de su país, se contradice con esa necesidad de preservar su propia identidad, ya que finalmente, el soberanismo económico de los Estados Unidos eclipsa, a su cultura, que es relegada por un estilo de vida americano.

A su vez, Romero alude también al coche como lugar, como espacio que cuenta historias, que recorre lugares y experimenta vivencias. Un territorio que acoge, que se convierte en casa, en un símbolo de lo íntimo y de lo nómada, un espacio más de nuestra cotidianeidad, un refugio, pero a la vez, un espacio que puede albergar a la muerte.

En sus trabajos, todo el proceso, la acción y la ejecución, es gráfico, aunque finalmente se decanta por el terreno de la instalación a la hora de mostrar sus piezas. Esto podemos verlo en obras como *Piel de azúcar*, expuesta en la ciudad de San Juan en 2007, con motivo de la Trienal de Puerto Rico.

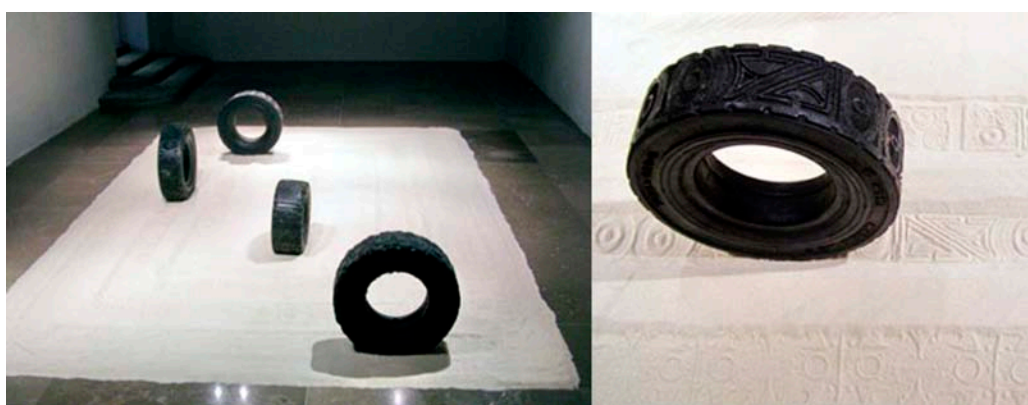


Fig. 86. ROMERO, BETSABÉE, *Piel de azúcar*, instalación, grabado en azúcar, 2007.

En la instalación, de una calidez y emotiva sensibilidad, tintinea un eco de contundencia crítica hacia el colonialismo como uno de los principales responsables

en la corrupción de la cultura del pueblo Taíno, sometido a la masiva producción de azúcar. La pieza grabada cae rotundamente sobre la capa de azúcar, que simboliza el peso de la sociedad moderna aplastando a los trabajos azucareros propios de dicha cultura. La fragilidad de las huellas que dejan estas piezas sobre la superficie desvelan una poética de lo efímero, de ausencia y presencia.

JENNIFER E. PRICE

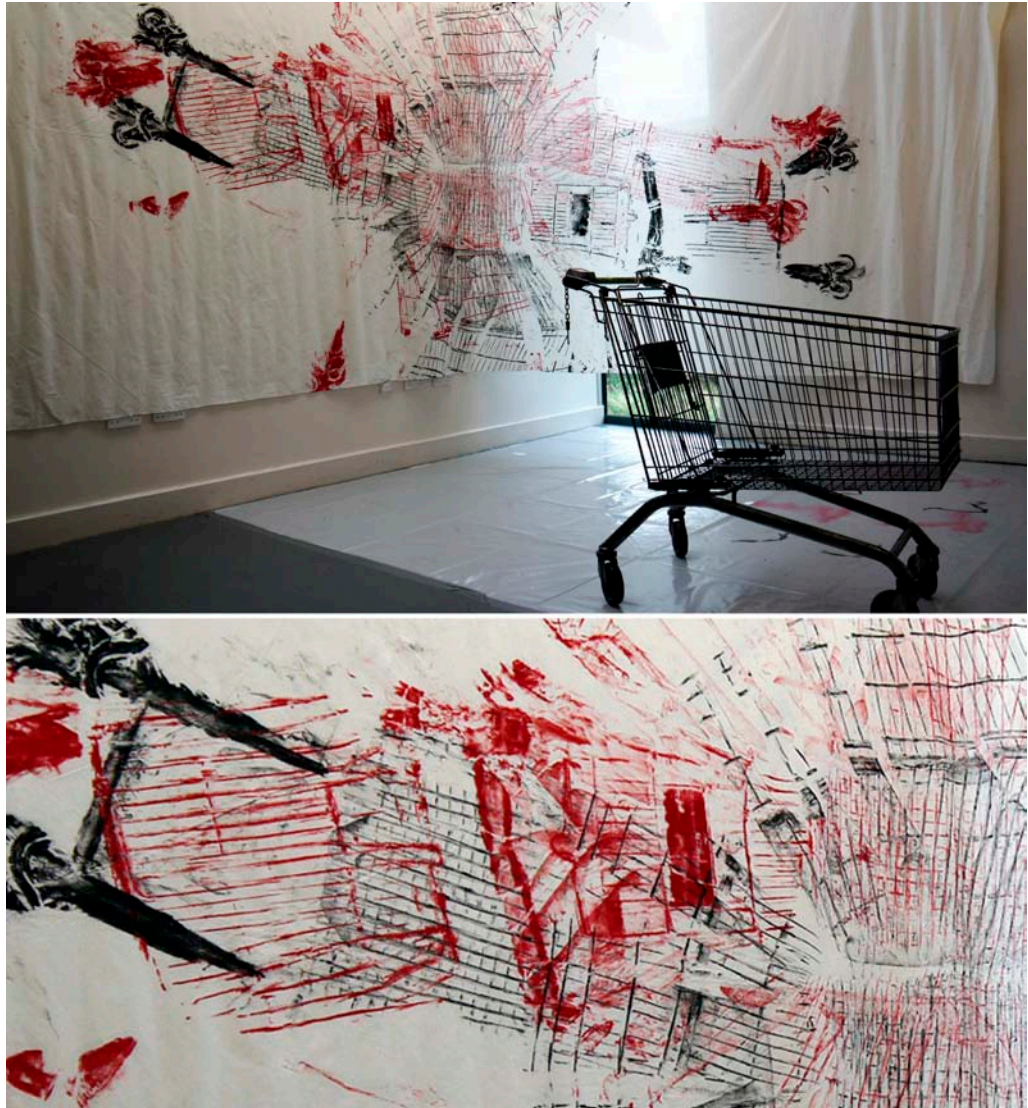


Fig. 87. PRICE, E. JENNIFER, Serie *InkBlot, Explored*. Sobreimpresión de Carrito de la compra entintando a rodillo sobre tela. Instalación, 2013.

La joven artista inglesa Jennifer E. Price⁹⁹, ha sabido situar su obra gráfica en un punto de alta creatividad, abordando en sus trabajos diferentes disciplinas mediante la combinación de grabado, performance, arte público, instalación y/o escultura. Sus obras desprenden juventud y pasión por la gráfica, por el proceso y por visibilizar una estampa extendida en todos sus ámbitos plásticos.

Su ambición como artista se centra en superar los tradicionalismos impuestos por las artes gráficas, para conseguir agilizar y flexibilizar los procesos, eliminando barreras en el arte múltiple. Nos demuestra a su vez, que el grabado forma parte de la cultura visual, y que puede hacer “grabado” en cualquier lugar. Partiendo de esta premisa, Prince se sirve de objetos de uso cotidiano, como una bicicleta o un coche, para introducir al espectador en su mundo gráfico personal. En su trabajo queda implícito el hecho de que grabar implica dejar huellas y que el soporte donde se impriman puede ser alternativo.

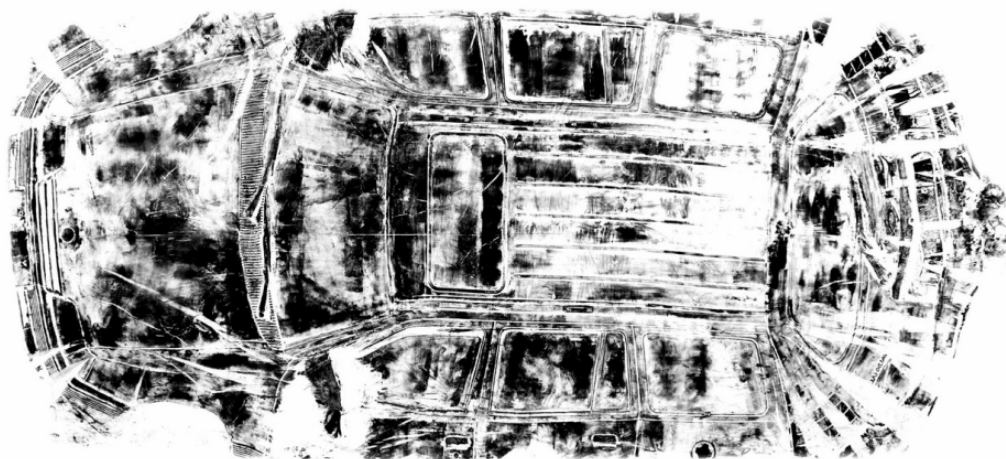


Fig. 88. E. PRICE, JENNIFER, *Inkblot1*, Estampa sobre tela de una de las obras pertenecientes a la serie *Inkblot*. 2011.

Sus instalaciones suelen ser fruto de una acción performativa, bien en solitario o con ayuda. Esta joven artista, reconocida ya a nivel internacional, abre nuestra mirada sobre la gráfica a un plano poliédrico y transdisciplinar, demostrando qué es hoy el arte múltiple y cuáles son algunas de sus vertientes más contemporáneas.

⁹⁹ [en línea] <http://jenniferpriceart.com/#>

En su serie *Inkblot/manchas de tinta*, se dedica a entintar, rodillo en mano y de manera tradicional, diferentes objetos de uso cotidiano, como coches, carros de la compra, bolsas, latas de refresco, un piano, etc., que posteriormente estampa en telas de gran formato e instala colgadas del techo o en las esquinas de la sala.

JENNI LE BLANC

No menos interesante resulta la obra de la joven artista francesa Jenni Le Blanc, que en la misma dinámica de trabajo de acción gráfica e instalación, nos plantea el grabado desde la performance y la instalación de una manera realmente sorprendente y atrevida.



Fig. 89. BRAVO KYLE, LE BLANC JENNY, y RAU CLAIRE, *Snowball*, Performance realizada en 2009, en Open Studio in Toronto. Serigrafía, Performance e Instalación.

En la performance colectiva *Snowball*, ideada por Kyle Bravo, Jenny Le Blanc y Claire Rau, en 2009, podemos apreciar un universo creativo tan espacial como la acción en sí misma. Le Blanc y sus compañeros recrean una acción en un espacio vacío, en el

que dos de ellos comienzan a estampar serigrafías cuyas imágenes son copos de nieve. Las copias se van lanzando por todo el lugar, hasta llegar a miles. De pronto, vemos a los editores tras un muro de papeles nevados impresos que ellos mismos han ideado y al fondo aparece un nuevo personaje cubierto de papel; es el hombre de las nieves que ha despertado cuando los dos personajes atrincherados tras el muro de papel, comienzan a tirarle bolas de papel/ “nieve”.

El hombre de las nieves se hace un muro, también de papel impreso para defenderse del ataque que está sufriendo, de modo que el espacio se convierte en un campo de batalla gráfico cubierto de serigrafías. El original enfoque planteado a través de esta performance, basada en la cualidad reproducible de la gráfica, sorprende por su creatividad y nos demuestra una vez más las infinitas posibilidades que ofrecen los procesos gráficos.

Una batalla real pero que alude también a lo imaginario, casi como un fiel reflejo de nuestra sociedad, dividida entre guerras y conflictos de diferente índole y territorios enfrentados. El vídeo¹⁰⁰ de la performance, podía verse en modo bucle a la par que la instalación, durante el tiempo en el que ésta fue expuesta en la galería.

Otro de los trabajos colaborativos de Jenni Le Blanc y Kyle Bravo, fue la instalación impresa titulada *Open Peril*¹⁰¹, realizada por ambos artistas en el año 2008. En ella combinaron el grabado con la danza, el viento y el agua, para crear un paisaje ondulante similar al efecto de la acuarela. La sala estaba dividida en dos estancias, en una de ellas Bravo imprime las serigrafías, después Le blanc, las introduce en agua y las coloca por el espacio a la par que danza. *Open Peril*, examina el efecto sinérgico, destructivo y transformador de las fuerzas naturales en el medio ambiente, con la mirada puesta en el papel que tiene que afrontar y asumir el ser humano ante esta causa.

¹⁰⁰ Ver vídeo de la performance [en línea]

https://www.youtube.com/watch?v=7jYLKQghQTY&feature=player_embedded

¹⁰¹ Ver vídeo [en línea]

https://www.youtube.com/watch?v=efqctRP386U&feature=player_embedded



Fig. 90. BRAVO KYLE, LEBLANC JENNY, *Open Peril*, Serigrafía, Instalación realizada durante la performance, 2008.

Resulta también de gran interés el primer proyecto colaborativo de estos dos jóvenes artistas, ya que además supuso el momento en el que ambos fueron conscientes de poseer las mismas inquietudes respecto a los nuevos caminos que el grabado en general y su obra en particular, debían seguir. Esta primera toma de contacto conjunta tuvo lugar en el año 2007 y llevó por título *Face Off*. Ambos artistas se situaron en una mesa de ping pong; ella tenía un rodillo ya grabado con su rostro y él una pantalla de serigrafía con el suyo. La acción duró tres horas, de intensas impresiones de los rostros de ambos desperdigados aleatoriamente por el suelo, hacían un total de 2000 estampas. Con esta obra pretendieron crear un símil entre el proceso que se produce en las técnicas gráficas, y el acto de bailar. Un baile repetitivo cuyo compás, es el sonido que produce cada golpe de rodillo y de rasqueta.

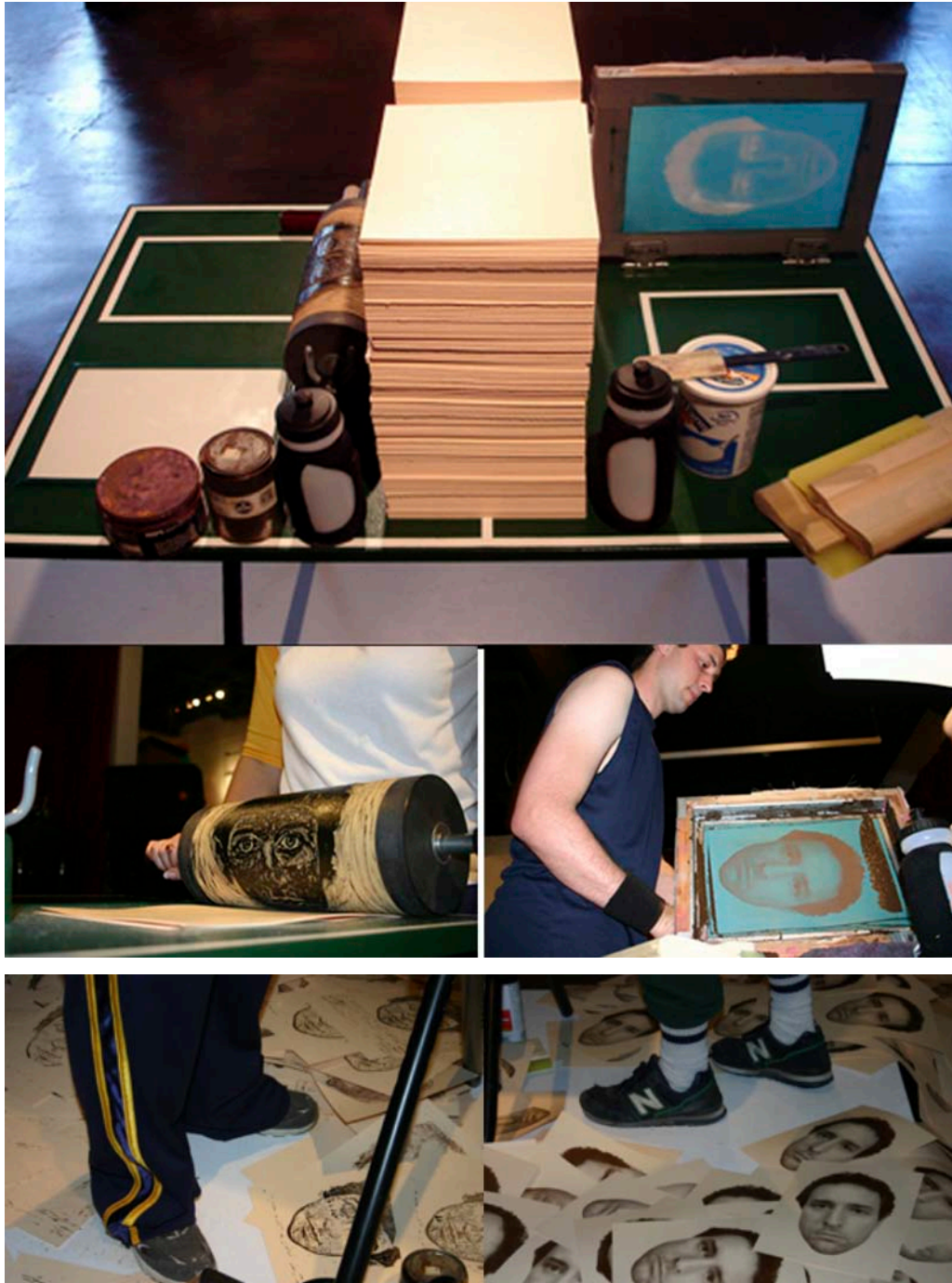


Fig. 91. LE BLANC, JENNY y BRAVO KYLE, *Face Off*, performance e instalación, 2007. Serigrafía y xilografía. (Arriba). Fig. 92. LE BLANC, JENNY y BRAVO KYLE, *Face Off*, performance e instalación, 2007. Serigrafía y xilografía. Detalle de las impresiones en el suelo. (Abajo).

Observamos en este tipo de obras que la finalidad por lo tanto, no es la mera edición, sino el acto de repetir y multiplicar una y otra vez su autorretrato, quizás como metáfora de los múltiples yoos que existen dentro de cada uno de nosotros, o simplemente como una acción que comienza y termina desde un proceso múltiple.

No podíamos dejar de mostrar el trabajo de la artista Jenny Le Blanc en solitario, puesto que nos parece de una gran calidad y además lo consideramos muy útil para comprender visual y conceptualmente esta parte de nuestro estudio, referente a la gráfica performativa y a la instalación. En concreto su obra *Everlasting Love*, en la que la artista adhiere a unos guantes de boxeo dos linografías, una de la talla de un beso y la otra de un rostro. La obra consiste en entintar ambas y golpearlas una y otra vez sobre un saco de kickboxing. La pieza se contempla instalada con el saco golpeado y besado gráficamente, junto a los guantes entintados colocados en la pared en posición de defensa.



Fig. 93. LE BLANC, JENNY, *Everlasting Love*, linóleo, guantes y saco de boxeo sobre lienzo. Instalación, 2007, Medidas variables.

La joven artista Sukha Worob en la performance/instalación titulada *Again and Again*, habla de cómo nuestras interacciones son significativas dentro del campo del "Otro" y por lo tanto definen y desarrollan lo que somos como individuos sociales y culturales.

Hay dos aspectos que articulan el eje de la obra: por un lado, la utilización de las técnicas más tradicionales de grabado. Y por otro, el diálogo con el espacio y el espectador a través de la interacción entre proceso y público, de modo que la pieza se convierte en un trabajo colaborativo e interactivo.



Fig. 94. WOROB, SUKHA, Proceso de realización de matrices para la realización de la instalación *Again and Again*. 2011.

Este tipo de trabajos dejan atrás la edición, a favor de lo múltiple. El bloque se utiliza como matriz y como símbolo conceptual en referencia a la repetición, la reinterpretación libre de la acción y la memoria así como la relación entre el Yo y el Otro .

Para el trabajo interactivo, Worob pidió que el espectador le ayudase en la creación de las obras, estampando juntos directamente sobre la pared. El espectador es y se

siente parte de la pieza y de la exposición en general, asumiendo de este modo el concepto de la pieza, cuyo sentido reside en el compromiso común de ayuda que debe existir entre las personas. Lo que la artista ponía de manifiesto con esta interacción/instalación, era que a través de nuestras interacciones colectivas como grupo social, se demuestra que juntos podemos tener un gran potencial creativo. Potencial que es muy superior a cada uno de nosotros como individuo.

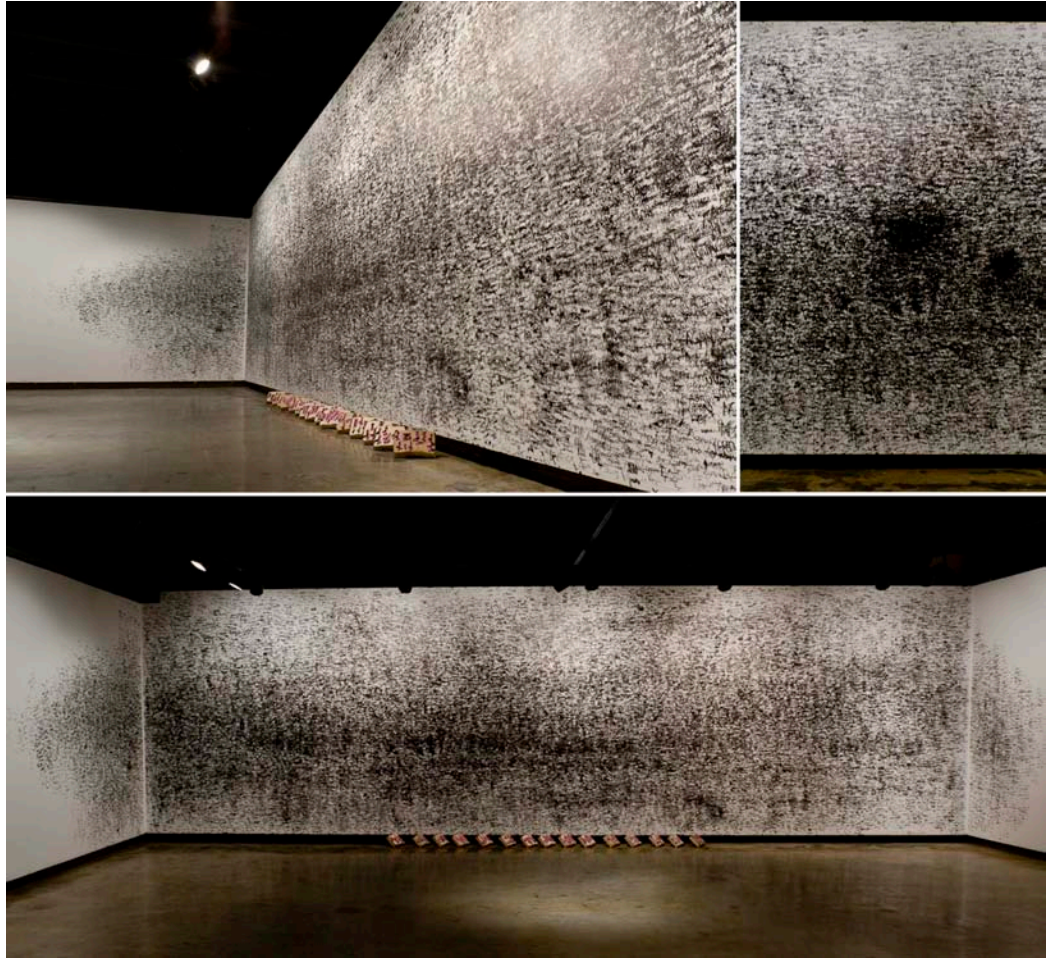


Fig. 95. WORO B, SUKHA, detalles y vista total de la instalación *Again in Again*, 2011. Medidas variables. Estampación linográfica colectiva sobre la pared de la sala.

SAM VAN DOORN

La interacción con el público suele ser fundamental para definir las directrices y la forma de este tipo de obras, al igual que sucede con el trabajo del artista Sam Van Doorn, titulado *Styn Pinball*.

Styn Pinball es una instalación que Van Doorn construye para su graduación como proyecto final de sus estudios. Como él mismo explica: “Siempre he estado interesado en el diseño y en la construcción de mis propias herramientas de trabajo. En un momento en que lo digital se usa de manera incipiente, en los procesos de trabajo, se puede olvidar fácilmente la libertad y la diversión del juego creativo. Por eso, el crearme mis propias herramientas, me da la oportunidad de liberarme de estándares. La idea de construir una máquina de pinball como una herramienta de diseño en sí misma, fue el resultado final de esta reflexión¹⁰²”.



Fig. 96. VAN DOOR, SAM, *Styn Pinball*, acción/instalación. 2012.

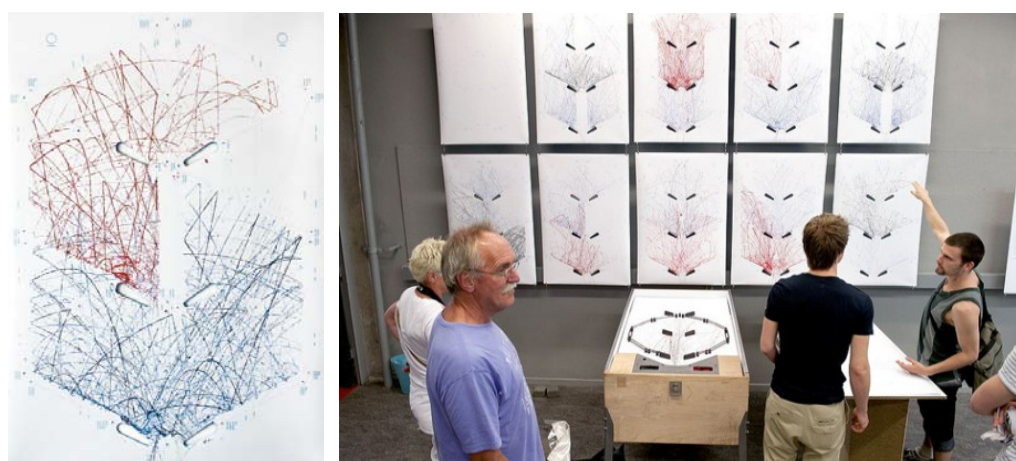


Fig. 97. VAN DOOR, SAM, *Styn Pinball*, acción/instalación, 2012, (dcha., detalle de una de las partidas, Izq., instalación de varias partidas).

¹⁰² [en línea] <http://www.samvandoorn.net/?/web/project-1/>

El papel se coloca en la parte superior del artilugio, cuya rejilla imprime las direcciones de la bola que está en juego. Cuando comienza la partida, la máquina (pinball) crea un patrón impredecible, dependiendo de la interacción entre el usuario y el artefacto. Cuanto mejor sea el jugador, mejor será el cartel que crea, ya que cuanto más dure la partida, más líneas dibujará sobre el papel.

Sin duda es una demostración de ingenio y de performance colaborativa en la que la máquina, el azar, el jugador y el artista forman un equipo perfecto.

KARINA SMIGLA BOBINSKI

Como dice John Dewey en su texto *El arte de la experiencia*: “sabemos que pese a no tener un conocimiento previo de la historia del arte o la abstracción intelectual, el público del arte puede presenciar y ser parte de una obra de arte”. En relación a este tipo de acciones performáticas colectivas, trabaja también la artista Polaca Karina Smigla Bobinski¹⁰³, que es al mismo tiempo inventora de objetos. Podríamos decir que en su obra queda implícita la afirmación de Dewey.

Como vemos, los avances tecnológicos hacen que la creatividad de los artistas a la hora de concebir sus obras, se abra a campos de actuación mucho más divergentes. Un claro ejemplo de esta reflexión es precisamente la obra de Karina Smigla Bobinski *ADA*, en la que la interacción directa con el espectador, hace que éste sea capaz de ser parte de la producción, convirtiéndose en lo que podríamos llamar un pro-consumidor, a la vez que productor de la misma.

¹⁰³ [en línea] <http://www.smigla-bobinski.com/english/works/ADA/index.html>

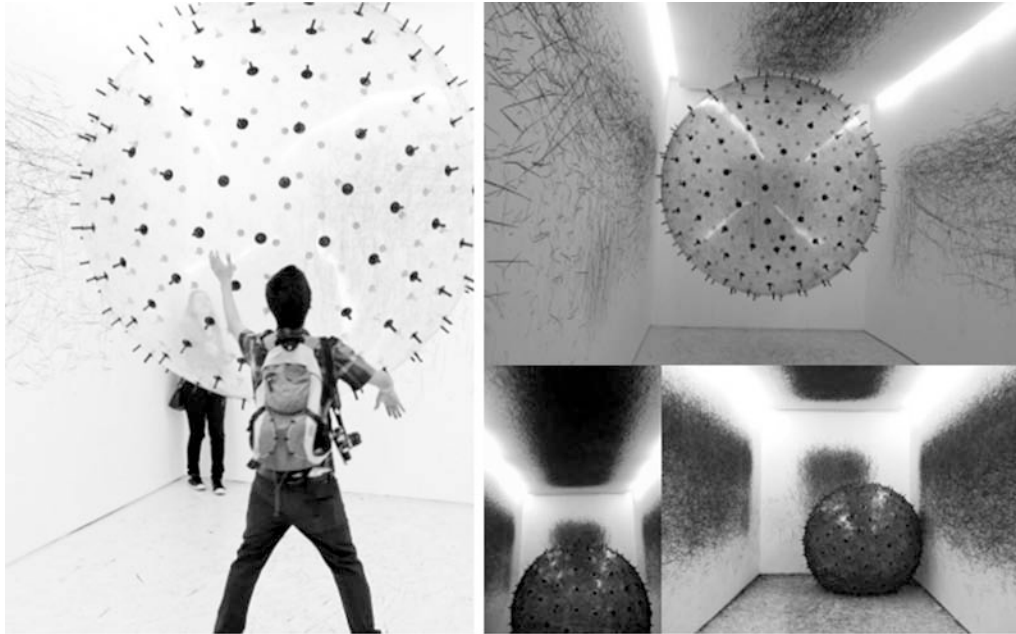


Fig. 98. SMIGLA BOBINSKI, KARINA, ADA, Proceso, instalación/escultura cinética/máquina de dibujo post-digital interactiva analógica, 2011.

En su obra de origen multidisciplinar, se encierran referencias al arte cinético, la performance, el dibujo, la escultura o la instalación, de modo que crea un arte dinámico en constante evolución y cambio, en el que el tiempo queda implícito en la finalidad y la finitud de la obra.

Esta artista altera la posición de los útiles tradicionales del dibujo y crea para ellos un nuevo lugar. Una gran bola de plástico transparente en la que se encuentran insertadas múltiples barras de carbón, actúa metafóricamente de mano, la cual es guiada a cada golpe contra la pared. El movimiento ejercido por parte de los espectadores, dibuja el espacio donde se sitúa la escultura móvil y volátil. De modo que cuando se accede al lugar de la acción, las líneas sacuden la visión del espectador y hacen que este se sienta dentro del universo de la artista. Smigla Bobinski transforma la realidad y la convierte en un espacio divertido donde actuar y en el que sentirse parte de la acción.

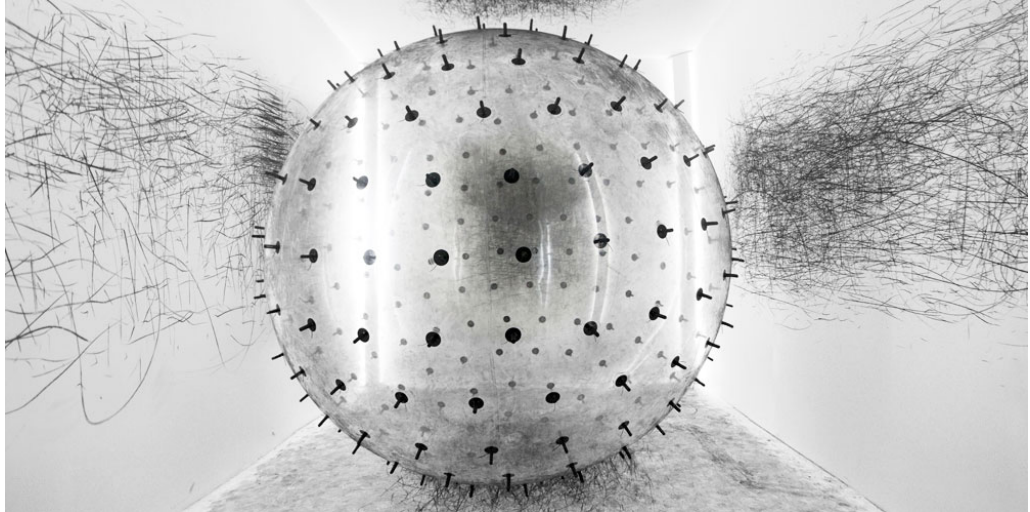


Fig. 99. SMIGLA BOBINSKI, KARINA, ADA, instalación/escultura cinética/máquina de dibujo post-digital interactiva analógica, 2011.

MICHAEL MENEGHETTI Y JOEL GAILER

Por último me gustaría cerrar éste apéndice en referencia a la gráfica performativa con el trabajo de dos jóvenes artistas australianos, Michael Meneghetti y Joel Gailer, juntos forman el colectivo *Performprint*. Michael es una artista performer y Joel era un grabador que quería llevar este medio a otra disciplina, juntos aúnan performance, grabado e instalación. Cabe destacar su performance de diez horas de duración, realizada en el año 2012, cuyo objetivo era mostrar cada una de las acciones realizadas por ambos desde que se conformaron como colectivo artístico.

A continuación, se muestra un fragmento de una de las acciones realizadas en este acto dentro del programa de residencias artísticas que ofrece el *Fremantle Arts Centre* de Australia. En concreto ésta corresponde a la obra *Harley Matrixson*, que consistió en la creación de un "disfraz de rodillo de impresión humano", hecho con el extremo de una carretilla, donde se encuentra la rueda y que Michael se colocaba en el pecho para estampar. Las bandas de rodadura de los neumáticos de impresión se usaban como ruletas para imprimir directamente sobre el suelo, la pieza quiere ser un homenaje a los jóvenes callejeros que saltan en bicicleta.

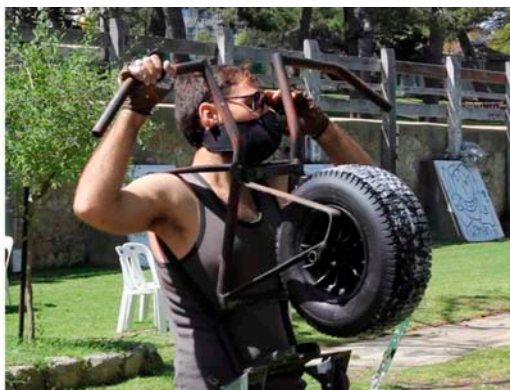
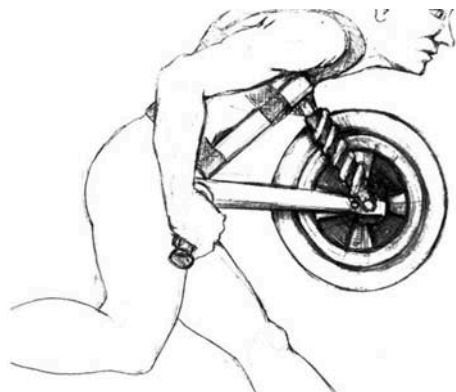


Fig. 100. MENEGHETTI MICHAEL y GAILER JOEL, *Harley Matrixson*, Fremantle Arts Centre, boceto y escena de la acción, performace y grabado, 2012.



Fig. 101. MENEGHETTI MICHAEL Y GAILER JOEL, *Harley Matrixson*, Fremantle Arts Centre, Boceto y escena de la acción. Performace y grabado. 2012. Para ver el resumen de la performance completa: [en línea] <http://performprint.com.au/video/>

4.7 ARTE MÚLTIPLE EN Y DESDE EL ESPACIO PÚBLICO

Intervenciones gráficas

Para finalizar este capítulo, en el que estamos recorriendo los límites y los caminos por los que está fluctuando el nuevo arte múltiple. No podíamos dejar de hacer una breve referencia al trabajo de aquellos artistas, que intervienen y crean sus obras dentro del espacio público, para intervenirlo o bien para tomarlo como soporte de acción y creación. Y cuya obra se muestra a través de intervenciones urbanas o instalaciones.

De acuerdo con Pierre Bourdieu y Alain Darbel, *"el museo se crea para la santificación del arte (...) satisface una función vital contribuyendo a la consagración del orden social"*¹⁰⁴.

Estamos acostumbrados, o más bien nos han enseñado a que el arte suele estar en los museos, en las galerías o en espacios cuya esencia germinal ha sido la construcción del mismo para dicha finalidad. Sin embargo, detrás de este telón de normalidad se esconden, entre otras, diferentes estrategias políticas, de mercado, etc.

El circuito del arte es duro, exclusivo y exclusivista, a veces incomprensible y aunque en la mayoría de los casos suele ser de excelencia, lo cierto es que a su vez es un territorio copado, cerrado y al que resulta muy difícil acceder en términos generales y serios, a un nivel superior.

Pero ¿qué ocurre cuando un trabajo artístico es excluido de este circuito?, ¿Significa eso que no es lo suficientemente bueno como para ser contemplado?, ¿No puede por ello ser valorado por el público?, ¿Quién y cómo decide este tipo de cuestiones?, ¿Debemos los artistas trabajar para un mercado?, ¿O es el mercado el que debe

¹⁰⁴ ALAIN Darbel y PIERRE Bourdieu, *The love of art*, Stanford University Press, California, 1992, Págs. 11 - 12. Óp. Cit., PRADA, Juan Martín, *La apropiación post moderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2001. Pág. 135.

ponerse a disposición de los artistas? Son cuestiones que difícilmente se pueden resolver.

Pero lo cierto es que, ante la oleada de puertas cerradas que muchos artistas se han encontrado, la burocracia o la mercantilización abusiva ha hecho que muchos artistas tomen el espacio público usándolo como medio de expresión y de creación.

Podemos decir que una buena parte de los creadores, ya sea por elección propia o bien por otras cuestiones, se han visto en la tesitura de abordar el mundo del arte fuera de los circuitos artísticos establecidos como tradicionales, viendo entre otras, una vía de escape en el espacio público, de tipo urbano o natural.

El espacio abierto es y ha sido durante décadas un territorio de exploración y compromiso para los artistas; ya hemos visto como los artistas Land Art han experimentado estos procesos dentro de este ámbito.

Lejos de querer desviar nuestra investigación, queremos abocetar y enmarcar de manera esquemática la práctica creativa de algunos autores gráficos que han sabido vincular su trabajo de manera dual dentro del medio múltiple y el arte público, por medio de intervenciones o acciones cuyo resultado final suele ser la instalación. Ya sea porque dichas obras nacen de un entorno público o porque se instalan en él.

La ciudad y el medio ambiente son espacios que poseen una memoria colectiva, un lugar sin dueños, o más bien con tantos dueños que es imposible apropiarse de él. Esta ambigua situación es la que hace de algunos lugares su principal atractivo, ya que a la vez pueden actuar como soporte y como espacio expositivo abierto.

El etnólogo Marc Augé propone en su *Teoría de la Sobremodernidad*, en referencia a este raptó o abandono del espacio público el concepto de *No Lugar*. Definiendo los espacios de tránsito masivo, (que en ocasiones, dejan de usarse para esa finalidad) como vacíos de identidad e iguales en cualquier lugar del mundo, copias y reproducciones de lugares a lo largo y ancho del planeta como las avenidas, los aeropuertos, las estaciones de metro o los semáforos. Suelen ser estos *No lugares* y

su esencia de abandono, de tránsito escaso, los sitios que los artistas urbanos intervienen.

Desde la escultura de rotonda (la que quedaría fuera de este estudio porque, como ya sabemos, suelen ser proyectos pagados de modo institucional y con el dinero público, pero sin contar con la posible aprobación de la sociedad), a la performance, el arte múltiple o la instalación, el territorio público es sinuoso, se teje por el fluir de la propia ciudad, por el tránsito de caligrafías a veces invisibles que hacen que el acto de caminar se convierta a la vez en un aprendizaje visual y creativo enriqueciendo nuestros sentidos y nuestra mente.

Un lugar de todos y para todos, un espacio “gratuito”, dejando de lado esa santificación del arte para dar cabida a la popularidad y a la libertad del mismo.

El espacio público, concretamente el urbano, es el escenario de encuentros y negociaciones entre distintos grupos de la comunidad. Cada grupo se apropia, a su manera, de este espacio como una expresión de poder o como una afirmación de identidad. Todo lo que ocurre en la ciudad toma un cariz político. Territorios abandonados, cedidos a la iglesia católica en muchos casos, que quedan relegados al olvido institucional, suelen ser el caldo de cultivo creativo perfecto para artistas que se expresan desde el territorio público al privado.

PATRICIA GÓMEZ Y MARÍA JESÚS GONZÁLEZ

Dentro de este grupo, consideramos importante incluir en este estudio el trabajo del colectivo artístico formado por Patricia Gómez y María Jesús González.

Su experiencia artística se basa en el registro de lo que podría ser la piel del lugar, un espacio abandonado, ajado, roto y semidestruido. Trabajan en lugares que, por lo general, dejarán de existir en un breve periodo de tiempo, bien porque se destruyen o bien porque cambian de funcionalidad.

En sus proyectos de gran formato podemos observar y deleitarnos en cómo el tiempo ha trabajado estos lugares. Ellas, recuperan la esencia de esos espacios para que su

naturaleza perdure, creando un archivo de lo que podríamos denominar estampas murales, en las que la transferencia textural de la superficie y el arranque de la misma, son la clave para rescatar y visibilizar la esencia de su obra, y al mismo tiempo la historia epidérmica de ese lugar.



Fig. 102. G. PATRICIA y G. MARÍA JESÚS, *Intervención en los 12 edificios afectados por la demolición en el barrio del Cabanyal. Valencia , 2008.*

Este modo de trabajar es “contrario” al que hemos estado estudiando en la presente investigación, en la que como ya hemos visto, los artistas toman el espacio. Patricia Gómez y María Jesús González extraen el espacio tridimensional y lo restablecen como bidimensional y éste a su vez, termina por mostrarse formalmente a través de la instalación, como sucedió con el proyecto titulado; *A la memoria del lugar*, realizado en el barrio del Cabanyal en la ciudad de Valencia, durante los años 2007 y 2008. De modo que rescatan el espacio, lo reducen a dos dimensiones por medio de un proceso de transferencia, puramente gráfico en su esencia, para mostrarlo en un lugar ajeno al original, pero transferido por la pieza o piezas que presentan.

A la memoria del lugar, fue un proyecto de recuperación, dedicado al histórico barrio del Cabanyal, cuyo conjunto de casas modernistas se encuentra afectado por un plan de remodelación urbanística desde 1998. El proyecto proponía la creación de un archivo, centrado en las casas amenazadas de derribo, que rescatase las huellas del lugar y las conservase para el futuro, a través de la intervención en diferentes inmuebles deshabitados de la zona antes de su demolición¹⁰⁵.

Antes de estos derrumbes, Patricia Gómez y María Jesús González, realizaron este proyecto, en el que recuperaron cada una de las estancias en las que intervinieron, de modo que cada uno de los múltiples y enormes fragmentos eran cosidos entre ellos para unirlos en un rollo de gran formato y tamaño, que se presentaba semiabierto. La pieza actuaba como registro bidimensional de esos lugares, del mismo modo en que se guardaban y almacenaban los antiguos pergaminos. *Archivo Cabanyal*, deshace los códigos para reconstruirlos desde una nueva perspectiva creativa, compleja, reconstruida y múltiple.

Expropiar, deshabilitar, explica el colectivo, es llevar el espacio interior de las casas, sus habitaciones y fachadas a la intimidad de la tela estampada supone entonces transformar la arquitectura del pasado en la memoria viva del presente (...) Esta obra recrea la complejidad espacial que el artista Gordon Matta-Clark suscribió para sus intervenciones espaciales en la ciudad de Nueva York, leyendo nuevas grietas contra viejas superficies¹⁰⁶.

Así pues, lo efímero, la ausencia y la presencia, son elementos clave para entender y disfrutar en plenitud su trabajo, desde una mirada gráfica interdisciplinar en la que, aunque visualmente sus piezas se asimilan más a un acto pictórico, el germen de las mismas se genera desde el medio gráfico y por medio de lo que nosotros consideramos la esencia del grabado¹⁰⁷: dejar y registrar huellas.

¹⁰⁵ [en línea] Archivo Cabanyal, <http://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/Archivo-Cabanyal-2007-2008>

¹⁰⁶ VILLAPLANA RUIZ, VIRGINIA. "Effet de réel" (2009). Texto publicado en el catálogo de la exposición "Puntas de Flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano" editado por la Generalitat Valenciana. 2009. Valencia.

¹⁰⁷ Ver epígrafe: 3.3.3



Fig. 103. G.PATRICIA & G. MARIA JESÚS, *Archivo Cabanyal*, 2008. 340 metros de largo x 2 metros de ancho, integrado por los fragmentos unidos del archivo rescatado de cada habitación. Impresión mural extendida en el Centro de Arte, El Carmen, Valencia.

DOMINIQUE PETRIN

Puramente arte gráfico de espacio público, es el trabajo realizado por la joven artista multidisciplinar de Montreal, Dominique Petrin¹⁰⁸. En su obra se encuentra intrínseca la necesidad de búsqueda de alteración de la percepción visual y consciente. Sus obras, están realizadas desde el medio serigráfico, y tienen un punto hipnótico; el ritmo, los colores complementarios y la expresión formal de los mismos hacen que su obra sea un despliegue para los sentidos. Sus intereses convergen hacia la producción de los estados alterados de la consciencia por medio de ilusiones visuales.

Supernova, fue un proyecto/intervención, comisariado por Marie-Ève Beaupré, realizado en el año 2013, concretamente para la estación de metro Beaudry de Québec, Montreal. Consistía en cubrir con serigrafías impresas sobre papel la

¹⁰⁸ [en línea] <http://www.dominiquepetrin.com>

superficie de la estación, convirtiéndola en un espacio de tránsito divertido e imaginario, pero a su vez acogedor y joven. La serigrafía es el medio por el que Petrin realiza todas sus obras, quizás porque es el medio gráfico que más se adapta a su creatividad, además de permitirle la posibilidad de reproducción.



Fig. 104. PETRIN, DOMINIQUE. *Supernova*, Estación de metro Beaudry, Québec, Montreal, 2013. Instalación/ intervención en serigrafía. (Detalle, Abajo).





Fig. 105. PETRIN, DOMINIQUE. *Les Catacombes, Palazzo II*, 2012. Québec, Montreal. Serigrafías sobre papel (instalación/intervención). Antes y después de la intervención del edificio (izq.), detalle del edificio (dcha.).

Un año antes, en 2012, Dominique realizó un trabajo similar pero más barroco, titulado *Les Catacombes*, que consistía en raptar y embalar el edificio por completo, colmado de serigrafías, al igual que hace con sus instalaciones más institucionales.

JR ARTIST

Son también muy conocidas las obras del artista urbano JR Artist, que transforman ciudades con fotocopias gigantes de personajes que cuentan o que forman parte de la historia del lugar en el que se encuentran instaladas.

JR Artist realiza el montaje de sus obras, mientras la ciudad duerme, de modo que, cuando ésta despierta y sus habitantes salen de sus casas, se encuentran con que el barrio donde viven ha cambiado completamente. Sus piezas suelen ser reivindicativas; en el proyecto *Time is Now Yalla!*, JR y su equipo de fotógrafos querían mostrar un intento de acercamiento entre los pueblos Israelí y Palestino. Se intentó crear un cruce de caminos entre ambos pueblos para el concilio de la sociedad árabe, en el que se reforzara la justicia social y se escuchara a la mayoría silenciosa que pide a gritos una paz y una prosperidad compartida. *Yalla*, es una

palabra utilizada por ambos pueblos que significa: ¡Vamos!, un término que expresaría la necesidad y el entusiasmo ante la búsqueda de paz.



Fig. 106. J.R Artist, *Time is now, Yalla!* Israel y Palestina. Intervención, fotocopias sobre edificios. Naplouse, Palestina, 2011.

Este proyecto de carácter global y participativo fue premiado en 2011 con el premio *TED 2011*. Todo el mundo estaba invitado a llevar o a hacerse sus imágenes en blanco y negro, a la vez que expresaban su opinión ante el conflicto. Las imágenes de retratos en blanco y negro servían para descubrir la identidad y las historias no contadas. Se instalaron cabinas en las que cualquiera podía hacerse una foto y pegarla. Todos los documentos archivados se encuentran disponibles en línea en: www.insideoutproject.net¹⁰⁹.

¹⁰⁹ [en línea] <http://www.jr-art.net>
<http://www.jr-art.net/videos>



Fig. 107. J.R, ARTIST, *Proyecto Inside*; Dentro del panteón, Cúpula del Panteón, The Ceiling, 2014, Paris. Impresión Digital.

Algunos artistas de los que ya hemos hablado en capítulos anteriores, como John Hitchcock o Thomas Kilpper, han trabajado parte de su obra dentro del espacio público.

Migración/Reubicación de J. Hitchcock, es una declaración acerca de los acontecimientos que se sucedieron en EE.UU, tales como la invasión de Irak y Afganistán, o el conflicto entre palestinos e israelíes. Los signos actúan aquí, como una metáfora de la separación forzada de los pueblos.



Fig. 108. J. HITCHOCK. *Migration/Relocation*, serigrafía sobre aluminio, Instalación/intervención, Universidad de Tennessee, 2006.



Fig. 109. KILPPER, THOMAS, *State of control*, Tallado del linóleo del suelo del edificio. Fachada del edificio del ministerio de seguridad del Estado de GDG. 2009.

RICHARD WOODS

El artista londinense Richard Woods, juega con la ilusión y la realidad a la hora de llevar a cabo sus intervenciones en espacios público/privados. Utiliza madera contrachapada, suelos de tarima, etc., en los que posteriormente imprime serigrafías de colores que simulan el efecto real de la madera o la superficie que quiere imitar.

De modo que Woods, transforma el espacio con impresiones serigráficas que añade al edificio original. Cabe destacar el proyecto que realizó en el año 2005 de la

transformación del edificio de la escuela de Bellas Artes de Oxford. El New College, Oxford, sufrió una gran transformación, casi irónica. Hasta el momento, Oxford era una escuela sustentada e impregnada de tradicionalismos; Woods la reinventa con un exterior repleto de serigrafías que simulan el ladrillo rojo, símbolo de las nuevas construcciones educativas. Podría decirse que Woods es el padre de la imitación dentro del espacio público.

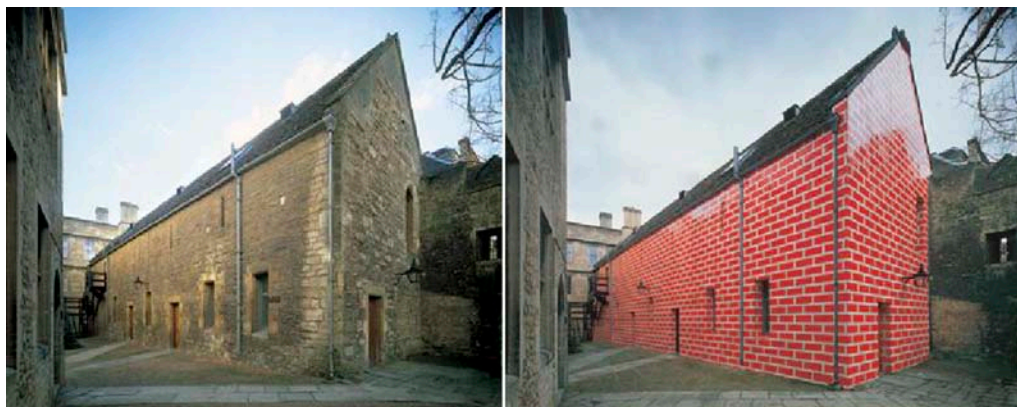


Fig. 110. WOODS, RICHARD, *New Building*. Long in New College, Oxford, Antes (Izq.) y después (Dcha.). Intervención, serigrafía sobre placa de madera revistiendo la fachada, 2005.



Fig. 111. WOODS, RICHARD, *New Webouw*, Antwerp, Bélgica, Public Commision, 2010. Intervención impresa.

FRIEDHARD KIEBEN

El alemán Friedhard Kieben es un polifacético grabador que lleva el estandarte del grabado a todo lo que hace. En sus obras, el registro digital está siempre presente vinculando a la faceta más artesanal del grabado con su lado más contemporáneo,

visible desde la instalación y la intervención. En el libro publicado por Ken Howard, que lleva por título *The Contemporary Printmaker*, Friedhard reflexiona sobre lo que implica trabajar desde el medio múltiple; "El grabado no es solo técnica, dice; implica también tecnología y donde existe la tecnología siempre hay margen de mejora. La historia del grabado es una historia de la estética, la invención y la perfección; no sólo en los términos técnicos, sino también en los conceptuales. Mientras que la práctica real de la pintura ha cambiado muy poco en los últimos siglos, la práctica del grabado ha sufrido un desarrollo continuo llegando a reinventarse a sí mismo¹¹⁰"

En su serie *Loops*, se pueden observar estas características entre lo tradicional y lo contemporáneo.



Fig. 112. KIEKEBEN, FRIEDHARD, *Loop*, Dibujo y estampa digital, Gallery Guillaume, Daeppen, Basel, 2009. Piezas utilizadas para la realización de la intervención urbana Pilar Wrap en 2008.

¹¹⁰ HOWARD, Ken, *The Contemporary Printmaker: Intaglio-type & Acrylic Resist Etching*, Nueva York, Write-Cross Press, 2003. Co-editores, Friedhard Kieben y David Jay Reed. Traducción de Vanessa Gallardo.



Fig. 113. KIEKEBEN, FRIEDHARD, *Loop, Pillar wrap*, Impresión digital, Harrison Gateway, Chicago, 2008¹¹¹.



Fig. 114. KIEKEBEN, FRIEDHARD, *Loop Orange*, 6 dípticos, fotopolímero sobre papel, 2009. (Arriba)



Fig. 115. KIEKEBEN, FRIEDHARD, *Loop*, aguafuerte sobre papel, serie de 10 piezas, 2010. (Abajo)

¹¹¹ [en línea] <http://www.friedhardkieeben.com/>

ELISABETH CORKERY

Nos parecía muy interesante incluir finalmente la obra *Absolute Monarchy* de la artista Elisabeth Corkery. Una instalación realizada en serigrafía y en la que ha creado una simulación de Hall de los espejos del Palacio de Versalles. La pieza está formada por 220 paneles plásticos serigrafiados y a los que se les ha incluido incrustaciones de vinilo tipo espejo. Es una obra curiosa, porque trata la reproducción de un espacio dentro de otro por medio de la utilización del arte múltiple y la instalación.



Fig. 116. CORKERY, ELISABETH, (arriba) vista panorámica de la instalación/serigrafía, *Absolute Monarchy*, (simulación del Hall del Palacio de Versalles) 2012. (abajo) Detalles de la instalación. Department of European Painting, The Legion of Honor, San Francisco.

REFLEXIÓN

Crear tu propia mente, es crear tu propio lenguaje en lugar de dejar que la totalidad de tu mente sea prefijada por lo que otros seres humanos se han dejado atrás¹¹².

Richard Rorty

Finalmente, a modo de reflexión, recapitularemos algunas de las observaciones que hemos apreciado durante la realización de éste cuarto capítulo de nuestra investigación, cuyo objetivo es visibilizar las similitudes que comparten instalación y arte gráfico, así como mostrar estas semejanzas y afinidades a través de la obra de artistas que trabajan en la frontera de ambas disciplinas. De cómo el espacio se ha convertido en el soporte de acción perfecto para generar una nueva estampa extendida más múltiple que nunca y acorde con las necesidades que demanda el arte emergente gráfico contemporáneo.

En primer lugar hemos querido evidenciar el cambio de paradigma que está sufriendo el arte gráfico contemporáneo, gracias a la interdisciplinariedad para con otras disciplinas y más concretamente con la escultura. Se ha pasado de trabajar el grabado a habitarlo, lo que ha provocado una interferencia en las artes, conectando escultura, instalación y arte múltiple por medio de conceptos o acciones como: la multiplicidad, la fragmentación y la reproducción.

En segundo lugar y para comprender este cambio de perspectiva, así como la miscelánea producida entre arte múltiple e instalación, se ha profundizado en el estudio concreto de ésta última, extrayendo hechos y acciones puntuales que hicieron que la escultura abandonase el terreno del pedestal y pasara a ser un medio de campo expandido tal y como lo entendía la crítica Rosalind Krauss.

El hecho de dilatar las fronteras hizo que manara un nuevo arte basado en el espacio, en el que el tránsito del mismo era de suma importancia. La instalación irrumpe en el arte contemporáneo como un Big Bang. Haciéndose así misma un

¹¹² RORTY, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, 1991. Págs. 47 - 49.

género nido donde dar la bienvenida a todas las disciplinas artísticas, entre ellas, al arte múltiple.

A continuación, hemos visto a través del estudio de conceptos concretos, cómo los recorridos del nuevo arte múltiple interfieren dentro del espacio formando parte del mismo y potenciando un nuevo arte gráfico en el que la instalación permite generar una nueva visión de estampa extendida en tres dimensiones. Un estampa propia del siglo XXI, en la que mostrar el potencial de lo múltiple, fuera del circuito tradicional, donde lo reproducible y el acto de multiplicar las copias originales cobra un nuevo sentido único de obra total. Y en donde las cualidades del arte gráfico se ven explotadas de manera colosal, sacándole todo el partido a la función de multiplicidad y originalidad. Otorgando a la gráfica un sitio privilegiado dentro del arte contemporáneo, que deja atrás los calificativos pasados de técnica auxiliar para ser un medio y arte independiente único, renovado y capaz de regenerarse a cada instante.

Así mismo, se ha estudiado y profundizado en la obra de artistas comprometidos con el arte gráfico de campo expandido, que a lo largo y ancho del planeta ven las extraordinarias posibilidades de la hibridación entre el arte múltiple, la instalación y la intervención, así como todas las interacciones que de estas se derivan; el arte gráfico performativo, o el arte gráfico de espacio público.

Todos tenemos una gran herramienta dentro de nosotros mismos, que se encuentra fuera de todo circuito y de toda norma establecida, gracias a la cual somos capaces de crear, de hacer que los demás creen e imaginen con nosotros; la creatividad nos permite poseer un lenguaje universal que es el arte. Es justamente esa creatividad lo que ha hecho que artistas de todas las disciplinas, en su afán por evolucionar y por evocar a los demás sus necesidades y sus sensibilidades, pongan al límite las fronteras entre disciplinas, enriqueciendo mediante lo transdisciplinar un nuevo arte contemporáneo que se nos devuelve hoy, más múltiple y difuso que nunca.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Tendencias del arte, arte de tendencias*, (Eds. Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo), Ensayos de arte Cátedra, Madrid, 2004.

AA.VV., *Entorno. Sobre el espacio y el arte*, "En el espacio cotidiano", Madrid, Ed. Complutense, 1995.

AA.VV., *Instalaciones*, Josu Larrañaga, Colección "Arte Hoy", Editorial Nerea SA, Guipúzcoa, España 2001.

AA.VV., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, ed. Universidad de Salamanca, 2001.

AA.VV., *You Are Here. Re-siting installations*, (catálogo de exposición, Londres), Royal College of Art, 1997.

AA.VV., *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, Madrid, Akal Bellas Artes, 2009.

ALCALÁ MELLADO, José Ramón, "Escrituras eléctricas, matrices intangibles; signos de luz; escenarios gráficos en la cultura digital: Una vaga estampa para el tercer milenio", *Norba- Arte*, Vol. XXVII, 2007.

ARTAUD, Antonin, *Van Gogh el suicidado por la sociedad & Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, 1983.

BENJAMÍN, Walter, *Sobre fotografía. Pre-Textos*, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Valencia, 2008.

BRAUN CAROL-ANN, Gentes Annie, *Between representation and social interaction: fluxus intermedia and dialogic form on the internet*. Vol 4. nº 2, 2005.

CERECERA Miguel, *Desesculturas*, catálogo de exposición, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2002.

CERVERA Antonio, "De la obra gráfica al video. Ana DMatos & Regina Silveira", *Grabado y Edición* Nº 41. 2014.

DAVID, Catherine, *Sobre la instalación*, Catálogo *Spaces 88. Installations*, Florencia, 1998-99.

DARBEL Alain y BOURDIEU Pierre, *The love of art*, Stanford University Press, California, 1992.

DE BONO, Edward, *El pensamiento lateral. Manual de creatividad*, Barcelona, Paidós, 1998.

- DEL MAR BERNAL, María, "Grabado y performance", *Grabado y Edición*, Nº 42 Madrid, 2014.
- ESCOBAR, Tricio, *El límite. Acerca de la obra gráfica de Orvallo Salerno*, La Marea, Asunción, 1994.
- FRANK, Popper, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989.
- MARTINEZ MUÑOZ, Amalia, *De Andy Warhol a Cindy Sherman*, Valencia UPV, 2000.
- MARÍNEZ MORO, Juan, *Un ensayo de grabado (a finales del siglo XX)*, Santander, Crítica Ed, 1998.
- MARINA, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960 - 1989*, Madrid, Akal, Arte contemporáneo, 2008.
- MADERUELO, Javier, *Espacio de interferencias*, catálogo de exposición, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1990.
- MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990.
- MORIN Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- MOURE, Gloria, *Vito Acconci. Escritos, Obras, Proyectos*, Barcelona, ED. Poligrafía, 2001.
- MUÑOZ DEL CASTILLO, Pilar, "Seizing the moment", *Printmaking Today*, Summer 2009, Vol. 18, nº 2.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Madrid, Arena Ed. 2003.
- E. KRAUSS, Rosalind, *La escultura de campo expandido en La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996.
- JEREZ, Concha, *In quotidianitis Memoria*, Madrid - Kassel, 1987.
- SUREDA, José y GUASCH Anna María, *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1987.
- PASTOR, Jesús y ALCALÁ, José Ramón, *Procedimientos de transferencia en la creación artística*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1998.
- PRADA, Juan Martín, *La apropiación post moderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2001.
- RAISSE, Marcial, "Grabado y Edición", Nº 12, 2008.

SIMS, Maikel, "Marilene Oliver. El hombre como medida", *Printmaking Today*, verano 2004, Vol. 13 nº 2.

TAYLOR, Brandon, *Arte hoy*, Madrid, Akal, 2000.

TALA, Alexia, *Installations & Experimental Printmaking*, London, Bloomsbury, 2012

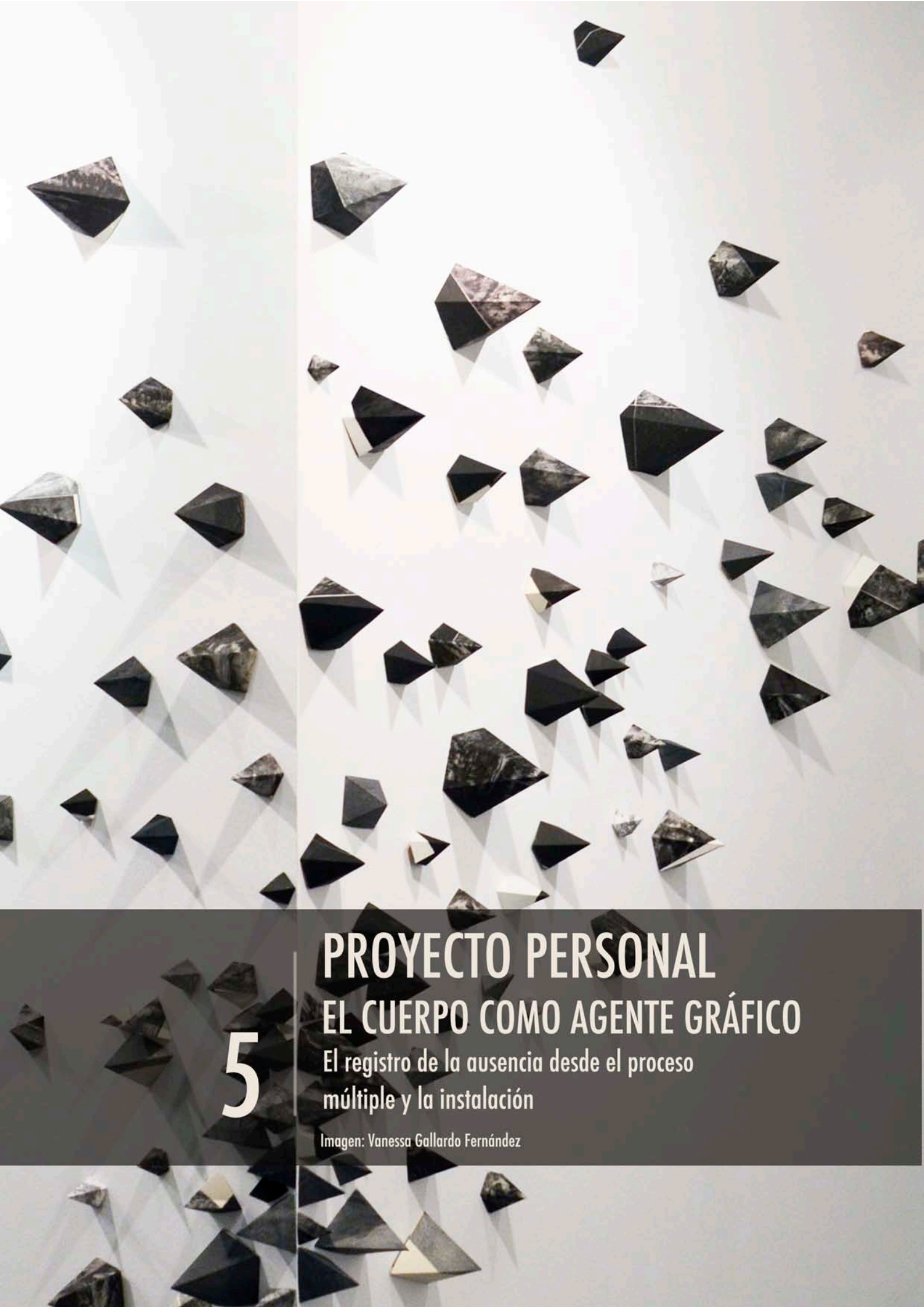
TEJEDA, Isabel y GARCÍA ÁLVAREZ, Antonio, *La escultura como lugar. El lugar de la escultura*, Valencia, Sendemá Ed. Universitat Politècnica de València, Estiu ART intervencions, 2006.

TORRENS, Valentín, *Pedagogía de la performance, programa de cursos y talleres*, Huesca, Dip de Huesca, 2007.

TUCHMAN, Phyllis, *Minimal Art. Reflexiones sobre el Minimal Art*, Madrid, Fundación Juan March, 1981.

VILLAPLANA RUIZ, Virginia, "Effet de réel", Texto publicado en el catálogo de la exposición "Puntas de Flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano" Valencia, Generalitat Valenciana. 2009.

ZIPEROVICH, Claudio, *Con el Objeto de hablar. Vivencias creativas de Artistas Plásticos. "Cap. 15: Entrevista a Cecilia Mandrile 'Más opción que acción'."*, Córdoba, Argentina, Ed. JVC, 1998.



5

PROYECTO PERSONAL EL CUERPO COMO AGENTE GRÁFICO

El registro de la ausencia desde el proceso
múltiple y la instalación

Imagen: Vanessa Gallardo Fernández

5. PROYECTO PERSONAL EL CUERPO COMO AGENTE GRÁFICO

Reflexiones conceptuales que sirvan para cimentar un proyecto artístico personal, a partir del registro corporal desde el arte múltiple y la instalación

Con este capítulo se pretende introducir al lector en el universo creativo y conceptual que la doctoranda ha considerado eje conductor de su proyecto personal a lo largo de estos últimos cuatro años de investigación práctica y artística. Desde que comenzara en el Máster en Producción Artística en la Universitat Politècnica de València en el año 2009-2010, hasta hoy con la finalización de su tesis doctoral.

La visión con la que se ha trabajado el tema del cuerpo en los proyectos artísticos de la doctoranda ha ido variando y definiéndose a lo largo de estos años. Ya que en sus obras primeras, se estudió el cuerpo a través de una exploración digital, representándolo fragmentado desde una concepción gráfica bidimensional. Si bien los conceptos no han cambiado mucho en su contenido, en la obra más reciente la forma de mostrarlos sí lo ha hecho, ya que en el último año se ha representado la ausencia del cuerpo a través de la huella y el registro del mismo, desde procesos propios del grabado, la escultura y la instalación. Por ello, ha sido imprescindible el estudio concreto de conceptos y artistas a los que damos especial atención en varios epígrafes de este capítulo, como por ejemplo: el tema del cuerpo fragmentado como representación múltiple del mismo, y por extensión el cuerpo ausente, ya que el simbolismo de un fragmento corporal remite directamente a la ausencia de un todo corpóreo.

La ausencia es representada en esta investigación desde el concepto gráfico de huella y de contacto. Siendo personalmente estos dos conceptos (como hemos

reflexionado en el capítulo 3 de la presente investigación), indispensables para la concepción de la obra gráfica e imprescindibles en todo proceso gráfico.

La obra que se muestra en el epígrafe 5.4, representa una aproximación personal a estos conceptos planteados desde el medio múltiple y la instalación. Para lo cual se ha hecho una selección de obras realizadas a lo largo de estos cuatro años de investigación.

5.1 INTRODUCCIÓN AL TEMA DE ESTUDIO

La representación del cuerpo desde mediados del siglo XX hasta principios del siglo XXI

El modo de concebir y representar el cuerpo ha cambiado sustancialmente desde la primitiva Venus de Willendorf, hasta la concepción híbrida de los cyborgs de Lee Bull o las frágiles anatomías orgánicas de la artista Annie Cattrell. Sin embargo todos tienen en común una cosa; la representación y evolución del ser humano mostrado a través del rastro antropomórfico de una existencia cada vez más cambiante.

Hablar del cuerpo significa no solo dialogar sobre el ser humano, sino también sobre la prolongación del mismo, así como de la tendencia que tiene el hombre a su auto representación.

A lo largo de toda la existencia humana el hombre ha necesitado expresarse, en primer lugar mediante su cuerpo, representándose a sí mismo y a sus propios hábitos. No es casualidad que el primer registro gráfico que poseemos en este sentido, sea la impronta de una mano. Quizás, aquel hombre primigenio no sólo quisiera representar el mundo, su mundo, a través de su huella sino, posiblemente también quisiera verse a sí mismo en ella. Ver su cuerpo, su yo existencial, su presencia, sin atisbar ni por un momento que dejaría sobre esa roca uno de los primeros vestigios de la humanidad y la creatividad conocidos hasta el momento.

Son muchos los artistas que a través del tiempo han dibujado, pintado, esculpido o grabado, tomando como modelo el cuerpo humano. Sin embargo, en la tradición artística más reciente, se produce un cambio de paradigma en la concepción que el artista hace del mismo.

Fue en 1918 cuando el artista vienés Oskar Schlemmer, tras experimentar el horror de la guerra, escribió desde el campo de batalla que el nuevo medio artístico sería el cuerpo humano, por ser un medio mucho más directo. Como sabemos, apenas había pasado la primera guerra mundial, cuando estalló la segunda. Esta oleada de miedo y

terror obtuvo como resultado no solo la destrucción terrenal sino que acabó por minar la conciencia y el alma, tanto de los que vivieron ese horror en directo y tuvieron la suerte de salir con vida, como de aquellos que oían su espanto a través de las ondas radiofónicas. Por ello, no es de extrañar que la concepción que se tenía del cuerpo cambiase de manera radical. El ser humano se convertía tras la guerra en un despojo, en un rescoldo inerte cuya única huella era la del peso de su cuerpo muerto sobre el pavimento.

Podemos decir que estas reacciones sociales tuvieron su repercusión inicialmente en los artistas dadaístas, siendo éstos los primeros en romper con el soporte tradicional mediante sus montajes y fotomontajes. Los dadaístas supieron salir del marco y sobrepasar los límites de lo convencionalmente establecido. A ellos les siguieron otras manifestaciones artísticas como los happenings, las performances o las instalaciones, que tienen en común el uso del espacio como principal característica para su ejecución. Estos tres campos artísticos constituyen un terreno en el que, como ya hemos estudiado en capítulos anteriores, tienen cabida múltiples disciplinas, proporcionando al artista un medio de investigación en el que el cuerpo podía formar parte directa de la obra, o incluso ser la propia obra.

La motivación para este tipo de propuestas surgía por la necesidad de demostrar que el cuerpo era potencialmente un soporte activo e inestable, en el que poder generar un discurso nuevo, con un lenguaje diferente y con unas claves innovadoras portadoras de un género más concreto que sigue vigente en la actualidad.

Podemos decir que se ha pasado de concebir el cuerpo como objeto de representación con unas cualidades específicas de belleza y proporción, a representar una idea más cercana al concepto neobarroco de *lo feo es bello* y viceversa. Por tanto el cuerpo no es usado solamente como ejecutor de obra, sino que pasa a ser soporte e instrumento de la misma.

Se vislumbra y se muestra el cuerpo como un *site specific* donde poder crear, experimentar, transformar y debatir. Recordemos la performance realizada por la artista Shigeko Kubota, en el festival Perpetual Fluxes de Nueva York en 1965, que llevaba por título *Vagina Painting*, en la que evocaba la pintura eyaculatoria de

Jackson Pollock o el *Face Painting – Floor, White Line* de Paul McCarthy en 1972, en el que el artista se tendía en el suelo de su estudio y empujaba un cubo de pintura con la cabeza y el torso, creando una ancha línea que serpenteaba por toda la habitación, así la huella de su cabeza definía un espacio y su cuerpo se convertía en una herramienta de trabajo.

Tracey Warr en el prólogo de su libro *El cuerpo del artista*, expone que en el transcurso de los últimos cien años, los artistas se habían analizado así mismos y a su entorno acerca de cómo el cuerpo había sido concebido hasta el momento. *Los artistas han investigado la temporalidad, la contingencia y la inestabilidad como cualidades inherentes de lo humano. Han explorado la noción de conciencia, intentando expresar el “yo” como invisible, sin forma y liminal. Se han dirigido hacia los terrenos del riesgo, el miedo y la muerte, el peligro y la sexualidad, en un tiempo en que el cuerpo ha sufrido con mayor virulencia todas estas amenazas*¹.

Basándonos en la afirmación de Warr, podemos decir que con la llegada de la modernidad el cuerpo es representado de múltiples maneras, siendo además, una realidad física con la que poder trabajar, como soporte personal y social.

Con la llegada de la postmodernidad, el cuerpo posee aún su carácter antropomórfico, como dice Anna María Guasch, *sobre todo es un cuerpo que ahonda en el doble y casi siempre contradictorio terreno del simulacro, de lo artificial, de lo post orgánico, de lo tecnológico, por un lado y de lo abyecto y traumático por otro*².

De este modo, algunos artistas se crean artilugios, prótesis u objetos que actúan como complemento del propio cuerpo, bien simulado o teatralizado.

Para entender este tránsito de un modo visual, utilizaremos como ejemplo la obra de los accionistas vieneses de los años 60 y 70, que se servían de su propio cuerpo para

¹ WARR, Tracey, Prólogo de *The artist's body*, Phaidon Press, 2000, Pág. 11, en AA.VV., *Cartografías del cuerpo, la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, en *Figurar lo humano en el siglo XX*, Murcia, CENDEAC, 2004, Pág. 14.

² GUASCH, Anna María, *Los cuerpos del arte en la postmodernidad*, citado en AA.VV., *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2004. Pág., 60.

realizar trasgresoras performances sacro-rituales, que posteriormente eran mostradas por medio de videos o fotografías.

Hoy en día, coexisten vertientes neoaccionistas que llevan al límite estas prácticas, como el trabajo del español David Nebreda. Otras, en las que artistas postmodernos como Mike Kelly, Robert Gober, Paul MacCarthy, Kiki Smith, Tony Oursler o Anette Messenger, entre otros, realizan piezas que simulan un cuerpo maltratado, traumático y abyecto.



Fig. 1. HERMANN, NITSCH, 80th Action: *Orgies Mysteries Theatre*, 1984, Schloss Prinzendorf, Austria.

Hermann Nitsch realizó sus acciones de manera pública, en una serie de festivales performativos. La obra *Orgies Mysteries Theatre* que se muestra en la imagen, tuvo lugar en Austria, en ella se llevaban a cabo sacrificios rituales y de purificación a través de la blasfemia y la profanación; vulgarizando y banalizando la cruz de Cristo y constituyéndose al mismo tiempo en parte de la propia crucifixión. *La provocación blasfema es devoción (...) cabe reconocer el sacrificio como una cuestión de éxtasis, de inspiración vital. El sacrificio es otra forma inversa de lascivia, que se convierte en un estado modificado del inconsciente*³, explicaba el propio Nitsch.

³ Óp. Cit., JONES, Amelia, Pág. 93.

En definitiva vemos como el cuerpo termina por convertirse en un espacio-soporte que complementa y enriquece la gramática discursiva dentro del arte contemporáneo.

Siguiendo el esquema desarrollado por Pedro A. Cruz y Miguel Á. Hernández Navarro, en su texto *Cartografías del cuerpo. Propuestas para una sistematización*, compilado en *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, nos servimos de su esbozo inicial para entender los diferentes modos en los que artistas de todo el mundo crean la representación del cuerpo humano a partir del estudio pormenorizado de una serie de constantes que se repiten. Ellos denominan a este estudio como *La suplementariedad del cuerpo*, definiendo el cuerpo como suplemento: *Hablar del cuerpo como suplemento es, por consiguiente, hacerlo como si de una concentración impura se tratase, basada en el principio postmetafísico de la adición, es decir, en la consideración del cuerpo como un aditivo, como un "catálogo" que no nace si es creado como tal, sino que, a lo largo de su desarrollo vital, se va enriqueciendo mediante diferentes "añadidos" que, sin embargo, no lo acercan a nada, no lo hacen ni más perfecto, ni más imperfecto*⁴.

Si como bien hemos citado antes, la irrupción de la primera y segunda guerra mundial provocó que la concepción del cuerpo a nivel artístico y sensorial sufriera un cambio radical, la aparición del SIDA a partir de 1981, convulsionó entre otros, el mundo del arte, teniendo como consecuencia la pérdida de muchos artistas.

Este hecho supuso una conmoción en el terreno artístico y social por dos motivos: el primero y más obvio, fue el gran número de vidas que la enfermedad se llevó a su paso. El segundo fue que la enfermedad se utilizase como elemento de crítica y exclusión por parte de la sociedad hacia los artistas, no solo por padecer dicha enfermedad, sino por haberla contraído debido, en algunos casos, a su condición sexual o racial.

La temática en el ámbito artístico cambia de una estética pictórica *greenberiana*, que intentaba por todos los medios subsistir durante los ochenta, a un arte basado en la crítica social, en contra del racismo y a favor de la igualdad social y de género.

⁴ A. CRUZ SÁNCHEZ, Pedro, *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, Murcia, Tabularium, 2004. Pág. 44.

Estos hechos produjeron un cambio importante en la sensibilidad; se planteó lo que podríamos llamar un arte de denuncia. La lucha por la libertad de la identidad sexual, o la lucha de la mujer por encontrar su sitio en una esfera artística eminentemente masculina, entre otras, aportarán una nueva visión de la práctica artística contemporánea, condicionada por experiencias marcadamente auto descriptivas y auto referenciales.

5.2 LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO Suplementos de primer y segundo grado

La post modernidad trae consigo un cambio de paradigma. Cambia el modo de mirar el cuerpo, tornándose hacia nociones tales como el soporte, la fragmentación o la huella corporal, produciendo una especie de desdoblamiento entre la identidad y lo físico. En este sentido comenta Anna María Guasch, *el cuerpo se puede entender como un site (lugar) nada neutral ni pasivo, sino más bien obsesivo en el que convergen y se proyectan a la vez discursos críticos y prácticas artísticas*⁵, que nos hablan por un lado de la experiencia individual y social del mismo. Tal y como afirma Jeffrey Deitch en su artículo publicado para la revista *Flash Art*, sobre la exposición *Post-human, la propia identidad cada vez depende más de cómo uno se siente percibido por los otros. El mundo se ha convertido en un espejo*⁶.

Aquello que era meramente documental, pasa ahora a ser discursivo y crítico, destruyendo de algún modo la imagen referencial, para reformularse en tendencias alternativas que giran alrededor del concepto de lo corporal, pero desde ámbitos diferentes, dando lugar a lo que Pedro A. Cruz y Miguel Á. Hernández Navarro han denominado como *suplementos de primer y segundo grado*.

Cabe aclarar nuevamente que en esta investigación hemos estudiado todos los suplementos del cuerpo, pero en nuestro estudio tan solo se verán reflejados aquellos que la doctoranda ha utilizado en las obras que se mostraran en el proyecto práctico. Por lo que los suplementos aquí estudiados quedan reducidos a cuatro de ellos correspondientes con: el cuerpo doliente, el cuerpo narrativo, el cuerpo fragmentado y el cuerpo ausente.

⁵ Óp. Cit., GUASCH, Anna María, *Los cuerpos del arte en la modernidad*, Pág. 59.

⁶ DEITCH, Jeffrey, *Post-Human*, "Flash Art N° 167", 1992.

SUPLEMENTOS

Primer grado

EL CUERPO DOLIENTE

EL CUERPO FLUYENTE

- Cuerpo protéico
- Cuerpo reconstruido

CUERPO ACTIVISTA

CUERPO AUSENTE

Segundo grado

CUERPO NARRATIVO

CUERPO FRAGMENTADO

CUERPO TRANSFORMADO

CLASIFICACIÓN SEGÚN PEDRO A. CRUZ Y MIGUEL Á. HERNÁNDEZ NAVARRO
SUPLEMENTOS DE PRIMER Y SEGUNDO

A continuación pasaremos a explicar brevemente estos “suplementos”, que fundamentan los soportes conceptuales de nuestra investigación en el desarrollo de un proyecto propio, centrado principalmente en las ideas de “cuerpo fragmentado” y “cuerpo ausente a través de la huella del mismo”.

5.2.1 SUPLEMENTOS DE PRIMER GRADO

5.2.1.a EL CUERPO DOLIENTE

Sentirse cuerpo es verse obligado a desmenuzar día tras día, sin mayor provecho, la idea de ser el palpito de una crisis sideral, el dolor de una herida abierta, la derivación de una angustia universal que al precipitarse ha producido un colgajo de carne cruzado por la sangre en todas direcciones⁷.

Pere Salabert

El sometimiento del cuerpo a experiencias límite de todo tipo, ha llevado a artistas de diferentes disciplinas a trabajar a partir de experiencias performativas comúnmente relacionadas con el dolor, la enfermedad, lo abyecto o la muerte. Con los trabajos socialmente transgresores de los activistas vieneses, se abrió el campo a todo tipo de acciones y de representaciones cruentas, de cuerpos manipulados tan brutalmente que en ocasiones apenas sí parecían cuerpos.

Podríamos decir que se pasó de ver a hacer, del uso del pincel a la ejecución de la acción in situ. Se amplió la mirada, visualizando el cuerpo como soporte en el que actuar y con el que actuar, de tal modo que se perdía la consciencia de respeto por lo corporalmente humano, entendiendo el cuerpo como un medio de expresión y como un soporte de acción.

Se sobrepasaron los límites con el objetivo de que, tanto público como artista, alcanzasen un estado de purificación colectiva, empleando el arte como un proceso curativo. En este tipo de representaciones el cuerpo se toma como material artístico y de este modo la carne adquiere una importancia singular⁸. La sangre o la herida, se convierten en una especie de ritual chamánico que necesita del tránsito de la situación límite de autodestrucción y auto representación, *como un cuestionamiento o negación de aquellos hábitos que conforman la cotidianidad del cuerpo. Por cotidianidad cabe entender, a este respecto, a esa "normality of the person" que hace del cuerpo una identidad dormida, plegada a los dictados de un discurso homogenizador que lo instrumentaliza, hasta*

⁷ SALABERT, Pere, *La redención de la carne. Hastía y elogio a la pudrición*, Murcia, CENDEAC, 2004. Pág. 102.

⁸ AMORÓS BLANCO, Lorena, *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, CENDEAC, Fundación Caja Murcia, 2005, Pág. 30-32.

*convertirlo en un simple médium, sin más función que la de servir de cauce para la expansión del sistema de valores dominante*⁹.

Dentro de esta tendencia “corpo-dolorosa”, se incluyen infinidad de artistas y acciones performativas. Entre las más relevantes, cabe destacar la obra *Balkan Baroque* de Marina Abramovic, realizada durante la Biennial de Venecia de 1997, en la que la artista permanecía sentada sobre 1.500 huesos de ternera que había deshuesado y limpiado durante cinco días, mientras cantaba canciones de su infancia. La acción transcurría acompañada de imágenes proyectadas de su familia, de manera que se creaba una confrontación entre lo teatral y lo real, entre lo masculino y lo femenino. Con esta acción Abramovic quería hacer referencia a las guerras de los Balcanes, reconciliándose así, con la historia de su país.

Por su parte, el artista neoyorquino Bob Flanagan, enfermo durante toda su vida a causa de una fibrosis quística, no dudó en burlarse de su enfermedad a través de sus películas y performances, como *Auto-Erotic Sm*, realizada en 1989. En ella su cuerpo era flagelado, torturado masoquistamente por él mismo, para aliviar el dolor intrínseco de su enfermedad.

Del mismo modo Güntter Brus, Paul McCarthy o Vito Acconci, muestran el dolor a través del cuerpo atado y torturado, exhibiendo sus heridas públicamente por medio de sus performances. Actualmente nos queda constancia de las mismas, por las diversas instantáneas que se tomaron de estas acciones.

Gina Pane trabajó también con este tipo de concepto, hablaba así sobre la noción de la herida: *La herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir su existencia real. Es una defensa en contra del objeto y de las prótesis mentales*¹⁰.

⁹ AA.VV., *Cartografías del cuerpo, la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Op.Cit., Pág. 19.

¹⁰ PANE, Gina, en AA.VV., *Gina Pane*, Palau de la Virreina, Barcelona, 1990, Pág. 34, Óp. Cit., AMORÓS BLANCO, Pág. 118.



Fig. 2. FLANAGAN, BOB, *Autoerótic SM / Autoerótica SM*, 1989.

Esta “obsesiva necesidad” por parte de determinados artistas hacia el cuerpo enfermo, nos ha dejado obras tan sobrecogedoras como la serie *Inta Venus* de la artista Hanna Wilke. En este trabajo la propia artista, tras haberle sido diagnosticado un cáncer mortal, decide hacer un archivo fotográfico de todo el proceso de la enfermedad, en el que se puede ver cómo su cuerpo le es arrebatado por el cáncer, mostrando además, las malformaciones corporales tras los tratamientos oncológicos. Esta obra fue expuesta póstumamente a petición de la artista, en 1994, en la Ronald Feldman Gallery de Nueva York.

En la misma línea de Wilke, se sitúa la última obra del artista español Fernando Ñ. Canales, figura relevante dentro del arte gráfico y más concretamente del Copy Art, al que podemos atribuir, junto a José Ramón Alcalá, la paternidad de la electrografía en España. Fernando Ñ. Canales, tras diagnosticarle un cáncer que posteriormente acabó con su vida, decide hacer una serie de obras en las que el deterioro del cuerpo y la fragilidad del mismo son los protagonistas de su trabajo.

Desarrolla su última obra a partir de tres fases: *Recuerdo de la pasión*, en la que se refiere al pasado, *El escalofrío del dolor*, referida al presente y *Afán de eternidad*, que alude a la herencia futura.



Fig. 3. ÑÍGUES CANALES, FERNANDO, *Autorretrato en cama*, 100 x 79 cm, técnica mixta.

Canales produce estas imágenes desde su propio cuerpo, utilizando collage electrográfico, imágenes digitales y dibujo. El resultado de este trabajo se concretó en una exposición realizada junto a Rubén Tortosa, que llevaba por título *Periferia de lo humano*. Fue mostrada en el Centro de arte Contemporáneo La Châtagnerie de Lieja, Bélgica y posteriormente en la Sala de exposiciones de la Universidad Politécnica de Valencia y en la Sala Carmelitas de Cuenca.

La conocida performance del artista Vito Acconci, *Trademarks*, realizada en Nueva York en 1970, tiene especial interés para nosotros, no solo por el uso conceptual que se hace del cuerpo, sino por el proceso aplicado en la ejecución de la misma¹¹.

En esta acción, Acconci usa su boca como “mordiente gráfico”, siendo sus dientes la “punta” que ejecuta la incisión y su carne el soporte que la recibe. Los artistas Dennis Oppenheim y Bob Fiore realizan una acción similar en 1969, titulada *Arm and*

¹¹ Ver epígrafe: 4.6.1

Wire, donde Oppenheim deslizaba una y otra vez el dorso de su brazo sobre un amasijo de alambres, lo que le provocaba la reproducción de las marcas en su piel. Con ésta acción los artistas no hacían distinción alguna entre material y herramienta, ya que su cuerpo se convierte en el soporte que recibe la acción (impresión del alambre), al mismo tiempo que es el propio material que ejerce la presión. Así, cuerpo y objeto son uno sólo en el espacio.

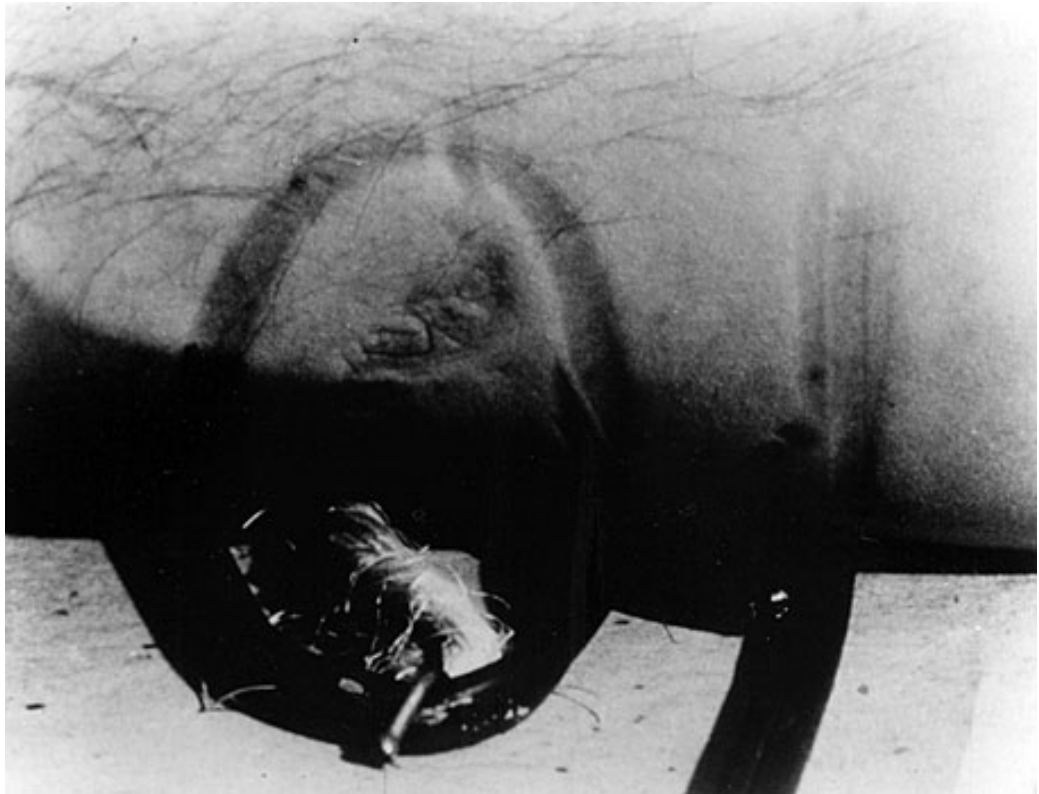


Fig. 4. OPPENHEIM, DENNIS, y FIORE, BOB, *Arm and Wire*, fotograma, 8 minutos y 16 segundos, b/n mudo, 1969.

La mayoría de artistas que trabajan el cuerpo desde la poética del dolor, comparten un mismo eje que articula su discurso, que es la idea del cuerpo como despojo, como una parte casi despreciable del ser humano.

Deshumanizan el concepto natural que se tiene del cuerpo como entidad física que hay que cuidar, para tratarlo como deshecho. Al deshacerse de su yo corporal, consideran que urden una especie de purificación de su yo espiritual, su yo interno e intangible, separando lo físico de lo espiritual y otorgando a este último una mayor importancia.

SUPLEMENTOS DE PRIMER GRADO

5.2.1.b EL CUERPO NARRATIVO

Desde los años 70, el cuerpo narrativo es una de las vías más utilizadas para mostrar la representación del mismo como espacio en blanco o como soporte biográfico. Quien realiza la acción se hace protagonista de una historia breve y secuencial, la acción se está consumando, se descompone y el cuerpo entra en un proceso de auto transformación.

El cuerpo es, al mismo tiempo, soporte y escenario en el que se narra la historia, siendo a su vez protagonista del relato. La piel, en muchas ocasiones se convierte en un papel en blanco para el creador. Visto desde una perspectiva exterior, el cuerpo actúa como una superficie de proyección en la que realizar todo tipo de actos, convirtiéndolo a su vez en un espacio, en un lugar de debate público o en un documento viviente.

De esta manera, es el propio cuerpo el que recibe la acción y el que la ejecuta, se convierte en materia que actúa y sobre la que actuar. Artistas como Cathie Opie, Nan Goldin o Tatiana Parceró, han trabajado sobre su cuerpo como un documento escrito en el cual se reflejan las vivencias personales y cotidianas a modo de diario tallado con sangre, marcado o reflejado. Su cuerpo es la vez su matriz y su estampa.

Si hay un ejemplo con el que personalmente consideramos que se puede entender de manera clara el cuerpo como narración, es el film dirigido por el estadounidense Peter Greenaway, *The Pillow Book*, en el que Nagiko, protagonista y narradora de la historia, pasa de ser el sustento de la escritura a ser el pincel. Es una película que relata la importancia del soporte, además de incidir en la idea de la idoneidad de la piel como base para la escritura.

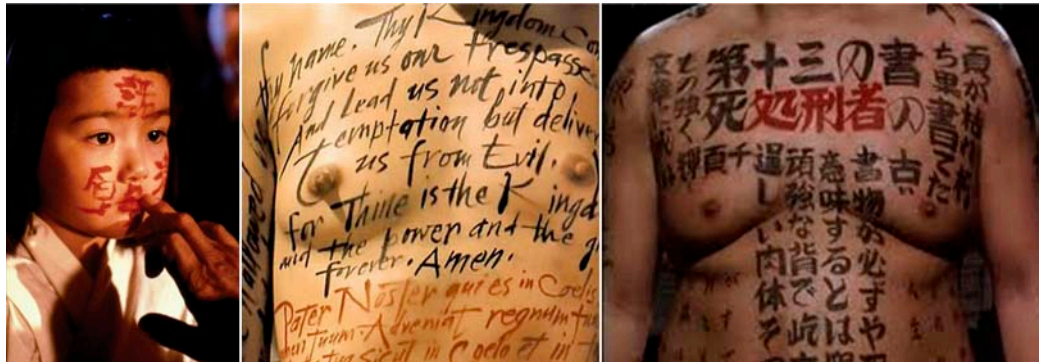


Fig. 5. GREENAWAY, PETER, Diferentes escenas de: *The Pillow Book*, 1996.

Nagiko, tras la muerte de su padre, comienza una búsqueda obsesiva por encontrar el soporte ideal para realizar su *Pillow Book*, tradición japonesa de los diarios personales que se escribían antes de dormir y se guardaban bajo la almohada.

Finalmente, Nagiko encuentra su deseado soporte, pero lamentablemente lo pierde. Es entonces cuando emprende un nuevo proyecto basado en 13 libros, es decir 13 pieles, 13 cuerpos en los que narra su historia, evocando constantemente los grabados japoneses del *ukiyo-e*, que muestran la tradición oriental por el amor a la caligrafía y a la xilografía.

Con referencia a la piel como soporte generador de un mensaje, la artista Jenny Holzer realizó un proyecto durante los años 1993 y 1994, junto a Tibor Kalman, que llevaba por título *Lutsmord*. Dicho proyecto tenía la finalidad de mostrar el horror que sufrían las víctimas de una violación con asesinato, partiendo de la escritura de pequeños textos en la superficie de la piel de diversos voluntarios. Estas personas donaron no solo su piel como soporte, sino también la sangre que se mezclaba con la tinta para escribir estos mensajes. Además, se creaba una confusión de personajes al no existir un modo de saber si la piel pertenecía a la víctima, al violador o a un observador, los retazos de estas inscripciones se mostraban en fotografías de manera que parecían desligadas del propio cuerpo.

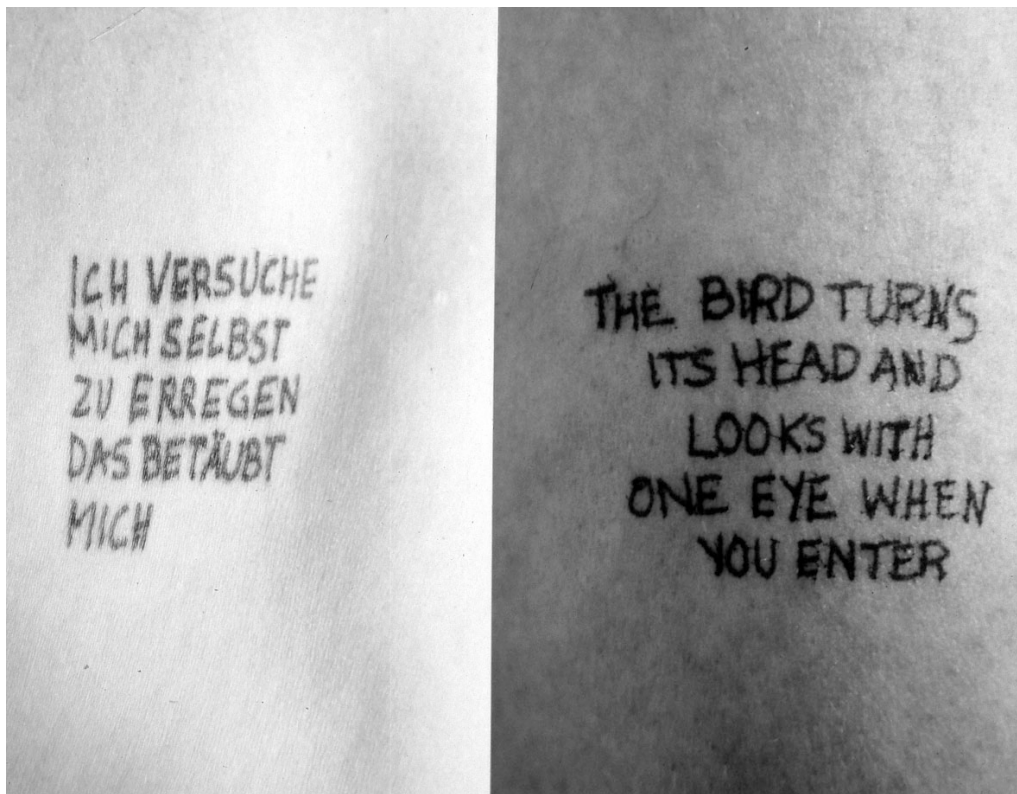


Fig. 6. HOLZER, JENNY y KALMAN, TIBOR, *Lustmord (Violación con asesinato)*, Fotografías con texto escrito sobre la piel. 32 x 22 cm. 1993 - 94.

5.2.2 SUPLEMENTOS DE SEGUNDO GRADO (EL CUERPO FRAGMENTADO Y EL CUERPO AUSENTE) Visibilizar lo invisible a través de lo fraccionado

5.3.2.a EL CUERPO FRAGMENTADO

*Soy yo, quién me habré
rehecho a mí mismo (...)
Por mí, porque soy un
cuerpo
Y no tengo regiones (...)
reconstruiré al hombre que soy¹².*
Antonin Artaud

*Porque de manera que en un cuerpo tenemos muchos miembros,
pero no todos los miembros tienen la misma función, así nosotros
somos un cuerpo en Cristo, y todos miembros unos de los otros¹³.*
Rom.12 (4-5)

*"Pienso ahora en cómo se contemplaría a sí misma si ella fuera él,
y cómo piensa en él, recordándole a fragmentos. Su pierna desnuda
sobresaliendo de la cama, masculina y carnosa y de alguna manera
estúpida y trágica ... El pasado se consume en el presente y el
presente está vivo gracias al futuro que trae consigo¹⁴".*

Adrian Searle

Las primeras percepciones que tenemos de nosotros mismos, aunque sean tan lejanas que hayamos llegado a olvidarlas, se remontan a nuestros primeros meses de vida, cuando nos visualizábamos a nosotros mismos a través de los fragmentos que nos transmitían unos sentidos, por entonces, primitivos. El desarrollo inicial de la vista, nos muestra partes de nuestras manos, esas pequeñas manos eran las que agarraban nuestros pies y una vez erguidos conseguíamos atisbarlos sin saber muy bien qué

¹² DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Arthropos, 1989, Pág. 259.

¹³ SANTA BIBLIA, Reina Varela, 1960, Sociedades bíblicas, Rom. 12 8(4-5).

¹⁴ SEARLE, Adrian, *Observando al observado*, exposición de Juliaô Sarmento, Madrid, Museo Reina Sofía, 2000.

eran, o a quién pertenecían. Intuíamos que formaban parte de nosotros, pero tal y como sostiene Jacques Lacan en sus estudios sobre identidad, plasmados en su famoso tratado *Estadio del espejo*, no somos capaces de reconocernos a nosotros mismos hasta que nos percibimos a través de un reflejo.

Según Jacques Lacan, esta etapa se constituye como el periodo en el que se establece la fase del desarrollo psicológico del niño, que suele estar comprendida entre los seis y los dieciocho meses de edad. Se trata de una etapa en la que el niño se encuentra por vez primera capacitado para percibir su imagen corporal completa, por medio de su reflejo en el espejo. En esta fase, de acuerdo a la teoría "lacaniana", se desarrollaría el yo como instancia psíquica.

Estas teorías ponen de manifiesto la visión del "yo" a través de la imagen reflejo. El propio Lacan califica este momento como un: *encuentro traumático con lo real*, ya que la primera imagen de uno mismo, se nos devuelve cuanto menos, extraña. Una vez que somos capaces de reconocernos de este modo, aprendemos a hacerlo desde una segunda imagen reflejo, esta vez estática, la fotografía. Y posteriormente lo haremos desde los videos o desde las pantallas en general. De hecho, personalmente consideramos que estas variables de reconocimiento de la imagen se han visto alteradas con el auge de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana. Los niños del siglo XXI tienen la capacidad de "asumirse" antes a través del ipad, que a través del espejo, aunque el sentido de este pensamiento no varía el fin del mismo.

Lo cierto es que como explica Alberto Aduara, *nunca podemos ver un cuerpo entero debido, entre otras cosas, a las limitaciones de una de nuestras partes del cuerpo, los ojos (...) no solo no puedo ver el páncreas de un amistoso conversador, sino que ni siquiera puedo ver mi propia espalda. Y si recurriendo a algún truco lo pudiera conseguir no podría ver al mismo tiempo mi ombligo (...) y seguiría además, sin poder ver el páncreas de mi amigo. Cuerpo es, pues, el todo, pero también la parte del todo*¹⁵.

Entendemos el concepto de cuerpo fragmentado como la representación de una parte del organismo, ya sea interior o exterior, reconocible o no. Por ello, hemos querido

¹⁵ ADUARA, Alberto, *El cuerpo y la fotografía. Entre lo obscuro y lo artístico*, Valencia, Midons Ed, 1997. Pág. 9.

abordar la idea del cuerpo fragmentado y el cuerpo ausente en un mismo apéndice, porque desde nuestra estimación personal, un concepto no puede disociarse del otro. Ya que cuando el cuerpo es representado por medio de fragmentos, irremediamente nosotros como individuos, añoramos la ausencia del “todo” que conforma la pequeña parte representada mediante esa fracción.

En ocasiones los artistas se sirven además de fragmentos, de huellas, de rastros, de moldes o fotografías de sus cuerpos, como sustitutos de la fisicidad de los mismos.

En consecuencia, esa ausencia de corporeidad real evoca de manera directa una cierta noción de mortalidad, equivalente a una fase de tránsito entre lo corporal y lo espiritual. A su vez la huella o el rastro dejan latente reminiscencias a conceptos nostálgicos como la ausencia, la memoria, la presencia, la pérdida o el luto. Ejemplo de ello es la evocadora obra del artista autodidacta Christian Boltanski, cuyas piezas de cuerpos desaparecidos se nos muestran por medio de sus fracciones, o por fragmentos que visten el cuerpo, como prendas de ropa, rememorando la sensación de ausencia y pérdida del cuerpo a partir de la muestra de una parte del mismo.

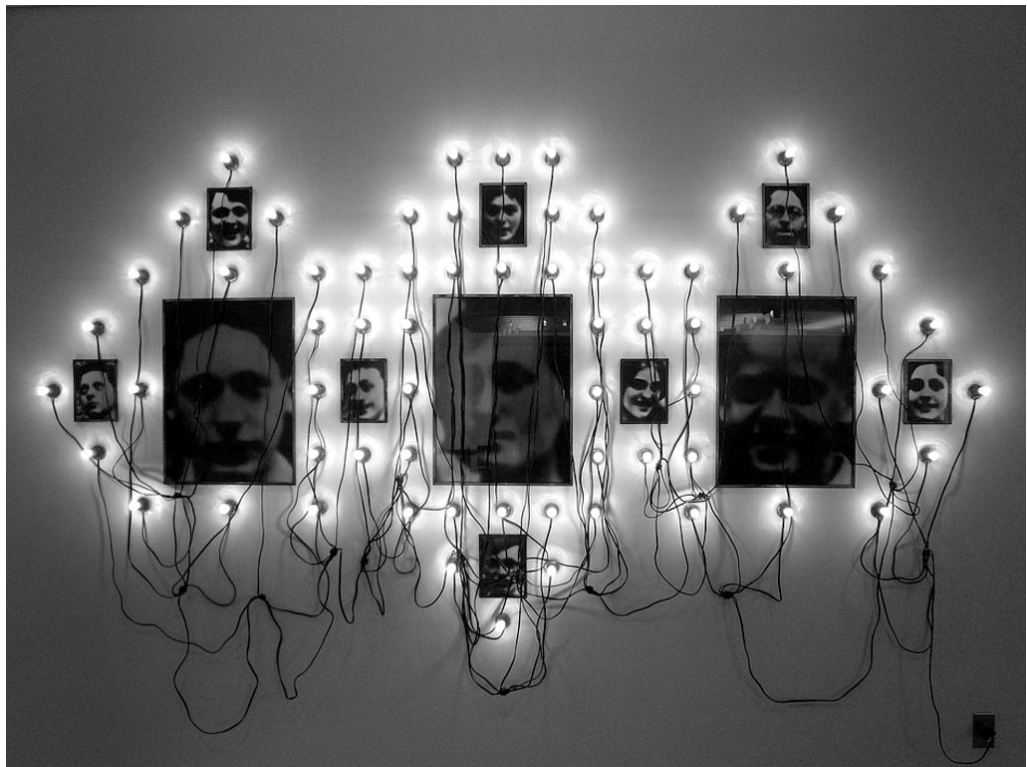


Fig. 7. BOLTANSKI, CHRISTIAN, *Monument to the Lycée Chases*, Instalación, 2010.

Con la fragmentación, la geografía corporal nos devuelve una mirada caleidoscópica en la que los planos detalle y los primeros planos inundan nuestra retina. Se presenta un cuerpo que ha sido sometido, destruido, machacado y torturado; un rompecabezas que potencia la necesidad de los artistas hacia una reformulación de sí mismos. En este sentido así lo expresó Antonin Artaud: *Estoy en el instante en el que no me aferro más a la vida, pero llevo conmigo todos los apetitos y las insistentes titilaciones del ser. No tengo más que una preocupación; volverme a hacer (...) si me mato, no será para destruirme, sino para reconstruirme*¹⁶.

En este proceso de deconstrucción del cuerpo, queda implícita la negación de los cánones y las normas sociales.

Como hemos estudiado anteriormente, con la postmodernidad se tiene el concepto de que el yo es uno y es muchos a la vez, Estrella de Diego expone a éste respecto, *es el sentido del trozo separado el símbolo único de la reunificación. Si arrancar es con frecuencia síntoma de desunión, las partes que representan los exvotos acaban por ser, la constatación última de reunión alcanzada. Las partes son el todo, la salvación de la unidad, aunque el cuerpo, después de la amenaza de escisión, al encontrarse reunido de nuevo, acabe por ser otro diferente de como era. Completamente renovado*¹⁷.

Pese a ser común en nuestra iconografía actual, el fragmento corporal no tuvo espacio en nuestra tradición visual hasta el siglo XX, a pesar de haber tenido algún precedente en la década de 1860, como la instantánea tomada por André Disdéri a los pies de las bailarinas de la ópera de París. Si bien es cierto, se conocen esculturas de fragmentos anatómicos desde tiempos más antiguos. Uno de los más famosos es la obra de Miguel Ángel Buonarroti, que lleva por título *Mano Izquierda*, en ella se puede apreciar el gusto por la investigación corporal y su preocupación por la representación mediante el dibujo. Inquietud que puede verse también en la realización de sus dibujos semiacabados con gran maestría y sensibilidad, y que muestran esa curiosidad por las “partes” que conformaban sus cuerpos esculturales.

¹⁶ Óp. Cit., AMORÓS BLANCO, Págs. 350 -351.

¹⁷ DE DIEGO, Estrella, *Procesiones íntimas*, en AA.VV., *Anette Messager, La procesión va por dentro*, Madrid, Museo Reina Sofía, 1999. Pág. 33.

Quizás a este gusto por lo fragmentario contribuyeran los restos que llegaron de las figuras griegas y romanas, los pedazos de esculturas, como por ejemplo el *Torso de Belvedere*, que además es un fragmento aleatorio, casual, elaborado por el tiempo.

El artista Giuseppe Penone realizó a finales de los años 70, pequeños moldes que reproducían diferentes partes de su rostro. Cavó la tierra alrededor de unas plantas de patatas y dispuso los moldes de forma que encerraran en su interior los pequeños tubérculos. Insertó los moldes bajo el suelo en primavera y en septiembre al desenterrarlos, descubrió que algunas de las patatas, al crecer habían adquirido formas antropomorfas tales como una nariz, una boca, una oreja, etc. Dejando que las patatas crecieran dentro de moldes hechos de partes de su cuerpo.



Fig. 8. PENONE, GIUSEPPE, *Patatas*. 1977.

Como podemos observar, el cuerpo está íntimamente unido al mundo de la fotografía, debido en gran parte a las posibilidades que ésta ofrece. Por su carácter documental y artístico, la fotografía, concretamente la cámara, elige el fragmento de realidad que nos quiere mostrar a partir de dos de nuestros fragmentos corporales, la mano y el ojo. No es casualidad que muchos artistas fotógrafos recurran a estas partes del cuerpo como iconos protagonistas de su obra.

William A. Erwing, en su libro *El cuerpo*¹⁸, hace una catalogación del fragmento corpóreo en la fotografía del siglo XX, que sirve no sólo para entender el concepto fragmentario en fotografía, sino para comprenderlo de una manera interdisciplinar.

Erwing cita tres tipologías de fragmento que se dan de un modo habitual en la fotografía del siglo pasado. En primer lugar, nos habla del “Fragmento realista”, como una porción del cuerpo que es sometida a indagación por parte del artista. Se trata de una imagen real y reconocible desde el punto de vista corporal, en la que se hace un estudio del cuerpo existente tal y como lo vemos.

A continuación apunta una segunda categoría que denomina como “Fragmento formalista”, cuya característica principal es la preocupación por mostrar el fragmento como construcción formal. El cuerpo es una materia con un volumen y una forma definida. Las luces y las sombras son las que ejecutan ese formalismo.

En tercer y último lugar cita el “Fragmento en transformación o el Fragmento ambiguo¹⁹”, en este caso cabe destacar el juego de la doble mirada, cuando el artista intenta crear una sensación confusa en el espectador a través de la imagen que muestra, que se fundamenta en evocar interpretaciones diferentes, abandonando la literalidad del cuerpo y de la imagen en sí, para reconstruir mental y visualmente otro tipo de imágenes más insinuantes e ilusorias.

Con este tipo de “acciones” se remite al espectador, no sólo al concepto de cuerpo fragmentado, sino al cuerpo como pedazo, como retazo de carne, que unas veces nos es presentado como decrepito, y otras como un símbolo de veneración, lo cual depende de la sensibilidad del autor.

Esa porción de cuerpo nos invita a la reflexión, la presencia fragmental de un todo corpóreo, nos hace caminar por el terreno de la ausencia sin apenas darnos cuenta. Es quizás esa ausencia, la que muestra el dolor y la que potencia aún más la

¹⁸ A. ERWING, William, *El cuerpo: fotografías de la comunicación humana*, Madrid, Siruela, 1996.

¹⁹ Ver obra, GALLARDO, Vanessa, *Ambigüedades epidérmicas*. Epígrafe 5.4. *El registro de la ausencia en el espacio desde el proceso gráfico*. (de ésta misma tesis).

sensación de pérdida. Uno es consciente de la pérdida, por la ausencia que supone el propio fragmento.

José Miguel Cortés dice que, *Las obras fragmentarias, parciales y mutiladas concentran sus esfuerzos sobre aquello que les sobra o que les falta. La ruina, el fragmento, pueden significar (en principio) el fin, la muerte (...). El fragmento se convierte en el punto de partida de una reconstrucción material por parte del espectador (...)*el fragmento incita a proseguir, invita a investigar, a completar el abanico de hipótesis y de posibilidades que ofrece. Provoca la imaginación, ejerce una atracción indudable, convierte en suma al espectador o al lector en creador²⁰.

Lejos de parecer que el fragmento es un recurso manido y recurrente, su propia ambigüedad y atracción evocadora lo convierten en un recurso ampliamente utilizado en todas las disciplinas del arte contemporáneo.



Fig. 9. MESSAGER, ANNETTE, *My Vows*, 1988-91. Instalación, Medidas variables, técnica mixta.

La artista francesa Anette Messager, se ha servido del recurso de la fragmentación desde lo amputado en sus instalaciones y ha sabido crear un ambiente inquietante, en el que el espacio es invadido por todos y cada uno de sus muñecos, abiertos en

²⁰ GARCÍA CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996. Pág. 55.

canal, descosidos y mutilados. A modo de pequeñas agresiones corporales las marionetas que se suspenden en el aire, con un aura siniestra e infantil, caracterizan toda su obra. Cada pieza está hecha a mano, a partir de trozos de retales, *“hacer arte de lo que está al alcance de la mano”*, dice Messenger.

Con cada instalación parece que sus piezas cobren vida. Los blandos personajes suelen ser móviles y es posible pasear entre ellos, como si se tratase de un juego entre títeres y titiriteros, ironizando con ello el diálogo que mantiene con sus piezas.

A través de sus obras fotográficas y de *“taxidermia”*, intenta capturar lo efímero de algunos momentos o situaciones para estirarlo al máximo. A menudo, en estas composiciones genera un proceso de construcción y deconstrucción del cuerpo, representado por medio de fragmentos corporales de diferentes personas, que se unen para crear un de despiece o mixtura corpórea.



Fig. 10. MESSAGER, ANNETTE, *Penetration*, Instalación, Medidas Variables, 1993 - 94.

La obra de artista polaca Judyta Bernás, nos interesa por el uso que hace del fragmento corporal desde el proceso gráfico mezclado con la escultura y la instalación. En su obra trabaja retazos de cuerpos impresos en serigrafía sobre pieles de animales o telas frágiles, que muestra ajados como pedazos ajados y colgados. El

discurso de Bernás transita entre lo sagrado y lo profano de la identidad corporal, sus piezas reflejan la preocupación ante una igualdad de género libre de convencionalismos sociales.



Fig. 11. BERNÁS, JUDYTA²¹, *Fawltly Towers II*, escultura y serigrafía sobre cuero y metal, 2011.

Su obra *Fawltly Towers*, obliga al espectador a replantearse varios aspectos sobre la condición humana y el papel de la mujer dentro de la sociedad, la religión, la intimidad y la cultura contemporánea.

²¹[en línea] <https://vimeo.com/42397411>



Fig. 12. BERNÁS, JUDYTA, *Fawlty Towers*, Instalación, Serigrafía sobre tela y maderas, Galería Miejska, Galeria Sztuki w Częstochowie, Katowice, Polonia, 2013.

Por otro lado, Rober Gober, y sus imágenes sobre cuerpos fragmentados y torsos andróginos colocados como pesos muertos en el pavimento, nos evocan y aportan un arte de denuncia activista, basado en la relación entre la política, el sexo y la muerte, un arte altruista con las minorías marginadas socialmente por cuestiones de enfermedad de género o de raza. Fragmentos de cuerpos blandos y encerados que exponen de manera dramática la debilidad del ser humano.



Fig. 13. GOBER, ROBERT, *S/T*, 1990.



Fig. 14. RATA, BOGDAN, *Tits*, 2010.

En la obra *From Hand to mouth*, el artista Bruce Nauman relaciona la palabra con el gesto, el habla con la actividad manual y la pieza se convierte en un símil directo con el título de la misma.

Se desprende de una parte de su cuerpo aislando un fragmento para constituir un todo escultórico en sí mismo. En una entrevista que le realizó Willoughby Sharo en 1970 dijo; *El punto en el que el lenguaje empieza a abandonarse como una herramienta útil para la comunicación coincide con el del inicio de la poesía o del arte*²².



Fig. 15. NAUMAN, BRUCE, *From Hand to mouth*, Cera fundida sobre tela, 71 x 25 x 10 cm. 1967.

Así mismo, Louise Bourgeois, trabaja el tema de lo corporal desde lo femenino, pero no hace de su feminidad un radicalismo. A menudo habla de esta identidad a través de la relación establecida con su padre. Podíamos decir que se trataba de un “odio fálico parental”, que mostraba a través de sus instalaciones. Un trauma que se

²² Óp. Cit., JONES, Amelia, Pág. 165.

transforma en piezas orgánicas voluptuosas y protuberantes que en muchas ocasiones rozaban la ambigüedad corporal.

En el ámbito de la gráfica el trabajo de la artista francesa Ariane Thézé²³, plantea el cambio de paradigma que ha sufrido el modo de concebir el cuerpo, debido al uso de las tecnologías y los dispositivos digitales. Su obra ha sido un estudio profundo de su identidad y de su cuerpo desde el autorretrato, famosas son sus obras de los años 80 donde la artista transfería la imagen de su cuerpo en soportes alternativos, alterando su concepción y creando un bucle de múltiples originales de sí misma.

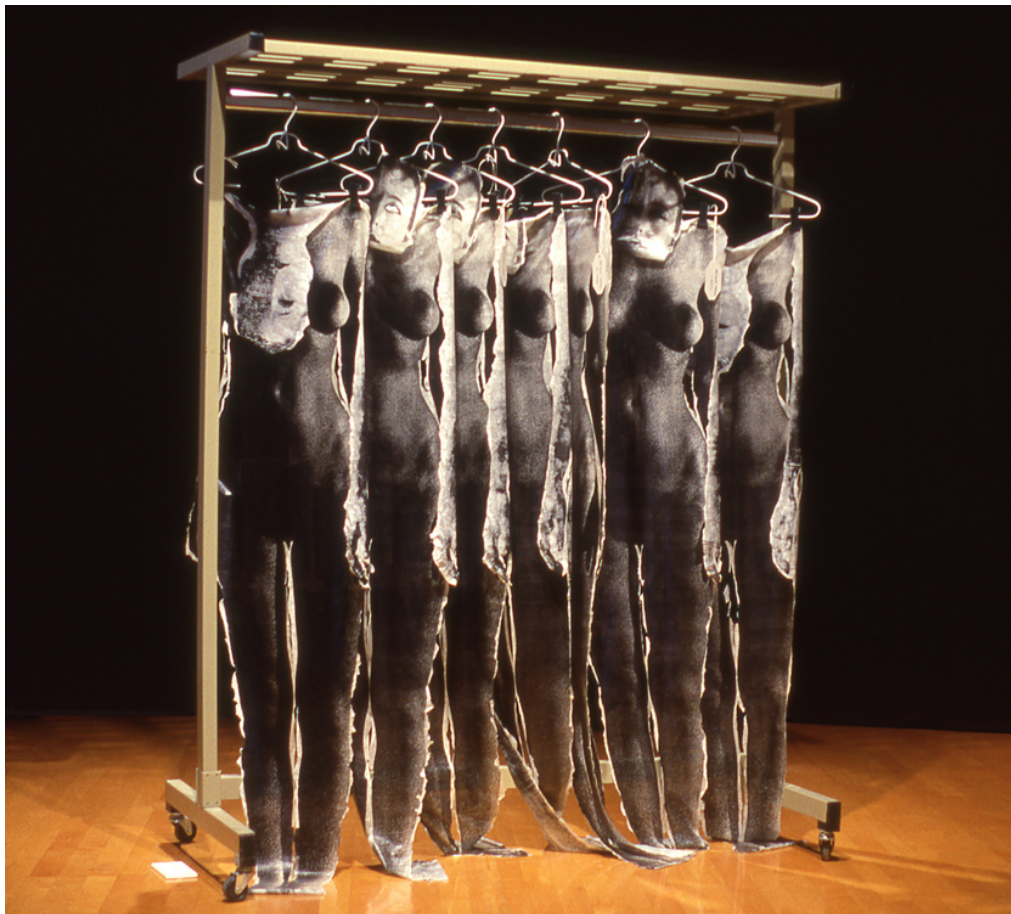


Fig. 16. THÉZÉ, ARIANE, instalación, fotografías en blanco y negro transferidas sobre polímero acrílico (látex), 1983.

²³ En el año 2005 la artista Ariane Thézé, publicó *Le Corps à l'écran, El cuerpo en las pantallas*, un libro en el que explicaba el modo en que la sociedad contemporánea visualiza el cuerpo a través de las nuevas tecnologías y que la artista ilustró con sus obras.

En capítulos anteriores hemos estudiado la obra sensible y fragmentada de la artista Annie Catrell²⁴. Una instalación que nos remite al trabajo de Catrell en su forma, ejecución, sensibilidad etc., y que además, es interesante mostrar como avance conceptual del siguiente epígrafe, es la pieza *Levitas*, realizada por el artista vasco Javier Pérez. Este autor crea en su instalación un camino liviano de pies ausentes, etéreos y flotantes envueltos por una esfera de cristal que recuerda a esa sensación de cuerpo fragmentado, evocando la ausencia. Con una sensibilidad cargada de poesía, esta pieza nos traslada directamente a otro cuerpo, a otra dimensión, podríamos decir que a un mundo espiritual e ingravido por el que seguir caminando.



Fig. 17. PÉREZ, JAVIER, *Levitas*, Instalación, 1999, Galería Salvador Díaz, Madrid.

Teresa Blanch hizo la siguiente reflexión sobre la pieza, *En Levitas, la frágil sustancia de nuestro yo interior está encarnada por las esferas cristalinas. El uso del vidrio en esta obra desencadena un juego metafórico: la forma del pie está atrapada en las bolas de vidrio, que son*

²⁴ Ver Capítulo 4; 4.4 Esculturas Impresas. Annie Catrell.

como cámaras neumáticas transparentes, de manera que, aunque el carácter físico del cuerpo es efímero, la búsqueda de contacto con el exterior se ve constreñida por otra piel externa. Los pies pueden sugerir pasos alados, en referencia a la necesidad del hombre de escapar de sí mismo para ser permeable al mundo, una idea importante para Pérez. Sin embargo, las bolas en las que están introducidos los amarran al suelo para que nunca puedan despegar. En este sentido, Pérez hace referencia al vuelo infructuoso desde nuestro interior al exterior²⁵.

Concretamente en el terreno del arte múltiple hemos estudiado en los capítulos 3 y 4 de la presente investigación, cómo artistas entre los que se sitúan; Javier Velasco, Valerio Schiau, Trinidad Martínez, Mike y Doug Starn, Cecilia Mandrile, Marilene Oliver, Miguel Soler, Pilar Muñoz o Ariane Thezé, entre otros, han tratado el tema del cuerpo fragmentado y el cuerpo ausente (a través del registro gráfico), desde el arte múltiple y su vinculación con la instalación y la intervención en la realización de sus obras²⁶.



Fig. 18. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Intangibilidad fragmentada*, 60 x 50 cm, 30 fragmentos de 10 x 10 cm, transferencia electrográfica sobre cera de abeja, 2010.

²⁵ BLANCH, Teresa, [en línea] <http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/levitas/>

²⁶ Ver Capítulos: 3 (3.4.2) y 4 (4.6.1)

SUPLEMENTOS DE SEGUNDO GRADO

5.3.2.b EL CUERPO AUSENTE

Pareciera que el dibujo trata de convocar una continua presencia inasible, mientras que la fotografía convoca una continua ausencia inasible²⁷.

La palabra ausencia se torna ambigua una vez reflexionas sobre ella, ya que implica el acto de *estar*, pero sólo en parte. Además, la ausencia de algo o de alguien, evoca su recuerdo, lo que implica paradójicamente el hecho de estar, aunque sea tan sólo en nuestra memoria como añoranza grácil e invisible.

Así pues, la ausencia de algo o de alguien nos remite directamente a la presencia del mismo, dejando en nosotros un poso de esperanza que se hace casi perceptible a través del recuerdo. No es sorprendente descubrir en el último cuarto del siglo pasado, discursos artísticos que se sustentaban tanto en la ausencia del cuerpo, como en el duelo. Entendiendo el cuerpo como entidad física que deja una huella, un rastro de su paso por la vida. Una especie de estela fragmentada o inacabada, equivalente a las ruinas de la existencia de algo que puede no ser de naturaleza corpórea. Ese “no estar del todo” es inquietante, ya que nos muestra en ocasiones una pérdida, el rastro de lo que queda después de la vida. Este acto de dejar huellas ha sido utilizado por artistas del medio múltiple, no solo por la conceptualidad del mismo, sino también por ser una cualidad intrínseca que posee la gráfica, mediante la huella y el rastro generamos también la ausencia del sujeto que ha concebido dicha estampa. Este concepto ha sido trabajado por la tesinanda en su proyecto personal; “una aproximación personal al registro de la ausencia desde el proceso múltiple y la instalación”.

En palabras de Derrida, la ausencia es “*esa cosa*” (la ceniza) que queda después de que una materia ha sido quemada, la ceniza de un cigarro, la ceniza de un puro, la ceniza del cuerpo humano (...) la figura de todo aquello que justamente pierde su

²⁷ Óp. Cit., LÓPEZ.CAO, Pág. 99.

figura en la incineración y, por tanto, en una cierta desaparición de soporte o cuerpo del que la ceniza guarda la memoria.²⁸



Fig. 19. SOLER, ANA, *Sueños para la memoria*, Serie; *Dormida Muerta*, Parafina y anzuelos, 22 x 14 x 10 cm. 2000-01.

Dormida muerta, de la española Ana Soler, es una serie que habla de la muerte y de la vida. Conformada por el molde de la cara de la artista en parafina, a la que le insertó anzuelos de pesca, es un proyecto basado en las antiguas mascararas mortuorias. Lo interesante, nos decía la artista; "era ver como a través de un molde esa persona, o la representación múltiple y contraria de la persona, permanecía viva. Esto se hace posible gracias al momento de contacto de algo que, en este caso, va a desaparecer. Al hacer la mascara te reconoces a través de tu contrario y con los ojos cerrados, corresponde a una contracara en la que, además se observan todos tus defectos, desde ti para volver a ti²⁹". El hecho de que la artista no usara color tiene que ver también con la muerte como lugar, principio o fin de la ausencia en sí misma.

²⁸ DERRIDA, Jacques, *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992, Pág. 405.

²⁹ SOLER, Ana, *Gráfica de campo expandido*, curso formativo, Bilbaoarte, Bilbao, del 25 al 29 de Noviembre 2013.

Sin embargo y como podemos observar, no se trata de una pérdida total de la esencia formal corpórea. O al menos no del todo, puesto que la representación de este tipo de obras, acerca de evocaciones de la ausencia nos dejan presuponer como son por sus rastros o huellas. Todas estas disertaciones se focalizan en torno al tiempo y la fugacidad de la vida, a la memoria y a la finitud del cuerpo carnal, a la evocación de lo que somos mediante una huella de nosotros mismos.

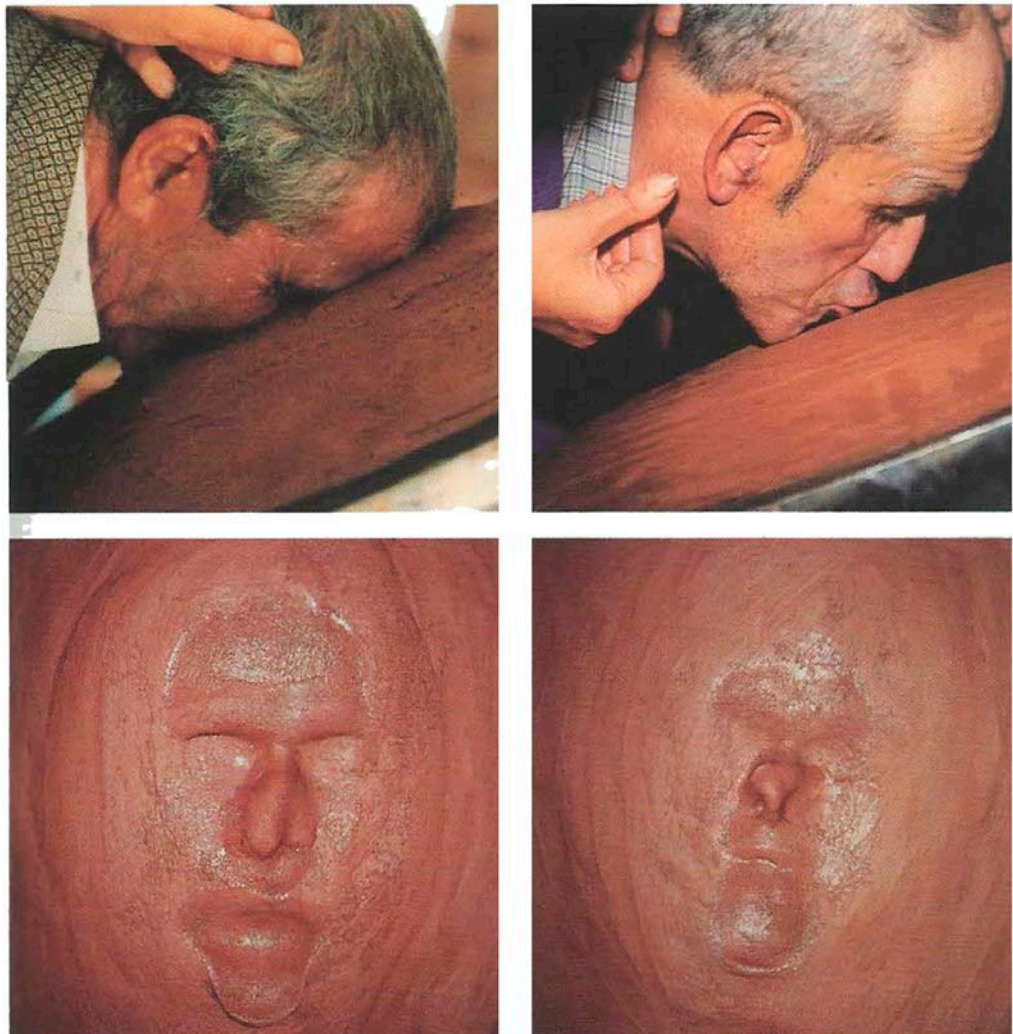


Fig. 20. ABRAMOVIC, MARINA, *Mirror for departure*, imagen de la exposición en Óbidos en Portugal, barro y acero, 1993.

Una pieza que formalmente tiene conexión con *Dormida Muerta*, es la performance interactiva que realizó Marina Abramovic en 1993, titulada *Mirror for departure*. En la que el público asistente tenía unas indicaciones para realizar la acción; consistente en presionar la cabeza sobre la superficie de barro, de éste modo, Abramovic

registraba la ausencia de las presencias que asistían a la muestra, creando lo que podría ser una catalogación corporal múltiple.

Janine Antonine, *nos habla a través de las actividades cotidianas de las relaciones humanas más íntimas. Para ello recurre a su cuerpo como protagonista del proceso artístico, lo que les otorga un aire sensual y matérico. En Umbilical, reflexiona acerca de la fortaleza y complejidad de las relaciones familiares entre una madre y una hija, cuya unión se establece a través de la cuchara dispuesta a modo de cordón umbilical*³⁰.



Fig. 21. ANTONIN, JANINE, *Umbilical*, 2000. Edición de 35 ejemplares. Reproducción en plata de un molde de su boca, la mano de su madre y la cuchara que la alimenta.

³⁰ Exposición DA2 Salamanca, *De madonna a Madonna. (De)construcciones de lo femenino en la sociedad contemporánea*. Del 18 de Febrero al 18 de Mayo 2013.



Fig. 22. ANTONIN, JANINE, *Tender button*, Escultura, registro de sus pezones vaciado en oro, 1994.

En esta corriente conocida por el estudio del “cuerpo ausente”, cabe destacar dos vertientes de actuación:

1. Aquellos artistas que muestran la ausencia del cuerpo, por medio de la huella o el rastro a través de sus acciones. Éste ha sido un recurso muy utilizado por artistas Land Art como Richard Long, Andy Goldsworthy o el más cercano Francis Alÿs. Todos ellos muestran en sus acciones ese fluir y dejar huella del ser humano, mediante actividades tan cotidianas como por ejemplo el acto de caminar.



Fig. 23. ALÿS, FRANCIS, *Sometimes making something leads to nothing*, (*A veces hacer algo no lleva a nada*), Performance, 1997.

En la Performance *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, realizada en 1997 (*A veces hacer algo no lleva a nada*), el artista Belga afincado en México, Francis Alÿs, muestra lo absurdo del esfuerzo, que hacemos en ocasiones en nuestra vida cotidiana para que, al final el resultado no lleve a nada³¹.

En relación a ésta forma de creación, en la que la ausencia del cuerpo se evidencia a través de sus huellas, se enmarca el trabajo fotográfico del argentino Gerardo Repetto. En cuyas obras utiliza el tiempo, la luz y el proceso fotográfico para realizar sus improntas fotográficas. Su pieza *Estilitas*, fue una acción realizada in situ, en la sala de exposiciones. Una persona estuvo 8 horas y 37 minutos en una misma pose mientras el artista capturaba su sombra por medio de la técnica heliográfica. Debido a este proceder, sus imágenes tienen un halo de misterio que roza lo fantasmagórico.



Fig. 24. REPETTO,
GERARDO,
Estilitas, 8 horas y 35
minutos, pose seguida
durante la inauguración de
la exposición. Heliografía
en vivo, 120 x 300 cm,
2005.

³¹[en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=ZedESyQEnMA>
[en línea] <http://www.francisalys.com>

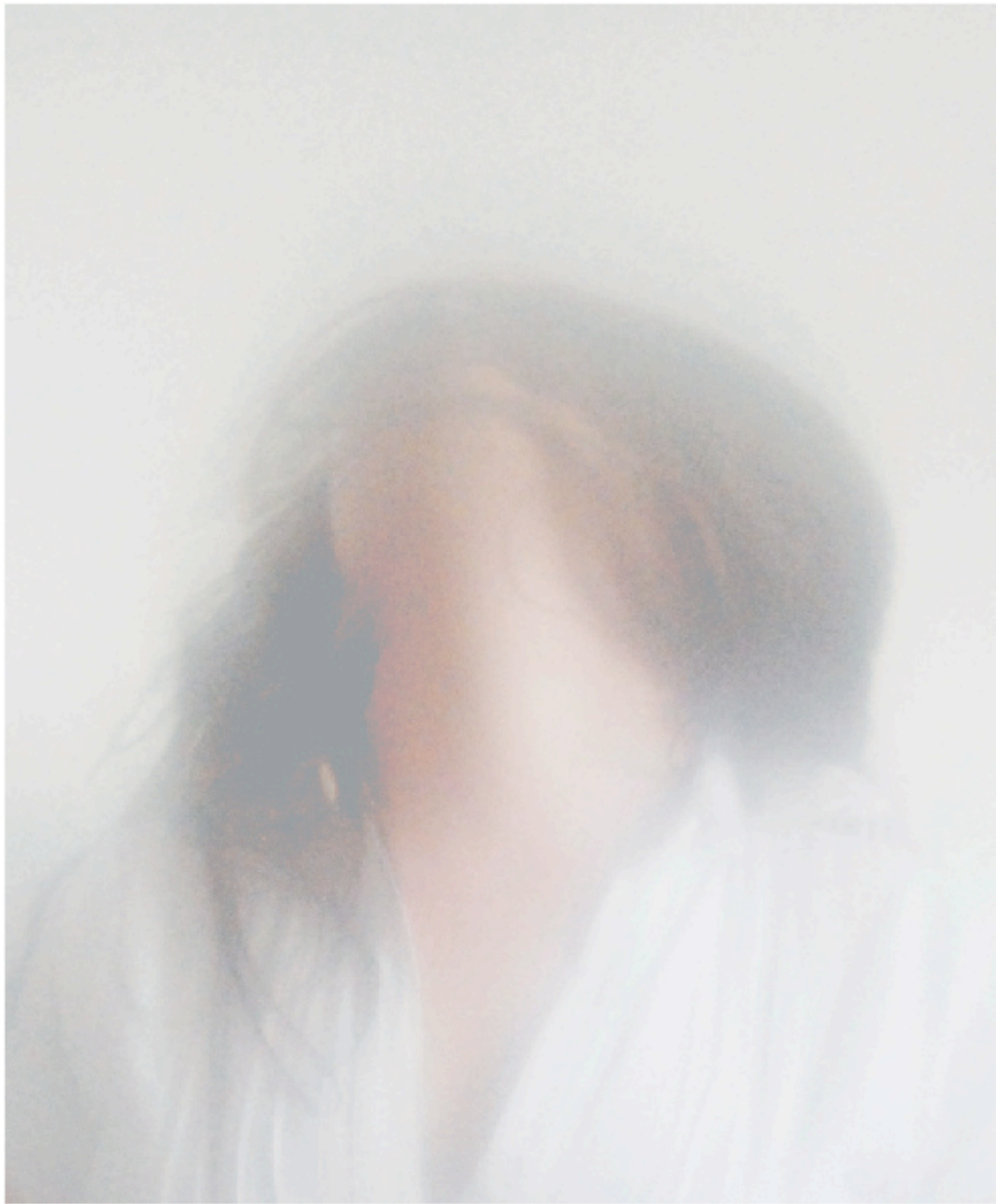


Fig. 25. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Serie *Souls*, Impresión digital sobre friselina, 120 x 80 cm, 2012.

2. Artistas que evocan la ausencia mediante el depósito de fluidos como concepción formal de la ausencia y rastro efímero del cuerpo. En referencia al segundo grupo de artistas que trabajan los fluidos corporales como elemento significativo de presencia y ausencia del propio cuerpo, nos encontramos con proyectos muy concretos, de artistas como Piero Manzoni y su famosa pieza *Mierda de artista*, o el globo rojo que tituló *Aliento de*

artista. Andrés Serrano en su serie *Piss Christ* o Andy Warhol en su serie *Oxidation Series* de 1977, en la que imitaba los drippings de Jackson Pollock, pintando con la orina y el semen que salía simultáneamente de su pene. O Lennie Lee en sus múltiples performances de los 90 en las que la sangre, el vómito o las heces eran las protagonistas de la acción.

5.3 PROYECTO PERSONAL

EL REGISTRO DE LA AUSENCIA DESDE EL PROCESO MÚLTIPLE Y LA INSTALACIÓN

*Tu ausencia me rodea
Como la cuerda a la garganta
El mar al que se hunde*

J.L. Borges, Fervor de buenos Aires

Una vez que el cuerpo se ha fragmentado, una vez que se han mostrado sus ruinas, que se ha llegado a tratarse como escombros, un elemento objetual que más bien es maltratado que ensalzado. No queda otra exploración posible en torno al cuerpo, que la desaparición del mismo. Mostrar el no cuerpo, su ausencia, un cuerpo ingrátido e ilusorio que no conocemos y del que somos simbioses, es decir del que muchos, se alimentan como sustento de lo futuro, de la extensión de sí mismo en un ente intangible y metafórico del que no se corrobora existencia real, pero que sin embargo, está presente en nuestras necesidades humanas a través de lo espiritual.

Podríamos decir que la finalidad del cuerpo es, la de dejar de ser cuerpo. Se abandona la mundanidad del cuerpo carnal por la idea de cuerpo renovado e ingrátido.

Si desde Homero hasta la época clásica el cuerpo es más real que la psique vaporosa (sombra de las sombras), va a ser con Sócrates y su diálogo Fedón donde se va a empezar a hablar de la inmortalidad del alma³² nos explica José Miguel Cortés, sin embargo, no podemos olvidar la necesidad de los egipcios por la permanencia y la eternidad, observando ya desde entonces cómo comienza a parecer una la división entre lo visible y lo invisible. Sócrates considera el alma naturalmente inmortal, ya

³² Óp. Cit., GARCÍA CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado*, Pág. 22.

que la imagina existente antes que la fisicidad del cuerpo. Por su parte, Platón considera que el cuerpo actúa como una prisión del alma, lo inmortal al servicio de la finitud del cuerpo.

Sin embargo y pese a la creencia de que el cuerpo es el contenido del alma y a pesar que muchos pensadores, filósofos y artistas han negado el cuerpo (como hemos visto a través de sus obras en las que el cuerpo es ninguneado, maltratado, cambiado, etc.,) lo cierto es que irremediamente ambos conceptos suelen ir unidos.



Fig. 26. GONZÁLEZ, MARÍA JESÚS y GÓMEZ, PATRICIA, Casa de la Palmera, 2006. La intervención en la "casa de la Palmera" es el antecedente al proyecto "A la memoria del lugar", desarrollado durante 2007 y 2008 en el barrio del Cabanyal.

Por éste motivo, la ausencia no siempre está referida a una entidad humana en sí misma sino que, también los lugares representan entidades propias llenas de ausencias, sus huellas nos hacen ver las estancias que se transitaban y habitaban sus dueños, como ya hemos visto en el capítulo 4, el trabajo de las valencianas María Jesús González y Patricia Gómez evidencia la memoria del lugar a través de las huellas que genera.

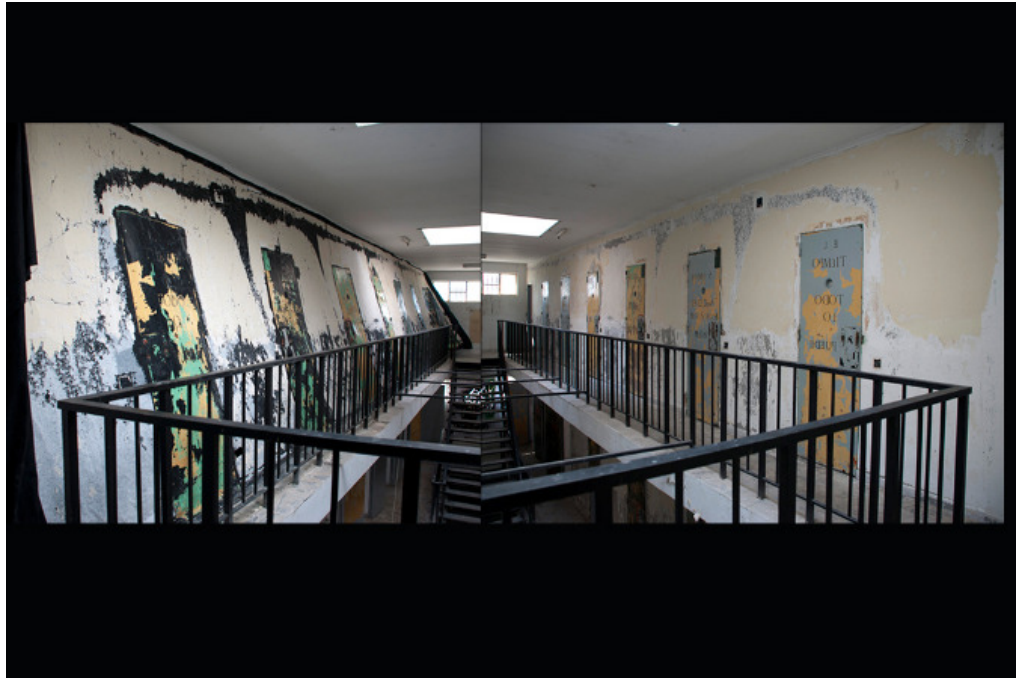


Fig. 27 GONZÁLEZ, MARÍA JESÚS y GÓMEZ PATRICIA, *Las 7 puertas*, Intervención e Instalación, Antigua prisión de Palma, Palma de Mallorca, 2011.

Las 7 puertas es una obra de carácter colectivo toma como punto de partida los innumerables testimonios carcelarios que asocian el tiempo vivido en prisión a la idea de “tiempo muerto”, y pretende abordar el tema desde la visión y experiencia personal de sus protagonistas. Siete internos de la antigua cárcel de Palma acercándose al final de su tiempo de reclusión, dejan la huella de su propio testimonio incisa sobre el viejo edificio de la prisión, también próximo a su desaparición, grabando sus reflexiones y pensamientos sobre las puertas de hierro de 7 celdas contiguas a modo de epitafio, homenaje o recordatorio, para ser luego recuperados por medio del arranque completo de la superficie mural del pasillo de la galería. La huella de este lugar, este tiempo y estas personas quedan de este modo registradas en un archivo físico que puede llegar a contener la memoria de la prisión y de ellos mismos.

Simbólicamente podríamos vincular el alma a la imagen que deja el cuerpo, como una huella, una impronta, un rastro de lo que se ha sido y que inevitablemente nos remite, por su no presencia, a la ausencia del cuerpo. Si hay una artista que ha sabido llevar al límite este concepto de cuerpo ausente, esa ha sido Ana Mendieta.

Sus acciones han escenificado la muerte, por medio de la disolución que implicaba un renacimiento a través de la reintegración con la pachamama³³.

Deja una huella de la ausencia de su cuerpo, una reconciliación y en ocasiones una hibridación camuflada con la propia naturaleza. Se dice que su última investigación en torno al tema del cuerpo y la ausencia del mismo, fue su propia muerte, producida al precipitarse repentinamente desde la ventana de su taller. Su cuerpo chocó contra el asfalto de la calle creando la huella más brusca y trágica de su carrera, acabando con su vida y concluyendo su obra y su vida con un trágico y oscuro final.



Fig. 28. MENDIETA, ANA, Serie *Siluetas*, C-print , 1973 - 1978.

La artista explicaba en 1988, *Mi arte se basa en la creencia de que la energía universal lo recorre todo, desde los insectos hasta los hombres, desde los hombres hasta los espectros, desde los espectros hasta las plantas, desde las plantas hasta la galaxia.*

Mis obras son las venas de irrigación del fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, las acumulaciones primordiales y los pensamientos inconscientes que animan el mundo.

No existe ningún pasado original que redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizar del principio y el tiempo que nos mira desde el interior de la tierra. Por encima de todo, existe la búsqueda de los orígenes¹.

Ana Mendieta, comentario de la artista en 1988

³³ Se refiere a una deidad inca identificada con la tierra. La Pachamama o Mama Pacha es una deidad incaica. Es el núcleo del sistema de creencias de actuación ecológico-social entre los pueblos indígenas de los Andes Centrales de América del Sur.



Fig. 29. GONZÁLEZ-TORRES, FÉLIX, Sin Título, 1991, fotografía colgada en 24 lugares de la ciudad de Nueva York.

El artista Félix González-Torres se instala en Nueva York en la década de los 80, infectado por el VIH y exiliado de su Cuba natal, Torres pronto comienza a frecuentar los círculos artísticos neoyorquinos dónde su obra reivindicativa y elegante se hará un hueco. Sin embargo en 1991 el cubano sufre un duro varapalo personal, su pareja muere de SIDA dejándo un vacío insustituible en la vida del artista. Es entonces cuando realiza una de sus obras más sobrecogedoras y evocadoras. Tras fotografiar la cama vacía, deshecha con dos huellas sobre la cama, el artista la sitúa en 24 lugares de la ciudad de Nueva York, convirtiéndose primeramente en un homenaje al amor de su vida, en obra de denuncia y en una reivindicación de la ausencia y la pérdida.



Fig. 30. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Expiración*, 100 x 70 cm, Estampa digital, 2013. Selección 42 Concurso Internacional de Grabado Carmen Arozena 2013.

A modo de conclusión, y como hemos introducido en el comienzo del mismo, este capítulo ha querido reflejar, de un modo lo menos extenso posible, las preocupaciones conceptuales y personales de la tesinanda, que por ende sustentan la base creativa y práctica de los proyectos artísticos realizados a lo largo de estos últimos cuatro años de formación, docencia e investigación, en relación a la elaboración de la presente tesis doctoral.

Una vez se ha estudiado la versatilidad de la obra múltiple y su fusión con la instalación a lo largo de este estudio, así como la profundización en relación al tema conceptual en el que se cimienta mi trabajo, el siguiente paso es mostrar todos los conceptos y reflexiones adquiridos en esta investigación con la muestra de mi obra personal que podremos ver en el siguiente apéndice.

5.4 PROYECTO PRÁCTICO

Una aproximación personal al registro de la ausencia desde el proceso múltiple y la instalación

*De vez en cuando hay que hacer
una pausa
contemplarse a sí mismo
sin la fruición cotidiana
examinar el pasado
rubro por rubro
etapa por etapa
baldosa por baldosa
y no llorarse las mentiras
sino cantarse las verdades.*

Mario Benedetti

Crear tu propia mente, es crear tu propio lenguaje en lugar de dejar que la totalidad de tu mente sea prefijada por lo que otros seres humanos se han dejado atrás.

Richard Rorty

La obra de un artista debe emocionar, como diría Boltansky, “un artista debería ser capaz de hacer visible lo invisible y sensible lo insensible”. En este capítulo, humildemente me conformaría con, al menos, conmover la sensibilidad de aquellos que lo examinen, que se sumerjan en mi universo personal y disfruten del proceso y del resultado de mi trabajo.

A lo largo de este estudio hemos podido ver cómo el arte múltiple se sitúa hoy en día en una frontera, rebasando su trayectoria más convencional y tradicionalista, interactuando con otras disciplinas.

Esta tesis quiere ser un elogio a la gráfica, al arte múltiple y la huella, ya que representan algunas de mis mayores necesidades como creadora y que son al mismo tiempo, placeres.

“Me apasiona el grabado y el arte múltiple, pero por encima de esto, siento especial atracción por la huella y su proceso desde la gráfica. Por ello, he querido dejar para el final este capítulo, como sumario conceptual, reflexión teórica y práctica de los capítulos anteriores. Con él y en él quiero poner de manifiesto, mi preocupación a la hora de realizar mi propia obra”. (Ya que mi medio de expresión natural no es la palabra³⁴.)

Así pues, vamos a mostrar una visión personal del tema desde la propia experiencia, acerca de casi todas las cuestiones que se han venido tratando hasta ahora en la presente tesis doctoral, como han sido de una parte; el medio múltiple y su fusión con la escultura y la instalación y de otra parte el concepto de cuerpo como núcleo generador de huellas.

A lo largo de estos cuatro años de trabajo e investigación, han sido muchos los proyectos y las obras que se han creado. No todas contemplan los temas abordados en este estudio, pero sí algunos de ellos. Por este motivo, hemos creído conveniente hacer una selección de los más destacables, con la finalidad de observar la evolución y concreción de la obra realizada durante el periodo de beca e investigación.

³⁴ *Pensamiento personal de la doctoranda sobre su sentir hacia la gráfica.*

SELECCIÓN DE OBRA 2010/14 VANESSA GALLARDO

Fue en el año 2010 cuando, tras acabar la licenciatura en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, comenzamos un Máster de Producción Artística en la Universitat Politècnica de València; allí cambió la perspectiva que hasta entonces teníamos sobre el modo de trabajar y abordar la labor creativa. Entonces fuimos conscientes de la responsabilidad que supone hacer un trabajo artístico suficientemente digno y en consecuencia nuestra obra personal experimentó un cambio sustancial, si bien, no a nivel conceptual sí a nivel procesual y resolutivo.

El Proyecto Final de dicho Máster, culminó con la realización de una investigación en torno a los soportes alternativos en la gráfica, dirigido por el Dr. Rubén Tortosa Cuesta, y llevaba por título *La nueva estampa digital. Variabilidad de procesos y soportes en la gráfica contemporánea*, en el cual y tras experimentar con múltiples sustancias y soportes, centramos la atención en aquellos materiales que poseían las cualidades “poéticas” necesarias que buscaba para realizar la obra con los resultados plásticos y conceptuales adecuados. Nos decantamos por el uso de la resina epoxídica, encáusticas y látex, como soportes alternativos para mis “estampas”.



Fig. 31. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Ausencias*, Registro fotográfico trasferido sobre resina transparente, 29,5 x 42 cm U. Detalle de algunas de las piezas, Exposición individual, *Corpografías*, Galería Spai 27, Barcelona. 2010.

A continuación mostraremos una selección del proyecto práctico realizado para ésta, nuestra primera investigación y que llevaba por título *Corpografías*, dentro del cual se enmarcan varias series, entre las que destacamos: *Ausencias* y *Ambigüedades epidérmicas*.

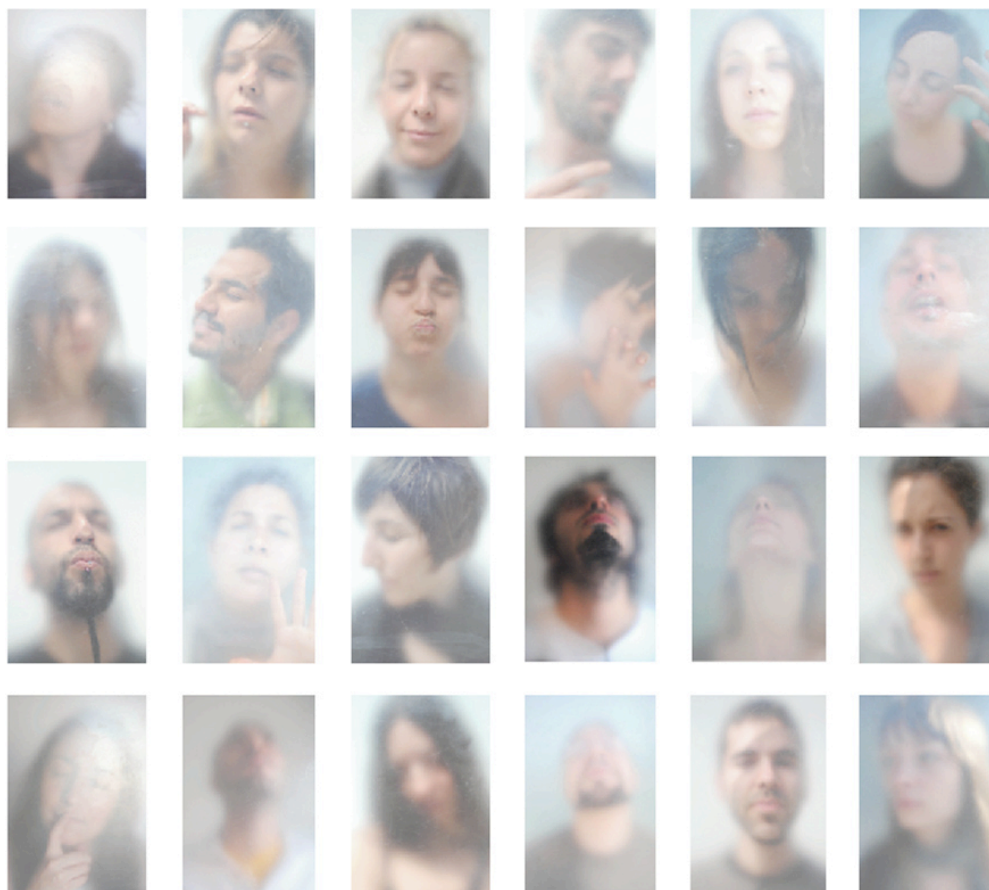


Fig. 32. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Ausencias*, 28 fotografías, 29,5 x 42 cm u. 2010.

Ausencias, fue una serie formada, hasta el momento, por 28 fotografías, que posteriormente se transfirieron a resina transparente. En ésta serie se quiso dar fisicidad a una reflexión leída en una ocasión y que venía a decir algo así como; que la identidad de cada individuo se conforma por el rastro y las huellas espirituales que otros han dejado en nosotros, de modo que cada individuo está formado de múltiples identidades ausentes cuya esencia ha enriquecido y conformado la nuestra propia. Por esto, consideramos a *Ausencias* como un autorretrato múltiple, que evidencia la huella ausente que dejan en uno mismo algunas de las personas más importantes durante aquel periodo de tiempo, y a las cuales tenemos mucho que

agradecer ya que por supuesto aportaron, y muchas siguen haciéndolo, cualidades a nuestra identidad creativa y personal. *Ausencias*, es a su vez una serie que por su morfología sigue en continuo cambio, ya que es ampliable y múltiple desde su propia identidad conceptual.

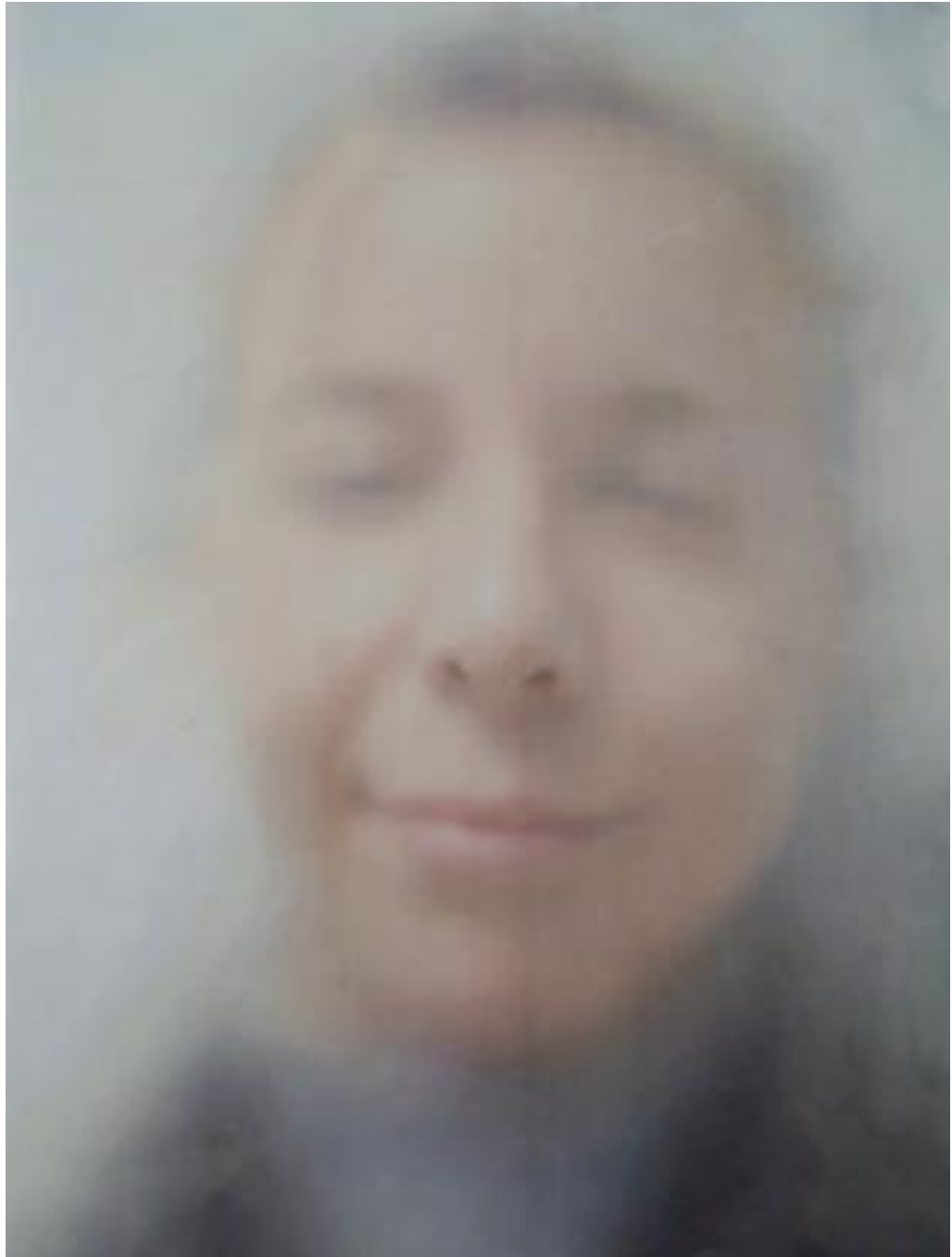


Fig. 33. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, detalle, Serie *Ausencias*, 2010. 3er Premio Internacional Carmen Arozena, 2010.

Ambigüedades epidérmicas, está formada por nueve dípticos fotográficos transferidos a resina transparente. En ellos se explora la ambigüedad del cuerpo humano a través de los pliegues del mismo, afrontados como pliegues de naturaleza textil.



Fig. 34. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, detalle de tres dípticos de *Ambigüedades epidérmicas*, 2010.



Fig. 35. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Ambigüedades epidérmicas*, 9 dípticos, fotografía transferida sobre resina transparente en caja de cristal, 50 x70 cm U. 180 x 250 cm, 2010. Galería Spai 27, Barcelona.

La finalidad de esta obra es crear en el espectador una sensación de equívoco a la hora de contemplar la instalación de las piezas que la conforman. Además los pliegues aquí registrados, evidencian partes del cuerpo que no son en realidad lo que parecen, lo cual potencia aún más esa tergiversación visual.

Printing a site, es una instalación gráfica realizada en marzo de 2014, en la cual se quiso resaltar la calidad del suelo del espacio concreto donde se realizó la exposición, La Sala Unamuno, en la ciudad de Salamanca. El pavimento se encuentra formado por múltiples fragmentos de pizarra, repletos de relieves. Puesto que el suelo no se podía dañar y por lo tanto el entintado no habría sido posible, lo que se hizo fue realizar un “frotage”, correspondiente a la parte de sala que se utilizó para la exposición *Fragmenta*, enmarcada dentro del *III Festival Miradas de Mujeres 2014*.

La aportación a dicha exposición constaba de dos piezas instaladas en el espacio; la primera de ellas era *Printing a Site/Registrando un lugar*, compuesta por la instalación del registro frotado del suelo sobre papel japonés, al que acompañaba una pieza central del registro en negativo del propio suelo. El papel japonés estampado, se extendía de manera horizontal envolviendo el espacio e impidiendo a su vez que el espectador llegara a observar el grabado objetual triangular que se encontraba tras ella, en la pared del fondo.



Fig. 36. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Detalle del registro frotado del suelo de la sala. Dibujo/ Frotage y grafito 2014.

El modo de situar en el espacio el frottage del suelo, provocaba una paradoja en la percepción del espectador. Era el registro del suelo lo que le impedía acercarse a la

otra pieza. De modo que es el pavimento, un lugar que suele pasar desapercibido ya que solo se usa como tránsito y que por tanto se puede pisar, el que se enfrenta al espectador actuando como barrera visible entre éste y la obra, haciendo que el asistente cambie su mirada del plano vertical al que estamos acostumbrados, a un plano horizontal.



Fig. 37. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Comienzo de la instalación *Printing a Site*, en La Sala Unamuno, Salamanca, 2014.

Dibujo/Frotage sobre papel japonés. El suelo actúa como matriz reproducible que genera unas huellas. Abajo, Detalle del proceso.

Con ésta pieza se quiso registrar la ausencia de la sala, el vacío que pisamos y no vemos, así el brazo se convirtió en la “prensa” que al frotar ejercía la presión para transferir a través del dibujo frotado las huellas de lo invisible.



Fig.38. Terminando la fase de registro del suelo.



Fig. 39. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Printing a site/Registrando un lugar*, fotografías del proceso.

Instalación impresa, Dibujo/Frotage sobre papel 280 x 800 cm, Grabado objetual 50 x 50 cm al fondo, registro de la ausencia del suelo y el volumen del pavimento. Exposición *Fragmenta*, Festival *Miradas de Mujeres 2014*, Sala Unamuno, Zink Espacio Emergente, Salamanca.



Fig. 40. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Printing a site/* Instalación impresa, dibujo frotado sobre papel sumi-e, 2014.

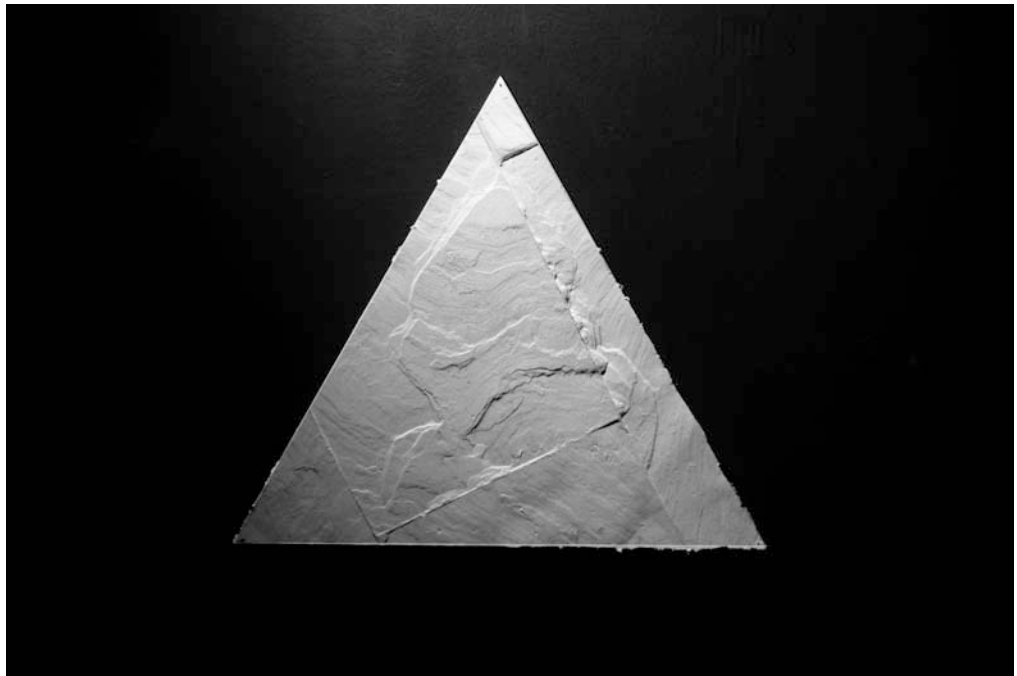


Fig. 41. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Printing a site/*, Instalación, Detalle grabado objetual, huella sobre papel. 2014.

Además de *Printing a Site*, y perteneciente también a la exposición *Fragmenta*, se realizó otra instalación en la que el suelo seguía siendo el protagonista, por lo que utilicé la multiplicidad y reproducción de pequeños fragmentos de pizarra en la realización de la obra. *Implosión/Explosión, Fragmentos de pizarra en dispersión*, compuesta por 66 piezas de pizarra que surgen de la pared en expansión.

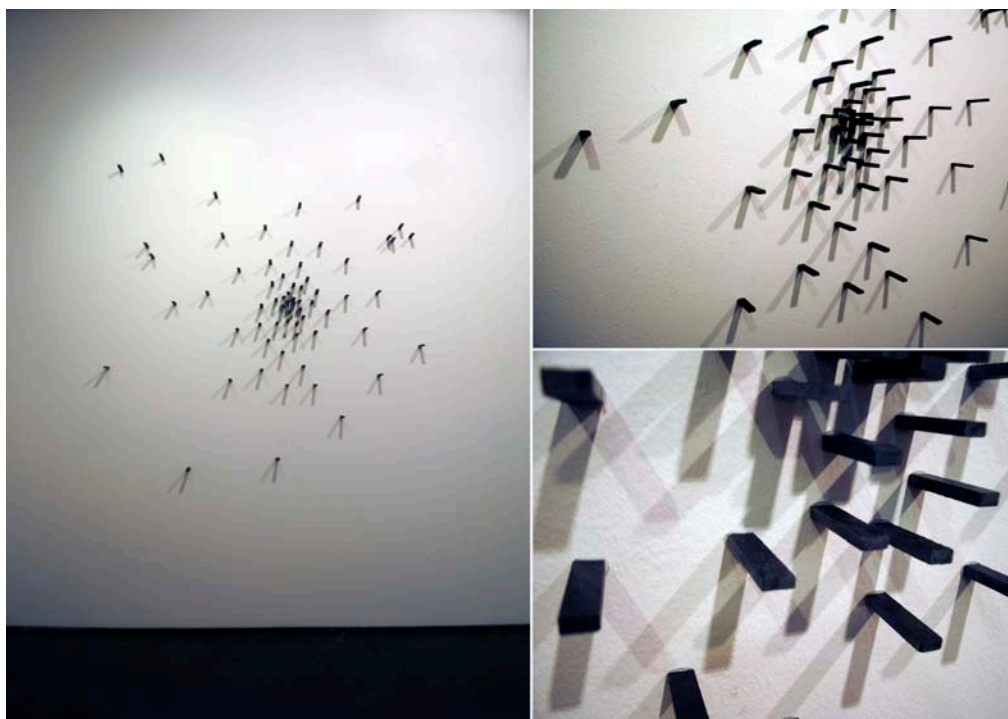


Fig. 42. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Fragmentos de suelo en explosión*, instalación, 2014. Sala Unamuno, Festival Miradas de Mujeres 2014. Pieza Seleccionada en la *13 Mostra Internacional Gas Fenosa 2014*, MAC, A Coruña.

El argumento del cuerpo y la ausencia protagoniza, como hemos visto en el capítulo 5, la orientación de nuestra práctica artística. En la actualidad basamos la actividad creativa en la idea de huella y desde el concepto de cuerpo como matriz generadora de ellas. En consecuencia, también en 2014, se realizó una serie enmarcada en la exposición colectiva *It's comig, 1983-2013 Mujeres artistas y docentes de la universidad de Salamanca*, que lleva por título *Impresiones*.

Con esta obra se pretendía mostrar la idea de cuerpo como matriz, imperfecta pero bella, que nos permite la reproducción directa de nosotros mismos, por medio de la generación de huellas. Para ello se realizaron varias huellas de diferentes partes de mi cuerpo en plastilina; la intención en la elección de la plastilina y no otro material

se debía a su fácil maleabilidad y su capacidad de registro directo, claro y sin artificios.

Una acción cotidiana como masticar o tocar, se convierte en esta obra en pequeñas “estampas” tridimensionales, corpóreas, que son mostradas al espectador como archivo personal que evidencia una ausencia corporal, táctica y sensible.

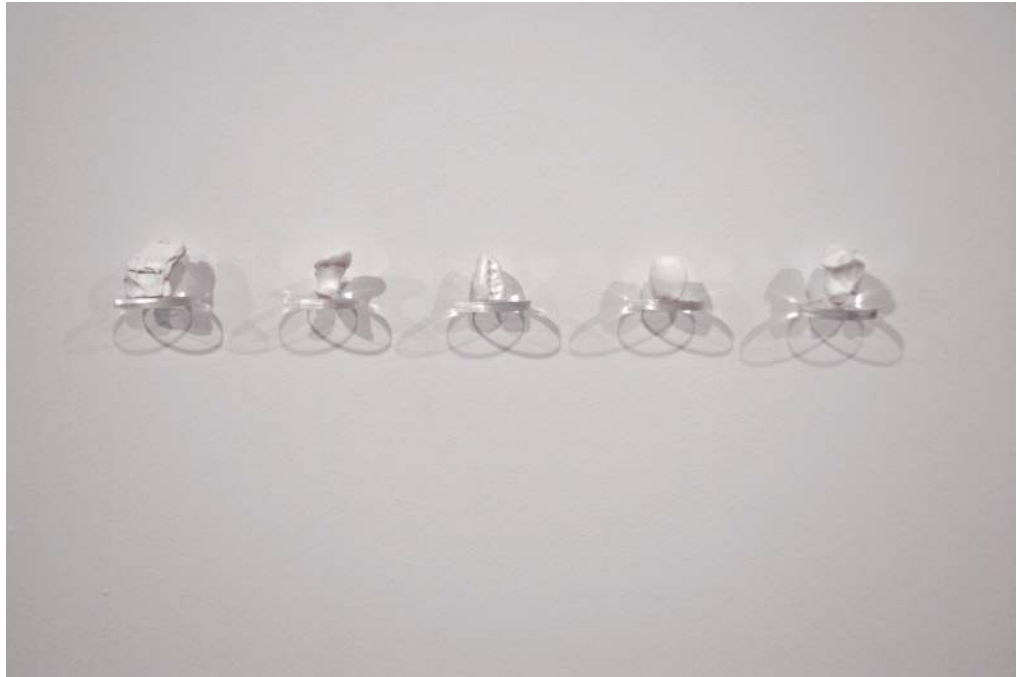


Fig. 43. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Impresiones*, detalle de las piezas/huella en plastilina sobre peana de metacrilato al aire. 2014.



Fig. 44. Detalles de algunas de las piezas, *Impresiones*, Casa de las conchas, Salamanca, *It's coming*, 1983-2013 Mujeres artistas y docentes de la universidad de Salamanca.

La serie consta de diez piezas; cinco de ellas conforman la huella objetual registrada en plastilina, de impresiones dentales y manuales. Las otras cinco, son sus homónimas bidimensionales impresas digitalmente sobre papel. Se crea de este modo, una dualidad lúdica entre la producción y la reproducción de la propia impresión.

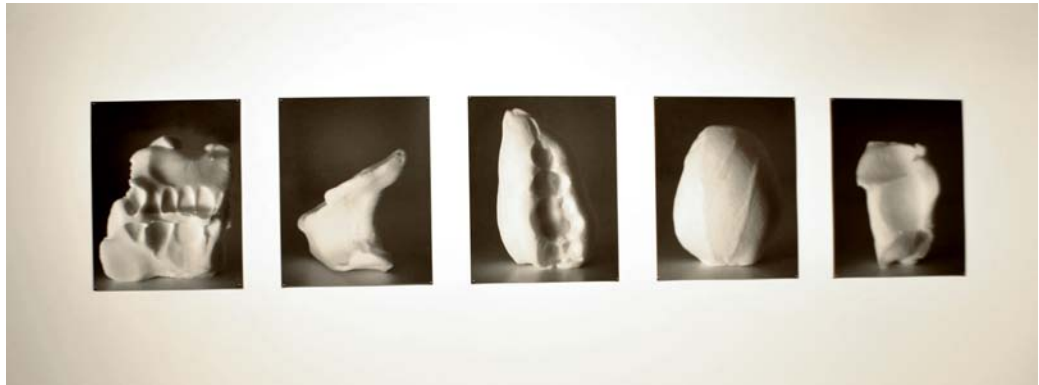


Fig. 45. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Impresiones*, estampa digital, detalle de la reproducción digital de piezas/huella en plastilina sobre peana de metacrilato al aire. 2014



Fig. 46. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Impresiones*, Instalación (estampa digital sobre papel y esculturas impresas en plastilina sobre peana de metacrilato al aire, Medidas variables, 2014. Casa de las Conchas, Salamanca. Exposición colectiva, *It's coming, 1983-2013 Mujeres artistas y docentes de la Universidad de Salamanca*.

En la misma línea relacionada con la noción del cuerpo como generador de huellas, hace un año se efectuó la primera fase de una pieza titulada *Vibrisas Autorretrato*. Se trata de un pequeño homenaje al pelo humano, como representación de la huella física, ya que es una de las partes de nuestro organismo con más carga de ADN, hecho que me resultó paradójico, ya que algo tan delicado y con tan poca presencia física como un cabello, posea la capacidad de definir nuestra identidad.

Para la realización de la pieza, se escanearon en múltiples ocasiones el pelo y se fueron superponiendo diversas capas. El título *Vibrisas*, hace alusión al pelo de algunos animales, como por ejemplo los bigotes de los gatos, que actúan como receptores táctiles. *Vibrisas* es también un autorretrato digital, un archivo biológico. La pieza fue terminada dándole forma de escultura impresa, a caballo entre la estampa digital, la escultura y la instalación. Por ello se situó en un lugar concreto, un rincón dónde se pudieran observar de manera más íntima todos los detalles traslúcidos y lumínicos de la pieza.

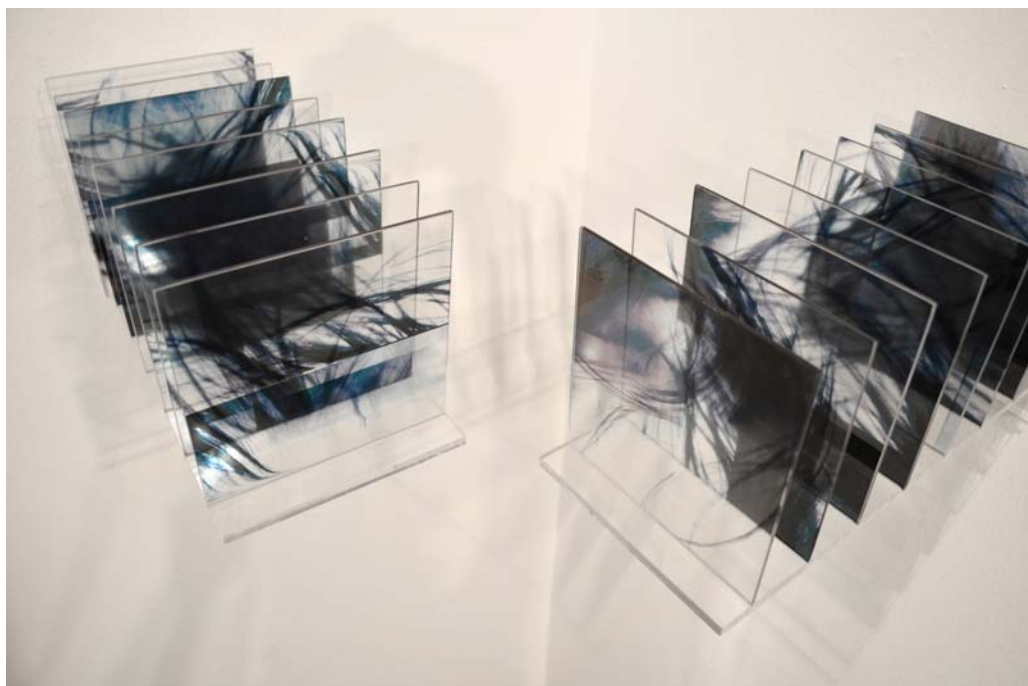


Fig. 47. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Vibrisas*, Autorretrato, 16 piezas, Impresión digital sobre metacrilato transparente, Instalación, 2014.

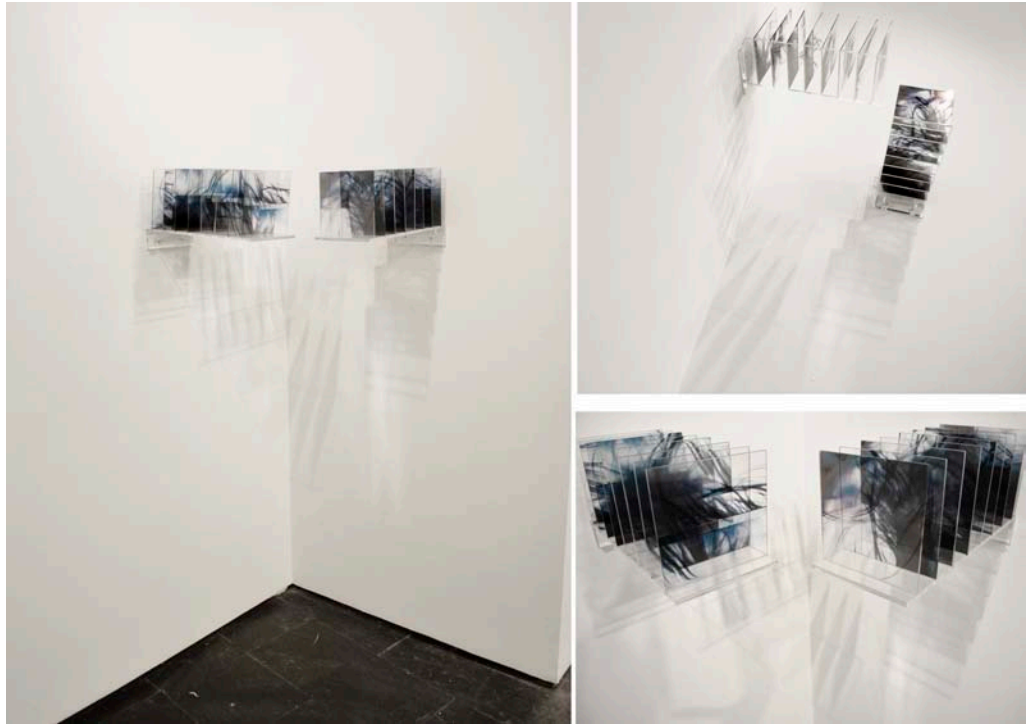


Fig. 48. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Vibrisas*, Instalación y detalles. Dos pedestales de metacrilato al aire, 50 x 20 cm. 16 Impresiones digitales sobre metacrilato transparente, 20 x 20 cm U. 2014.

La siguiente obra surge aparentemente por casualidad, pero realmente nunca hubiera sido concebida sin la realización de *Printing a site*, su antecesora.

Erupciones gráficas, nace como consecuencia de los dibujos producidos en la instalación *Printing a site*. La observación de los relieves de la pizarra y los gofrados de papel, me sugirieron una pieza más ambiciosa con la que mostrar más fehacientemente la necesidad que los artistas gráficos emergentes sentimos por expandir el grabado a otras disciplinas.

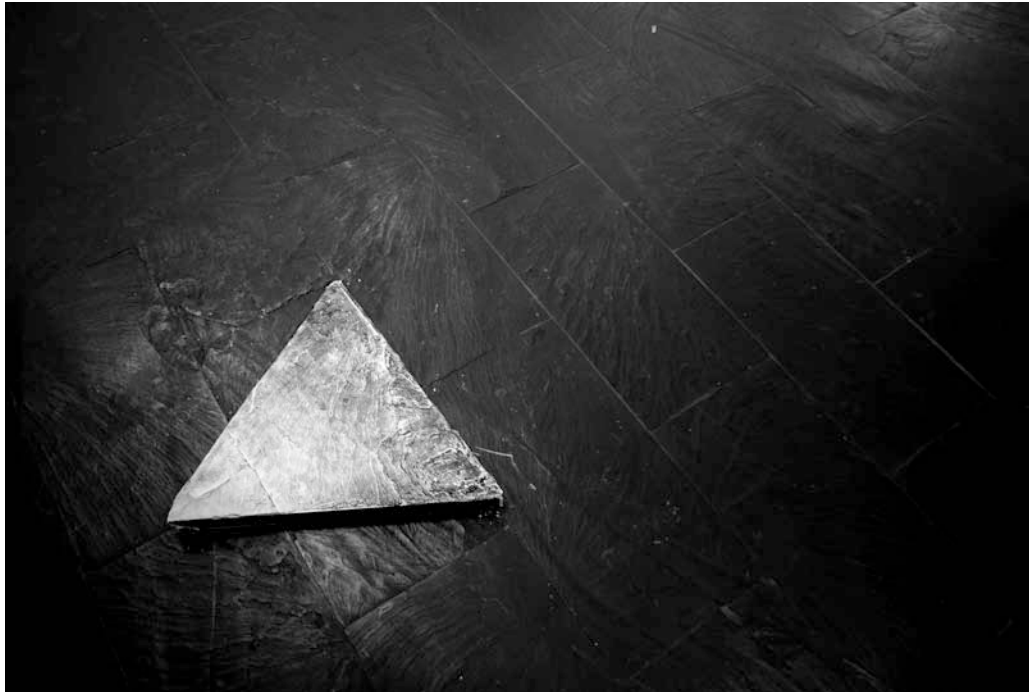


Fig. 49. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, registro de un fragmento/huella de suelo en escayola. 50 x 50 x 5 cm Escayola y grafito, 2014.

Partiendo de los dibujos frotados y los gofrados en papel y escayola realizados para *Printing a site*, decidí dibujar directamente sobre el metal fragmentos de los mismos y hacer una serie de aguafuertes que simularan los dibujos que la pizarra del suelo nos habían proporcionado, manteniendo la esencia de la piedra, pero desde la bidimensionalidad que caracteriza un aguafuerte tradicional. Se estamparon sobre papeles negros y blancos con tintas metalizadas y se procedió a formar dípticos y polípticos que fueron transformándose poco a poco en pequeños tetraedros que constituyeron, tras muchas estampaciones, una instalación que nace desde un proceso gráfico, múltiple y tradicional y que se expande en el espacio como un todo único. De lo múltiple y seriado a lo único y experimental, la instalación impresa se propaga “a golpe de incisión” en un terreno que inicialmente surge como bidimensional, para, posteriormente devenir en tridimensional y finalmente convertirse en un todo espacial, múltiple, fragmentado y único.

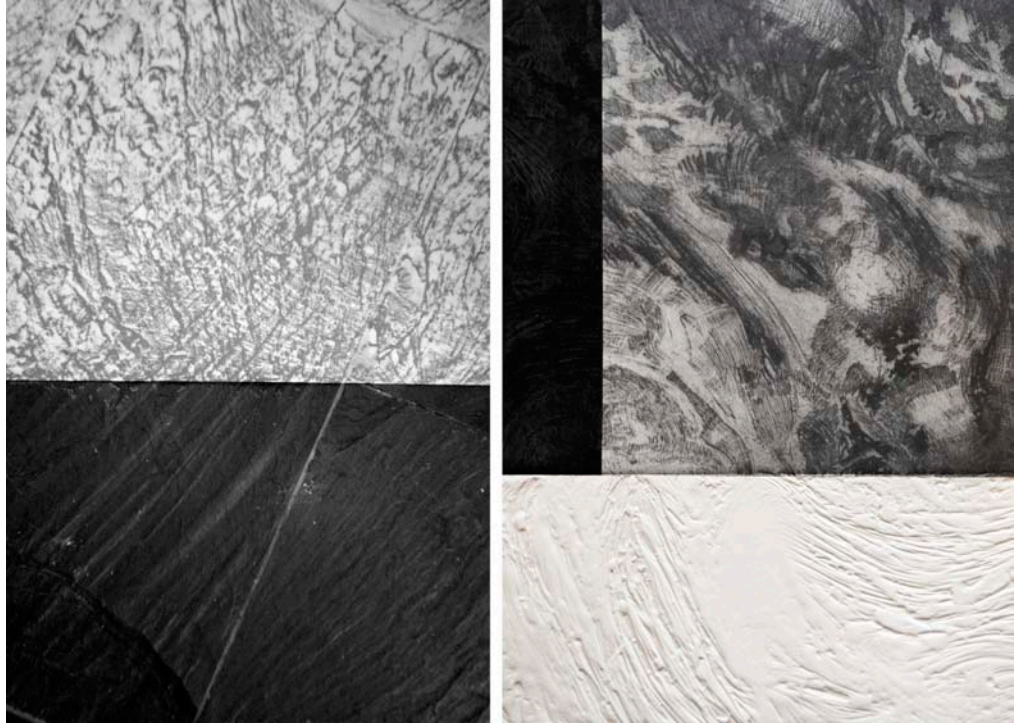


Fig. 50. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, (izq.) Se muestra una fotografía realizada durante el proceso de frotado y dibujado de la pieza *Printing a Site*. A la (dcha.) Uno de los primeros grabados realizados a raíz de estas experiencias entorno a la huella del lugar. Aguafuerte, aguainta y gofrado, (Pieza seleccionada en el V Premio Internacional de Grabado Atlante, A Coruña, 2014). Fig. 51. (Abajo) Aguafuerte sobre papel Somerset (52 x 75 cm. U), Díptico. Selección VII Premio Internacional de Grabado y Vino Dinastía Vivanco, 2014.





Fig. 52. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, S/T, Aguafuerte en papel Somerset, Políptico, 76 x 200 cm 2014.



Fig. 53. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, S/T, Detalle, Aguafuerte en papel Somerset, Políptico, 76 x 200 cm, 2014.

Una vez realizadas estas pruebas, nos planteamos sustituir su sentido bidimensional y cambiar por completo su forma para emprender una instalación. Se llevó a cabo un pequeño boceto digital de lo que más o menos se tenía en mente, e iniciamos un laborioso trabajo que desembocó en la instalación *Erupciones Gráficas*.



Fig. 54. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Erupciones Gráficas, boceto digital, 2014.



Fig. 55. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Erupciones Gráficas*, detalle, Aguafuerte y aguatinta sobre papeles Zerkal, Somerset y Superalfa, Medidas variables. Instalación.



Fig. 56. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Erupciones Gráficas*, detalle, Aguafuerte y aguatinta sobre papeles Zerkal, Somerset y Superalfa, Medidas variables. Instalación.



Fig. 57. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Erupciones Gráficas*, detalle proceso, Aguafuerte y aguatinta sobre papeles Zerkal, Somerset y Superalfa, Medidas variables. Instalación. 350 tetraedros en aguafuerte, medidas variables.



Fig. 58. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Erupciones Gráficas*, detalle, Aguafuerte y aguatinta sobre papeles Zerkal, Somerset y Superalfa, Medidas variables. Instalación. 350 tetraedros en aguafuerte, medidas variables.

Finalmente, la última obra que queremos mostrar en esta selección, se sale de los parámetros conceptuales en los que nos hemos movido a lo largo de estos últimos años de trabajo. No obstante nos ha parecido interesante incluirla, ya que con ella hemos querido introducirnos en un territorio entre la intervención y el arte público desde la gráfica, abordando de este modo, otra faceta muy interesante en la que la gráfica tiene mucho que decir. Es una obra de acción, con una gran carga significativa y emocional.

El espacio elegido, son los pasillos de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, que han sido para nosotros un lugar de tránsito durante muchos y muy significativos años de nuestra vida: primero los cinco años de licenciatura y después estos últimos cuatro, en los que la doctoranda ha tenido la oportunidad de formarse como docente. Unos pasillos repletos de firmas y graffitis sin sentido que, pese a ello, se han querido mantener en esta pieza como fondo cromático en el que intervenir.

Como motivo para la intervención se ha usado, un módulo que se repite una y otra vez a lo largo de toda la superficie de las paredes que conforman el pasillo. El color

va cambiando siguiendo uno de los principios cromáticos que utilizamos el profesor José Fuentes y la doctoranda, en la asignatura de “Grabado al carborundo”: el recurso de entintado de pares complementarios. Los alumnos se enfrentan en esta asignatura a un reto cromático en el que aprenden a comprender y a analizar el color desde su complementario. Sin duda un modo de crear desde la luz y el color y con el que comprender la esencia del mismo.

Evidentemente, la obra es también un guiño a la docencia impartida junto a uno de los directores de ésta tesis, en estos últimos años.

También la asignatura “Lenguajes alternativos con la gráfica”, cuya docencia tuvimos el gusto de compartir con María Reina Salas, influye en esta intervención, ya que en ella mostrábamos al alumno las alternativas interdisciplinarias que ofrece el medio múltiple. Y finalmente el uso de la serigrafía digital, la última asignatura de impartida en el año 2014- 2015, también junto al profesor José Fuentes, ha sido el medio elegido para la realización del proyecto, que nos ha permitido avanzar procesualmente en su ejecución.

Creemos que, sin quererlo, ésta pieza se ha convertido en una despedida, puesto que nuestra (mi) labor como docente se acaba con la realización de esta tesis doctoral, y esta obra simboliza un “Hasta pronto” a la docencia.



Fig. 59. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Proceso de intervención, *Hasta Pronto*, Pasillos de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, Taller de grabado. Serigrafía (13 colores) y rotulador, 2014.



Fig. 60. Vista lateral izquierda del pasillo de la facultad, frente a la puerta del taller de grabado.



Fig. 61. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Detalles de intervención, *Hasta Pronto*, Pasillos de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, Taller de grabado. Serigrafía (13 colores) y rotulador, 2014.



Fig. 62. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Intervención, *Hasta Pronto*, Pasillos de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, Taller de grabado. Serigrafía (13 colores) y rotulador, 2014.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *El arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.

AA.VV., *Cartografías del cuerpo, la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2004.

AA.VV., *Concerning spaihs contemporary Art. Entorno al arte español contemporáneo. Ofelias y Ulises*, Ministerio de asuntos exteriores, Barcelona, 2001.

AA.VV., *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.

AA.VV., *Variaciones sobre el cuerpo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

AA.VV., *Anette Messager, La procesión va por dentro*, Madrid, Museo Reina Sofía, 1999.

AA.VV., *Gina Pane*, Palau de la Virreina, Barcelona, 1990.

AA.VV., *Estéticas del arte contemporáneo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.

ADUARA, Alberto, *El cuerpo y la fotografía. Entre lo obsceno y lo artístico*, Valencia, Midons Ed, 1997.

A. ERWING, William, *El cuerpo: fotografías de la comunicación humana*, Madrid, Siruela, 1996.

A. CRUZ SÁNCHEZ, Pedro, *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, Murcia, Tabularium, 2004.

AMORÓS BLANCO, Lorena, *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, CENDEAC, Fundación Caja Murcia, 2005.

DERRIDA, JACQUES, *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 2003.

GRACÍA CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.

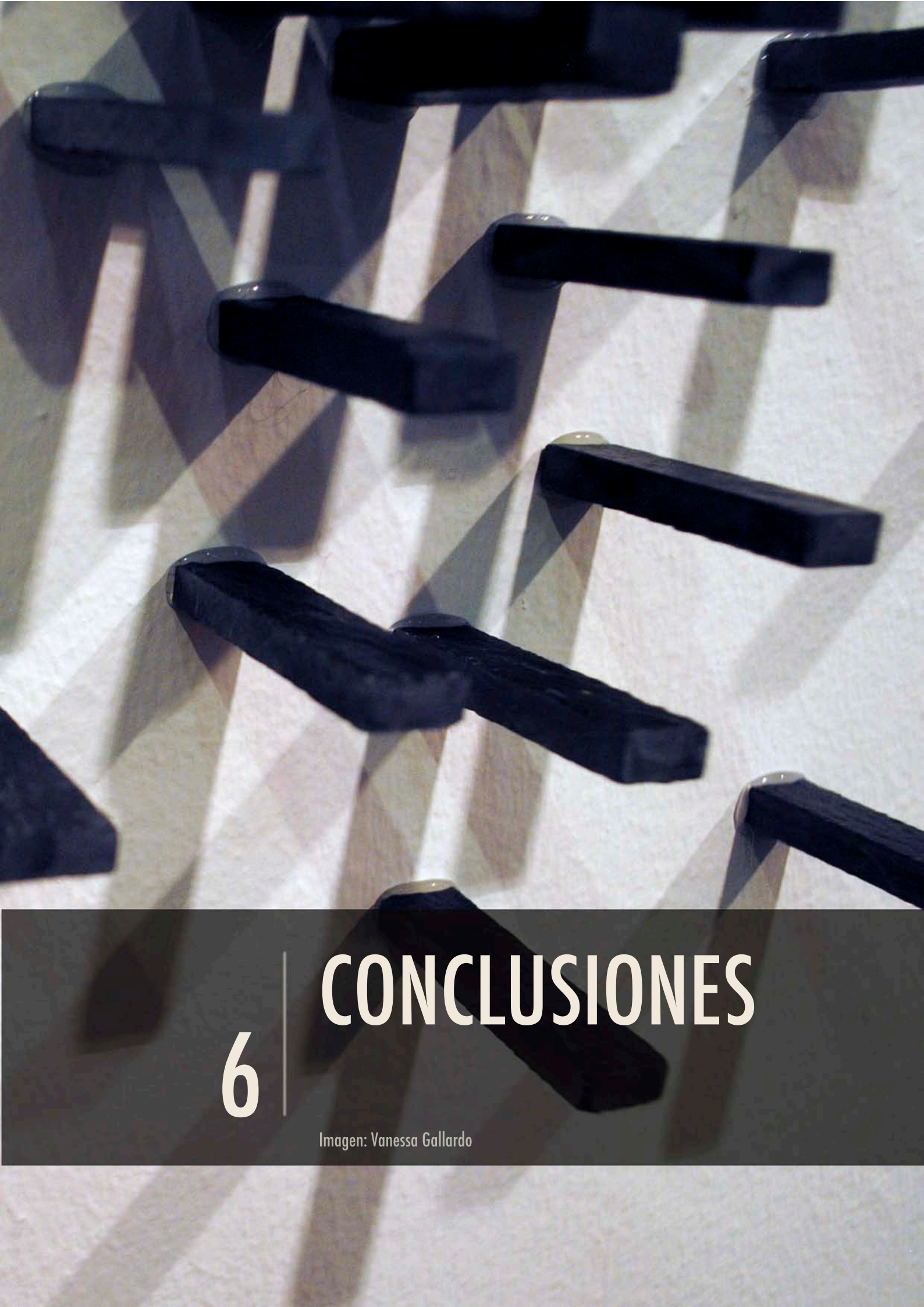
JONES, Amelia, *El cuerpo del artista*, Barcelona, Phaidon, 2012.

LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, *Memoria, ausencia e identidad. El arte como terapia*, Madrid, Eneida, 2011.

RECALDE, Josu, *Lo tecnológico en el arte, de la cultura video a la cultura cyborg*, Barcelona, Virús, 1997.

PANERA CUEVAS, Javier, *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*, Salamanca, DA2, 2005.

PÉREZ, David, *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2004.



6

CONCLUSIONES

Imagen: Vanessa Gallardo

CONCLUSIONES

*Para pensar bien
Hay que pensar al margen*

Paul Souriau

La presente tesis doctoral, pretende ser un compendio de la labor investigadora que hemos llevado a cabo en torno a la Gráfica como medio de expresión dentro del panorama artístico actual.

Esta tarea de investigación parte de una necesidad personal de ampliar las fronteras creativas que impone la elección de uno u otro medio concreto, que en nuestro caso se orientó hacia el campo del Grabado.

Iniciamos el último apartado de esta tesis, con una exposición de las conclusiones más importantes a las que se ha llegado, destacando además, las aportaciones más relevantes.

En primer lugar, uno de nuestros objetivos más importante ha sido **situar a la Gráfica en el lugar que le corresponde** como lenguaje creativo y contemporáneo. Para ello, hemos llevado a cabo una revisión y análisis crítico del arte múltiple a través del estudio de conceptos y de referentes artísticos, como se ha podido ver principalmente en el capítulo 3 de ésta tesis; *Gráfica Transdisciplinar*, donde hemos podido comprobar cómo artistas de todo el mundo han aportado con sus obras impresas, no sólo una visión transdisciplinar del campo de la obra gráfica, sino que además resultan hoy en día imprescindibles para la comprensión de su evolución y regeneración como medio creativo.

A nivel conceptual nos hemos planteado y respondido preguntas como **¿qué es hoy hacer una estampa?** Nuestra respuesta se resume en: hacer una estampa HOY es **VISIBILIZAR UNA HUELLA**, esta premisa implica ya de antemano unas consecuencias totalmente diferentes a las tradicionales impuestas por la definición histórica de estampa original, cuya última revisión data del año 1996. Hemos entendido que la semilla de la que brotan los nuevos planteamientos gráficos es la huella en todas sus acepciones reales y metafóricas.

Partiendo del análisis de esta realidad, nos hemos planteado definir un nuevo concepto de estampa propio del siglo XXI, cuyo ámbito trasciende el tradicional y nos acerca a una nueva concepción de la estampa que, en este caso concreto, habita en el espacio poniendo de manifiesto las **afinidades existentes entre arte múltiple e instalación**.

En este sentido, hemos definido la concepción que se tiene hoy en día de la *estampa* con la finalidad de ofrecer desde esta tesis una amplia visión de la cuestión a través del estudio de las obras de varios artistas como: Tanya Onkto, Andrèe Anne Dupuis-Bourret, Uriel Marín, Germán Gómez, Leslie Mutchler, Javier Pividal, los Hermanos Starn, Marisa González, Javier Velasco, Jenny Le Blanc, Kyle Bravo o Valerio Schiau, entre otros.

De este modo, creemos haber podido aportar un enfoque personal de lo que hoy puede considerarse una estampa **propia del siglo XXI**. Y así, hemos llegado a la conclusión que una estampa es el resultado de un proceso gráfico. **Es la impronta de una huella que puede ser transferida mediante presión o contacto a cualquier superficie que actúe como soporte, ya sea temporal o definitivo; de consistencia flexible o rígida; de carácter espacial bidimensional o tridimensional, de modo que la estampa en sí misma, pueda estar compuesta por múltiples originales que conformen una instalación, siendo a partir de su carácter seriado una pieza única.**

Esta necesidad de definir el concepto de estampa contemporánea, ha sido el punto de partida que nos ha llevado a estudiar, analizar y extraer los vínculos existentes

entre arte múltiple e instalación. Finalmente, hemos ejecutado dicha constatación través de una serie de claves o recursos comunes que emergen entre ambos medios como son: LA MULTIPLICIDAD, LA FRAGMENTACIÓN, REPRODUCCIÓN Y SERIACIÓN, actuando éstos como la FRONTERA COMPARTIDA ENTRE GRÁFICA E INSTALACIÓN.

GRABADO E INSTALACIÓN, desde su lenguaje multidisciplinar propio, no son sólo nexos de unión entre otros medios, sino que unidos ambos, también actúan diluyendo los límites entre cada uno de ellos, mostrándose como un medio dual y simbiótico perfecto, que nos ayuda a su vez a entender más fácilmente las nuevas derivas por las que discurre el arte gráfico contemporáneo.

Hemos seleccionado algunas de las propuestas visuales que a nuestro modo de ver resultan más interesantes entre las desarrolladas en el panorama gráfico emergente, pretendiendo aportar un catálogo gráfico con el cual verificar por medio de imágenes concretas y minuciosamente elegidas, cómo el arte múltiple, por la versatilidad de su proceso, irrumpe con fuerza en el arte actual, ocupando un lugar relevante y sin duda necesario.

Reproducción VS Producción, Múltiple VS Único, son algunas de las dicotomías que se han planteado en este estudio, como punto de partida del proceso que ha posibilitado el cambio de paradigma dentro del arte gráfico, desde sus planteamientos iniciales a su actual desarrollo en el arte contemporáneo.

Esto nos ha servido para aclarar y aprender que producir es engendrar, originar y crear un proceso que sale de la individualidad de cada uno para, pasada esta fase de gestación, culminar en el fin de un proceso.

Por otro lado reproducir es volver a producir. Desde este estudio hemos defendido un concepto de reproducción vinculado a la creación de múltiples originales que conforman una obra total, relegando a un segundo plano (no excluyendo) el hecho de reproducir en serie. Hemos jugado con la variación que nos otorga el juego de la diferencia en la repetición, tal y como nos apuntaba Deleuze.

Queremos destacar, que una de las claves más importantes de la investigación ha sido **evidenciar la vinculación existente entre el medio múltiple y la instalación**, a través de un minucioso estudio abordado desde un punto de vista conceptual, reflexivo y también práctico, que parte de la relación entre la escultura y la instalación. **Lo novedoso de nuestro enfoque ha sido el germen de dicha unión, que se fraguó, a nuestro modo de ver, con las primeras investigaciones en el grabado matérico dónde materiales y procesos de uno y otro medio se fusionaban para convertirse en uno sólo.** Lo cual hemos demostrado a través del estudio y análisis de algunas de las técnicas y artistas más influyentes dentro del grabado matérico. A nivel nacional, podríamos destacar por ejemplo las aportaciones de José Fuentes Esteve o Txema Elexpuru, y más allá de nuestras fronteras cabe destacar las contribuciones de William Blake o William Hayter, entre otros.

Muchos de **estos artistas con sus aportaciones innovadoras en esta materia pusieron a la gráfica al límite de sus posibilidades y en una frontera interdisciplinar que hoy ha evolucionado desde el plano tridimensional al espacial con la aportación de la instalación**, que es a nuestro modo de ver, **un medio propicio para la convivencia de ambas disciplinas.** No sólo la escultura ha raptado el espacio, sino que ahora también la estampa invade la tridimensionalidad y desborda sus límites.

Desde esta nueva perspectiva, la Gráfica genera un lenguaje único por su multiplicidad, renovado y ampliado en sus planteamientos estéticos. Un nuevo lenguaje gráfico que al expandirse en el espacio aporta un sinnúmero de nuevas posibilidades y permutaciones, conquistando terrenos artísticos que antes le resultaban ajenos.

Así pues, podemos concluir que esta “conquista del espacio” ha supuesto un nuevo impulso para el arte múltiple en el ámbito de los circuitos artísticos, al **resultar el espacio el nuevo soporte para una estampa extendida.** No en vano, **la instalación ha servido al medio múltiple como nuevo soporte de expresión, sustituyendo la estampa tradicional bidimensional, por UNA ESTAMPA QUE HABITA la tercera dimensión, una estampa que se muestra hoy más real y múltiple que nunca.**

Como hemos podido observar a lo largo de la investigación, **el grabado es una materia viva en continuo cambio y evolución**, que sorprende por su versatilidad y por cómo ha sido capaz de extraer el máximo potencial de su faceta reproducible, pese a que en ocasiones ésta misma cualidad de multiplicidad, haya supuesto, en cierto modo, un escollo en su progreso. Pese a ello, la gráfica gracias a ella, se renueva y cohabita de una manera sólida para con otras disciplinas artísticas, **alumbrando un nuevo medio creativo híbrido** entre lo tradicional y lo contemporáneo equilibrando y aunando, no técnicas como antaño, sino disciplinas creativas.

Para profundizar en la comprensión de estos nuevos planteamientos, que consideramos apasionantes, ha sido imprescindible el estudio de la obra de artistas como Ana Soler, que ha estudiado conceptos muy necesarios y nunca antes planteados en el arte múltiple, como el juego entre contrarios que se da en todo proceso gráfico.

Jesús Pastor, por su parte, aúna escultura, fotografía y gráfica gracias a sus excelentes aportaciones en materia de transferencia electrográfica y sus obras de múltiples formatos y materiales.

También, han sido muy importantes los estudios conceptuales de José Ramón Alcalá Mellado en los que reflexiona sobre la deriva de una estampa propia del siglo XXI, fortaleciendo y corroborando algunos de nuestros planteamientos, además de lograr que la gráfica se expanda no sólo por medio de la práctica, sino a través de las palabras.

A través de sus intervenciones en lugares “abandonados”, Thomas Kilpper o Patricia Gómez y María Jesús González sacan el grabado más tradicional a la calle y hacen que éste cobre un nuevo sentido experimental y mural. Dominique Petrin, Richard Woods o JR. Artist se sirven del espacio público para transformarlo otorgándole diversos significados que pueden ser creativos o reivindicativos.

Annie Cattrell o Marilene Oliver, hacen de la huella, la ausencia y aportan con sus obras nuevas poéticas dentro del panorama gráfico contemporáneo.

Además, hemos ratificado cómo el organismo humano es una matriz íntima. El cuerpo es contemplado y usado a la vez como matriz, elemento y soporte de acción que se regenera y que permite, por su fisicidad, hacer y dejar huellas.

En un intento de acercamiento a este tipo de manifestaciones desde una mirada múltiple, hemos podido analizar y distinguir tres tipos de lo que hemos denominado **Gráfica Performativa**, por su vinculación con diferentes procesos de grabado tradicionales y alternativos, entre los que se encuentran:

- **El cuerpo como matriz generadora de huellas**
- **El cuerpo como soporte, como “estampa corporal”**
- **Acciones gráficas cuyo “fin” es la instalación de dicha acción**

Estas tres manifestaciones las hemos evidenciado a través de obras concretas de artistas como; Javier Velasco, Regina Galindo, Antonio Paúcar, Vito Acconci, o Trinidad Martínez entre otros. Entre todos, han llevado a la Gráfica a un punto de experimentación muy interesante por medio de fluidos corporales, estampaciones en sus rostros o improntas de algunos de sus miembros por medio de acciones.

De estos tres tipos de acciones, vemos como la última de ellas se desmarca un poco de las anteriores ya que la finalidad no es la acción en sí misma, sino la instalación que se produce tras la realización de ésta. Lo cual ha hecho posible la aportación de una nueva mirada al hecho mismo de crear una instalación, basada en su proceso de realización, lo que nos remite a una de nuestras dicotomías iniciales inscrita en el capítulo 3, en el que hemos indagado la metamorfosis **“de la generación de objetos a la generación de procesos en el medio múltiple”**. *Un elogio al proceso de creación*. En el que se reivindica el acto creativo del propio proceso, o lo que es lo mismo, el proceso es el *leitmotiv* de obra, su esencia y el deleite en su realización hacen que el objeto en sí, pase a un segundo plano.

Continuando, éstos son sólo algunos ejemplos estudiados en esta investigación y con los que consolidamos la **afirmación que la gráfica hoy muta a otros territorios que antes le eran ajenos, dando como resultado una “estampa que habita”**.

Esta tesis también **pone de manifiesto la necesidad que tenemos los creadores del siglo XXI, de ampliar la concepción misma del territorio en el que se ha desarrollado el medio múltiple, llegando si es preciso a disolver las fronteras que lo constreñían.**

En este sentido, el espacio se ha convertido en un lugar sin límites creativos y por lo tanto sin acotaciones técnicas, lo que ha llevado a concebir piezas artísticas elaboradas a partir de la simbiosis de diferentes y alternativos lenguajes artísticos.

Esta postura interdisciplinar que asume el creador, lo sitúa en un terreno “inter-medio”, en el que disfruta de la posibilidad de dar rienda suelta a todo un universo creativo de conexiones técnicas, conceptuales y visuales. Esta actitud abierta e interdisciplinar, sin prejuicios hacia los medios empleados para la creación, ha sido **fundamental para moldear los cimientos de este nuevo arte múltiple transdisciplinar, que lejos de escindir, hermana desde el diálogo entre todas las disciplinas creativas, dotando a los creadores de un lenguaje artístico más universal y total.**

Por otra parte, es importante tener en cuenta que la **aplicación de estos mismos planteamientos en la tarea docente, además de dotar a la metodología empleada de un carácter experimental y pragmático, constituye una gran aportación al desarrollo artístico y cognitivo del alumnado, que entendemos necesario y del máximo interés para las enseñanzas artísticas.**

Por último, consideramos que toda esta labor de investigación llevada a cabo a lo largo de estos últimos cuatro años, cobra sentido a través de las obras creadas a partir de estos planteamientos. En este aspecto, quisiéramos resaltar que los proyectos realizados, constituyen en definitiva la aportación plástica y práctica resultante de esta investigación, aunque naturalmente son apenas una muestra de las infinitas posibilidades que ofrece la gráfica actual, abordada desde los planteamientos que se exponen en este trabajo de investigación y cuya finalidad es conformar una visión poliédrica y personal de la gráfica contemporánea.

En las obras que presentamos, cuyas reproducciones fotográficas aparecen en el Capítulo 5: *Proyecto personal, el cuerpo como agente gráfico*, y que serán expuestas durante la lectura de la tesis, se pretende que queden bien patentes las nuevas alternativas que ofrece la utilización del medio gráfico abordado desde la libertad en sus planteamientos creativos y su vinculación para con otros medios, más concretamente con la instalación.

También hemos querido mostrar una instalación en directo, que supone una aplicación metodológica puramente práctica en la que se evidencien los planteamientos y las reflexiones expuestos a lo largo de la investigación.

Las imágenes son, en definitiva, parte esencial del trabajo y constituyen de algún modo la aportación fundamental de toda nuestra labor investigadora como artistas.

Finalmente nos gustaría poner de manifiesto que la realización de esta tesis doctoral nos ha llevado a ampliar y reformular nuestras propias necesidades creativas dentro de un nuevo ámbito experimental y dual como son las instalaciones impresas, en las que conviven arte gráfico, espacio, escultura etc.

En definitiva cabe decir que ha sido también una dura aventura llena de aprendizaje, observación, estudio, trabajo duro y sobre todo amor hacia la gráfica.

Acude a nosotros la duda de cómo hubiésemos aprendido y crecido del modo en que lo hemos hecho; a nivel profesional, creativo y personal de no haberse llevado a cabo esta investigación y haber tenido la oportunidad de aprender y de seguir aprendiendo.

*A cada época su arte y a cada arte su
libertad*

Egon Schiele



7 | BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

TESIS DOCTORALES

ALCALÁ MELLADO, José Ramón, Tesis Doctoral, *El procedimiento electrográfico digital: Una alternativa a los procedimientos de mecánicos tradicionales de generación, reproducción y estampación de imágenes con fines artísticos*. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts Sant Carles, 1989.

ARACIL, Francesc, Tesis Doctoral, *La obra gráfica de José Fuentes Esteve (1975 – 1996)*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 1997.

ELEXPURU, Txema, Tesis Doctoral, *Las resinas sintéticas y su aplicación al grabado*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1995.

FRIAS SALAZAR, Víctor Manuel, Tesis Doctoral, *Procesos y métodos de transferencia de imágenes fotográficas en la gráfica contemporánea*, Madrid, Universidad Complutense, 2006.

GARCÍA, Concha, Tesis Doctoral, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

LINDRITIS INSÚA, Lila, Tesis Doctoral, *La estampa digital: el grabado generado por ordenador*, Madrid, Universidad Complutense, 2011.

LÓPEZ APARICIO PÉREZ, Isidro, Tesis doctoral, *Aportaciones al relieve de la estampa original (microforma): Matrices termoplásticas*. Granada, Universidad de Granada, 1998.

PASTOR BRAVO, Jesús, Tesis Doctoral, *Electrografía y Grabado. Aportaciones plásticas a través de un nuevo medio de creación de imágenes en el grabado en talla: El Copy Art*, Caja de Ahorros Vizcaína, Ed. Ellacuría, 1989.

RUIZ RUIZ, M^a Carmen, Tesis Doctoral, *El bloque de molde como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2007.

SALAS ALONSO, María Reina, *Los procesos de disolución del grabado en talla. El grabado al rotulador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

SAN CORNELIO ESQUERDO, Gemma, Tesis Doctoral, *Cartografías de la identidad: Seis itinerarios para la reflexión en torno a la práctica artística y comunicativa en la era digital*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2002.

TORTOSA CUESTA, Rubén, *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts Sant Carles, Valencia, 2004.

PUBLICACIONES

AA.VV., *El arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.

AA.VV., *Metamorfosis. El museo y el arte en la era digital*, Badajoz, MEIAC, 2006.

AA.VV., *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013.

AA.VV., *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, Madrid, Akal Bellas Artes, 2009.

AA.VV., *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Madrid, Akal Bellas Artes, 2006.

AA.VV., *Concerning spaihs contemporary Art. Entorno al arte español contemporáneo. Ofelias y Ulises*, Ministerio de asuntos exteriores, Barcelona, 2001.

AA.VV., *Variaciones sobre el cuerpo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

AA.VV., *Explorando el laberinto. Creación e investigación entorno a la gráfica digital a comienzos del siglo XXI*, Castilla La Mancha, Caleidoscópico, 2004. Corrd José Ramón Alcalá y Javier Ariza.

AA.VV., *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural Maphre Vida, 2003.

AA.VV., *Space, Site, Instervention. Situating Installation Art*, Ed. Erika Suderbur, London, University of Minnesota, 2000.

AA.VV., *Arte digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación. Del arte analógico al arte digital, de la representación de los objetos a las codificación de las sensaciones*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2005.

AA.VV., *De la huella a lo numérico*, Vigo, Universidad de Vigo, 2010.

AA.VV., *Gráfica contemporánea de campo expandido. Minded on_prints minded*, Grupo dx5, Vigo, Universidad de Vigo, 2011.

AA.VV., *Encuentros de interacción gráfica (originalidad en la cultura de la copia)*, Vigo, Universidad de Vigo, Grupo de investigación dx5, 2011.

AA.VV., *La matriz intangible*, Grupo de investigación dx5, Vigo Universidad de Vigo, 2009.

- AA.VV., *Arte digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2005.
- VV.AA., *Electrografías*, Alcalá-Canales, Artes gráficas Soler S.A, Valencia, 1998.
- AA.VV., *II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1988.
- AA.VV., *De la huella tangible, al grabado con luz*, Vigo, grupo de investigación dx5, Universidad de Vigo, 2012.
- AA.VV., *Diseño y Arte. Art the edge. Creación en la frontera*, Vigo grupo de investigación dx5, Universidad de Vigo, 2011.
- AA.VV., 1er Foro de Arte múltiple, Estampa 2011, *Gráfica después de la posmodernidad: ¿Hacia una gráfica radiante?*, Madrid, 2011.
- AA.VV., *Ensayos sobre reproductibilidad*, Juan Carlos Ramos Guadix y José Quaresma (cord), Granada, Universidad de granada, 2008.
- AA.VV., *Tendencias del arte, arte de tendencias*, (Eds. Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo), Ensayos de arte Cátedra, Madrid, 2004.
- AA.VV., *Entorno. Sobre el espacio y el arte*, "En el espacio cotidiano", Madrid, Ed. Complutense, 1995.
- AA.VV., *Instalaciones*, Josu Larrañaga, Colección "Arte Hoy", Editorial Nerea SA, Guipúzcoa, España 2001.
- AA.VV., *Conectando Creaciones.*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000.
- AA.VV., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, ed. Universidad de Salamanca, 2001.
- AA.VV., *Metamorfosis. EL museo y el arte en la era digital*, Badajoz, MEIAC, 2006.
- AA.VV., *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2004.
- AA.VV., *Estéticas del arte contemporáneo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.
- AA.VV., *El cuerpo Post humano en el arte y la cultura contemporánea. Monstruos, fantasmas y alienígenas. Poéticas de la representación en la cibersociedad*, Madrid, Fundación telefónica, 2005.
- AA.VV., *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Consorei del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997.

AA.VV., *Lo tecnológico en el arte, de la cultura video, a la cultura ciborg*, Barcelona, Virus, 1997

AMORÓS BLANCO, Lorena, *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia, CENDEAC, Fundación Caja Murcia, 2005.

A. ERWING, William, *El cuerpo*, Madrid, Ed, Siruela, 1996.

ALCALÁ MELLADO, José Ramón Y ÑIGUEZ CANALES, J. Fernando, *Copy-art: la fotocopia como soporte expresivo*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1986.

ALTEMUS, Reed, *Copy-art. Some preliminary note on technique*, en Kairan 14, Yokohama, Spider Web Production, 2008.

ALCALÁ MELLADO, José Ramón, *La piel de la imagen. Ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Valencia, Sendemá, 2011.

ARTAUD, Antonin, *Van Gogh el suicidado por la sociedad & Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1983.

ASUNCIÓN, Joseph, *El papel. Técnicas y métodos tradicionales de elaboración*, Barcelona, Parramón, 2001.

ASDUARA, ALBERTO, *El cuerpo y la fotografía, entre lo obscuro y lo artístico*, Valencia, Midons. Ed, 1997.

BANN, David, *Actualidad en la producción de artes gráficas*, Barcelona, Blume 2008.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1980.

BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Pretextos, Valencia, 2008.

BUSSET, Maurice, *La técnica moderna del grabado en madera (y los procedimientos antiguos de los xilógrafos del siglo XVI y de los maestros grabadores japoneses)*, Buenos Aires, Hachette, 1951.

BREA, José Luis, *Las auras frías*, Anagrama, Barcelona, 1991.

BREA, José Luis, *Las tres eras de la imagen. Imagen materia-film, e-imagen*, Madrid, Akal, 2010.

CERECERA Miguel, *Desesculturas*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2002.

COCHET, Gustavo, *El grabado*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

COLDWEL, Paul, *Printmaking a contemporary perspective*, London UK, Black Dog, 2010.

CROW, Thomas, *El resplandor de los sesenta*, Madrid, Akal, 2001.

- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro, *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, Murcia, CENDEAC, Tabularium, 2004.
- CHARBONEAU, Jacques y MARC O., *L'ère du Copier-Art*, Québec, Editions Motivation, 1981.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*, Barcelona, Paidós, 1998.
- DARBEL Alain & BOURDIEU Pierre, *The love of art*, Stanford University Press, California, 1992.
- DERRIDA, Jacques, *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992.
- DE BONO, Eduard, *Seis sombreros para pensar*, Buenos Aires, Granica S.A, 1986.
- DELUZE, Guilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorroutu/ed, 2002.
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994.
- DE LA ROSA LARGE, María, *Grabado calcográfico. Conservación y restauración de matrices*, Madrid, Ed Síntesis S.A, 1ª ed, 2007.
- DEL ÁLAMO, SÁEZ, Mª Concepción, *El grabado a color por zieglerografía*, Bilbao, Caja de ahorros vizcaína, 1989.
- DOLLENS, Dennis, *De lo digital a lo analógico*, Barcelona, Gustavo Gil, 2002.
- DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal arte y estética, 2001.
- ECO, Umberto, *La copia como arte*, en 80's, Gianni Castagnoli (cat.), Milán, 1979.
- ESCOBAR, Tricio, *El límite. Acerca de la obra gráfica de Orvallo Salerno*, La Marea, Asunción, 1994.
- FOSTER, Hall, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2000.
- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, PENÍNSULA, 2001.
- FISHPOOL, Megan, *Hybrid prints, Printmaking Handbook*, London, A&C, 2009.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel, *Orden y Caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el Arte*, Valencia, Generalitat València, 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas : estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México : Grijalbo, cop. 1989.

GASKELL, Ivan, *Performance and authenticity in the arts*, Cambridge University press, Cambridge, 1999.

GOMÉZ ISLA, José, *Fotografía de Creación*, San Sebastián, Nerea, 2005.

GUILERA, Llorenç, *Anatomía de la creatividad*, Sabadell, Escola Superior de Disseny ESDI, 2011.

GUADIX RAMOS, Juan Carlos, *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*, Granada, Universidad de Granada, 1992.

GUASCH, Anna María, *El arte del S. XX en sus exposiciones*, Barcelona, Serbal, 1997.

GUASCH, Anna María, *El arte último del S. XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid , Alianza Forma, 2000.

HARVERY, John, *Fotografía y espíritu*, Madrid, Alianza Ed, 2010.

HELLES, Jules, *Papermaking*, New York, Watson-Gulptill Publications, 1978.

HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Ed Destino 2001.

HUBERMAN, George-Didi, *Ser Cráneo*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 2009.

JONES, Amelia, *El cuerpo del artista*, Barcelona, Phaidon, 2004.

KANT, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Madrid, Calpe, 1974.

KUNDERA, Milan, *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquet Editores, 1985.

KRISTEVA, Julia Y CLÉMENT, Catherine, *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, Cátedra, 2000.

KRAUSS, Rosalind, *La escultura de campo expandido*, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996.

KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Ed, 1996.

LIESER, Wolf, *Arte Digital*, Colonia, H.F. Ullmann, 2009.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Marián, *Memoria, Ausencia e Identidad. El arte como terapia*, Madrid, Eneida, 2011.

- MADERUELO, Javier, *Caminos de la escultura contemporánea*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.
- MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960 - 1989*, Madrid, Akal, Arte contemporáneo, 2008.
- MADERUELO, Javier, *Interferencias en el espacio escultórico*, en *Espacio de interferencias*, catálogo de exposición, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1990.
- MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990.
- MADERUERO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Circulo BBAA, 1995.
- MANOVICH, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2005.
- MARCOS BARBADO, Alberto, *La impresión sobre pulpa de papel. Propuesta para la estampación de imágenes grabadas*, Ars Activus Ed., 2003.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, *Un ensayo de grabado (a finales del siglo XX)*, Santander, critica ed., 1998.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia, *De Andy Warhol a Cindy Sherman*, Valencia UPV, 2000.
- MARCHÁN, FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, Madrid, Akal, 2009.
- MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia, *Gráfica contemporánea. Del elogio de la materia a la gráfica intangible*, México, Universidad complutense de Ciudad Juárez, 2013.
- MORIN Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- MOURE, Gloria, *Vito Acconci. Escritos, Obras, Proyectos*, Barcelona, ED. Poligrafía, 2001.
- MONLEÓN, Mau, *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los 80*, Valencia, Diputación de Valencia, 1999.
- NAUTA, G. J., *Copy Art*, Leiden, 1982.
- OXLEY, Nicola, De OLIVERA Nicolas, & PETRY MICHAEL, *Installation Art*, London, Thames and Hudson Ltd, 1998.
- PASTOR, Jesús y ALCALÁ, José Ramón, *Procedimientos de transferencia en la creación artística*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1998.
- PASTOR, Jesús, *El Copy Art aplicado al grabado*. Caja Vizcaína, Departamento cultural, 1988.

PASTOR, Jesús, *Electrografía y Grabado. Aportaciones plásticas a través de un nuevo medio*, Editorial BBK, 1989.

PARANET, Claude, *Vivir en lo oblicuo*, Barcelona, Gustavo Gil, GG Mínima, 2009.

PÉREZ, David, *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Ed. Gustavo Gil, 2004.

PIERCE LHOTKA, Bonny, *Digital Alchemy: Printmaking techniques for Fine Art, Photography and mixed media*, Berkeley, EE.UU, 2011.

PIERCE LHOTKA, Bonny, *The Last layer, New Methods in digital printing for photography, fine art and mixed media*, EE.UU, 2013.

POPPER, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989.

PULTZ, John, *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal, 2003.

PHELAN, Peggy, *Arte y feminismo*, Barcelona, Phaidon, 2005.

PRADA, Juan Martín, *La apropiación post moderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2001.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus, para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Ed. Siruela, 2003.

RAMOS GUADIX, Juan Carlos, *Técnicas Aditivas en el grabado contemporáneo*, Granada, Universidad de Granada, 1992.

RECALDE, Josu, *Lo tecnológico en el arte, de la cultura video a la cultura ciborg*, Barcelona, Virús, 1997.

SALABERT, PERE, *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio a la pudrición*, Murcia, CENDEAC, 2004.

SANCHEZ BLANCO, Domingo, *A destajo, 500 performances en un día*, CENDEAC, Murcia, 2005.

SLOTTERDIJK, Peter, *Esferas I*, Siruela, Biblioteca de Ensayo, Madrid, 2003.

STERNBERG Rober y LUBART Tuddi, *La creatividad en un cultura conformista. Un desafío de las masas*, Barcelona, Paidós, 1997.

TAYLOR, Brandon, *Arte hoy*, Madrid, Akal, 2000.

TALA, Alexia, *Installations & Experimental Printmaking*, London, Bloomsbury, 2012.

TALLMAN, Susan, *The contemporary Print: from Pre-Pop to Postmodern*, New York, Thames and Hudson, 1996.

TEJEDA ,Isabel y GARCÍA ÁLVAREZ, Antonio, *La escultura como lugar-el lugar de la escultura*, Valencia, Sendemà ed. UPV, Estiu ART intervencions, 2006.

TORRENS Valentín, *Pedagogía de la performance, programa de cursos y talleres*, Huesca, Dip. de Huesca, 2007.

TUCHMAN, Phyllis, *Minimal Art. Reflexiones sobre el Minimal Art*, Madrid, Fundación Juan March, 1981.

WARR, Tracey, *The artist's body*, Londres, Phaidon Press, 2000.

WEIBEL, PETER, *La condición postmedial. Centro cultural Conde Duque. Área de las Artes*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2006.

CATÁLOGOS

AA.VV., *Lúmenex 2010, Premios de arte digital*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010,

AA.VV., *You Are Here. Re-siting installations*, Londres, Royal College of Art, 1997.

AA.VV., *Futuros emergentes. Arte interactivo y nuevos medios*, Valencia, Dip. Valencia, 2000.

AA.VV., *La estampa digital. La tecnología digital aplicada al arte gráfico*, Madrid, Calcografía Nacional de BB.AA de San Fernando, 1998.

AA.VV., *Repetición, transformación: [exposición], 6 octubre - 6 diciembre 1992*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992.

AA.VV., *Jesús Pastor*, Bilbao, Sala Rekalde, Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Diputación de Bizkaia, 2014.

AA.VV., *Anette Messenger. La procesión va por dentro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

AA.VV., *Anette Messenger, La procesión va por dentro*, Madrid, Museo Reina Sofía, 1999.

AA.VV., *Gina Pane*, Palau de la Virreina, Barcelona, 1990.

AA.VV., *+386 impresiones/impressions*, Slovenia, 2013.

ALCALÁ MELLADO, José Ramón, *Ars & Machina: Electrografía artística en la Colección del Museo Internacional de Electrografía (cat.)*, Fundación Marcelo Botín, 1998.

ALCALÁ-CANALES, *Electrografías*, Artes gráficas Soler S.A, Valencia, 1998.

BARRERA VILLARÍAS, Maite, *Copy/art*, Muestra Internacional de Arte por Fotocopia, Madrid, Industrias Mikuerpo, 1996.

FUENTES ESTÉVE, José, *Juegos de arena*, Alicante, ayuntamiento de Elche, 1997.

FUENTES, José, *Vello*, Alicante, Ayuntamiento de Elche, 2010

PANERA CUEVAS, Francisco Javier, *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*, Salamanca, Domus Artium, 2005.

TILLMANS, Wolfgang, *Lighter*, Nationalgalerie Staatliche Museum, Berlín, 2008.

TUCHMAN, Phyllis, *Minimal Art. Reflexiones sobre el Minimal Art*, Madrid, Fundación Juan March, 1981.

YUSTE, José Luis, *Museo de arte abstracto Español: Pinturas murales de Alarcón, Fundación Antonio Pérer, Museo Internacional de Electrografía, Fundación Antonio Saura*, Cuenca, Diputación de Cuenca. 2002.

VILLAPLANA RUIZ, Virginia, "Effet de rèel", "Puntas de Flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano" Valencia, Generalitat Valenciana. 2009.

REVISTAS

AA.VV., "Foto y Pintura", *Exit Imagen y cultura*, N° 47, 2012.

AA.VV., "El cuerpo como objeto", *Exit, Imagen y cultura*, Nª 42, 2011.

AA.VV., "Todo sobre el mundo de la edición", *Grabado y Edición* Nª 37, Febrero 2013.

AA.VV., *Grabado y edición* Nª 35, Octubre 2012.

AA.VV., *Grabado y edición* Nª 36, Diciembre 2012.

AA.VV., *Grabado y edición* Nª39, Julio, 2013.

AA.VV., "Eduardo Arroyo como nunca se había visto" *Grabado y edición* Nª38, Abril, 2013.

AA.VV., *Grabado y edición* Nª 40, Septiembre 2013.

ALCALÁ, José Ramón, "Escrituras eléctricas, matrices intangibles; signos de luz; escenarios gráficos en la cultura digital: Una vaga estampa para el tercer milenio", *Norba- Arte* Vol XXVII. 2007.

BARRERO, Manuela, "Mike + Doug Starn", *Exit Express*, nº 18.

BRAUN CAROL-ANN, GENTES Annie, *Between representation and social interaction: fluxus intermedia and dialogic form on the internet*. Vol., 4, nº2, 2005.

CANNON CURLEY, Jannet, "Húmedo, Húmedo, Húmedo" *Printmaking Today*, Winter 2009, Vol., 18 nº 4.

CUENCA AMIGO, Jaime, "De espíritus y fantasmas, La proliferación de las imágenes", *Lápiz* 266, Abril- Mayo 2011.

CERVERA Antonio, "De la obra gráfica al video. Ana DMatos & Regina Silveira" en *Grabado y Edición* Nº 41. 2013.

DEL MAR BERNAL, María, "Grabado y performance", en *Grabado y edición* Nº 42 Madrid, 2014.

FERNÁNDEZ CASTRILLO, Carolina, "Arte digital y nuevos medios", *Lápiz* Nº 246, Madrid, 2008.

JAMES, Shelly, "Todos despedidos hasta (...) La transferencia digital", *Printmaking Today* , Vol., 9 nº 1, Spring 2010,.

JAMES, Shelly, " Imprimiendo con luz" en, *Printmaking Today*, Vol., 17 Nº 2 summer 2008.

LÓPEZ ANAYA, Jorge, "Aproximación a las tendencias contemporáneas. El artista y sus fuentes creativas", *Lápiz* 237/238, Noviembre/ Diciembre 2007.

LÓPEZ MORALES, Pedro, *Entre cenizas y advervios, El performace del lenguaje* en el Centro Párraga de Murcia, 2013. Periódico La Opinión, Murcia 2013.

PETRIE, Kevin, "Trabajo en proceso", *Printmaking today*, Vol., 15 nº 3 Otoño de 2006.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, "Roni Horn, o la identificación de los rostros", en *Arte y Parte*, nº 73.

SIMS, Maikel, "Marilene Oliver. El hombre como medida", *Printmaking Today*, verano 2004, Vol., 13 nº 2.

MUÑOZ DEL CASTILLO, Pilar, "Seizing the moment", *Printmaking Today*, Summer 2009, Vol., 18, nº 2.

PÁGINAS WEB

[Arts Libris](#) [fecha de consulta 07/05/15]

[Biennale Internationale de la Gravure et des Nouvelles images de Sarcelles](#) [fecha de consulta 06/03/14]

[Concours Artperiscope.com Art Project](#) [fecha de consulta 03/01/2013]

[ESTAMPA - Feria Internacional de Arte Múltiple Contemporáneo](#) [fecha de consulta 07/05/15]

[Ingráfica \(Cuenca\)](#) [fecha de consulta 06/03/15]

[International Biennial of Graphic Arts - Ljubljana](#) [fecha de consulta 02/03/12]

[International Print Triennial de Cracovia \(Polonia\)](#) [fecha de consulta 07/05/15]

[La Biennale internationale d'estampe contemporaine de Trois-Rivières \(Canada\)](#) [fecha de consulta 07/05/13]

[Proyecto Edición](#) [fecha de consulta 02/09/12]

[Triennale de l'Estampe Le Locle](#) [fecha de consulta 02/03/12]

http://www.c5coleccion.com/artistas/2008/02_lergo_pastor/texto_jp.htm [fecha de consulta 02/05/14]

http://www.triennial.cracow.pl/mtg_krakow/ [fecha de consulta 07/05/13]

http://www.moma.org/explore/collection/prints_illustrated_books [fecha de consulta 01/05/12]

<http://nga.gov.au/internationalprints/tyler/Default.cfm?MnuID=12> [fecha de consulta 07/05/15]

<http://webs.uvigo.es/grupodx5/spip.php?article166> [fecha de consulta 06/11/13]

<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/calcografia-nacional/centro-de-impresion-digital> [fecha de consulta 07/10/14]

<http://www.philagrafika2010.org> [fecha de consulta 07/05/15]

<http://printana.blogspot.com.es> [fecha de consulta 07/05/15]

<http://www.sonart.org/book/chapter08/chapter.htm> [fecha de consulta 17/09/13]

<http://www.riso.co.jp/english/product/gocopro100/> [fecha de consulta 13/10/14]

<http://www.parkerharris.co.uk/competition/IPB-14> [fecha de consulta 24/03/14]

<http://hdl.handle.net/2027/spo.pdi9999.0004.201> [fecha de consulta 19/12/12]

www.insideoutproject.net [fecha de consulta 30/01/14]

PÁGINAS WEB ARTISTAS

<http://www.christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands#.UujUr3mr1FQ>
[fecha de consulta 12/12/13]

<http://anishkapoor.com/602/Wounds-and-Absent-Objects.html> [fecha de consulta
24/11/14]

www.starnstudio.com [fecha de consulta 04/06/13]

<http://www.calapez.com/home.htm> [fecha de consulta 18/04/13]

<http://www.bosepacia.com/artists/justin-ponmany/selected-works/#>
[fecha de consulta 15/08/13]

[http://www.dosdoce.com/articulo/entrevistas/3767/david-ortega/.](http://www.dosdoce.com/articulo/entrevistas/3767/david-ortega/)
[fecha de consulta 21/05/13]

<https://www.facebook.com/pages/Javier-Pividal/422057730606>
[fecha de consulta 27/05/13]

www.ceciliamandrile.com [fecha de consulta 13/02/13]

<http://www.davidrhysjones.com/index.html> [fecha de consulta 19/02/13]

<http://www.marileneoliver.com> [fecha de consulta 20/02/13]

<https://mywebpace.wisc.edu/jhitchcock/hitchcock/installations.html>
[fecha de consulta 21/02/13]

<http://cargocollective.com/tynaontko> [fecha de consulta 23/02/13]

<http://www.aadb-art.com/search/label/2013> [fecha de consulta 19/02/13]

<http://www.lesliemutchler.com/index.html> [fecha de consulta 05/03/13]

<http://urielmarin.blogspot.com.es/search/label/instalación>
[fecha de consulta 10/03/13]

<http://pdeporras.wix.com/joseporras> [fecha de consulta 13/03/13]

http://www.mav.cl/marcas_efimeras/index.html
[fecha de consulta 16/01/14]

<http://jenniferpriceart.com/#> [fecha de consulta 05/03/14]

<http://www.smigla-bobinski.com/english/works/ADA/index.html>
[fecha de consulta 15/03/14]

<http://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com>
[fecha de consulta 25/06/14]

<http://www.dominiquepetrin.com> [fecha de consulta 05/11/14]

<http://www.jr-art.net> [fecha de consulta 05/07/14]

<http://www.elizabethcorkery.com> [fecha de consulta 18/07/14]

<http://performprint.com.au> [fecha de consulta 22/07/14]

VÍDEOS

https://www.youtube.com/watch?v=AWt8n3sma_g#t=15 [fecha de consulta 12/08/14]

https://www.youtube.com/watch?v=c5BW2_4Wb1g [fecha de consulta 25/08/14]

https://www.youtube.com/watch?v=PueYywpkJW8&feature=player_embedded#at=252 [fecha de consulta 30/07/14]

<http://cargocollective.com/telaviv-project>. [fecha de consulta 12/08/13]

<http://vimeo.com/57760516> [fecha de consulta 20/02/12]

<https://www.youtube.com/watch?v=f0mbEMYNH8g> [fecha de consulta 10/03/13]

<http://vimeo.com/67805782> [fecha de consulta 09/02/14]

<https://www.youtube.com/watch?v=P9lNwL5LIGw> [fecha de consulta 09/02/14]

<http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/23>
[fecha de consulta 13/02/14]

https://www.youtube.com/watch?v=7jYLKQghQTY&feature=player_embedded [fecha de consulta 23/02/14]

https://www.youtube.com/watch?v=efgctRP386U&feature=player_embedded
[fecha de consulta 23/05/14]

<http://www.rtve.es/television/20130211/nueva-pintura-espanola/607711.shtml>
[fecha de consulta 24/02/13]

<http://www.rtve.es/television/20121126/cuerpo-ciudad/577824.shtml> [fecha de
consulta 02/02/12]

<http://www.rtve.es/television/20111110/esther-ferrer/474451.shtml> [fecha de
consulta 18/09/11]

<http://www.rtve.es/television/20110921/audiovisual-injuve-2011/463037.shtml>
[fecha de consulta 01/10/11]

<http://www.rtve.es/television/20121112/genealogias-feministas/606528.shtml>
[fecha de consulta 03/03/13]

<http://performprint.com.au/video/> [fecha de consulta 16/06/14]

CONFERENCIAS

AA.VV., 1er Foro de Arte múltiple, Estampa 2011, *Gráfica después de la posmodernidad: ¿Hacia una gráfica radiante?*, Madrid, 2011.

ABALLÍ Ignasi, Seminarios *El artista y la obra*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Salamanca. 2013.

ESTHER Ferrer, Seminarios *El artista y la obra*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Salamanca. 2014.

EVA Lootz, Seminarios *El artista y la obra*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Salamanca. 2013.

CABELLO/CARCELLER, Curso/Taller/Seminario. Universidad de Bellas Artes San Carlos, Valencia, UPV, 2010.

JEREZ Concha & IGES José, Seminario *La voz en la mirada*, Universidad de Bellas Artes San Carlos, Valencia UPV. 2009.

SOLER BAENA, Ana, *Gráfica de Campo expandido*, Fundación Bilbao Arte, 2013.



8

ÍNDICE DE
IMÁGENES

Imagen: Vanessa Gallardo

ÍNDICE DE IMÁGENES

CÁPITULO 1

- Fig. 1. Primer libro impreso de la historia, *Diamond Sutra*, (*Sutra del Diamante*) 868 a.C., autor desconocido.
- Fig. 2. KATSUSHIKA HOKUSAI, *Nami Chidori*, Xilografía Ukiyo-e, 24, 5 × 37,7 cm, 1829.
- Fig. 3. KOLLWITZ, KÄTHE, *The people*, Xilografía, 1922-1923.
- Fig. 4. KIRCHNER LUDWIG, ERNST, *Mundharmonikaspielerin*, 32,5 × 27,5 cm, Litografía, 1919.
- Fig. 5. BOISSONNET, PHILIPPE, Grafito y Xerografía sobre papel, 112 x 71 cm, 1982.
- Fig. 6. RAUSCHENBERG, ROBERT, *Brake from Stoned Moon Series*, 1969, Litografía. 118 x 84,5 cm.
- Fig. 7. GÓMEZ VALVERDE, RAUL, *DRP-E 22/27*, Estampa Digital, impresión digital y tintas pigmentadas.
- Fig. 8. FEMENÍA, INMA, *RGB Spectrum*, *Díptico*. Impresión digital sobre metal, 138 x 215 cm, 2014. Registro digital de luz a través del escáner. Instalación.
- Fig. 9. NIÉPCE, NIECÉPHORE, *Vista desde la ventana de Le Gras*. 1826. Primera fotografía de la historia realizada mediante el proceso litográfico planteado por Aloise Senefelder en 1796.
- Fig. 10. SALAS ALONSO, MARIA REINA, *Instalación*, Electrografía y Vinilo transparente, 300 x 100 cm, 200 x 100 cm.
- Fig. 11. MUNARI BRUNO, Xerografía, 1968.
- Fig. 12. L. SHERIDAN, SONIA, *Trabajando en el centro de Sistemas Generativos*, Chicago, Detalle de electrografía.
- Fig. 13. POTTORF, DARRYL, *Soak and Wet De Marra Kech*, 2000, serigrafía en 8 colores y dibujo, 91,4 x 68,6 cm.
- Fig. 14. POTTORF y RAUSCHENBERG, *Quattro Mani/Marrakech I*, 2000, 91,4 x 91,4 cm.
- Fig. 15. PASTOR BRAVO, JESÚS, *Autorretrato*, Grabado calcográfico, 42 x 60 cm. 1982.
- Fig. 16. SERRANO, SANTIAGO, *Casas Habitadas*, Impresión digital sobre papel, 2010.

Fig. 17. KAPOOR, ANISH, *Wounds and absent Object*, 1998. Tráferencia de pigmentos. Selecci3n de fotogramas presentados para la exposici3n de 1998 en la Calcografía Nacional; *Estampa Digital; la tecnología digital aplicada al arte gráfcico*.

Fig. 18. LAZETIC TANJA, *We make ourselves with stories*. 2011. Patchwork de impresiones digitales.

Fig. 19. SOLER, ANA, *Wounds and scars*. 2005-2007. Serie de 13 fotografías RHO de textos marcados sobre pétalos de flores. 100x100cm.

Fig. 20. F. GIBELLINI, LAURA, *Cell N° 18 After Solaris*, Instalaci3n efímera, Estampa digital, Frotage y Collage sobre pared, escala 1:1, 2008.

CAPÍTULO 2

Fig. 1. BLAKE, WILLIAM, *Nabucondonosor, II*, 446 x 520 cm, 1775.

Fig. 2. HAYTER, WILLIAM, *Cinco personajes*, 1946, Roll up.

Fig. 3. RAYO, OMAR, Grabado gofrado, papel hecho a mano, 1970.

Fig. 4. NESCH, ROLF, *Saint*, Metal-print, 1963.

Fig. 5. NESCH, ROLF, *Come in!*, Metal print, 1949.

Fig. 6. TAMAYO RUFINO, *El perro mueve la cola*, Mixografía a color, sobre papel, 1974.

Fig. 7. TAPIES, ANTONI, *Avec des flehes*, Carborundo, aguafuerte y aditivas, 66 x 50 cm, 1979.

Fig. 8. CASARELLA, EDMUND, *Break Through*, Técnica mixta 1960.

Fig. 9. Molde y contramolde de la huella del rostro de un bebe que data del siglo III d.C., hallada cerca de Paris en 1878.

Fig. 10. ROSENQUIST, JAMES, *Space Dust*, Pulpa de papel, serigrafía, litografía y collage. 169 x 268 cm, 1989.

Fig. 11. NEVELSON, LOUISE, Serie *Metal Intaglio Sky Shadow*, 76,2 x 63,5 cm. 1973.

Fig. 12. NEVELSON, LOUISE, *Dawn's Clouds*, Pulpa de papel encastrada, 1977.

Fig. 13. HOCKNEY DAVID, Serie *Papers Pools, A large driver*, Pulpa de papel de colores, 1978.

Fig. 14. BROWN, ROGAN, Escultura de papel, *Cut Pod*, Papel cortado, 150 x 84 cm, 2013.

Fig. 15. RAUSCHENBERG, ROBERT, Serie *Pages and Fuses*. Pulpa de papel y serigrafía, 1973.

- Fig. 16. KELLY, ELLSWORTH, *Nueve colores*, Estarcido de Pulpa de papel, 1997.
- Fig. 17. HASHMI, ZARINA, *Cast-Papers, Steps*, Pulpa de Papel, 45,7 x 45,7 cm. 1981.
- Fig. 18. NOLAND, KENNET, *Diagonal stipes, IV*, Pulpa de papel y pintura encastrada, 1978.
- Fig. 19. FUENTES ESTEVE, JOSÉ, *Arenografía, Juegos de Arena*, Papel Artificial, 82 x 118 cm , 20 Ejemplares, 1995.
- Fig. 20. FUENTES ESTEVE, JOSÉ, *Serie Blood, Libación*, 100 x 100 cm. Pulpa de papel y lacas japonesas. 2006-2007.
- Fig.21. FUENTES ESTEVE, JOSÉ, *Serie Sublime Dolor*, Pulpa de papel con tratamientos de estofados a partir de molde, 164 x 116 cm. Pulpa de papel 1/1.

CAPÍTULO 3

- Fig. 1. URRIOS, JUAN, *Serie Ortopedias, R8*, Fotografía retocada digitalmente, 1992.
- Fig. 2. HOKUSAI, KATSUSHIKA, *Grabado en taco de madera, S. XIX*.
- Fig. 3. WALL, JEFF, *A Sudden gust of wind (after Hokusai)* 1993.
- Fig. 4. TILLMANS, WOLFGANG, *Zuversicht*, C-Print 181 x 223 cm, 2005.
- Fig. 5. Vista de la instalación de Wolfgang Tillmans, *If one thing matters, everything matters, realizada en la Tate Britain*, en 2003.
- Fig. 6. MIKE and DOUG STARN, *Serie Blot out the sun*, Transferencia sobre látex y encáustica, realizada entre 1998-2007.
- Fig. 7. VAN RIJN, REMBRANDT, *4 Estados del Aguafuerte, Las tres cruces*, 38 x 45 cm, 1653.
- Fig. 8. SULTAN DONALD, *Lips*, 1989, Aguafuerte, registro de las huellas de la boca sobre metal.
- Fig. 9. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Impresiones*, Estampa digital, huellas, detalles, 2014.
- Fig. 10. Vista de la pieza expuesta en el *I Salón de la Estampa*, 2001, por el Centro I+D+I de la Estampa Digital de la Calcografía Nacional.
- Fig. 11. MASSIP, ANGEL, *Capas aleatorias de memoria*, Premio Internacional Máximo ramos, Instalación, Serigrafía, Medidas Variables, 2014.
- Fig. 12. CALAPEZ PEDRO, Premio Máximo Ramos, Edición nº 22, 102 impresiones digitales sobre papel, 260 x 520 cm.

- Fig. 13. PASTOR, JESÚS, Selección piezas serie *Pensando en Leibniz*, n°1, n°4 y n°7. Lamba, dibond y metacrilato azul, rosa y verde, 2009.
- Fig. 14. PATRICIA GÓMEZ y MARIA JESÚS GONZÁLEZ, Transferencia mural, arrancada, Cárcel Modelo de Valencia, 2011.
- Fig. 15. SOLER ANA, *Ingráfica 2009*, instalación *Sadako (vista de la instalación y detalle)*. Nube de garzas de origami.
- Fig. 16. PASTOR BRAVO, JESÚS, Serigrafía sobre cristal y latón. 120 x 205 x 3 cm, 1993.
- Fig. 17. PASTOR BRAVO, JESÚS, *Serie Inflexiones*, n°18 Mármol italiano y aluminio. 100 x 172 x 3 cm. 1995, Colección Fundación Arte y Tecnología de Telefónica.
- Fig. 18. PASTOR BRAVO, JESÚS, *Serie Latitudes*, n° 25, 2007, 70 x 70 x50. 16 cristales con dibujos originales sobre cristal.
- Fig. 19. PASTOR BRAVO, JESÚS, *Serie Aluminio lacado*, n°1 80 x 80 x 5 cm. 2010.
- Fig. 20. M.MORO JUAN, *Panóptico ,II*, Impresión digital en papel sobre aluminio, 2005.
- Fig. 21. M. MORO,JUAN, *Autorretrato*, Impresión digital en aluminio plegado, 2005.
- Fig. 22. M.MORO,JUAN, *Maelstörn*, Impresión digital montada sobre aluminio, 92 x 7 x 8 cm. 2002.
- Fig. 23. SOLER,ANA, *Ruidos del no olvidado*. Impresión rho y corte láser sobre dibond de aluminio, serie de 5 unidades, 60 x 70 cm. 2010–2011.
- Fig. 24. STARN, MIKE and DOUG, *Atraídos por la luz efímera*, 1996-2004, 16 x 59 cm Impresión en papel Tailandés Mulberry, con pigmentación plateada.
- Fig. 25. STARN, MIKE and DOUG, *Atraídos por la luz efímera*, 1996-2004, 120 x 264 mm Impresión en papel Tailandés Mulberry, con pigmentación plateada.
- Fig. 26. STARN, MIKE and DOUG, *Serie Estructura de pensamiento*, pieza 13, Técnica mixta, 2001-2006.
- Fig. 27. STARN, MIKE and DOUG, *Black Pulse*, 2000-07, 34 x 70 mm. Impresión digital Lambda. Vista del montaje y la instalación de la exposición, de la serie *Black Pulse*.
- Fig. 28. COLE, TERESA, *Charming the Snake* (Instalación con planchas de zinc grabadas, 9'h x 10'm x 15's, Arthur Roger Gallery, New Orleans, 1996).
- Fig. 29. KAUFFMAN, CRAIG, *Vista de Instalación y detalle*. Sin título, 1969.

- Fig. 30. PARTEGÁS, ESTER, *Invasores*, Esmalte y pintura en spray sobre metacrilato, 2007.
- Fig. 31. PARTEGÁS, ESTER, Detalle Serie *Invasores*, Técnica mixta, 2007.
- Fig. 32. GONZÁLEZ, MARISA, *Presencias*, *Pinturas electrográficas*, Electrografía. 1980-1986.
- Fig. 33. GONZÁLEZ, MARISA, Serie, *Desviaciones I*, Limones. 1998.
- Fig. 34. GONZÁLEZ, MARISA, *Desviaciones IV*, Cebollas. Serie *Hacen Llorar*. 2003.
- Fig. 35. MENDIETA, ANA, *Glas son body*, Universidad de Iowa, 1972.
- Fig. 36. SAVILLE, JENNY, *Closed contact A*, 1996.
- Fig. 37. GONZÁLEZ, MARISA, *Desviaciones II*, Serie Transgénicos Fresas. Fotografía digital metamorfoseada y multiplicada digitalmente. 1998-2000.
- Fig. 38. JUSTIN PONMANY, *Parijat bldg, Mahavir Nagar*, 2007 impresión C-print edición de 5 ejemplares, 139 x 304 cm.
- Fig. 39. PONMANY, JUSTIN, *Block no.484, Lal Chakki Road, Shiv Nagar*, 2007.
- Fig. 40. SMITH, KIKI 'My Blue Lake', photogravure with lithograph by, 1995, Wake Forest University Art Collection.
- Fig. 41. GÓMEZ, GERMÁN, *Éxtasis VII*, 2009, C-print e hilo, 35 x 175 cm, Pieza única.
- Fig. 42. VELASCO, JAVIER, *Cutáneo*, 2001, fFotoperformace 17" Aplicaciones de látex sobre el cuerpo, recogidas en porta diapositivas y su posterior proyección.
- Fig. 43. ORTEGA, DAVID, Dos obras de la Serie *Elásticos*, punta seca estampada en dos láminas de látex. 140 x 90 cm. 2011.
- Fig. 44. ORTEGA DAVID, *Interruptus I*, *Interruptus*, Metacrilato grabado a punzón, luz filtrante. 130 x 70 cm. 2013.
- Fig. 55. PIVIDAL, JAVIER, *El performance del lenguaje*, 1. Vista panorámica de los retratos centrales de los autores. 2013.
- Fig. 56. PIVIDAL, JAVIER, *El performance del lenguaje*, 1. Vista panorámica de los retratos centrales de los autores, Fotolitografía sobre papel japonés, intervención Calado, Tríptico 110 x 80 cm/u, 2013. Centro Párraga, Murcia. Detalles.

CAPÍTULO 4

- Fig. 1. SCHWITTER, KURT, *Merzbau*, 1919 a 1937.

- Fig. 2. BRANCUSI, CONSTANTIN, *Columna Infinita*, 1938. 558 x 36,5 x 34 cm
Rumania.
- Fig. 3. Boceto de trabajo de Christo y Jeane Claude, para su intervención *Surrounding Islands*, en 1980-1983 (izq.). Resultado final de *Surrounding Islands* en Biscayne Bay, Greater Miami, Florida.
- Fig. 4. FLAVIN, DAN, *The nominal 3*, Green Gallery, Nueva York, 1964.
- Fig. 5. KAPROW, ALLAN, *18 Happenings en 6 partes*, 1959, artista realizando la performance y detalles.
- Fig. 6. DE MARIA, WALTER, *The earth room*, Tierra sobre el suelo de la galería, Intervención, 1997, Nueva York.
- Fig. 7. ANDRE, CARL, *Lever*, Instalación. 1966.
- Fig. 8. FLAVIN, DAN, *S/T*, Fluorescente rosa, azul y verde, 244 x 96cm, 1976.
- Fig. 9. TURRELL, JAMES, *La luz dentro*, Museo de Bellas Artes de Huston, 2000.
- Fig. 10. AMORALES, CARLOS, *Nube negra*, Instalación, mariposas de papel, Galería AV, 2009.
- Fig. 11. AMORALES, CARLOS, *Nube negra*, Instalación, mariposas de papel, Galería AV, 2009.
- Fig.12. STEINBACH, HAÏM, *Supremely Black*, Instalación, 1985.
- Fig.13. MERZ, MARIO, *Lingotto*, Pincel de madera, Cera y acero, 262 x 313 x 114 cm. 1998.
- Fig. 14. MC COLLOUM, ALLAN, *The Shapes Project*, Instalación, 2006/2007.
- Fig. 15. BUREN, DANIEL, Instalación que albergaba varios espacios para Kunsthalle Baden-Baden, 2011.
- Fig. 16. KABAKOV, ILYA, *El hombre que voló al espacio desde su habitación*. Instalación, 1995.
- Fig. 17. WOODS, RICHARD, *Logo nº 14*, Walsall, UK, Instalación para el suelo de la New Art Gallery, 2005.
- Fig. 18. BOLTANSKI, CHRISTIAN, Vista panorámica de la pieza central, *En tierra de nadie*, 2010, Park Avenue Armony's Nueva York. *En tierra de nadie*,
- Fig. 19. Pared de 20 metros de largo, que precedía a la pieza central, *En tierra de nadie* compuesta por 3.000 latas de galletas oxidadas.
- Fig. 20. BOLTANSKI, CHRISTIAN, *En tierra de nadie* Park Avenue Armony's Nueva York, 2010.

Fig. 21. SALCEDO, DORIS, (Izq.) *8ª Bienal Internacional de Estambul 2003*, instalación de 1600 sillas suplantando el espacio de un edificio ausente. (Dcha.) Instalación en el Palacio de Justicia de Bogotá, Colombia, 2000.

Fig. 22. TAKAHASHI, TOMOKO, *Learning How to drive*, Instalación, Tate Britain 2000.

Fig. 23. KABAKOV, ILYA, *Toilets*, 1992, Instalación presentada para Documenta en Kassel del 92.

Fig. 24. MESSENGER ANNETTE, *Le repos des pensionnaires*, Instalación, (*Bocetos, fotografías y documentos de estudio*)1971-1972.

Fig. 25. TALENS, ANA, *The Harvest (La cosecha)*, Cobre, Instalación, Berlin. Copper, Site specific project for "Les Prochaines"/Art Track .Curated by Dr. Bettina Springe. 2014.

Fig. 26. Mc COLLUM, ALLAN, Instalación, vista general y detalles, *Shapes From Maine* en Friedrich Petzel Gallery, 2009.

Fig. 27. WHITEREAD, RACHEL, *Embankment, 2005* Sala de las Turbinas, Tate Modern, Londres.

Fig. 28. WEI WEI, AI, *Sunflower seeds. Pipas de girasol*, 2010, Instalación pipas de porcelana pintadas y hechas a mano.

Fig. 29. Vista panorámica y detalles de la instalación *Pipas de Girasol*, de AI WEIWEI, 2010.

Fig. 30. SÁEZ DEL ÁLAMO, CONCHA, Exposición *DAfabulatio*, Concha Sáez y María Reina Salas. Patio de Escuelas. Universidad de Salamanca. 2012.

Fig. 31. HENDRIX, JAN, *Cuarto de maravillas*, Galería de Arte Mexicano (GAM), Work Done2, 2013.

Fig. 32. MANDRILE, CECILIA, Instalación, *LLuvias*, Transferencia sobre tela y anilinas, 2003.

Fig. 33. MANDRILE, CECILIA, de la serie *Fragmentos Frágiles*, 2000-02, Muñeco de trapo, Transferencia electrográfica, sobre tela.

Fig. 34. RHYS JONES, DAVID, Proyecto *Spitalfields, Cross*, 2006. Cinco piezas de cerámica impresas con fotografía. Dimensiones variables al desplegar. 12,5 x 10 x 4,8 cm.

Fig. 35. RHYS JONES, DAVID, Proyecto *Spitalfields. Shift 1*. Dos piezas de cerámica y transferencia fotográfica, 12,5 x 10 x 4.8 cm. 2006.

Fig. 36. RHYS JONES, DAVID, Proyecto *Spitalfields. Keystones 2*, cerámica y transferencia fotográfica, 2006.

- Fig. 37. SCHIEPPATI-EMERY, ZOE, *Origin of Species (or would you Adam and Eve it!)* 2004, Gelatina de Plata sobre recipiente de cristal 80 cm.
- Fig. 38. CATTRELL, ANNIE, *From Within (Desde dentro)*, 2006, molde de bronce bañado en plata.
- Fig. 39. CATTRELL, ANNIE, Serie *Capacity*, Cristal de murano soplado, medidas variables, 2000.
- Fig. 40. YAMAMOTO, YOICHI, S/T. Monotipo(izq.) & S/T. Aguafuerte plegado (drcha.).
- Fig. 41. YAMAMOTO KOHICHI, *Fall*, Instalación, 11 monotipos sobre papel. 2007.
- Fig. 42. NASH GILL, BRYAN *Rolling burl - 1/15*, 50 1/8" x 21 1/2", grabado en relieve, 2011 *Willow - 1/10*, 49 5/8" x 38 5/8", Grabado en relieve, 2011.
- Fig. 43. NASH GILL, BRYAN, *Three Stacks 1/1 - relief print*, 120" x 198", 2006.
- Fig. 44. OLIVER, MARILENE, *Dreamcatcher*, Instalación, 2009.
- Fig. 45. OLIVER, MARILENE, *Dreamcatcher*, Corte láser acrílico transparente, hilo de pescar y plumas de avestruz. 210 x 50 x 150cm, 2009. Detalle *Dreamcatcher*.
- Fig. 46. OLIVER, MARILENE, *Ophelia*, Video Instalación, Impresión sobre cristal de plata, y caja de luz, 150 x 100 x 25 cm, 2004. Detalle de *Ophelia*.
- Fig. 47. OLIVER, MARILENE, *Womb Axis*, Serigrafía con tintas luminiscentes sobre Policarbonato.
- Fig. 48. OLIVER, MARILENE, *Retrato de la familia Olivere.*, 4 esculturas, Serigrafía impresa con tinta bronce sobre pantallas acrílicas, y varillas de bronce 172 x 60 x 50 cm cada pieza, 2002.
- Fig. 49. OLIVER, MARILENE, *Retrato de la familia Olivere*, Detalles.
- Fig. 50. KILPPER THOMAS, Proyecto *Orbit House*, *The Ring*, 2000, Londres, Proceso de trabajo, detalles y visualización de la instalación.
- Fig.51. HISCHCOCK, JOHN, *They are Moving their feb- But Nobody's dancing*. Instalación, serigrafía, Universidad de Siracusa. 2007.
- Fig. 52. MUÑOZ DEL CASTILLO, PILAR, *El muro de la inercia*, 2008, Instalación, Medidas variables, Serigrafía sobre madera.
- Fig. 53. ONTKO, TYNA, *The Always Open Mouth*, Litografía y papel cortado, instalación, Medidas variables, 2012.
- Fig. 55. ONTKO TYNA, *The Body Swallows*, Detalle, Litografía y papel cortado, medidas variables, 2012.

- Fig. 56. DE SOUZA HOWE, ALIENE, *Post Natural*, Instalación (matrices y estampas) y detalle, 2012. Linograbados dispuestos a lo largo de 13 metros en el espacio de la sala.
- Fig. 57. SILVEIRA, REGINA, *Mundus Admirabilis*, 2007. Dimensiones Variables, Instalación, vinilo adhesivo. MAP - Museu de Arte da Pampulha - Belo Horizonte, MG, Brasil.
- Fig. 58. SILVEIRA, REGINA, *Tropel Reversed*, vinilo adhesivo. 2000-2011.
- Fig. 59. HOGAN, JAN, *To Shadow*, Xilografía, Matrices y estampas. Instalación, 2011.
- Fig. 60. SEVILLA, SOLEDAD, *Te Llamaré hoja porque eres como una hoja*, Instalación, Litografía, 2005. Galería Soledad Lorenzo.
- Fig. 61. MORANDUZZO, MARIANA, *From Earth*, 2011, Impresión, Grabado y dibujo sobre papel, Instalación, Medidas variables.
- Fig. 62. ANDRÉE-ANNE DUPUIS BOURRET, *Matricielle 2.3*, Serigrafías impresas y plegadas sobre papel adhesivo, Medidas variables, 2011-2013.
- Fig. 63. MUTCHLER LISLIE, *Native*, 2011. Instalación, Serigrafías impresas y plegadas sobre DM, red y cesta hecha a mano con hilo amarillo neón. 2 x 2 x 3 metros.
- Fig. 64. MUTCHLER LISLIE, *Paper (Space)* Instalación, Papel hecho a mano, grabado objetual, 2008, Medidas variables. Parte exterior y parte interior de la instalación.
- Fig. 65. TALA, ALEXIA., *First Memory* (Proceso, Detalles y Conjunto) 2008, Vaciado de Xilografía en escayola. Instalación, Medidas Variables.
- Fig. 66. SHANNON, CHRISTINE, *Liminal State: The Echo Series*, Litografía sobre papel y encáustica sobre tronco de árbol, 2013.
- Fig. 67. SHANNON, CHRISTINE, *Liminal State: Murmur*, 360 x 102 cm, Monotipo litográfico sobre paneles asiáticos y audio. Instalación, Silvermine Arts Center, 2013.
- Fig. 68. KIJAN FELIX, MICHAEL, *El lado oscuro de Tel Aviv*, Instalación, Serigrafía sobre bolsas de plástico y luz. Museo de Diseño Kolorit de Hamburgo, 2013.
- Fig. 69. MARÍN, URIEL, *Pulpo*, Instalación, serigrafía sobre paraguas, 2009, Salón Nacional de gráfica, Museo de la estampa Edo, en México.
- Fig. 70. MARIN, URIEL, *Tetracontakaioctágono*, stencil sobre paraguas, 140 x 140 x 140 cm. Museo Taller, Erasto Cortes Puebla, México. 2013.
- Fig. 71. PORRAS, JOSÉ, *Ola Ganando espacio*. Instalación en proceso, 2009-2010. Instalación de Frotage de la instalación, *Ola ganando espacio*, 6 x 2.30 m. 2009-2010.

- Fig. 72. PORRAS, JOSÉ, *Gotas de madera*, Instalación, matriz de xilografía entintada, 2011.
- Fig. 73. ACCONCI, VITO, *Trademarks*, Nueva York, 1970. Acción, Huella y Estampa.
- Fig. 74. LACHOWICZ, RACHEL, *Red not blue*, 1992, Performance.
- Fig. 75. PAÚCAR, ANTONIO, *Voltereta en Yves Klein*, Acción, 2013, Banhoff Museum, Berlín. Proceso de creación, detalle; acción, instalación y video.
- Fig. 76. PAÚCAR, ANTONIO, *Voltereta en Yves Klein*, Acción, 2013, Banhoff Museum, Berlín.
- Fig. 77. GALINDO, REGINA, *¿Quién podrá borrar las huellas?*, performance, Guatemala, 2003.
- Fig. 78. SALERNO, ORVALLO, *Suite Vollard*, Impresiones corporale sobre papel, 37x27cm/U. 1995.
- Fig. 79. SHIAU, VALERIO, *Nacido en URSS/ Borneo in URSS*, 2010. Fragmentos de la acción.
- Fig. 80. SHIAU, VALERIO, *nacido en URSS/ borneo in URSS*, 2010.
- Fig. 81. LEPPE CARLOS y MELLADO MARCELO, *Prueba de artista*, Acción. 1981.
- Fig. 82. PICOUTO CID, SORAYA, *¿Marcas efímeras?*, Fotografía Digital, 2008.
- Fig. 83. MARTINEZ, TRINIDAD, *Marcas efímeras*, Performance, 2005. Fotografías del proceso y del resultado de las marcas una vez la venda era retirada.
- Fig. 84. OLBRICH, JÜRGEN O. TORTOSA, RUBÉN *II Bienal Internacional de Electrografía y Copy-Art Valencia* 1988.
- Fig. 85. RAUSCHENBERG, ROBERT y CAGE JOHN, *Automobile Tire Print*, 1953.
- Fig. 86. ROMERO, BETSABÉE, *Piel de azúcar*, Instalación, grabado en azúcar, 2007.
- Fig. 87. PRICE, E. JENNIFER, *Serie InkBlot, Explored*. Sobreimpresión de Carrito de la compra entintando a rodillo sobre tela. Instalación, 2013.
- Fig. 88. E. PRICE, JENNIFER, *Inkblot1*, Estampa sobre tela de una de las obras pertenecientes a la serie *Inkblot*, 2011.
- Fig. 89. KYLE BRAVO, JENNY LE BLANC, AND CLAIRE RAU, *Snowball*, Performance realizada en 2009, en Open Studio in Toronto. Serigrafía, Performance e Instalación.
- Fig. 90. KYLE BRAVO, JENNY LE BLANC, *Open Peril*, Serigrafía, Instalación realizada durante la performance, 2008.
- Fig. 91. LE BLANC, JENNY & BRAVO KYLE, *Face Off*, Performance e Instalación, 2007. Serigrafía y xilografía.

- Fig. 92. LE BLANC, JENNY & BRAVO KYLE, *Face Off*, Performance e Instalación, 2007. Serigrafía y xilografía. Detalle de las impresiones en el suelo.
- Fig. 93. LE BLANC, JENNY, *Everlasting Love*, Linóleo, guantes y saco de Boxeo sobre lienzo. Instalación, 2007, Medidas variables,
- Fig. 94. WROB, SUKHA, Proceso de realización de matrices para la realización de la instalación *Again and Again*. 2011.
- Fig. 95. WROB, SUKHA, Detalles y Obra de la instalación *Again in Again*, 2011. Medidas variables. Estampación linográfica colectiva sobre la pared de la sala.
- Fig. 96. VAN DOOR, SAM, *Styn Pinball*, Acción/Instalación. 2012.
- Fig. 97. VAN DOOR, SAM. *Styn Pinball*, Acción/Instalación. 2012 (Dcha., detalle de una de las partidas, Izq., instalación de varias partidas).
- Fig. 98. SMIGLA BOBINSKI, KARINA, ADA, Proceso, instalación/escultura cinética/máquina de dibujo post-digital interactiva analógica, 2011.
- Fig. 99. SMIGLA BOBINSKI, KARINA, ADA, instalación / escultura cinética / máquina de dibujo post-digital interactiva analógica, 2011.
- Fig. 100. MENEGHETTI MICHAEL y GAILER JOEL, *Harley Matrixson*, Fremantle Arts Centre, Boceto y escena de la acción. Performance y grabado. 2012.
- Fig. 101. MENEGHETTI MICHAEL y GAILER JOEL, *Harley Matrixson*, Fremantle Arts Centre, Boceto y escena de la acción. Performance y grabado. 2012.
- Fig. 102. G.PATRICIA & G. MARÍA JESÚS, *Intervención en los 12 edificios afectados por la demolición en el barrio del Cabanyal*. Valencia , 2008.
- Fig. 103. G.PATRICIA & G. MARÍA JESÚS, *Archivo Cabanyal*, 2008. 340 metros de largo x 2 metros de ancho, integrado por los fragmentos unidos del archivo rescatado de cada habitación. Impresión mural extendida en el Centro de Arte, El Carmen, Valencia.
- Fig. 104. PETRIN, DOMINIQUE, *Supernova*, Estación de metro Beaudry, Québec, Montreal, 2013. Instalación/ intervención en serigrafía.
- Fig. 105. PETRIN, DOMINIQUE, *Les Catacombes, Palazzo II*, 2012. Québec, Montreal. Serigrafías sobre papel (Instalación/intervención). Antes y después de la intervención del edificio (izq.), detalle del edificio (dcha.).
- Fig. 106. J.R, ARTIST, *Time is now, Yalla!* Israel y Palestina. Intervención, fotocopias sobre edificios. Naplouse, Palestina, 2011.
- Fig. 107. J.R, ARTIST, *Proyecto Inside; Dentro del panteón, Cúpula del Panteón, The Ceiling*, 2014, Paris. Impresión Digital.

- Fig. 108. J. HITCHOCK. *Migration/Relocation*, Serigrafía sobre aluminio, Instalación/intervención, Universidad de Tennessee, 2006.
- Fig. 109. KILPPER, THOMAS. *State of control*, Tallado del linóleo del suelo del edificio. Fachada del edificio del ministerio de seguridad del Estado de GDG. 2009.
- Fig. 110. WOODS, RICHARD, *New Building*. Long in New College, Oxford, Intervención, Serigrafía sobre placa de madera revistiendo la fachada, 2005.
- Fig. 111. WOODS, RICHARD, *New Webouw*, Antwerp, Bélgica, Public Commision, 2010. Intervención impresa.
- Fig. 112. KIEKEBEN, FRIEDHARD, *Loop*, Dibujo y estampa digital, Gallery Guillaume, Daepfen, Basel, 2009. Piezas utilizadas para la realización de la intervención urbana Pilar Wrap en 2008.
- Fig. 113. KIEKEBEN, FRIEDHARD, *Loop, Pillar wrap*, Impresión digital, Harrison Gateway, Chicago, 2008.
- Fig. 114. KIEKEBEN, FRIEDHARD, *Loop Orange*, 6 dípticos, fotopolímero sobre papel, 2009.
- Fig. 115. KIEKEBEN, FRIEDHARD, *Loop*, aguafuerte sobre papel, serie de 10 piezas, 2010.
- Fig. 116. CORKERY, ELISABETH, (arriba) vista panorámica de la instalación/serigrafía, *Absolute Monarchy*, (simulación del Hall del Palacio de Versalles) 2012.

CAPÍTULO 5

- Fig. 1. HERMANN, NITSCH. 80th Action: *Orgies Mysteries Theatre*, 1984, Schloss Prinzendorf, Austria.
- Fig. 2. FLANAGAN, BOB. *Autoerotic SM / Autoerótica SM*, 1989.
- Fig. 3. ÑIGUES CANALES, FERNANDO, *Autorretrato en cama*, 100 x 79, Técnica mixta.
- Fig. 4. OPPENHEIM, DENNIS, y FIORE, BOB, *Arm and Wire*, fotograma, 16mm, 8 minutos, b/n mudo, 1969.
- Fig. 5. GREENAWAY, PETER, Diferentes escenas de: *The Pillow Book*, 1996.
- Fig. 6. HOLZER, JENNY & KALMAN, TIBOR, *Lustmord (Violación con asesinato)*, Fotografías con texto escrito sobre la piel. 32 x 22 cm. 1993-94.
- Fig. 7. BOLTANSKI, CHRISTIAN, *Monument to the Lycée Chases*, Instalación, 2010.
- Fig. 8. PENONE, GIUSEPPE, *Patatas*. 1977.

- Fig. 9. MESSAGER, ANNETTE, *My Vows*, 1988-91. Instalación, Medidas variables, técnica mixta.
- Fig. 10. MESSAGER, ANNETTE, *Penetration*, Instalación, Medidas Variables, 1993-94.
- Fig. 11. BERNÁS, JUDYTA, *Fawlty Towers II*, escultura y serigrafía sobre cuero y metal, 2011.
- Fig. 12. BERNÁS, JUDYTA, *Fawlty Towers*, Instalación, Serigrafía sobre tela y maderas, Galería Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Katowice, Polonia, 2013.
- Fig. 13. GOBER, ROBERT, *S/T*, 1990.
- Fig. 14. RATA, BOGDAN, *Tits*, 2010.
- Fig. 15. NAUMAN, BRUCE, *From Hand to mouth*, Cera fundida sobre tela, 71 x 25 x 10 cm. 1967.
- Fig. 16. THÉZÉ, ARIANE, Instalación, Fotografías en blanco y negro transferidas sobre polímero acrílico (látex), 1983.
- Fig. 17. PÉREZ, JAVIER, *Levitas*, Instalación, 1999, Galería Salvador Díaz, Madrid.
- Fig. 18. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Intangibilidad fragmentada*, 60 x 50 cm (30 fragmentos de 10 x 10 cm) Transferencia electrográfica sobre cera de abeja, 2010.
- Fig.19. SOLER, ANA, *Sueños para la memoria*, Serie; *Dormida Muerta*, Parafina y anzuelos, 22 x 14 x 10 cm. 2000-01.
- Fig. 20. ABRAMOVIC, MARINA, *Mirror for departure*, Óbidos, Portugal. Barro y acero. 1993.
- Fig. 21. ANTONIN, JANINE, *Umbilical*, 2000. Edición de 35 ejemplares. Reproducción en plata de un molde de su boca, la mano de su madre y la cuchara que la alimenta.
- Fig. 22. ANTONIN, JANINE, *Tender button*, Escultura, registro de sus pezones vaciado en oro, 1994.
- Fig. 23. ALÿS, FRANCIS, *Sometimes making something leads to nothing, (A veces hacer algo no lleva a nada)*, Performance, 1997.
- Fig. 24. REPETTO, GERARDO, *Estilitas*, 8 horas y 35 minutos, pose seguida durante la inauguración de la exposición. Heliografía en vivo, 120x 300cm, 2005.
- Fig. 25. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Serie *Souls*, Impresión digital sobre friselina, 120 x 80 cm, 2012

Fig. 26. MARÍA JESUS GONZÁLEZ Y PATRICIA GÓMEZ, Casa de la Palmera, 2006. La intervención en la "casa de la Palmera" es el antecedente al proyecto "A la memoria del lugar", desarrollado durante 2007 y 2008 en el barrio del Cabanyal.

Fig. 27. GONZÁLEZ, MARÍA JESUS Y GÓMEZ, PATRICIA, *Las 7 puertas*, Intervención e Instalación, Antigua prisión de Palma, Palma de Mallorca, 2011.

Fig. 28. MENDIETA, ANA, Serie Siluetas, C-print , 1973-1978.

Fig. 29. GONZÁLEZ-TORRES, FÉLIX, Sin Título, 1991, fotografía colgada en 24 lugares de la ciudad de Nueva York.

Fig. 30. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Expiración*, 100x70cm, Estampa digital, 2013. Selección 42 Concurso Internacional de Grabado Carmen Arozena 2013.

Fig. 31. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Ausencias*, Registro fotográfico trasferido sobre resina transparente, 29,5 x 42 cm U. Detalle de algunas de las piezas, Exposición individual, *Corpografías*, Galería Spai 27, Barcelona. 2010.

Fig. 32. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Ausencias*, 28 fotografías, 29,5 x 42 cm u. 2010.

Fig. 33. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Detalle, Serie *Ausencias*, 2010. 3er. Premio Internacional Carmen Arozena, 2010.

Fig. 34. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Detalle, dípticos de *Ambigüedades epidérmicas*, 2010.

Fig. 35. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Ambigüedades epidérmicas*, 9 dípticos, fotografía trasferida sobre resina transparente en caja de cristal, 50 x70 cm U. 180 x 250cm, 2010. Galería Spai 27, Barcelona.

Fig. 36. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Detalle del registro frotado del suelo de la sala. Dibujo/ Frotage y grafito 2014.

Fig. 37. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Comienzo de la instalación *Printing a Site*, en La Sala Unamuno, Salamanca, 2014. Dibujo/Frotage sobre papel japonés. El suelo actúa como matriz reproducible que genera unas huellas. Abajo, Detalle del proceso.

Fig. 38. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, (terminando la fase de registro del suelo).

Fig. 39. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Printing a site/Registrando un lugar*, fotografías del proceso.

Fig. 40. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Printing a site/ Instalación impresa*, 2014.

Fig. 41. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Printing a site/Instalación*, Detalle grabado objetual, huella sobre papel. 2014.

Fig. 42. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Fragmentos de suelo en dispersión, Instalación, 2014. Sala Unamuno, Festival Miradas de Mujeres 2014. Pieza Seleccionada en la *13 Mostra Internacional Gas Fenosa 2014*, MAC, A Coruña.

Fig. 43. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Impresiones, detalle de las piezas/huella en plastilina sobre peana de metacrilato al aire. 2014.

Fig. 44. Detalles de algunas de las piezas, *Impresiones*, Casa de las conchas, Salamanca, *It's coming, 1983-2013 Mujeres artistas y docentes de la universidad de Salamanca*.

Fig. 45. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Impresiones, estampa digital, detalle de la reproducción digital de piezas/huella en plastilina sobre peana de metacrilato al aire. 2014

Fig. 46. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Impresiones, Instalación (estampa digital sobre papel y esculturas impresas en plastilina sobre peana de metacrilato al aire, Medidas variables, 2014. Casa de las Conchas, Salamanca. Exposición colectiva, *It's coming, 1983-2013 Mujeres artistas y docentes de la Universidad de Salamanca*.

Fig. 47. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Vibrisas*, Autorretrato, 16 piezas , Impresión digital sobre metacrilato transparente, Instalación, 2014.

Fig. 48. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Vibrisas*, Instalación y detalles. Dos pedestales de metacrilato al aire, 50 x 20 cm. 16 Impresiones digitales sobre metacrilato transparente, 20 x 20 cm U. 2014.

Fig. 49. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, registro de un fragmento/huella de suelo en escayola. Escayola y grafito, 2014, 50 x 50 x 5cm.

Fig. 50. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, (izq.) Se muestra una fotografía realizada durante el proceso de frotado y dibujado de la pieza *Printing a Site*. A la (drcha.) Uno de los primeros grabados realizados a raíz de estas experiencias entorno a la huella del lugar. Aguafuerte, aguainta y gofrado, (Pieza seleccionada en el *V Premio Internacional de Grabado Atlante*, A Coruña, 2014).

Fig. 51. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA (Abajo) Aguafuerte sobre papel Somerset 52 x 75 cm. U, Díptico. Selección *VII Premio Internacional de Grabado y Vino Dinastía Vivanco*, 2014.

Fig. 52. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, S/T, Aguafuerte en papel Somerset, Políptico, 76 x 200 cm, 2014.

Fig. 53. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, S/T, Detalle, Aguafuerte en papel Somerset, Políptico, 76 x 200 cm, 2014.

- Fig. 54. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Erupciones Gráficas*, boceto digital, 2014.
- Fig. 55. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Erupciones Gráficas*, detalle, Aguafuerte y aguatinta sobre papeles Zerkal, Somerset y Superalfa, Medidas variables. Instalación.
- Fig. 56. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Erupciones Gráficas*, detalle, Aguafuerte y aguatinta sobre papeles Zerkal, Somerset y Superalfa, Medidas variables. Instalación.
- Fig. 57. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Erupciones Gráficas*, detalle proceso, Aguafuerte y aguatinta sobre papeles Zerkal, Somerset y Superalfa, Medidas variables. Instalación. 350 tetraedros en aguafuerte, medidas variables.
- Fig. 58. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, *Erupciones Gráficas*, detalle, Aguafuerte y aguatinta sobre papeles Zerkal, Somerset y Superalfa, Medidas variables. Instalación. 350 tetraedros en aguafuerte, medidas variables. Superficie 3 x 5 x 3 x 5 m.
- Fig. 59. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Proceso de intervención, *Hasta Pronto*, Pasillos de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, Taller de grabado. Serigrafía (13 colores) y rotulador, 2014.
- Fig. 60. Vista lateral izquierda del pasillo de la facultad, frente a la puerta del taller de grabado.
- Fig. 61. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Detalles de intervención, *Hasta Pronto*, Pasillos de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, Taller de grabado. Serigrafía (13 colores) y rotulador, 2014.
- Fig. 62. GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA, Intervención, *Hasta Pronto*, Pasillos de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, Taller de grabado. Serigrafía (13 colores) y rotulador, 2014.



ANEXO

CV

Vanessa Gallardo

VANESSA GALLARDO FERNÁNDEZ

654 562 452

vanessagallardofernandez@gmail.com

www.vanegallardo.com

Actualmente se encuentra finalizando su tesis doctoral en la Universidad Politécnica de Valencia, forma parte de ZINK espacio emergente, comisarios y gestores de la Sala Unamuno, cuyo compromiso es impulsar el arte emergente desde Castilla y León. Paralelamente realiza y promueve su obra personal.

TITULACIÓN ACADÉMICA

2004 – 2009 Licenciada Bellas Artes, Universidad de Bellas Artes Salamanca.

OTRAS TITULACIONES ACADÉMICAS

2011 – 2015 Doctorado Arte, Producción e Investigación. Universidad Politécnica de Valencia. (En curso).

2009 – 2010 Master Producción Artística. Universidad Politécnica de Valencia.

2003 – 2004 Ciclo Superior de Grabado y Estampación. Escuela de Arte de Zaragoza.

2000 – 2002 Bachillerato Artístico, Escuela de Arte y superior de diseño, Soria.

PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

2014

Proyecto de Innovación docente en la convocatoria 2013-2014: " Ejecución de materiales docentes aplicados a las enseñanzas artísticas en el EEES para implementar en el campus virtual" (ID2013/098)

Proyecto Argentina. Arte y Paleontología. Grupo de Investigación GIRATA y Museo de Ciencias Naturales de Valencia.

2013

Gliptodonte Visiones a través del arte. La serigrafía Digital. GIRATA, Director José Fuentes El grabado a color, Diputación Provincial de Alicante. Director José Fuentes.

Proyecto de Innovación docente 2012 -2013. "Creación de video tutoriales de corta duración como nuevo método de aprendizaje en línea aplicado a las enseñanzas artísticas del EEES." (ID2012/138)

2012

Miembro de GIRATA . *La Serigrafía Digital.* Universidad de Bellas Artes Salamanca.

2011- 2012

Proyecto de Innovación Docente; "Apoyo y orientación a los estudiantes mediante la elaboración de asignaturas en el campo virtual, con los sistemas tutoriales de interacción en línea y materiales docentes originales" (ID11/158).

DOCENCIA

2015. *Profesora invitada.* Seminario Gráfica de Campo Expandido, Facultad de Bellas Artes, **8 horas (Teoría).**

2014-2015. *Docente Investigador, Lenguajes y Técnicas en la producción artística I. Grabado. Grado en Bellas Artes, Curso 3º.* **25 horas. (Teoría /Práctica).**

2013-2014. *Docente Investigador , Lenguajes Alternativos con la gráfica. Licenciatura en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes , Universidad de Salamanca. Curso 4º y 5º .* **30 horas. (Teoría/ Práctica).**

Docente Investigador, Lenguajes y Técnicas en la producción artística III. Grabado. Grado en Bellas Artes, Curso 4º. **30 horas. (Teoría /Práctica).**

2012-2013 *Docente Investigador , Lenguajes Alternativos con la gráfica. Licenciatura en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes , Universidad de Salamanca. Curso 4º y 5º .* **40 horas. (5 Teoría/ 35 Práctica).**

Docente Investigador, Grabado Objetual. Licenciatura en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Salamanca. Curso 4º y 5º. **20 horas. (Práctica)**

GESTIÓN Y COMISARIADO

2015

Materia Activa, Víctor Alba y Mabel Esteban, Sala Unamuno, Salamanca.

2014

Estros, Alberto Marcos Barbado, Archivo Histórico Provincial de Palencia. Itinerancia programa Ciclo de Artistas Emergentes Castilla y León. Junta de Castilla y León.

Der Stimmenimiator, Víctor Solanas Díez, Sala Unamuno, Zink Espacio Emergente, Salamanca.

ESTROS, Alberto Marcos Barbado, Exposición Individual, Sala Unamuno, Zink Espacio Emergente, Salamanca.

GLITCH, Inma Femenía, Exposición Individual, Sala Unamuno, Salamanca, Zink Espacio Emergente.

SIMBIOTOPIAS, Exposición Colectiva, Sala Unamuno, Salamanca, Zink Espacio Emergente.

BECAS, PREMIOS Y SELECCIONES

2015 Selección *VI Bienal Internacional Iberoamericana de obra gráfica Ciudad de Cáceres,* Cáceres.

2014

3er Premio Nacional Escultura. XV certamen Jóvenes Creadores 2014, Salamanca.

3er Premio Nacional Fotografía. XV certamen Jóvenes Creadores 2014, Salamanca.
Selección 13 Mostra Internacional Gas Fenosa, Museo de Arte Contemporáneo, MAC, A Coruña.
Selección VII Premio Internacional Grabado y Vino Dinastía Vivanco, La Rioja.
Selección IV Bienal Internacional de Grabado Aguafuerte provincia de Valladolid 2014.
Selección V Premio Internacional de Grabado Atlante. Museo del Grabado a la Estampa Digital. A Coruña

2013

Selección 41 Premio Internacional Carmen Arozena, 2013, Madrid.

Mención de Honor y Premio Adquisición, VI Premio Internacional de Grabado y Vino Bodegas Dinastía Vivanco, La Rioja.
Premio Nacional, *A un futuro DEARTE*, Fundación DEARTE, Madrid.

2012

Beca convivencia artística, II Encuentro Internacional de artistas de la Fundación CIEC y Alfara Estudio. Alfara Gráfica, Salamanca

2011

X Concurso Internacional de Artes Plásticas, Universidad de Zaragoza.
IV Bienal Internacional Iberoamericana de Obra Gráfica, Ciudad de Cáceres.

2010 – 2014

Beca FPU, (Formación de Profesorado Universitario). Ministerio de Educación, Ciencia e Innovación. Gobierno de España.

2010

Beca de Investigación, Instituto de Arte, Ciencia y Tecnología de Animación, de Salamanca.
XVIII Premio Internacional de Grabado Carmen Arozena. 3er Premio, 2010.

2008 – 2009

Beca de Colaboración. Trabajo de Investigación, Departamento de Ha del Arte/ Bellas Artes de Salamanca. Ministerio de Educación, Gobierno de España.

PARTICIPACIÓN EN SEMINARIOS, CONGRESOS, CURSOS Y EVENTOS DE DIFUSIÓN CIENTÍFICA

IMPARTIDOS

2015 *I Jornadas de Arte joven de Castilla y León. "Nuevos modelos de gestión cultural"*, DA2 Salamanca.

2014

Curso de formación específica. *Sistema de las artes económicas y de la cultura en el estado español*, Charla coloquio: "Entre lo público y lo privado. Modelos de gestión alternativos". Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Salamanca.

Origami y Arte contemporáneo, Raquel Lara y Vanessa Gallardo, Zink Espacio Emergente, Sala Unamuno, Junta de Castilla y León.

IT'S COMING, 1983-2013, Mujeres docentes y artistas en la Facultad de Bellas de la USAL. Casa de las Conchas, Proyecto SIN ESCENARIO. Salamanca.

Del Mapa al territorio. Colectivos y espacios culturales en Castilla y León. Proyecto Vitrina, MUSAC, León.

ADQUIRIDOS

2014

Formación Virtual 2.0: Redes Sociales y blogging Educativo (on line interuniversitario) IUCE, Universidad de Salamanca.

Creación y Gestión de espacios personales de docencia/aprendizaje con herramientas digitales. IUCE, Facultad de Educación, Universidad de Salamanca.

El trabajo en grupo de los alumnos. Como planificarlo y evaluarlo. IUCE, Facultad de Educación, Universidad de Salamanca.

Iniciación a la docencia en mundos virtuales, Second Life 2.0, IUCE, Facultad de Farmacia, Universidad de Salamanca.

2013

Gráfica de campo Expandido, Centro Bilbao Arte, Bilbao. Impartido por Ana Soler.

Introducción a las herramientas informáticas básicas orientadas a la investigación y la docencia a través del I Pad. IUCE, Universidad de Educación, Salamanca.

2012

Taller Creación Web personales, Diarium, Universidad de Salamanca.

2011

Curso Intensivo de Creación de Papel Japonés Washi. Universidad de Bellas Artes San Carlos, Valencia.

2010

La experiencia de la representación. Concepto poliédrico de la identidad en la práctica artística, impartido por Lorena Amorós. Universidad Politécnica de Valencia.

Buril eléctrico en gran formato sobre pulpa de papel. Taller Alfara Studio de Salamanca.

El grabado sostenible, razones sustituciones y nuevos materiales, Taller de grabado. Universidad BBAA San Carlos, Valencia.

Arte público, impartido por el colectivo visual CabelloCarceller, Universidad Politécnica de Valencia.

2009

Hierro Negro en Gran Formato, Taller Antonio Saura, Fuendetodos, Zaragoza.

Taller Pepe Fuentes, Grabado Objetual, Palacio de los Serrano, Ávila.

Carborundo y Pulpa de Papel, Centro de Arte Leonés, León.

La voz en la Mirada, por Concha Jerez y José Iges, Universidad Politécnica de Valencia.

I Curso Internacional Conciencia Histórica y Arte contemporáneo. La producción del discurso artístico, Facultad Bellas Artes, Universidad de Salamanca.

XIV Jornadas Ambientales: El hombre y el medio ambiente. Universidad de Salamanca.

2008

Entre la Litografía y el CollageGraph. Fundación CIEC, Betanzos, A Coruña.

IX Simposio sobre Video y Arte Electrónico, enseñanzas del audiovisual en España, Universidad de Bellas Artes de Salamanca. Salamanca.

2007

IX Curso sobre usos y significados de la imagen. Universidad de Salamanca.

III Curso. Las Adicciones y sus contextos culturales, familiares y clínicos. Universidad de Salamanca.

2005 *II Curso sobre Collage-Graph y Grabado Alternativo. Universidad de Zaragoza*, Rubielos de Mora, Teruel.

PUBLICACIONES

2015

VI Bienal Internacional Iberoamericana de obra gráfica Ciudad de Cáceres, Cáceres.

Proyecto Argentina. Arte y Paleontología, A.T.A, Iberoprinter, Salamanca.

2014

XIII Mostra Internacional Gas Natural Fenosa. Arte contemporáneo.

IT'S COMING! 1983-2013. Mujeres artistas y docentes en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Salamanca. Ed. Universidad de Salamanca.

IV Bienal Internacional de aguafuerte Ciudad de Valladolid, Diputación de Valladolid, Valladolid.

VII Premio Internacional de grabado y vino, Dinastía Vivanco, La Rioja, Logroño.

Festival Nacional Miradas de Mujeres 2014. Proyecto M.A.V, Madrid.

Inma Femenía, Glitch, La transparencia del error, Revista Sie7e, crítica+ humor + arte, No 5,

Salamanca.

2013

Simbiotopías. Zink espacio emergente, No 4, Octubre 2013. Revista Sie7e, crítica+humor+arte, Salamanca.

Gliptodonte. Visiones a través del arte. Ed. Universidad de Salamanca.

41 Premio Internacional de grabado, Carmen Arozena 2013. Madrid.

VI Premio Internacional Bodegas Dinastía Vivanco, ESDIR, La Rioja.

XII Feria de Arte Contemporáneo 2013. Soria.

V Feria Internacional de Arte, *Vive Arte 2013*, Badajoz.

Alfara Studio 2012, Centro de Arte. Diputación de Salamanca, Salamanca.

2012

Gráfica Digital, Una mirada interdisciplinar en la educación artística. No 1 Revista Sie7e, crítica+humor+arte, Salamanca.

XI Feria de Arte Contemporáneo 2012. Medinaceli Centro DEARTE.

Libero Libro Essegi, Revisitazione di libri. Ediciones Essei, Italia.

Grabado e Innovación, Obra Social Caja Ávila.

Open Course Ware, *Lenguajes Alternativos con la gráfica.* Facultad de Bellas Artes de Salamanca. 978-84-695-2790-0. no de registro:12/16669.

2011

IV Bienal Internacional Iberoamericana de Obra gráfica Ciudad de Cáceres. Ayuntamiento de Cáceres. Cáceres.

Aquelli del NON-TOXIC. Mostra d'incisioni e stampe d'arte. Academia de Bellas Artes de Palermo, Universidad de Barcelona, Universidad Politécnica de Valencia.

2010

El Buril y la pulpa de papel. Salamanca, Diputación de Salamanca.

XXXVIII Concurso Internacional Carmen Arozena, 2010. Cabildo Insular de la Palma.

2009

XIII Edición Premios San marcos, Facultad de Bellas Artes de Salamanca. Universidad de Salamanca.

Taller de Pepe Fuentes, Grabado Experimental. Diputación de León.

Edición 100 ejemplares, Obra Gráfica, *Made in Siam I*, tirada editada por José Sevillano, Taller

De Staff, León. Edición 100 ejemplares, Obra Gráfica, *Made in Siam II*, tirada editada por José Sevillano, Taller De Staff, León. Edición 120 ejemplares, Obra Gráfica, *Made in Siam III*, tirada editada por José Sevillano, adquirida por Luis Arias Rodríguez, Arno Obra Gráfica.

2008

XII Edición Premios San marcos, Facultad de Bellas Artes de Salamanca. Universidad de Salamanca.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2015 *Explosión en negro*, Espacio Joven, Ayuntamiento de Salamanca, Salamanca.

2012 *In Me*, Medinaceli DEARTE, Palacio Ducal de Medinaceli, Soria.

2010 *Corpografías*, Galería Spai 27, Barcelona.

2008 SUCES.O.S, Espacio Joven, Salamanca.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2015

· *VI Bienal Internacional Iberoamericana de obra gráfica Ciudad de Cáceres*, Palacio de la Isla, Cáceres

· *Argentina. Arte y paleontología*. Museo de Ciencias Naturales, Valencia.

· *Estado Subconsciente*, Galería Los 7 jardines, Cáceres.

· *Steonoramas*. Archivo Histórico Provincial de Ávila, Ciclo Artistas Emergentes Castilla y León. Junta de Castilla y León. Ávila.

2014

· *Jóvenes Creadores 2014*, Espacio Joven, Salamanca.

· *PAN XII, Encuentro y festival transfronterizo de Poesía, Patrimonio y Arte de Vanguardia*, Morille, Salamanca.

· *IV Bienal Internacional de grabado Aguafuerte, Valladolid 2014*, Palacio de Pimentel, Valladolid.

· *VII Premio Internacional de grabado y vino, Dinastía Vivanco*, Escuela superior de diseño de la Rioja (ESDIR) Logroño.

· *Gilptodonte, Visiones a través del arte*, Sala El Cielo de Salamanca, Patio de Escuelas, Salamanca.

· *IT'S COMING, 1983-2013. Mujeres artistas y docentes en la universidad de Salamanca*, Casa de las Conchas, Salamanca.

· *Fragmenta. Festival Nacional Miradas de Mujeres 2014*, Sala Unamuno, Salamanca.

·V Premio Internacional de Grabado Atlante. Museo del Grabado a la Estampa Digital. A Coruña

2013

Gliptodonte, Visiones a través del arte. Exposición Internacional, Museo de ciencias Naturales de Valencia.

Gliptodonte, Visiones a través del arte. Exposición Internacional, Claustro de San Agustín, Universidad Nacional, Bogotá, Colombia.

41 Premio Internacional Carmen Arozena 2013, Museo Insular de la Palma, Gran Canaria.

41 Premio Internacional Carmen Arozena 2013. Galería Brita Prinz Arte, Madrid.

VI Concurso Internacional de grabado y vino, Dinastía Vivanco. Museo del Grabado y Vino, Distanía Vivanco. La Rioja.

XII Feria Internacional de Arte contemporáneo DeARTE, Soria.

Vive- Arte 2013.V Exposición Internacional de Arte contemporáneo, Galería Nieves Martín, Badajoz.

II Encuentro Artístico Fundación CIEC y Alfara Gráfica 2012. Galería Alfara Oviedo.

II Encuentro Artístico Fundación CIEC y Alfara Gráfica 2012. Fundación CIEC, Betanzos, A Coruña.

Alfara Studio 2012, Sala La Salina, Salamanca.

2012

XI Feria De Arte Contemporáneo, DEARTE. Palacio Ducal de Medinaceli, Soria.

Grabado e Innovación, Palacio de Los Serrano, Ávila.

Internacional, Libero, Libro, Essegi, Rivisitazione di Libri, *Exposición Itinerante* Convenio Universidades Italianas y Españolas.

2011

IV bienal Internacional Iberoamericana de Obra gráfica Ciudad de Cáceres. Palacio de la Isla, Cáceres.

Premios a la Creación Artística 2011, Paraninfo UNIZAR, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

2010

Muestra de Arte gráfico Itinerante. *El buril eléctrico y la pulpa de papel*, Sala La Salina, Salamanca.

Mostra Internacional di incisione e stampe d'arte. *Aquello del NO TÓXICO.* Academia de Bellas Artes de Palermo. Spazio Cannatella, Palermo. (Sicilia - Italia). Exposición itinerante, Palermo, Barcelona y Valencia. Barcelona, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Valencia, Sala de exposiciones de Ca Revolta, Valencia.

XXXVIII, *Concurso Internacional Carmen Arozena 2010*, Espacio Canarias de Creación y Cultura, Madrid.

XXXVIII, *Concurso Internacional Carmen Arozena 2010*, Palacio Salazar, Santa Cruz de la Palma.

2009

XIII Premios San Marcos, *Obra Gráfica*. Facultad BBAA., Salamanca, El cielo de Salamanca-Patio de Escuelas. Salamanca.

XIII Premios San Marcos, *Pintura*. Facultad BBAA., Salamanca, Sala de exposiciones La Salina, Salamanca.

Exposición colectiva e itinerante. *Taller de pepe Fuentes, Grabado Experimental*. Diputación de León, León.

La Pintura, Sala EL Cubo, Fundación Tierno Galván (Salamanca).

2008 XII Premios San Marcos, *Obra gráfica*. Facultad BBAA Salamanca. El cielo de Salamanca-Patio de Escuelas, Salamanca.

Artículos de difusión artística

<http://www.creacionjoven.com/jovenes-artistas/la-imagen-de-la-semana-las-corpografias-de-vanessa-gallardo/>

<http://www.underdogs.es/vanessa-gallardo-corpografias/>

OBRA EN INSTITUCIONES

2014. Museo de grabado Atlante, la Coruña.

2013 Museo de grabado y vino, Dinastía Vivanco, La Rioja.

2012 Fundación DEARTE, Palacio Ducal de Medinaceli, Soria. Fundación CIEC, Betanzos A Coruña Galería Alfara, Oviedo,

2011 Academia de Bellas Artes de Palermo.

2010 Biblioteca Nacional, Departamento de Bellas Artes y Cartografía. Dibujos y Grabados, Madrid. Galería Alfara (AlfaraStudio), Oviedo. Museo Insular del Excmo. Cabildo Insular de La Palma (Islas Canarias).

2009 Fundación Caja Ávila, Ávila. Palacio de los Serranos, Ávila. Centro de Arte Leonés, León. Ayuntamiento Fuendetodos, Zaragoza.

