

TFM

NATURALEZA INNATA. PROCESOS DE EXPERIMENTACIÓN EN LA XILOGRAFÍA.



**Presentado por Sheila Cremades Rubio.
Tutor: Fernando Evangelio Rodríguez.
Cotutor: Alejandro Rodríguez León.**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Tipología 4
Valencia, Julio de 2016.**



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCió ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El proyecto que tiene como nombre *Naturaleza Innata. Procesos de experimentación en la xilografía* está conformado por un políptico de 5 xilografías con los siguientes formatos: tres de ellas de 50x50 cm, una de 16,5x 66 cm y otra de 16,5x88 cm. Un conjunto en el que se refleja, por una parte, un proceso evolutivo y experimental en el lenguaje xilográfico y, por otra, la expresión gráfica de una idea: la de la unión de la mujer con la Madre Tierra, y contemplando diferentes conceptos sobre ella. En estas estampas se han plasmado una serie de pensamientos propios en los que se muestra esta idea y su vínculo con la madera, con la xilografía.

Mujer, naturaleza, simbiosis, fertilidad, raíces, árbol, experimentación, xilografía

SUMMARY AND KEY WORDS

The project which has for name *Innate Nature. Experimentation processes in woodcut* are formed by a set of woodcut pieces with the following formats: Three of them with 50x50 cm, one of 16,5x66 cm and another with 16,5x88 cm.

Set in which is reflected, in one side, an evolutionary and experimental process in the woodcut language, and in another hand, the graphic expression of an idea: the connection of the woman with the Mother Earth, and contemplating different concepts of it. In these prints have been embodied a series of own thoughts which show this idea and its link with the wood, with the woodcut.

Mother, nature, symbiosis, fertility, roots, tree, experimentation, woodcut.

AGRADECIMIENTOS

Al tutor del TFM, Fernando Evangelio Rodríguez, por toda su dedicación y ayuda; por haberme ayudado tanto a lo largo del proceso de realización de todo el proyecto.

Al cotutor, Alejandro Rodríguez León, por la ayuda y la información aportada.

Al técnico y gran amigo Vicente Biosca Cirujeda, por su gran ayuda, sus consejos y dedicación a la hora de realizar la parte práctica del proyecto.

A Daniel Quiles Cascant, por su gran apoyo y paciencia a la hora de leer y releer este proyecto.

A todos los que me apoyaron a lo largo de la realización de este proyecto.

CONTENIDOS

1.	INTRODUCCIÓN.....	7
2.	OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	12
2.1.	Objetivos.....	12
2.2.	Metodología.....	13
2.2.1.	La idea. Origen.....	13
2.2.2.	Documentación y planificación.....	14
2.2.3.	El proceso	15
3.	CUERPO DE LA MEMORIA.....	16
3.1.	Descripción general.....	16
3.1.1.	Antecedentes propios.....	17
3.2.	Fundamentación teórica.....	20
3.2.1.	Diosas Madre – Gran Diosa.....	20
3.2.1.1.	Origen.....	21
3.2.1.2.	Diosas Madre en diferentes culturas.....	22
3.2.1.3.	Dualidades. La Madre Bondadosa y la Madre Terrible.....	23
3.2.1.4.	La Triple Diosa. La creadora, la conservadora y la destructora.....	24
3.2.1.5.	Simbolismo.....	24
3.2.2.	Teóricos/as y escritores/as.....	25
3.2.3.	La xilografía como medio de expresión.....	27
3.2.3.1.	Grabado en relieve: origen y evolución.....	28
3.2.3.2.	Xilografía modular y monumental.....	32
3.2.3.3.	Sistema háptico en el grabado en relieve.....	33

3.2.3.4.	La mujer, la madre Tierra, el grabado y la madera.....	35
3.2.4.	Referentes.....	36
3.2.4.1.	Influencias con el lenguaje específico de la xilografía.....	36
3.2.4.2.	Influencias en la idea.....	39
3.3.	El proyecto artístico.....	40
3.3.1.	Origen de la idea.....	41
3.3.2.	Planteamiento y proceso de trabajo.....	43
3.3.2.1.	Bocetos previos.....	43
3.3.2.2.	Talla.....	45
3.3.2.3.	Estampación.....	50
3.3.3.	El grabado y la edición.....	52
3.3.4.	Resultado definitivo y presentación.....	53
4.	CONCLUSIÓN.....	54
5.	BIBLIOGRAFÍA.....	56
6.	ÍNDICE DE IMÁGENES.....	62
7.	ANEXOS.....	65

1. INTRODUCCIÓN



Fig.1. Venus de Hohle Fels (33.000 – 38.000 a.C.)

Fig.2. Venus de Dolní Věstonice (29 000 y 25 000 a. C)

Este Proyecto Final de Máster es una prolongación y profundización de los temas y conceptos que se iniciaron en el Proyecto Final de Grado. En el anterior trabajo ya se abordaron cuestiones, relacionados con la mujer como Madre Tierra, entre otros, y, en el presente trabajo, se ha seguido investigando sobre dichos conceptos pero de manera más incisa y concreta. Para la práctica artística, se ha recurrido a la técnica xilográfica, y aunque se continúa con el mismo tema, ahora se llevará a cabo de una manera más reflexiva, basándose en la experiencia previa y experimentando con los recursos propios de la xilografía mediante el uso de diferentes soportes, herramientas y sus registros, en búsqueda de una expresión personal lo más auténtica e intensa posible.

Todo tiene un origen, un surgimiento y ese principio siempre parte del nacimiento. De la mujer parte todo. La mujer ha sido y es el centro neurálgico del todo, de ella nace la cosecha, la siembra, la sabiduría, la artesanía... La mujer siempre ha estado vinculada con temas como la fecundidad, la fertilidad, la agricultura, la naturaleza, la vida y a su vez adopta su papel de deidad a partir de algunos de los conceptos mencionados. En la mitología griega el Arquetipo de la Gran Madre estuvo encarnado por Gea o Gaia (Tierra), representando a la Madre Tierra, quien fue la primera creación cósmica tras el Caos y madre de todas las cosas. Unos claros ejemplos posteriores a esto vendrían a ser el caso de Artemisa, diosa de la caza, de la luna y de los alumbramientos y a la que suele conocerse como la diosa salvaje; por otra parte, Deméter, deidad de la cosecha y de la fecundación,

además de ser la madre arquetípica. Al igual que Deméter, la diosa romana Ceres (crecer, crear) tenía esa vinculación con la fecundidad, las cosechas y la agricultura. En la mitología sumeria esta diosa se denominaba *Tiamat*. En la cultura Hindú ocurre algo similar, sus deidades son vistas como las creadoras de la vida, a la par que sustentadoras de la existencia y de la naturaleza. Pero si nos remontamos en el tiempo, en el período Paleolítico y Neolítico la mujer estuvo vinculada a símbolos de fertilidad, fecundidad y de la naturaleza. Estas diosas no nacieron de la nada, se forjaron a partir de acontecimientos históricos. Dichos acontecimientos como las primeras civilizaciones de Europa fueron descritos por Marija Gimbutas, profesora de Arqueología Europea en la Universidad de California en los Ángeles. Según lo que nos describe dicha arqueóloga, hará entre 5000 y 25000 años atrás, antecediendo a la aparición de la religión masculina, la Vieja Europa era una civilización matriarcal y sedentaria, ligada a la tierra, el mar y las artes, y que rendía culto a una única diosa, la **Gran Diosa**.¹ El paso de una cultura matriarcal a una patriarcal no ocurrió de la nada, dicha civilización fue “destruida” a raíz de su invasión por poblaciones patriarcales indoeuropeas semi nómadas. Marija, todo esto ella lo defiende con pruebas que descubrió en yacimientos arqueológicos, en los que se muestran objetos funerarios que desvelan parte de sus afirmaciones. Otros arqueólogos y teóricos como *Joseph Campbell* y *James Mellaart*, teorizaron acerca de la existencia de una civilización, para la que Gimbutas acuña el término de *Vieja*

¹ Información extraída del libro *El asalto al Hades, La rebelión de Edipo* de la escritora española Casilda Rodrigañez. HURPOGRAF, S.L. - Artes Gráficas, Crevillente (Alicante).



Fig. 3. *Venus de Konstienski*, período Paleolítico, Rusia.



Fig. 4. *Venus de Lespugne*, período Paleolítico, Pirineos.

Europa,² cultura única en sus características sociales de tipo maternal, con roles igualitarios y pacíficos para ambos sexos.

En muchas culturas prehistóricas la imagen creadora del universo fue personificada por la figura de la mujer, manifestada a través de simbolismos referentes a su poder generador y protector de la vida, mediante símiles de las zonas cóncavas de la propia mujer, como la vulva, el vientre, los senos...el útero, útero divinizado, del que todo nace y en el que todo perece para así poder seguir con el ciclo de la Vida y de la Naturaleza. Dicha figura es representada por el concepto de la **Diosa Madre** o Gran Madre, la cual es descrita como una diosa fértil de la que emana toda la vida que vive en ella. Sus simbolismos y mitos fueron evolucionando y variando a la misma velocidad que la sociedad. Durante todo el período pre agrario el control de los alimentos y de los avances sociales estuvo en manos de las mujeres, y gracias a ello surgieron la mayor parte de los avances de los inicios de la civilización. Pero la creencia en la Gran Diosa y su matricentrismo³ no fue eterna, el hombre empezó a inmiscuirse en los procesos agrarios y a su vez comenzó a haber un cambio y una transformación progresiva de la visión matriarcal a una visión patriarcal (como se ha explicado en el párrafo anterior), lo que provocó la desposesión y dominación de la mujer. La definición que nos proporciona J.C. Cooper de la Gran Madre es:

² Ubicado en una zona extendida por el territorio mediterráneo y central europeo (Danubio Medio) entre el año 7.000 a.C. y el 3.500 a.C.

³ El matricentrismo se define como un fenómeno social con protagonismo materno; la madre es el centro de las vidas de los hijos y en cierta forma, de la sociedad.

La naturaleza, la Madre universal, señora de los elementos, criatura primordial del tiempo, soberana de todas las cosas espirituales, reina de los muertos, reina también de lo inmortal... las sanas brisas del mar, los silencios lamentables del mundo subterráneo. Ella es la feminidad arquetípica, el origen de toda la vida; ella simboliza todas las fases de la vida cósmica, reuniendo todos los elementos, tanto los celestiales como los infernales: Ella nutre; protege, da calor, contiene en sí y, al mismo tiempo, se contiene en las terribles fuerzas de disolución, devoradora y repartidora de la muerte; ella es la creadora y alimentadora de toda vida y es su tumba⁴.

Estas civilizaciones se dan fundamentalmente en el Neolítico, periodo sobre el que Anne Baring nos dice:

El Neolítico es la época en que se desarrollaron la agricultura y la cría de animales; ahora la antigua mitología lunar era experimentada en relación al ciclo de las cosechas, donde la gente veía las etapas luminosas y oscuras de la luna reflejadas en las fases fértiles y áridas de las estaciones. La semilla invisible plantada en la oscuridad del seno de la tierra se volvía visible en la forma de verdes tallos y luego en la cosecha que era recogida y transformada en comida por el trabajo de hombres y mujeres. La Gran Madre fue venerada en todo el mundo Neolítico. Todo lo que era de la tierra, ya fuera roca o fuente, árbol o fruta, grano o hierba, era sagrado porque llevaba la vida de la Gran Madre, ofrecida para el sostenimiento de sus hijos. Ninguna especie era superior a otra. (...) Las mujeres de la era Neolítica estaban relacionadas de cerca con el ritmo de la siembra y el recogimiento de la cosecha, porque participaban en el misterioso proceso por el cual la vida crecía en la oscuridad de su vientre y renacía como su hijo, y por lo tanto se creía que

⁴ COOPER, J.C., *Diccionario de los símbolos*, 2000; p. 108

ayudaban mágicamente a la fertilidad de las cosechas, de los árboles y de los animales. Eran guardianas de la vida, sanadoras de la vida, entrenadas en el uso de hierbas y ungüentos y en el arte de decorar alfarería. Un complejo simbolismo relacionaba el ritmo lunar en el cuerpo de la mujer con el misterio lunar de la continua regeneración de la vida.⁵



Fig.5. La Cueva del Castillo, una de las que más impresiones de manos se registran en el norte de España.

Se podría decir que la **estampación/impresión** tiene su origen en la Prehistoria, a raíz de las huellas casuales que los humanos primitivos y su entorno dejaban marcados en la tierra o en otras superficies: pisadas, marcas de agua en los arroyos... pero también realizaban impresiones de manera más intencionada, como por ejemplo las huellas de las manos que reproducían en las cavernas por medio del estarcido,⁶ proceso que puede considerarse antecesor de la actual serigrafía y de la aerografía. Si lograron que sus pinturas perdurasen tanto fue por esta técnica tan

⁵ PIQUERO, Guillermo "La Vieja Europa (Las culturas matrísticas del neolítico)", en Disiciencia y textos antropocríticos. Disponible en : <https://disiciencia.wordpress.com/2012/02/26/la-vieja-europa-de-la-matristica-a-los-imperios-patriarcales-2/>

⁶ Técnica primitiva que consiste en estampar sobre una superficie el dibujo que queda en el hueco o contorno de un objeto o plantilla, pasando sobre ella pintura con un pincel, trapo o las propias manos.

sencilla: salpicaban los pigmentos con la boca sobre la mano que apoyaban en la pared y así dejaban el hueco de la misma reflejado en ella. Esta manera de representar las manos en negativo fue originaria de los habitantes del Paleolítico. En algunos estudios, concretamente los realizados por el arqueólogo estadounidense Dean Snow en las cuevas de España y Francia, han desvelado que la mayoría de pinturas rupestres realizadas de este modo fueron creadas por mujeres⁷.

En la Protohistoria⁸, aproximadamente hará 3000 años, la civilización sumeria⁹ fue la primera en producir estampas múltiples, realizadas mediante la talla en piedras pulidas de manera cilíndrica que, después rodaban sobre arcilla blanda, que a su vez se transfería la impresión del diseño tallado sobre ella.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

Los objetivos principales para la realización de este trabajo son, por una parte, la profundización en el uso de la xilografía y el avance en su conocimiento por medio de la experimentación y, por otra, la representación de la idea de la mujer y la naturaleza

⁷ Dichos estudios se realizaron mediante la comparativa del tamaño de dedos y manos masculinas de otras pinturas datadas entre los años 12000 y 40000 a.C. Según la longitud de los dedos y el volumen de las manos concluyó un 75% de las manos que estudió eran de mujer.

⁸ Época que se sitúa cronológicamente entre la Prehistoria y la Historia.

⁹ Civilización antigua asentada cerca del año 3500 a.C en Oriente Medio, concretamente en la parte sur de la antigua Mesopotamia.

mediante esta técnica, estableciendo paralelismos conceptuales entre ambas.

A su vez, de manera paralela y complementaria, se pueden enumerar los siguientes objetivos:

- Desarrollo de criterios razonados en la elección de soportes.
- Establecer cómo influye en el proceso de trabajo xilográfico la peculiaridad de ser ambidiestro y si tiene repercusión apreciable en el resultado.
- Poner en relieve el carácter háptico de la obra xilográfica. Importancia de lo táctil además de lo visual.
- Análisis de la simbiosis mujer-naturaleza
- Análisis de la anatomía y cuerpo femenino.

2.2. METODOLOGÍA

La metodología empleada a la hora de investigar y llevar a cabo este proyecto ha estado orientada a unificar la parte conceptual: Madre Tierra / Diosas Madre con la gráfica, representada por los simbolismos y la iconografía del círculo, el triángulo y el árbol, como puntos clave significativos de la fertilidad y los ciclos de la vida, junto con la parte práctica, mediante el grabado en relieve. En este apartado se tratarán tanto la concepción y nacimiento de la idea como la evolución y los entresijos que ha habido a lo largo de la realización de este proyecto.

2.2.1. La idea

La idea de la que ha partido este Trabajo Final de Máster ha estado bastante clara desde el primer momento, al igual que la técnica con la que iba a

realizar la obra que lo integra. Desde que inicié mis estudios de Grado he tenido un gran vínculo con el cuerpo femenino, sus formas y todo el trasfondo cultural que durante miles de años se ha asociado a él, lo cual me ha llevado a este punto en el que mi trabajo gira entorno a la mujer. La técnica con la que quería realizar mi proyecto también era algo que tenía muy claro, la xilografía, que viene siendo un lenguaje del que no me he podido desligar ni separar desde que inicié mi primera incisión en una matriz.

En un inicio, la meta era realizar xilografías monumentales, pero hubo que ser realista y pensar en las posibilidades que ofrecían los talleres de nuestra facultad. A partir de esta reflexión, lo aconsejable fue reducir los formatos para a su vez realizar una especie de “xilografía mural modular” en la que cada estampa tuviera una correlación con la anterior.

2.2.2. Documentación y planificación.

Antes de comenzar a realizar el proyecto había que seguir una serie de pautas importantes, tales como: la planificación del proceso de trabajo, la documentación y la recolección de información.

El primer punto es la **planificación** del proceso de trabajo de todo el proyecto. En este apartado se organizó y calculó el tiempo que se debía dedicar a cada parte. Este plan de trabajo tuvo algunas variaciones a lo largo del curso, ya que, como todo proceso creativo, hay que adaptarse a las circunstancias del proceso.

El proceso de trabajo se fue distribuyendo de la siguiente manera:

	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio
Ideas y bocetos	X	X	X			
Talla			X	X	X	X
Estampación			X	X	X	X
Parte teórica				X	X	X
Conclusiones					X	X

Como se puede observar en la tabla están desglosadas todas las partes del proceso de realización del trabajo, desde el inicio de la idea, pasando por las fases de talla y estampación, como a su vez la parte teórica para acabar, finalmente, con las conclusiones.

En segundo lugar, para la realización del proyecto se necesita tener una buena base teórica, por lo que se procedió a la **búsqueda y recopilación de información** referente al marco teórico del proyecto, la mujer, las Diosas Madre y la naturaleza, así como de la parte práctica.

2.2.3. El proceso

El **proceso de trabajo** de este proyecto se planificó contando con la disponibilidad de los talleres, durante las clases y fuera de éstas. La mayor parte del tiempo invertido para la realización de los grabados fue fuera del horario de clase, ya que la única asignatura en la que se podía llevar a cabo este proyecto era en Procesos Experimentales en la Xilografía y la Calcografía. En dicha asignatura se realizó una parte del proyecto, pero el resto se ejecutó en horarios libres del taller.

El hecho de trabajar con obra gráfica exige tener claras todas las ideas (bocetos previos sobre todo) antes de iniciar la talla de las matrices, ya que no habrá vuelta atrás. Aunque de los errores se aprende, y mucho,

puesto que éstos te llevarán en ocasiones a encontrar soluciones que jamás hubieses imaginado o previsto.

El proceso de realización de la obra, consistente en el dibujo de bocetos previos, la planificación del conjunto, el traspaso de las imágenes definitivas a las maderas, la talla de las mismas, la estampación y el montaje, está descrito con detalle en el apartado 3.3.1. Planteamiento y proceso de trabajo, por lo que no cabe extenderse más en ello en este momento.

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1. DESCRIPCIÓN GENERAL.

El proyecto *Naturaleza Innata. Procesos de experimentación en la xilografía* se inicia a partir de la visión de la hibridación de la mujer y el árbol, llevándolo a un terreno más personal y en el que se ha trabajado y tratado con bastante empeño y paciencia. Como se ha explicado anteriormente, la expresión simbólica de la Diosa Madre se encuentra en formas de figuras y creaciones con las que la humanidad ha representado a dicha deidad en todos sus mitos y creencias. La unión de las palabras “grande” y “madre” hace que la imagen y arquetipo de la feminidad obtenga una superioridad simbólica equiparándolo a todo lo mundano. Hay una gran variedad de símbolos referentes a la naturaleza, y que a su vez están relacionados con la figura de la Gran Madre. Aunque no hay que olvidar que con todas estas características simbólicas no sólo se hace referencia a una única deidad, sino a un sin fin de “Grandes Madres”, como diosas de la agricultura, de la naturaleza, del

conocimiento, o seres mitológicos y fantásticos, como las hadas, las ninfas, dríades, las hamadriades, etc.

3.1.1. Antecedentes propios.

A lo largo de la trayectoria del trabajo personal de la autora de este proyecto, siempre se ha sentido vinculada a conceptos referentes a la mujer y la naturaleza. Esta simbiosis entre ambos conceptos ha sido parte de la poética de su trabajo desde hace ya bastante tiempo, pero apareció de manera más patente en su obra a raíz de un gran cambio en su vida, a partir del cual recurrió a ella a modo de evasión y de refugio. Toda la proyección física de estos inicios se pudo ver a partir de algunos dibujos y bocetos que fui realizando a causa de una fractura en la muñeca izquierda. A raíz de esto, fui descubriendo mi ambidiextrismo y las posibilidades expresivas que me ofrecía.

Toda la proyección de estos inicios se pudo ir viendo a lo largo de la evolución que fue adquiriendo en el paso por diferentes asignaturas de grado, como anatomía artística, fundamentos del grabado, Xilografía... donde se comenzó a trabajar la anatomía femenina, las raíces, los árboles... para finalmente unirlos entre sí. Todos estos inicios pueden verse como punto de partida de lo que se ha desarrollado a lo largo de este año en que se ha cursado el Máster de Producción Artística.

Una cuestión importante para mí, como se ha apuntado, es el ambidiextrismo con el que se realiza la obra. A partir de la fractura mencionada, fui descubriendo el uso de la mano izquierda en el proceso de trabajo, lo cual me hizo ver todas las posibilidades expresivas que podría ofrecer emplear las dos manos, sobre todo en partes tan significativas como son el

dibujo y la talla. Desde entonces, he ido trabajando con diferentes técnicas y lenguajes, como la litografía, la serigrafía, la calcografía y, en este caso, con la xilografía, casi siempre manteniéndome por la línea del campo gráfico, el uso de ambas manos y el concepto de lo femenino.

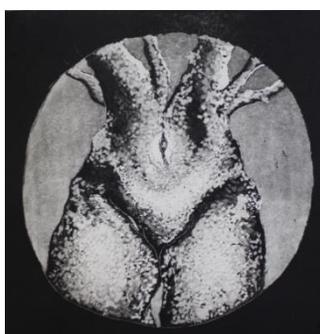
La xilografía fue un gran descubrimiento cuando la cursamos en Grado; desde entonces, no me he podido desligar de ella por muchas otras técnicas que haya practicado. Se podría decir que es como una prolongación de mí misma, y que ha marcado un punto de inflexión en mi vida y trayectoria artística. Como afirma Gretel Herrera hablando de Ana Mendieta "describió su obra como una vuelta al seno materno. (...) un único gesto: incorporarse al medio natural, fundirse con él en un acto místico. Es una larga metáfora del regreso a lo primario, construida desde su propia sed individual de retorno, su "sed de ser".¹⁰

A continuación, vienen adjuntadas fotografías y fichas técnicas de algunos de los trabajos más significativos e inspiradores previos a la realización del proyecto Naturaleza Innata, Procesos de experimentación en la xilografía:

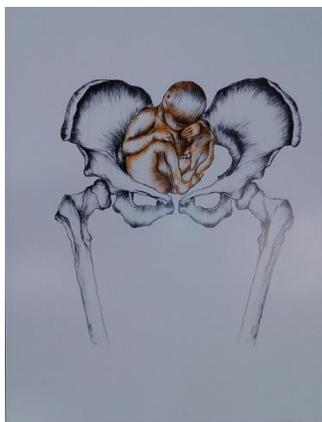
¹⁰ HERRERA, Gretel, Las huellas de Ana Mendieta, 2009.



Título	Pachamama
Técnica/material/soporte	Xilografía sobre DM de 15 x 15 cm, estampada sobre papel Popset de 15 x 15 cm.
Año de realización	Febrero de 2013.
Relación con el proyecto	Se puede ver la expresividad y primitivismo en la línea por el uso de la mano izquierda, como en la última matriz de la serie.



Título	<i>Cueva materna</i>
Técnica/material/soporte	Litografía, plancha emulsionada/offset de 71 x 60 cm, estampada sobre papel Popset de 50 x 70 cm.
Año de realización	Enero 2014.
Relación con el proyecto	Representación de la maternidad, la fertilidad



Título	<i>Hibridaciones</i>
Técnica/material/soporte	Aguatinta sobre plancha de zinc de 25 x 25 cm, estampado sobre papel Hahnemühle de 30 x 24 cm.
Año de realización	Noviembre 2014.
Relación con el proyecto	Relación la mujer y la naturaleza, pero a su vez con un estudio anatómico.



Título	Naturaleza Innata I
Técnica/material/soporte	Xilografía sobre DM de 60 x 60 cm, estampada sobre papel Popset de 70 x 75 cm.
Año de realización	Marzo 2015.
Relación con el proyecto	Se puede ver la expresividad que evoca la línea tan delicada. Se representa la dualidad de la Diosa Madre.

En el anexo que se encuentra al final del documento se han incluido algunos trabajos más relacionados con el lenguaje y la poética del proyecto.

3.2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.

Para este proyecto se ha ido recopilando información acerca de artistas y teóricos que tratan un concepto igual o similar al planteado en el mismo, como a su vez artistas vinculados al grabado en relieve, técnica usada a la hora de realizar las estampas que lo integran. Aunque las obras anteriormente nombradas han sido una buena base para el desarrollo y evolución de este proyecto, se ha necesitado realizar una recopilación y absorción de conocimientos e información a partir de referentes artísticos y conceptuales.

En cuanto a los referentes artísticos de este proyecto, han sido elegidos por su vinculación al entorno y unión o proximidad de su obra a la naturaleza, ya sea mediante técnicas gráficas, pictóricas o escultóricas.

La fundamentación teórica y poética del proyecto se ha desarrollado a partir de la lectura de las obras de algunos psicólogos, ensayistas, escritores y pensadores, varios de los cuales han sido citados por el hecho tratar temas relacionados con la concepción de “la madre” en su evocación de “Diosa Madre” o “Madre Tierra”.

3.2.1. Diosa Madre – Gran Diosa.

Desde Platón, consta que se dice de las mujeres que “imitan a la tierra”, llegando así a vincular la maternidad de la mujer con la productividad de la tierra. Por supuesto en esta analogía, que cimienta todo

lo que se ha dicho de las Diosas Madre, la madre aparece como un ser supremo y, en la medida en que se crea la vida humana, se eleva por encima de la muerte.

Como se dice en la parte introductoria del proyecto, Marija Gimbutas realizó investigaciones en las que halló, en excavaciones de zonas funerarias de las civilizaciones de la actual Europa, pruebas de que esas poblaciones eran matricentristas¹¹ y que, además, rendían culto a la Gran Diosa. Esta Diosa Madre arcaica es a su vez generadora de vida a partir de sí misma.

3.2.1.1. *Origen. Paleolítico y Neolítico.*

Junto al enaltecimiento demétrico¹² del mundo de las madres se descubre una concepción del mismo más profunda, más originaria, el naturalismo del telurismo más puro, no sometido a ninguna limitación y abandonado a sí mismo.¹³

Johan Jacob Bachofen manifiesta en su Teoría del Mutterrecht que existen evidencias de sociedades matrifocales humanas desde hace unos 35000 años. Según él en su teoría del *Mutterrecht*¹⁴, entre el período Paleolítico y el Neolítico la sociedad se basaba en una ginecocracia igualitaria, basada en el culto a una Diosa Madre *telúrica*¹⁵. Todas estas evidencias y datos fueron descubiertos a partir de hallazgos en diferentes excavaciones arqueológicas por diferentes

¹¹ Según Vethencourt en 1974 y 1983 se refiere a la forma en que está estructurada una familia en la que la madre es la figura primordial y ocupa el centro de las relaciones familiares.

¹² Perteneciente a Deméter, la diosa de la agricultura.

¹³ Rodrigáñez, C. *El asalto al Hades. La rebelión de Edipo, Parte I*, HURPOGRAF, S.L. - Artes Gráficas; p. 115.

¹⁴ La traducción correcta del término *Mutterrecht* al español es Derecho Materno, no matriarcado.

¹⁵ Que procede de la Tierra.

arqueólogos/as. En ellas se encontraron una gran proliferación de imágenes, esculturas y bajorrelieves, de mujeres. Todas estas pruebas fueron positivas para muchos historiadores, antropólogos y psicoanalistas, ya que todas sus teorías respecto a dicho tema podían ya tener una validez contundente. Todo empezó a cobrar sentido gracias a estas pruebas arqueológicas junto con los estudios históricos y mitológicos publicados al respecto. Bachofen dijo “¡Que comprensible resulta ahora el realce de la madre!”,¹⁶ ya todo cobraba un sentido con estas pruebas, y donde todas sus teorías podían pisar fuerte con la buena base que le dejaban todos estos descubrimientos. A esta forma de civilización se la podría denominar como una “cultura de la celebración de la vida”. Estas generaciones primitivas de mujeres se caracterizaban socialmente por carecer de jerarquía o de cualquier tipo de mandamás, ninguna distinción entre sexos, entre otras cosas.



Fig. 6. Representación de Gea o Gaia, fragmento del Ara Pacis Augustae, s. I a.C.

3.2.1.2. Diosas Madre en diferentes culturas.

El culto a la Gran Diosa en Roma y en Grecia subsistió con gran fuerza hasta los primeros siglos de nuestro tiempo. Gea o Gaia (Tierra) fue la representante del arquetipo de la Gran Diosa y Madre en la mitología griega. A continuación, *Gea* fue sustituida por su hija *Rea* o *Cibeles*. La deidad Cibeles fue adorada en Roma como *Magna Mater* (Gran Madre) e incluso identificada con *Ceres* (*Deméter*). *Deméter*, la diosa griega de las cosechas era adorada por su personificación de la Madre y de su mismo instinto maternal.

¹⁶ Rodríguez, C. *El asalto al Hades. La rebelión de Edipo, Parte I*, HURPOGRAF, S.L. - Artes Gráficas; p.85.



Fig.7. Bird Lady, de la Dinastía Egipcia Naganda 3500 – 3400 a.C.

En civilizaciones y culturas orientales, como en la India, el término *Mahimata* tiene como significado “Madre Tierra” como Gran Diosa. En África se denominaba *Mag Haumea*. En América, cada cultura y civilización tenía su propio término: la divinidad existía bajo el nombre de *Pachamama* para los Incas, *Ñuke Mapu* para los Mapuches y para los Mayas la *Hera*, entre otros. Para los aborígenes australianos se la denominaba Madre Serpiente. Mucho más cerca de nosotros, en la mitología vasca pervive aún la presencia de la diosa Mari, y la figura de Amalur.¹⁷

3.2.1.3. Dualidades en la Gran Diosa. La Madre Bondadosa y la Madre Terrible.

Todos los simbolismos relacionados con la Diosa Madre o Gran Diosa pueden tener doble filo, un sentido positivo y otro negativo. Esta deidad ctónica¹⁸ tiene también su lado destructivo o agresivo, como podemos presenciar en los fenómenos meteorológicos, en los terremotos, las inundaciones... o en las manifestaciones violentas de la divinidad femenina, como la ambivalente deidad hindú Kali, y la arcaica Hécate, dueña del caldero de la vida. El paralelo, más cercano a la cultura y religión occidental, vendría a ser María, que en las alegorías medievales representaba a la cruz en su lado negativo.

Ejemplos de esta dualidad podrían ser la ambivalente deidad hindú *Kali-Ma*, la Madre Divina y protectora feroz, que para sus fieles representa una figura maternal y a su vez violenta. En la cultura egipcia

¹⁷ El nombre de *Amalur* proviene del nombre de origen euskera, y su traducción es Madre Tierra.

¹⁸ Término de la mitología griega que significa "perteneciente a la tierra" o "de tierra".

existía la diosa *Sekhmet*, que poseía una doble faceta, compasiva y agresiva. Esta diosa de la guerra mantenía el orden, pero cuando sacaba su faceta destructora se hacía evidente una de las funciones de la Triple Diosa, la función destructora (concepto que se trata en el siguiente capítulo) La deidad celta Morrigan o la Madre Cuervo representaba el arquetipo de la ira, la parte terrible y violenta de la dualidad de la diosa.

3.2.1.4. La Triple Diosa. Creadora, conservadora y destructora.

El concepto de la **Triple Diosa** se refiere al grupo de tríadas de diosas y diosas individuales de tres formas o aspectos, que son descritas con frecuencia como la Doncella, la Madre y la Anciana, y que cada una simboliza una etapa del ciclo de la vida de la mujer. Este triángulo femenino muchas veces va unido al gobierno de los reinos de la Tierra, Inframundo y Cielo, respectivamente. El novelista y escritor Robert Graves, consideraba a la Triple Diosa como la musa de la poesía y que recompuso su antiguo culto.

En la filosofía Sankhya, se ha expresado el arquetipo de la madre bajo la forma de un concepto denominado *prakrti*, que se caracteriza por estar compuesto de Tres Gunas: La Bondad, la Pasión y la Tiniebla. También las deidades irlandesas Morrigan, Macha y Badb conformaban la triada de diosas de la guerra.

3.2.1.5. Simbolismo.

La figura creadora del Universo fue personificada en una mujer a través de símbolos, aludiendo así a su poder generador y protector de la vida. Estos símbolos eran similares a zonas cóncavas y circulares, sea bien la vulva, el vientre, los senos, la vagina, el útero... u

objetos como una copa, las conchas, la matriz, la tierra... Otras imágenes ligadas a la Diosa Madre vendrían a ser la serpiente, el círculo o el triángulo invertido. El triángulo invertido es el símbolo universalmente conocido del triángulo público de la mujer, forma que se asocia a la fertilidad de la diosa.

El árbol simboliza la vida, intermedio entre lo eterno y lo efímero, además de la inmortalidad y el ciclo de la vida. Representa en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, reproducción, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad.

Los símbolos, al igual que los mitos, fueron variando al mismo ritmo que la sociedad.

3.2.2. Teóricos y escritores.

A partir del estudio y lectura del libro *Mujer o Árbol: Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, se dio con el término Arquetipo, que podría ser definido como fenómeno ancestral y tendencia innata que se produce a nivel colectivo en las diferentes culturas y sociedades que modela un modo de ser común. A partir de ese término y de una intensa búsqueda, se pudo hallar a una serie de teóricos que trataban el estudio de los arquetipos además de teorías matriarcales. A lo largo de la lectura del libro anteriormente nombrado, el primer teórico que trataba el tema de los arquetipos fue Carl Gustav Jung, psiquiatra, psicólogo y psicoanalista de origen suizo, fundador de la Psicología Analítica¹⁹. Tenía grandes conocimientos sobre la mitología y la historia a raíz de varias escapadas a diferentes países, como México o la India. Uno de los campos que trató durante mucho

¹⁹ Fue la definición que adjudicó el psicoanalista, psicólogo y ensayista suizo Carl Gustav Jung a sus propios estudios teórico - clínicos, para así diferenciarse del psicoanálisis freudiano.

tiempo fue el del inconsciente colectivo, el cual según Jung, está conformado por los arquetipos o imágenes primordiales o mitológicas (término tomado de Platón). Los arquetipos como tales, son los contenidos del inconsciente colectivo; son una tendencia innata, no aprendida por el ser humano, y están en nosotros desde tiempos ancestrales. De todos los arquetipos, el que más se adaptaba para el estudio de este proyecto era el Arquetipo Materno. En lo femenino y maternal, Jung veía una relación innata con varios conceptos místicos y ancestrales. Jung definió lo maternal de la siguiente manera:

Lo «maternal»: por antonomasia, la mágica autoridad de lo femenino; la sabiduría y la altura espiritual más allá del intelecto; lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento; el lugar de la transformación mágica, del renacer; el instinto o impulso que ayuda; lo secreto, escondido, lo tenebroso, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable.²⁰

Todos nuestros ancestros han sido engendrados por una madre. Habiéndola conocido o no, siempre se posee esa conexión o vínculo materno filial. Este arquetipo es simbolizado por la Madre Primordial o “Madre Tierra” mitológica; en tradiciones occidentales o religiosas por Eva y María y simbólicamente mediante conceptos como la nación, el bosque o el mar. Otros elementos relacionados con este arquetipo serían objetos cóncavos, como una flor, una cornucopia o una olla, todos relacionados a su vez con el círculo femenino. Referentes a los órganos reproductores

²⁰ JUNG, C. G. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Ed. Paidós, p. 79.

femeninos, viene dado el término *ioni*²¹ (vulva-vagina-útero), procedente del sánscrito.

Por otra parte, documentándose sobre el concepto de la Diosa Madre a partir de la lectura del libro *Mujer o Árbol: Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, di con el discípulo de Jung, el psicoanalista y teórico Erich Neumann. En su ensayo *La Gran Madre*, hace un estudio sobre el arquetipo de la Diosa Matriarcal y el simbolismo de la imaginería femenina que la envuelve, sea mediante la práctica artística, ritual, mitológica, etc. desde la humanidad prehistórica hasta la actualidad.

El antropólogo y teórico del matriarcado Johan Jakob Bachofen, planteó que el matriarcado fue el sistema social más antiguo que existió y que, a su vez, se creó una mitificación femenina sobre la Madre Originaria. Bachofen compiló una cuantiosa documentación e información con que poder demostrar que la maternidad es la fuente de la sociedad humana, de la religión y la moralidad, escribiendo sobre las antiguas sociedades occidentales y orientales.

En cuanto a literatura, la escritora Clarissa Pinkola Estés en su libro *Mujeres que corren con lobos*, no ejerció una influencia directa a la hora de teorizar el proyecto, sino más bien fueron partes concretas que me evocaban sentimientos en relación al tema en cuestión del trabajo.

3.2.3. La xilografía como medio de expresión.

Actualmente el uso de la gráfica se ha expandido como la pólvora, los artistas han retomado el gusto por las técnicas de estampación después de un periodo latente. Pero se ha de volver atrás en la historia para

²¹ *Ibidem*, p.75.

saber y rememorar los orígenes de esta técnica de estampación tan antigua.

3.2.3.1. Grabado en relieve: origen y evolución.

En la actualidad, la xilografía ha sido adoptada de nuevo por los artistas que quieren reencontrarse con un recurso y modo de creación primitivo y de unas cualidades únicas. Pero siglos atrás su uso más generalizado no tenía fines artísticos, sino más bien de reproducción. El grabado en relieve se utilizaba para ilustrar libros religiosos e incluso para la parte tipográfica. Se optó por esta técnica por su gran resistencia y durabilidad al aguantar grandes tiradas, además de que se podía imprimir simultáneamente con la tipografía móvil, lo que abarataba mucho la producción de libros.

Hay muchas conjeturas acerca del lugar y año de aparición de la xilografía; por un lado, unos dicen que las primeras telas estampadas fueron impresas en la zona caucásica²² entre los años 2.000 y 450 a.C., por otro, que en Asia se encontraron matrices xilográficas datadas del 3.000 a.C. También se ha señalado que en la India se encontraron indicios del uso de matrices también sobre el año 3.000 a.C. La cuestión es que todas estas teorías se quedan en el aire, ya que de esa época no se han llegado a conservar matrices talladas ni estampaciones, debido a la poca perdurabilidad y resistencia al paso del tiempo.²³

Simultáneamente, en países como México, Persia y Perú también se estaba difundiendo este método de

²² Región de Europa del Este y Asia Occidental.

²³ Información extraída de la tesis doctoral de Pamela Hevia Toledo *La tela como soporte de creación en la obra gráfica*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2016; p. 128.

reproducción, y en China y Japón. Las civilizaciones antiguas de Babilonia y Sumeria perfeccionaron la estampación y la talla de tacos de madera para la realización de sellos. En archivos oficiales chinos, consta que el papel se inventó en el año 105 d.C en China central, pero no se intentó la estampación en él hasta el s.VII. La manera más primitiva de imprimir era mediante golpes, pero pasado el tiempo se sustituyó por un método más sensible, el frotamiento. En vez de golpearlo fuertemente se realizaban movimientos circulares sobre la superficie para así conseguir una impresión uniforme. Unos ejemplos de los primeros grabados realizados con este proceso de frotamiento son unos amuletos budistas, datados en Japón en el año 770 d.C.

En Occidente, parece que la xilografía es así mismo el primer sistema empleado para reproducir imágenes por impresión. También se utilizaba el grabado en metal, pero el grabado en madera alcanzó mayor difusión por su facilidad en la ejecución y por la usar un material económico, la madera. Cuando el papel empezó a extenderse, se propagó la producción de impresiones xilográficas en gran cantidad de imágenes de santos, naipes, e impresos de hojas con, normalmente, un texto manuscrito debajo de la propia imagen. Esto fue un antecedente a la realización de libros xilográficos, también conocidos como tabelarios, cuyos primeros ejemplos se datan hacia el año 1430 en Alemania y en Holanda.

En el siglo XIV se comenzaron a realizar xilografías con iluminaciones²⁴ de color, ya que en el periodo del medievo tenían gusto por los colores fuertes a raíz de los códices ilustrados. La gran expansión de la xilografía

²⁴ Iluminaciones manuales que realizaban pintores con pinturas con base acuosa para darles color a los grabados en relieve.

se produjo en el s.XV, donde destaca, en Alemania, la figura de *Albrecht Dürer* que fue un magnífico grabador calcográfico, descendiente de familia de orfebres y discípulo y heredero de Schongauer, pero también trabajó ampliamente grabado en madera, disciplina en la que no tuvo antecedentes de tan alto nivel artístico. En cuanto a su producción, es tan amplia y relevante en el campo del grabado que le ha valido para ser un gran referente para la mayoría de grabadores del mundo. En este caso, la parte que nos interesa de él son sus xilografías; aunque normalmente se le ha relacionado con el *Rhinoceros* (imagen en el lateral) tiene a sus espaldas una gran cantidad de xilografías de diferente índole, aunque con predominancia del retrato. Otro punto a destacar de la trayectoria de Durero, sin duda alguna, son los encargos que recibió del Emperador Maximiliano I para exaltar su legado y legitimidad como emperador. Maximiliano le encomendó a los mejores grabadores del momento: Durero y otros, como Hans Burgkmair y Albrecht Altdorfer, tres obras **monumentales** denominadas *La Procesión Triunfal*, *El Gran Carro Triunfal*, y *el Arco del Triunfo*, inspiradas en las construcciones que se realizaban para rendir culto y homenaje a los antiguos generales romanos. Estas xilografías monumentales y modulares estaban destinadas a ser colgadas en las paredes como si se tratase de vallas publicitarias gigantes que divulgaban lo maravilloso que era el emperador. De las obras del Arco del Triunfo y el Gran Carro Triunfal que encargó el emperador, sólo la primera estuvo terminada para poder verla en vida. Los grabados en madera de la *Procesión Triunfal* y del *Arco del Triunfo*, fueron las mayores impresiones xilográficas producidas hasta entonces. El Arco de Triunfo constaba de 135 estampas con una medida total de 410 x 565 mm aprox., el Gran Carro Triunfal tenía un tamaño total de 470 x 2320 mm. El Gran Carro Triunfal, en un principio fue concebido

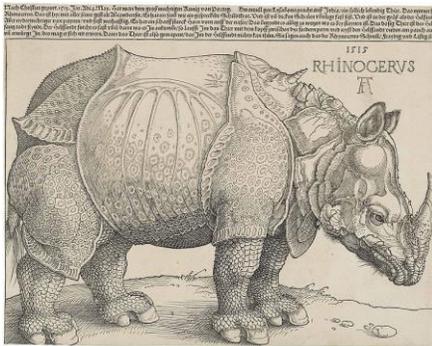


Fig 8. *Rhinoceros*, Albrecht Dürer, xilografía, 1515.

Fig 9. *Arco de Triunfo*, Albrecht Dürer, xilografía, 1515.

para ser la parte central del Triunfo de Maximiliano, la grandísima obra que le fue encargada a Durero para representar al emperador y toda su corte en un friso de 60 metros. Pero cuando Durero comenzó a trabajarlo, en el año 1519 la muerte de Maximiliano I le sorprendió, con lo que abandonó este trabajo y realizó independientemente el Gran Carro Triunfal, dedicándoselo al Emperador y a su sucesor Carlos V.



Fig 10. Detalle del Carro Triunfal de Albrecht Dürer.

Fig 11. Carro Triunfal, Albrecht Dürer, 1522.

En el periodo pleno del Renacimiento, cuando los dibujos monocromáticos y los claroscuros estaban en auge, se empezó a trabajar el camafeo²⁵

En el siglo XVII el grabado en madera entró en un período de declive coincidiendo con la predominancia del barroco y su gusto por la abundancia de detalles en la ornamentación, mucho más adecuados para el tipo de trabajo propio del grabado en metal. Pero a pesar de esto, tiempo después, a finales del siglo XVIII, alcanzó un gran resurgimiento, gracias a Thomas Bewick y sus xilografías a testa.²⁶

A finales del s. XIX, con la recuperación de la xilografía como medio de expresión artístico y habiéndose a su vez liberado de su función utilitaria, se comenzó a dar más uso de la xilografía a color. Artistas como Paul Gauguin y sus "bajorrelieves xilográficos", Eduard Munch, con sus xilografías a color, como

²⁵ Estampación xilográfica realizada con varias planchas de un mismo color, distintos tonos.

²⁶ Son planchas de madera cortadas transversalmente al tronco del árbol con lo que se elimina la veta de la madera.

Melancolía I (1896) y los miembros del expresionismo alemán, encontraron en la xilografía un asombroso medio de expresión y creatividad.

Para ellos (los expresionistas), la superficie se había convertido de nuevo en una unidad estructural, sujeta a un orden inmanente que alienta a todos sus elementos funcionales. Sobre todo volvieron a considerar la xilografía como expresión de algo específico, que no podía expresarse en el dibujo, sino exclusivamente a través de la talla de la madera y la impresión con la plancha.²⁷

3.2.3.2. Xilografía modular y monumental.

Como se ha visto en el capítulo anterior, a principios del siglo XVI ya se realizaron obras xilográficas monumentales en honor al emperador Maximiliano, llevadas a cabo por Durero junto con otros artistas de primera fila del momento.

Años más tarde, proximadamente en el año 1549, Tiziano estampó el grabado *El paso por el mar Rojo*. Dicha obra estaba realizada con doce matrices de madera que totalizaban un conjunto de 1,21 m. x 2,21 m. Para el montaje de esta xilografía tan grande, el artista colocó todas las planchas correlativamente, a modo de puzzle, para así poder conseguir este grabado en relieve monumental de tales dimensiones.



Fig 12. Detalle del *Ahogamiento del anfitrión del faraón en el Mar Rojo* de Tiziano.

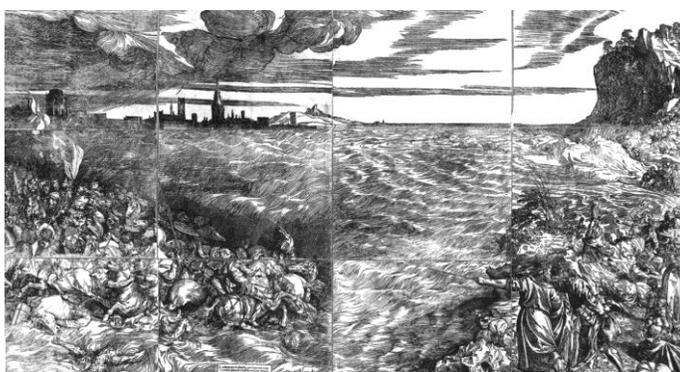
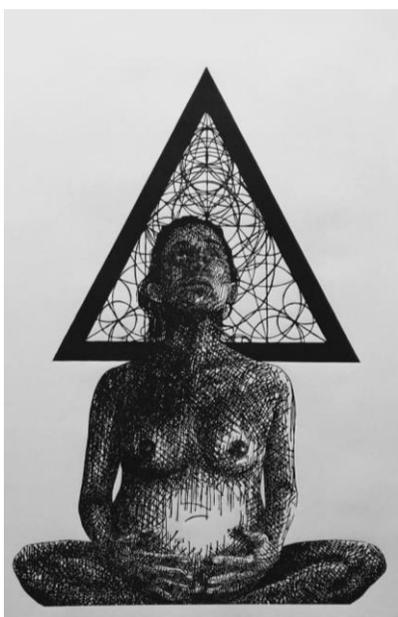


Fig 13. Tiziano Vecellio, *Ahogamiento del anfitrión del faraón en el Mar Rojo*, xilografía; 1515.

²⁷ Westheim, P. *Grabado en Madera*, México, Breviarios. Fondo de Cultura Económica; pp 179-180

Posteriormente, a lo largo del s XX y en la actualidad, los grabadores mexicanos se han aferrado a este proceso de creación para fines artísticos y reivindicativos. Como se puede ver más adelante y detalladamente en el apartado 3.2.4. Referentes, los grabadores mexicanos siempre han tendido a trabajar formatos bastante grandes, pero los contemporáneos se superan. Un ejemplo claro de ello serían artistas como Carlos Bautista o Irving Herrera, que han devuelto el carácter monumental a la xilografía contemporánea con obras como la que se puede ver en la siguiente hoja en el lateral izquierdo.



3.2.3.3. Sistema háptico en la xilografía.

Tocar, entender una forma, un objeto, es como cubrirlo de manos. Se puede decir “posar la mirada” pero sólo después de haber posado las manos se posa la mirada y la mirada recoge, descifra la forma y la ve con las huellas de las manos.²⁸

El Arte ha estado relacionado con el sentido del tacto; el artista mientras crea está en pleno contacto táctil con su obra y sus materiales. Pero en lo que se refiere al contacto que pueda tener una persona con la obra, predomina el sentido visual. La percepción del arte siempre ha estado ligada a los estímulos que la vista ejerce, lo que ha provocado que las señales o percepciones que los demás sentidos nos puedan dar sobre ellas hayan quedado en un segundo plano. Vivimos en un régimen visual en el que todo nos entra por los ojos; en prácticamente todos los ámbitos lo



Fig 14. *Ciclo Eterno*, Carlos Bautista, 112 x 76 cm, 2016.

Fig 15. *Pez Mítico*, Irving Herrera, 60 x 60 cm, 2011.

²⁸ Cita de Giuseppe Penone nombrada por Gema Hoyas en su tesis *La percepción háptica en la escultura contemporánea: valoración y ámbitos de desarrollo*, 2003.

visual es lo predominante, aun promulgando por una sociedad más integradora e inclusiva, seguimos tendiendo a darle más importancia a lo visual y restársela a los demás sentidos. Aunque parece algo más lejano de lo que en verdad es, actualmente están habiendo algunas iniciativas de realización de exposiciones y eventos culturales en los que se trata el tema del tacto, al igual que del resto de sentidos, para así promover la inclusión de todo el mundo. Referente al grabado, y más concretamente a la xilografía, el grabador siempre está en contacto con su material, en el caso de este trabajo, con la madera.

En el mundo del arte, en los museos o galerías por poner unos ejemplos, prácticamente ninguna obra se puede tocar. En el caso de la gráfica, el observarla enmarcada, o no dando opción a tocar la matriz de donde ha partido, hace que se sienta que perdemos muchas sensaciones e informaciones relevantes. Si le permitiéramos al espectador la oportunidad de tener ese contacto que tiene el grabador sobre la superficie de la madera y todas esas improntas, llegarían a apreciar la obra de una manera totalmente distinta. Este modo de sentir la obra cambiaría a su vez el método de lectura de la misma, ya que mediante esa hibridación sensorial el público podría ver con las manos y no solo con los ojos. Como dice Juhani Pallasmaa en su libro *Los ojos de la piel*:

“Todos los sentidos, incluido la vista, pueden considerarse como extensiones del sentido del tacto, como especializaciones del sentido de la piel. Definen la interacción entre la piel y el entorno, entre la interioridad opaca del cuerpo y la exterioridad del mundo.”²⁹

²⁹ Pallasmaa Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Ed. Gustavo Gili; 2005; p 44.

3.2.3.4. La mujer, la madre Tierra, el grabado y la madera.

La mujer siempre ha tenido una vinculación física y espiritual con la naturaleza. Crecemos a partir del nacimiento de una semilla y al ir evolucionando y madurando, en nuestro período adulto nos transformamos en un árbol. Aunque suene radical y descabellado, dicha conexión da pie a pensar que si este vínculo ha perdurado tanto a lo largo del tiempo, y el árbol fue alguna vez mujer ¿quién no nos dice que un futuro ellas se conviertan en árboles, y así de alguna manera, volvieran a sus orígenes terrenales? Sería como un nuevo ciclo vital, como el de la mujer cíclica lunar, ciclo estacional, ciclo menstrual... Desde otro punto de vista, si el tronco (de madera) es lo que sustenta la copa, y el ramaje y los frutos que puedan nacer de él, la mujer también se presenta como el soporte para la creación, ella es un ser creador.

Una unión entre la Madre Tierra y la madera vendrían a ser las improntas que se dejan a partir de la talla de las matrices de una xilografía, lo cual recuerda a las cicatrices que tiene un árbol viejo a lo largo del tiempo, o también los recorridos y huellas que dejas en la tierra cuando lo aras.

Otra semejanza entre el grabado en madera y la mujer y madre podría ser el término matriz, ya que además de ser una acepción de útero, en terminologías de grabado viene a ser la plancha en la que se incide mediante utensilios cortantes y punzantes para después ser reproducida. Con lo que hay un paralelismo entre la matriz de la mujer y la de la xilografía, su vínculo con el nacimiento u origen de algo que deseamos tan profundamente. Ambas son una fuente de vida, de historia... con una gran capacidad de creación.

3.2.4. Referentes.

Para el desarrollo de la idea y, posteriormente del proyecto, ha habido una gran serie de referentes, unos aportaron influencias en la técnica de la xilografía, y otros me inspiraron a la hora de desarrollar la idea y proyectarla. A continuación se puede observar los que han sido más importantes a la hora de realizar el proyecto de *Naturaleza Innata. Procesos de experimentación en la xilografía*:

3.2.4.1. Influencias con el lenguaje específico de la xilografía.



Fig 16. **José Guadalupe Posada**: *La Catrina*, xilografía sobre papel; 1913.

Fig 17. **Leopoldo Méndez**: *Tengo sed, placa No.3 Río Escondido*, xilografía sobre papel; 1947.

Fig 18. **Swoon**: instalación *Cave*; 2013.

José Guadalupe Posada, grabador, litógrafo y caricaturista mexicano, famoso por sus xilografías sobre la muerte, y estampas de carácter popular y reivindicativo, con inspiración en el folklore. Ha sido y es el padre de la xilografía y las artes gráficas mexicanas de finales de s. XIX y principios de s. XX. Su influencia en este proyecto ha sido sobre todo por la técnica, la xilografía, y su gran destreza y precisión sobre ella, que tantos retos ha hecho plantearse.

El discípulo de Posada, **Leopoldo Méndez** es considerado uno de los artistas gráficos más importantes de México. Aunque el trabajo de Méndez fue motivado por su activismo político, su obra tiene la característica impactar al espectador con su tipo de talla, tan delicada, y con los colores esenciales, el blanco y el negro, lo positivo y lo negativo. Este factor es el más influyente en este proyecto, ya que, al margen de la temática de sus obras, las características del lenguaje de sus linograbados lo han influenciado y a su vez nutrido de riqueza gráfica.

Completamente distinta es la artista callejera estadounidense **Swoon**. Trabaja sobre grandes formatos, entre los cuales suelen destacar xilografías de personas a tamaño real, que estampa sobre papel encolado y que manipula con una gran diversidad de técnicas; finalmente los coloca por zonas deshabitadas, en desuso o abandonadas de las ciudades por las que se abre paso. Se evidencia la influencia de esta artista en el trabajo *Naturaleza Innata*, sobre todo en el tema técnico (xilografía) y de grande formato.



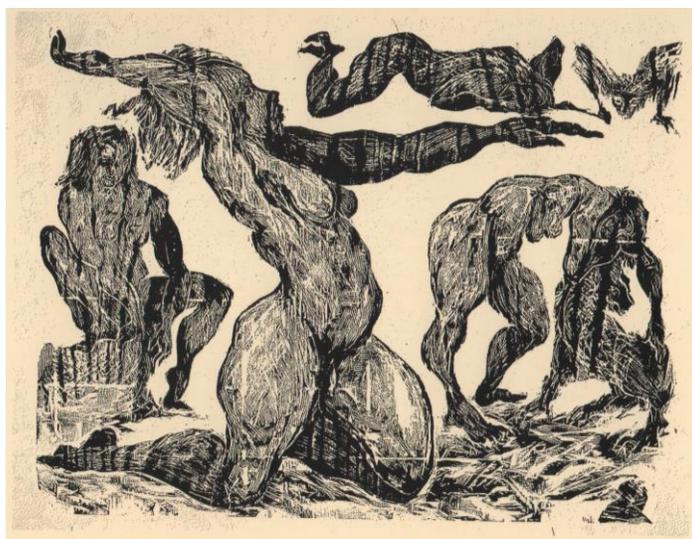
El artista mexicano **Carlos Bautista**, destaca por sus grabados en relieve de gran formato y con temática sobre el antropomorfismo y la naturaleza. Su influencia en *Naturaleza Innata* es evidente; por una parte por el lenguaje con el que ha llevado a cabo sus obras: la xilografía, y por otro lado por su temática: la naturaleza y el ser humano.



Fig 19. Carlos Bautista, Raíz del cielo; xilografía sobre papel; 2013.

Fig 20. Irving Herrera, Kalu, 2011.

Fig 21. Pedro Ascencio, Congregación de presagios, 1999.



Las xilografías de gran formato de **Pedro Ascencio** se pueden identificar a simple vista por sus características tan propias. Como dijo Juan Bautista Peiró sobre la obra de Ascencio “*La fuerza gestual, la desbordante intuición, la creatividad exultante de una feracidad*”

inusitada, laten con fuerza en estas obras de enorme contundencia visual. Hay mucho de esa actitud sensitiva del artista que se deja llevar...”³⁰ Su impronta destaca en este proyecto por recurrir a un tipo de huella muy afín a la de este proyecto.

El artista interdisciplinar **Irving Herrera** hace uso del grabado en relieve conjugándolo a veces con otras técnicas, sea pintura o dibujo, para la realización de proyectos de gran formato.



Fig 22. Thomas Kilpper, *Impressions. Five Centuries of Woodcuts*, 2016.

Aunque la gran parte de los referentes técnicos de este proyecto son mayormente mexicanos, el grabador e impresor de suelos alemán **Thomas Kilpper** no se queda atrás. La obra y proceso de trabajo de Kilpper se basa en la talla de suelos de madera de edificios abandonados, recurriendo a historias acontecidas en ellos para su representación.

³⁰ Cita de Juan Bta. Peiró extraída del libro *Pedro Ascencio. Actualización del grabado en Madera. Memoria de un taller*, Universidad Politécnica de Valencia, 1991. p.9

3.2.4.2. Influencias en la idea.

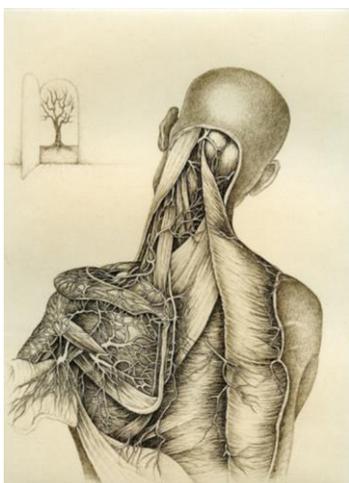


Fig.23. Cecile Reims, Sin título.

La grabadora francesa **Cecile Reims** destaca por sus grabados a buril de meticuloso detalle y su representación de la naturaleza, son ejemplo de ello algunas estampas de troncos de árboles y otras con antropomorfismos en figuras de animales (como toros y búhos) y en árboles. Incluso en algunas de sus representaciones de figuras humanas, hace simultáneamente estudios anatómicos. Un ejemplo sería el de la *figura 23*, en la que parece que represente el sistema nervioso mediante enraizamientos.

La obra de la grandísima pintora **Frida Kahlo**, destaca por su representación y búsqueda de sus raíces mexicanas, por otra parte son las obras en las que se centra en ella misma y en sus miedos y penas las que la han convertido en una figura destacada de la pintura del siglo XX. Lo que me influencia de las obras de Frida Kahlo es la temática de la mujer junto con la naturaleza, fertilidad en ambos campos, y la exaltación que hace de lo femenino. Otro aspecto que hace que destaque para mí es la importancia que le da a la naturaleza en casi todas sus obras, a sus raíces, como ejemplo pondría su obra *Raíces* 1943, en la que se autorretrata convirtiéndose en parte de la Tierra con esas raíces que brotan de su cuerpo.



Fig. 24. Frida Kahlo: *Raíces*, 1943.

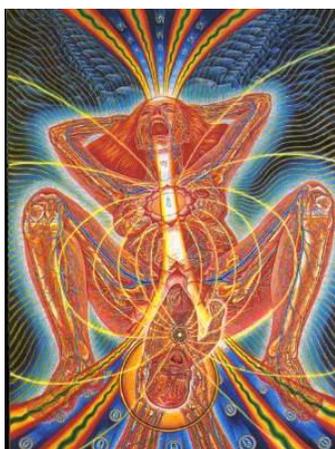


Fig 25. Alex Grey: *Birth*, acrílico sobre chapa; 2005.

Fig 26. Ana Mendieta, *Tree of Life*, 1977.

El dibujante, ilustrador y pintor **Alex Grey** une la anatomía física y espiritual. Aplica su visión multidimensional a diferentes experiencias humanas, sea la meditación, como un simple beso; sea la copulación, como el embarazo; sea el nacimiento, como la misma muerte. Sus obras plasman a la perfección lo que nuestros ojos no pueden percibir, y nos hacen ver la dimensión energética del ser humano, y de la vida y la creación. Podría decirse que de él se ha absorbido el uso de la anatomía en sus obras, al igual que, posteriormente, al ir viendo detenidamente toda su trayectoria, puede afirmarse que este artista es uno de los que ha provocado más reflexiones relacionadas con tema del proyecto.

En cuanto a **Ana Mendieta** me fascina el uso que da de su cuerpo para integrarlo en el medio natural, el cual para ella es mediador de la esencia primitiva y de la propia alma humana. Aun siendo intervenciones, los conceptos de donde parte para ejecutarlas han sido muy importantes a la hora de realizar el proyecto.

3.3. EL PROYECTO ARTÍSTICO

El proyecto que lleva como nombre *Naturaleza Innata. Procesos de experimentación con la xilografía*, busca la representación del vínculo entre la mujer y la naturaleza, a través de la simbiosis de la mujer y el árbol (Madre Tierra) y su unión con los conceptos de fertilidad, maternidad, agricultura, etc.

La serie y composición de este proyecto está integrada por un conjunto de cinco xilografías, que se muestran junto con sus respectivas matrices, compuestas de forma piramidal, y en las que se hace referencia a los siguientes puntos:

- Representación del cuerpo femenino, con influencia anatómica.
- Representación de la madre humana y la Diosa Madre.
- Representación dual de la Diosa Madre: bondadosa y terrible.
- Representación de la Triple Diosa: creadora, conservadora y destructora.
- Hibridación y transformación de las mismas.
- Fertilidad y maternidad.
- Simbología del círculo.
- Simbología del árbol.

3.3.1. Origen de la idea.

La idea de realizar el proyecto *Naturaleza Innata. Procesos de experimentación en la xilografía*, ya se podía intuir con la observación de obras anteriores que giraban entorno a la idea de la mujer como Diosa Madre. A raíz de todos los antecedentes propios y la posterior adquisición de nuevos recursos teóricos a través de la investigación sobre la mujer y la naturaleza, se puede observar cómo se planteó y llevó a cabo todo el recorrido del proyecto: desde su investigación teórico – práctica, hasta su conclusión mediante el proceso de estampado. El inicio de las ideas de las que parte cada una de las xilografías proviene del árbol y su antropomorfismo que desemboca en seres oníricos que reflejan características semblantes a la de Diosas Madres: seres mitológicos relacionados con los bosques, los árboles, con la fertilidad, las cosechas... y, que a su vez, protectoras, como si de sus hijos se tratase. Toda esta imaginería junto con la información recopilada sobre la parte conceptual, sirvió para encauzar y unificar este proyecto.

A continuación se realiza una breve descripción y explicación de lo que se ha querido representar en cada una de ellas:

En las **dos primeras xilografías**, me inspiré a la hora de plasmar la idea de la Diosa Madre en las cepas de las viñas. A partir de una visita que hicimos a los viñedos pude realizar anotaciones y fotografías para así poder llevar a cabo los bocetos previos para estas xilografías.

Partiendo de las fotografías de las cepas hice una serie de bocetos con la mano izquierda en los que iba transformando dichas cepas en mujeres contorsionadas, las cuales parecían estar haciendo una especie de baile o ritual. Las contorsiones de estos troncos me estimulaban a dibujar figuras de mujeres enroscadas, deformadas... y me empujaban a dibujar personajes femeninos integrados en este tipo de formas que, a su vez, al seguir la visión de todas ellas se pudiera ver como una especie de danza.

A partir de la lectura de un poema escrito por Ángel Asensio titulado *El Milagro del Arcoiris*, para la participación en una exposición colectiva en la Casa de la cultura de Segorbe, realicé para la **tercera xilografía** un boceto referente a la primera estrofa: *“De una flor blanca hice un vestido y todas las lunas del universo fueron Núbiles”*. Adaptándolo al campo de estudio del proyecto, en el que se pretendía representar a tres mujeres, madres y deidades simbolizando a la Triple Diosa, que emanaban de una flor.

Siguiendo con la misma reflexión, en la **cuarta xilografía** se han representado de nuevo a estos tres seres antropomorfos unidos entre sí. Esta Triple Diosa viene encarnada por la unión con el árbol, y

simbolizado el círculo con las líneas que conforman el centro del dibujo.

En la **quinta xilografía** se quiso hacer visible a la Diosa Madre en todo su esplendor, todo ello de una manera orgánica y natural, por ello le brotan raíces y ramas de la cabeza, como si del pelo se tratase. En la posición en la que se ha representado da la sensación de las típicas posiciones de las vírgenes.

3.3.2. Planteamiento y proceso de Trabajo.

3.3.2.1. Bocetos previos.

En base a todas las ideas y conceptos, trabajé en una serie de bocetos de lo que se pretendía representar en cada xilografía. Las composiciones que se reflejaban eran de figuras femeninas antropomorfas de árboles y elementos naturales. Partiendo de estos bocetos previos, lo siguiente que se tuvo que meditar fue los formatos de las matrices en las que se iban a materializar las xilografías. La intención era realizar tamaños mayores a los trabajados previamente por mi afán de superación y porque quería proponerme un reto. Normalmente, al usar libretas de formato reducido, por comodidad, los **bocetos** solían ser de un tamaño menor al que se correspondería finalmente a los grabados en relieve. Dependiendo de la dificultad de la composición, procedía a su traslado de manera directa con un lápiz, basándome en el boceto original o escaneaba el dibujo para posteriormente imprimirlo al tamaño deseado y así después poder calcarlo sobre la madera. En el caso de la mayor parte de las xilografías de este trabajo fueron realizadas, primeramente calcando las líneas principales, y posteriormente dibujando los detalles más concretos directamente sobre la madera. Cabe decir que hay que tener en



Fig 31. Boceto de la tercera matriz.

Fig 32. Boceto de la cuarta matriz.

Fig 33. Boceto de la quinta matriz.

cuenta que al estampar la plancha, se obtendrá una imagen especular, por lo que cada boceto habrá que invertirlo, ya sea digitalmente antes de imprimirlo o tenerlo en cuenta mientras se dibuja. El proceso de traslación del boceto de este trabajo es muy similar al empleado por los artistas *Tom Huck*³¹ y *Swoon*. Tom Huck pinta la matriz con rotulador rojo indeleble para tener una referencia a la hora de tallar (en nuestro caso se usan Poscas negros y tinta china). En cambio la artista estadounidense *Swoon*, dibuja directamente sobre la superficie y luego pasa a tallar el contorno de las líneas del dibujo. Estas dos maneras tan dispares de trasladar un esbozo son la base de *Naturaleza Innata*.



Fig 27, 28, 29 Y 30. Bocetos de la primera y segunda matriz.

³¹Grabador estadounidense, conocido por sus grandes xilografías satíricas.

Cuando estas líneas ya quedan marcadas, se procede a la mancha de algunas zonas de la superficie con tinta china. Por nuestros años de experiencia, uno se percató de lo difícil que resulta a veces tallar superficies del mismo tono, y por eso se buscan es te tipo de recursos.

3.3.2.2. Talla.

Cuando se tienen todos estos pasos hechos, se procede a la **talla** de las matrices. En el presente proyecto predominan los negativos, talla o vaciado de planos o líneas de la matriz mediante gubias u otros utensilios, con lo que estas líneas quedan en blanco y el resto de la superficie quedará negra al entintarla. Siempre he tendido a realizar un trazo de línea muy fino en mis trabajos, aunque a la vez es muy expresiva y orgánica. La dificultad de hacer este tipo de línea podría ser que es más fácil equivocarse, pero a lo largo del tiempo de experiencia en esta técnica aprendes a llevar los errores a tu favor. Cada matriz es un mundo, por lo que cada una se trabaja de manera distinta. El punto de inflexión del proceso de trabajo de este proyecto, incluyendo el de la talla, viene a ser el ambidiextrismo que se aplica en todas las fases de trabajo del mismo. Cada lado del cuerpo está controlado por uno de los hemisferios del cerebro, el izquierdo o derecho. El hemisferio izquierdo se encarga de funciones como el habla, la numeración, la lógica... en cambio el lado derecho de nuestro cerebro se encarga de la parte más creativa: las emociones, la creatividad y habilidades musicales y artísticas, los sentimientos... A cada parte del cerebro le viene asignado un extremo: en el caso del hemisferio izquierdo, se encarga del lado derecho del cuerpo humano, y el derecho de la parte izquierda. Todas estas características se pueden evidenciar a la hora de

realizar un proceso artístico, en el caso de todo el proceso de trabajo para la ejecución del proyecto *Naturaleza Innata*, en cada impronta se pueden observar y evidenciar las variaciones que hay en las que han sido hechas con la mano derecha o con la izquierda. Otra particularidad que influye a la hora de hacer uso de ambas manos es el gesto direccional de las extremidades, en este caso la de los brazos. En el movimiento del codo y de la muñeca tenemos una dirección de trabajo natural, el cual en cada brazo y mano es distinto, y hace evidente la diferencia de una misma dirección en la línea con un brazo u otro. El último rasgo a destacar del ambidiextrismo de este proyecto es el grado de destreza que se ha adquirido con ambas manos. En mi caso, gracias al uso continuo de la mano izquierda he conseguido tener una gran habilidad en todos los ámbitos, como el dibujo, la pintura, el grabado... aunque se puede ver que la expresividad de cada mano es única: la mano derecha es mucho más racional y comedida y la izquierda más expresiva y sensible.

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

Para empezar con la talla de las **dos primeras matrices**, realicé primero pequeñas pruebas en restos de maderas de DM, para así poder ver qué registros eran los que quería reflejar en ellas. Al ver que el DM se ajustaba a las necesidades en cuanto al registro de línea se procedió a su talla. Comencé a incidir en la madera de una forma más minuciosa y detallada al principio, pero al ir avanzando y tallando a su vez con la izquierda fue adquiriendo un sentido más expresivo.

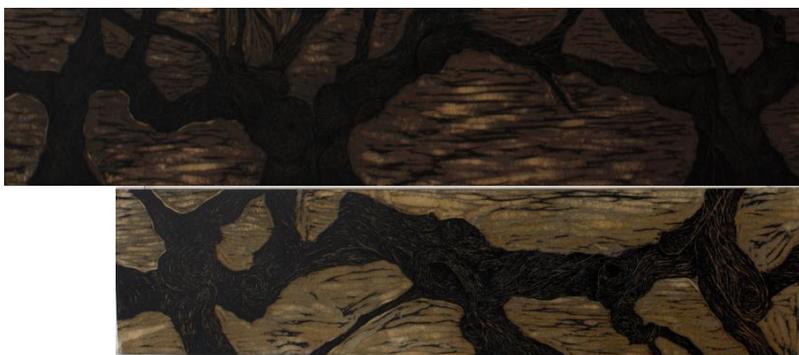


Fig. 34 y 35. Las dos primeras matrices talladas.

▪ **Fases del proceso de talla:**



Fig 36 y 37. Detalles de la talla de la primera matriz.



Fig 38. Proceso de talla de la tercera matriz.

En un principio fui tallando las líneas del interior de las figuras y posteriormente el fondo, haciendo alguna prueba de estado antes para ver si me convencía más la xilografía con fondo negro, sin fondo o con algún tipo de textura.

Las primeras planchas suelen ser las más complicadas de iniciar, ya que siempre se tiende a tener algo de temor al error. En el caso de estas dos matrices ese miedo desapareció enseguida, al ver que no se producían fallos y, en el caso de que los hubiera, simplemente habría que saber llevar dichos errores a tu terreno y aprender de ellos. En todo el proceso de talla de este par de planchas se han utilizado ambas manos para tallar, sea con gubias, punta seca o incluso algunas zonas con la fresadora eléctrica. Al ir avanzando con la talla me fui percatando de que el fondo sobraba, pero no del todo, por lo que dejé zonas sin tallar y contrasté tallando más las líneas curvas y sensibles de las figuras.

En la **tercera matriz** fue cuando se empezó con la experimentación con los diferentes utensilios de una manera más evidente. En ella fue todo más fácil, simplemente quería observar los registros que podían

proporcionar cada una de las herramientas que se iban a manejar.

▪ **Fases del proceso de talla:**



Fig 39 y 40. Pruebas de estado del proceso de talla de la tercera matriz.

El proceso de talla comenzó en zonas como la de los pétalos de la flor, realizando una especie de trenzado usando todas las herramientas: gubia de U y V fina, puntas secas de todos los grosores, y fresadora eléctrica. Luego se siguió con la talla del interior de la figura principal central y marcando algunas líneas principales de las figuras. Cuando ya estaban un poco más avanzadas todas esas improntas se procedió a la talla de parte del fondo. En el caso de esta matriz, toda la composición evocaba a la circularidad, por lo que se procedió a trabajarlo de una manera curva, utilizando varias gubias de U y V de diferentes grosores. A continuación, se comenzaron a trabajar las caras de las figuras y marcar algunos detalles de las mismas y a su vez remarcar más matices a rasgos generales. Las raíces que emanan a modo de pelo fueron trabajadas al principio con punta seca, rayando en forma de cruz y círculos para dar la sensación de rugosidad, y finalmente con la fresadora, para dar toques de luz y volumetría. Lo último que se realizó antes de retocar algunas zonas fue los sépalos de la flor, que fueron rayados con las puntas secas de varios grosores y con ambas manos, para posteriormente darle con un cabezal circular de la fresadora.



Fig 41. Proceso de talla de la cuarta matriz.

Siguiendo con la misma reflexión acerca la Triple Divinidad, lo circular y su simbología, en la **cuarta matriz** decidí utilizar de nuevo el círculo para unir a estas tres deidades.

▪ **Fases del proceso de talla:**



Fig 42 y 43. Pruebas de estado del proceso de talla de la cuarta matriz.

En el caso de esta matriz, las primeras incisiones fueron algunas líneas de contorno que eran clave para realizar los volúmenes internos, para luego dar pie a proporcionarles volumetría a las barrigas y pechos de las figuras, empezando por la de la derecha, para luego pasar a la central y finalmente la de la izquierda. Al ver que estas partes iban avanzando y se podían ver más trabajadas, comencé la talla de la zona central a modo de espiral, dándole a lo largo de la talla de la misma cierta profundidad y cuerpo. Como se puede apreciar en el proceso de cada matriz, al igual que en la evolución individual y colectiva de todas, se juega mucho con los blancos y los negros, la luz y la oscuridad, la profundidad... y en el caso de esta plancha no iba a ser distinto. Finalmente, después de realizar 3 pruebas de estado a lo largo del proceso de talla de la matriz, se procedió a dar unas incisiones finales a la misma para posteriormente darla por terminada.

Pero todo nace de un inicio y yace en un fin... al igual que nuestras diosas, sean representaciones trinitarias o duales, como la parte benigna y maligna de la misma, todas brotan de una misma Madre. En la **quinta y última matriz** de la serie de este proyecto se ha querido representar a una única deidad, de la que emanan raíces de su cabellera, de la que brota toda la vida.

▪ **Fases del proceso de talla:**

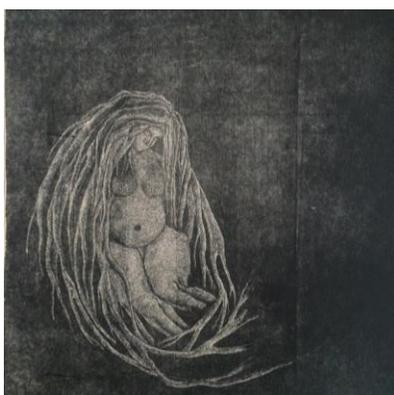


Fig 44. Proceso de talla de la quinta matriz.

Fig 45. Prueba de estado de la quinta matriz.

El inicio del proceso de talla de esta plancha fue, como en prácticamente todas las de la serie, por las líneas interiores de la barriga y los pechos. Estas incisiones se hicieron, primeramente con la gubia de U más fina, después con la punta seca de grosor medio, y finalmente se repasó con la punta más fina de la fresadora. El siguiente paso fue seguir trabajando pero en la zona de la cara y del pelo/raíces, y poco a poco se fue trabajando las distintas áreas alternadamente. Cuando esas partes de la plancha ya se tenían más o menos avanzadas, se dio paso a trabajar con las piernas. Finalmente, se retocaron algunas zonas que se querían más blancas con la fresadora eléctrica, como los volúmenes de la barriga, las piernas y las raíces que la envuelven.

3.3.3. La estampación.

Después de realizar todas estas pruebas de estado, y haber comprobado la evolución, proceso y finalización de cada matriz, se estamparon las pruebas definitivas, para de este modo poder concluir con el trabajo finalizado.

En un inicio no hubo ningún problema a la hora de la estampación y el entintado, se pudo conseguir entintar las planchas de una manera uniforme y óptima, sin embotamientos ni taponamientos de las líneas. El problema que hubo en alguna de las matrices, cada vez que se realizaban más pruebas de estado, es que las líneas más sutiles se llenaban de tinta. La solución a este problema fue, por un lado repasar las líneas con una gubia, y por otro, tratar la tinta con unos productos suavizantes y espesantes:

- *Carbonato de magnesio:* ayuda a espesar la tinta cuando esta está excesivamente líquida.
- *Vaselina:* Suaviza la pastosidad que deja el carbonato de magnesio a veces en la tinta.
- *Grasa sintética:* Este material también la suaviza. Después del uso de la vaselina y este material, puedo decir que los resultados de la grasa sintética sobre la tinta fueron más acertados.

Después de la aplicación de estos productos sobre la tinta, mejoró notoriamente la calidad del entintado.

El **soporte** para la realización de las pruebas de artista/pruebas definitivas fue otro de los factores a debatir. Tras la experiencia tenida con el TFG y sabiendo lo que suponía la estampación de formatos tan grandes, decidí utilizar otro soporte que no fuera el típico papel convencional. Primero se pensó la posibilidad de imprimir sobre papeles más finos y maleables, como el papel Japón, papel chino, reciclados, etc., pero al ser papeles tan delicados y caros nos tuvimos que replantear otro tipo de material. Pensando en algo que fuera económico, fácil de conseguir, y fácil de transportar, di con la idea del uso de la tela, por lo que se meditaron los posibles tejidos y sus ventajas y desventajas en cuanto al entintado. Finalmente decidí utilizar la retorta, ya que es una tela fina pero a la vez con cuerpo, y registra bastante bien.



Fig 47. Entintado de las matrices.

Para la estampación de todas las pruebas de estado de las xilografías sí que se utilizaron papeles, normalmente Popset y continuo gris. A la hora de estampar estas planchas, tuve que hacer uso varias veces del tórculo grande del taller de grabado calcográfico. Lo bueno de la elección de la tela como soporte de impresión es, que al ser más manejable puede ser colocado por ti misma, no fue necesaria la ayuda de los compañeros/as. Cabe decir que, aunque la tela registra bien sin ser imprimada, se le dieron 3 capas de látex acrílico para que no absorbiera tanto la tinta.



3.3.4. El grabado y la edición

De todas las técnicas, la xilografía es la que más me apasiona, por su origen y efecto primitivo; por sus posibilidades de línea y trazo, las improntas que plasma en el resultado y en cada talla que se realiza a diario en cada matriz.

Me entusiasma porque me vincula con el nacimiento del grabado, técnica tan antigua y que tanto se dejó de lado un tiempo; y con la naturaleza, cuyo vínculo, la madera, hace que cada talla en cada matriz sea como una cosecha de frutos, que de manera acumulable acabará formando un todo; como dijo Vincent Van Gogh:



Fig 48, 49, 50 y 51. Pruebas definitivas en tela de *Naturaleza Innata*. Procesos de experimentación en la xilografía.

La imprenta siempre ha sido para mí un milagro, milagro parecido al del grano de trigo que se vuelve espiga. Milagro de todos los días y por eso más grande aún: se siembra un solo dibujo y se cosechan muchísimos.³²

El lenguaje que se ha usado a la hora de realizar el proyecto *Naturaleza Innata. Procesos de experimentación en la xilografía* es el del grabado en relieve, fue elegido por su vía y manera de expresión, por su vínculo primitivo y retorno a lo primario, a lo originario y primigenio de la vida, del mundo y del arte, mediante el uso de la madera como soporte. Es como una evolución a los instintos naturales, no una regresión al uso de una técnica antigua. Es una forma de aprovechar algo que en su momento fue una técnica primitiva y adaptarla a las necesidades expresivas y técnicas del trabajo. Para mí, la elección de este lenguaje como vía de expresión no se basa en el hecho de seleccionar una técnica que simplemente se me diera bien, es algo más significativo que eso. Su elección fue porque cada parte de mí, cuando realiza una incisión en la madera, se destensa, entra en un estado de paz que con ninguna otra técnica se ha podido llegar a sentir.

3.3.5. Resultado definitivo y presentación.

Los motivos por los que se ha hecho un conjunto de cinco xilografías y no se ha querido presentar como trabajos individuales han sido relativos a su proceso evolutivo en cuanto a concepto y lenguaje. En su conjunto, en unión a sus respectivas matrices, se puede observar esa evolución en la talla: desde la primera matriz con un trabajo más comedido, a una última

³² VAN GOGH, Vincent, citado en *Grabado en Madera, 1992*; p. 8.

matriz, que nos muestra una evolución expresiva en la incisión en la madera. La presentación del conjunto en una composición piramidal ha sido por el simbolismo que tiene el triángulo con lo femenino, al igual que la representación del círculo en todas las matrices. A su vez, comparándolo con los antecedentes propios en la gráfica, se puede ver una gran evolución, dejando de lado los diferentes tipos de lenguaje y técnica.

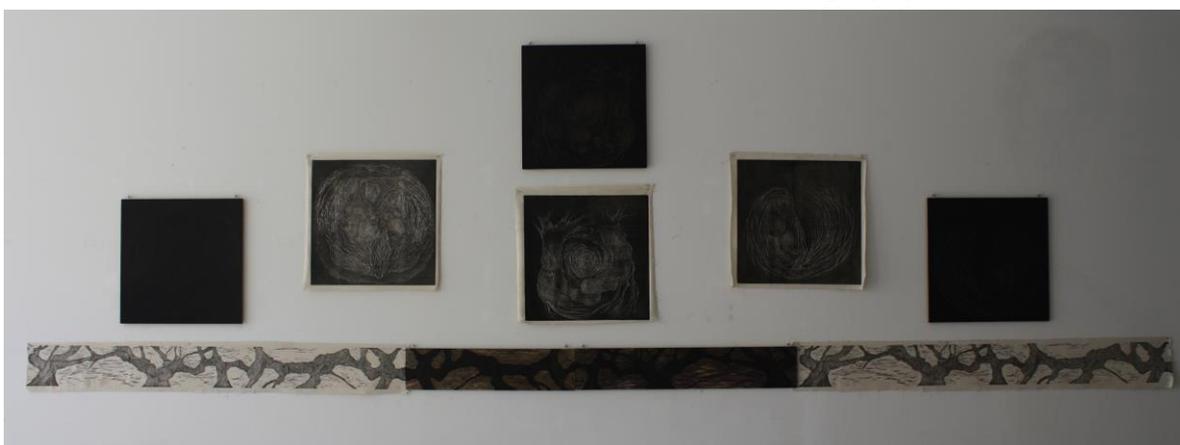


Fig 51. Composición definitiva.

4. CONCLUSIÓN

Habiendo finalizado este proyecto y habiendo obtenido los resultados que se pretendía tener, es momento de hacer una revisión de los objetivos y observar por qué ha resultado satisfactoria y gracias a qué objetivos. Una cosa que se ha tenido en cuenta incluso antes de iniciar el proyecto es que este trabajo no iba a ser finalizado y cerrado a cal y canto, es un proyecto que queda abierto para posibles y futuras experimentaciones.

Además, debemos considerar que los objetivos planteados al principio del trabajo han podido ser resueltos satisfactoriamente.

Uno de los objetivos principales era profundizar en el uso de la xilografía y el avance en su conocimiento por medio de la experimentación. El haberlo conseguido me ha servido para darme cuenta de que gracias a esta **experimentación** me ha permitido hacer un análisis de mi lenguaje expresivo en este campo y a su vez, a raíz de dicha experimentación, desarrollar un **estilo mucho más propio y personal**.

El otro, era la representación de la **idea** de la mujer y la naturaleza mediante esta técnica, estableciendo paralelismos conceptuales entre ambas. Este objetivo ha sido superado, ya que la unión de la técnica y el concepto ha quedado bien conjugado, por la elección del **soporte**, finalmente DM por su registro con diferentes utensilios de talla, la manera en la que se han trabajado las matrices y, sin lugar a duda por su vínculo común con la madera.

A partir el uso de **ambas manos** a la hora de trabajar a lo largo de todo el proyecto se ha podido ver la peculiar manera en que esto influye en todo el proyecto: en la impronta de la talla, a la hora de la realización de los bocetos previos, en el uso de los utensilios (gubias, puntas secas, fresadora eléctrica...) y que esto mismo le da un carácter más expresivo y suelto al políptico.

El haber jugado a la hora del montaje del políptico con el uso de las matrices en conjunción con las estampas le ha dado un **carácter háptico** al proyecto. Lo que se pretendía con esto era que el espectador no tuviera ningún miedo a la hora de tocar una obra, ya que así podrá apreciar todas las características de cada xilografía de primera mano. En cuando a las estampas, el uso de retorta para el soporte fue un acierto por sus características a la hora de registrar y por su fácil manejo.

El análisis de la anatomía femenina como el de la posible unión de la mujer y la naturaleza me ha valido

para darle un carácter más auténtico a las figuras componentes del proyecto. Se puede observar la evolución de estas referencias a lo largo de la adquisición de conocimientos del cuerpo femenino

Aunque esto no sea parte de los objetivos, cabe decir que los antecedentes a la realización del proyecto han sido una gran base e influencia, le ha dado **carácter evolutivo** a Naturaleza Innata, procesos de experimentación en la xilografía. Además, otro punto a favor a lo anteriormente nombrado, la **documentación y argumentación** teórica a lo largo del proceso del proyecto se ha podido evidenciar a la hora de la conjugación y vinculación práctica de los temas en los que se basaba el proyecto: la mujer y la naturaleza.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.2. LIBROS

5.2.1. Libros sobre técnica y lenguaje xilográfico.

WESTHEIM, Paul, *El grabado en madera*, Ed. Fondo, Cultura, Económica, México, 1992.

BETH GRABOWSKY, Bill Fick, *El grabado y la impresión. Guía completa de técnicas, materiales y procesos*. Barcelona, Ed. Blume, 2009.

CATAFAL, Jordi/ OLIVA, Clara, *El Grabado*, Ed. Parramón, Barcelona, 2002.

CHAMBERLAIN, Walter, *Manual de grabado en madera y técnicas afines*. Madrid, Ed. Hermann Blume, 1990.

D'ARCY HUGUES, Ann / VERNON-MORRIS, Hebe, *La impresión como arte, técnicas tradicionales y contemporáneas*. Blume, Barcelona, 2010.

DAWSON, John, *Guía completa del grabado y la impresión, técnicas y materiales*, Ed. H. Blume, Madrid, 1982.

FICK, Bill, *El grabado y la impresión: guía completa de técnicas, materiales y procesos: digital, serigrafía ** Blume, Barcelona, 2009.

COLDWELL, Paul, *Printmaking: a contemporary perspective*, Londres, Black Dog Publishing, 2010.

ASCENCIO, Pedro, Pedro Ascencio: actualización del grabado en madera: [Exposición] Sala Josep Renau del 3 al 18, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1999.

WESTLEY, Ann, *Relief Printmaking*, New York, Watson-Guption, 2002.

F. BROMMER, Gerald, *Relief Printmaking*, Worcester, Massachusetts: Davis, cop, 1970.

MELOT, Michel, *El Grabado*, Barcelona, Ed. Carroggio: Skira, D.L., 1999.

SAUNDERS, Gill, *Prints now: directions and definitions*, London, V & A, 2006.

HEVIA TOLEDO, Pamela. *La tela como soporte de creación en la obra gráfica*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2016.

PLANCARTE MORALES, Franciscos Ulises, *Presencia de la muerte en la gráfica mexicana*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2008.

BARTSCH, Adam Von. *The Illustrated Bartsch*. Editor General: Walter L. Strauss. Nueva York, Abaris Books, cop. 1978 y ss.

5.2.2. Libros sobre el marco conceptual.

ANN QUANCE, Roberta. *Mujer o Árbol: Mitología y Modernidad en el Arte y la Literatura de nuestro tiempo*. Madrid, Ed. Antonio Machado.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*. Madrid, Ed. Siruela, décima edición 2006.

COOPER, J.C., *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Ed Gustavo Gili, 2000.

JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Ed. Paidós, 1970.

NEUMANN, Erich, *La Gran Madre: Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, Ed. Trotta, 1974.

BACHOFEN, Johann Jakob, *El Matriarcado: Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid, Ed. Akal, 2005.

BACHOFEN, Johan Jakob, *Mitología arcaica y derecho materno*, Barcelona, Anthropos, 1988.

CAMBELL, Joseph, *Las máscaras de dios. Mitología primitiva*, Madrid, Ed. Alianza, 1969.

RODRIGÁÑEZ, Casilda, *El asalto al Hades. La rebelión de Edipo, 1ª parte*, Crevillente (Alicante), Humograf S.L.- Artes Gráficas, 2004.

COMISARENCO MIRKIN, Dina, *Diosas y madres, el arquetipo femenino en Diego Rivera*, México, Universidad Iberoamericana de Ciudad de México, 2010.

KERÉNYI, Karl y otros, *Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona, Anthropos, 1994.

RODRÍGUEZ, Pepe, *Dios nació mujer. La invención del concepto de Dios y la sumisión de la mujer, dos historias paralelas*, España, Ediciones B S.A. , 2000.

BARING, Anne, *El mito de la diosa*, España, Ed. Siruela, 2005.

GRAVES, Robert, *La Diosa Blanca*, España, Alianza Editorial, 2014.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Mujeres que corren con lobos*, Ed. B Grupo Zeta, 2009.

SIMONIS, Angie, *La Diosa: un discurso en torno al poder de las mujeres. Aproximaciones al ensayo y la natarrativa sobre lo divino femenino y sus repercusiones en España*. Tesis doctoral, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.

SIMBLET, Sarah, *Anatomía para el artista*. Madrid, Ed. Blume, 2014.

WESTHEIM, Paul, *Arte antiguo de México*, Madrid, Alianza, 1988.

ANZORENA, Horacio, *Arte y naturaleza, el mensaje de las formas: una revisión del mundo cotidiano y el arte*. Mendoza, EDIUNC, 1997.

CLASSEN, Constance, *The book of touch*, Oxford; New York, Berg, 2005.

HOYAS FRONTERA, Gema, *La percepción háptica en la escultura contemporánea: valoración y ámbitos de desarrollo*. Tesis doctoral, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2003.

PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2005.

DELPORTE, Henri, *La imagen de la mujer en el arte Prehistórico*. Madrid, Ediciones Istmo, (1982).

5.2.3. Páginas web.

SCRIBD HQ. *es.scribd.com*. [Consulta: 2015-11-29]. Disponible en:

<https://es.scribd.com/doc/51841526/Leopoldo-Mendez-La-expresion-de-la-identidad-de-un-pueblo>

ALMAZÁN, ÁNGEL. La Gran Madre como Arquetipo en Erich Neumann.[Consulta: 2015-08-15]. Disponible en:

<http://jungmundoimaginal.blogspot.com.es/2013/05/la-gran-madre-como-arquetipo-en-erich.html>

UNIVERSIDAD NACIONAL DE GENERAL SARMIENTO. *https://introduccionalahistoriajvg.wordpress.com*. [Consulta: 2015-010-20]. Disponible en:

<https://introduccionalahistoriajvg.wordpress.com/2013/07/25/%E2%9C%8D-la-preferencia-por-lo-primitivo-episodios-de-la-historia-del-gusto-y-el-arte-de-occidente-2002/>

MARTÍN CANO ABREU, FRANCISCA. *www.elciudadano.cl*. [Consulta: 2015-9-23]. Disponible en:

<http://www.elciudadano.cl/2009/11/29/14699/imagenes-y-sexualidad-femenina-desde-la-epoca-arcaica/>

SALONKRITIK. Las huellas de Ana Mendieta, Gretel Herrera. [Consulta: 2015-9-21]. Disponible en:

http://salonkritik.net/0910/2009/11/las_huellas_de_ana_gretel_herr.php

STYLE, SOFIA. El arquetipo de la Madre. [Consulta: 2016-04 -10]. Disponible en:

<http://mujerciclica.com/arquetipos/madre/>

A.S. DAVID. Manos en negativo. [Consulta: 2015-11-23]. Disponible en:

<https://reydekish.com/2015/10/07/manos-en-negativo/>

ABC.ES. Las mujeres hicieron la mayoría de las pinturas rupestres en España y Francia. [Consulta: 2016-01-25]. Disponible en:

<http://www.abc.es/cultura/arte/20131018/abci-pinturas-rupestres-mujeres-manos-201310172231.html>

HUGUES, VIRGINIA. Were the First Artists Mostly Women?. [Consulta: 2016-01-25] Disponible en:

<http://news.nationalgeographic.com/news/2013/10/131008-women-handprints-oldest-neolithic-cave-art/>

DREWES, ALEJANDRO M. Marija Gimbutas (1921-1994) y los restos de la “Vieja Europa”. [Consulta: 2016-04-12] Disponible en:

<http://analyticadelsur.com.ar/marija-gimbutas-1921-1994-y-los-restos-de-la-vieja-europa/>

IZQUIERDO VERMEJO, VICTORIA. La vanidosa propaganda de Maximiliano I. [Consulta: 2016-05-20]. Disponible en:

<http://redhistoria.com/la-vanidosa-propaganda-de-maximiliano-i/>

SAINZ DE LA MAZA, ANE. Divinidades Ctónicas.
[Consulta: 2016-03-25] Disponible en:

<http://antesdelogos.blogspot.com.es/2014/06/divinidades-ctonicas.html>

HERRERA, IRVING. Grabados. Consulta: 2016-03-10
Disponible en:

<https://irvingherrera.wordpress.com/grabados/>

BERNAL, MARIA DEL MAR. Grabado grande. [Consulta: 2016-03-28]. Disponible en:

<http://tecnicasdegrabado.es/2010/grabado-grande>

TAMARA, MERCEDES. Diosas Madre y Deidades de la Tierra. [Consulta: 2016-05-20]

<http://estudiosmitologicosantropologia.blogspot.com.es/2011/11/diosas-madre-y-deidades-de-la-tierra.html>

PHILAGRAFIKA 2010. Thomas Kilpper. [Consulta: 2016-02-15] Disponible en:

<http://www.philagrafika2010.org/artist/thomas-kilpper>

5.2.4. Películas.

TAYMOR, J. *Frida* [DVD]. País: Estados Unidos, Miramax, 2002.

Cronenberg, D. *Un método peligroso* [DVD]. País: Reino Unido, Recorded Picture Company (RPC) /Lago Film/ Prospero Pictures / Millbrook Pictures , 2011.

6. ÍNDICE DE IMÁGENES.

- Fig 1. Venus de Hohle Fels** (33.000 – 38.000 a.C.)
- Fig 2. Venus de Dolní Věstonice** (29 000 y 25 000 a. C)
- Fig 3. Venus de Konstienski**, período Paleolítico, Rusia.
- Fig 4. Venus de Lespugne**, período Paleolítico, Pirineos.
- Fig 5. La Cueva del Castillo**, Puente Viesgo, Cantabria;
Período Paleolítico.
- Fig 6. Gea o Gaia**, diosa de la Tierra. Fragmento del *Ara Pacis de Augusto*, siglo I a.C.
- Fig 7. Bird Lady**, de la Dinastía Egipcia Naganda 3500 – 3400 a.C.
- Fig 8. ALBRECHT DÜRER. *Rinocerus***, xilografía a testa, 1515.
- Fig 9. ALBRECHT DÜRER. *Arco de Triunfo***, xilografía a testa, 1515.
- Fig 10. ALBRECHT DÜRER. Detalle del *Carro Triunfal*.**
- Fig 11. ALBRECHT DÜRER. *Carro Triunfal***, xilografía a testa, 1522.
- Fig 12. TIZIANO VECELLIO. Detalle del *Ahogamiento del anfitrión del faraón en el Mar Rojo de Tiziano***, 1515.
- Fig 13. TIZIANO VECELLIO. *Ahogamiento del anfitrión del faraón en el Mar Rojo***, xilografía, 1515.
- Fig 14. CARLOS BAUTISTA. *Ciclo Eterno***, xilografía, 112 x 76 cm, 2016.
- Fig 15. IRVING HERRERA. *Pez Mítico***, xilografía, 60 x 60 cm, 2011.

- Fig 16.** JOSÉ GUADALUPE POSADA. *La Catrina*, xilografía sobre papel; 1913.
- Fig 17.** LEOPOLDO MÉNDEZ. *Tengo sed*, placa No.3 Río Escondido, xilografía sobre papel; 1947.
- Fig 18.** SWOON, instalación *Cave*; 2013.
- Fig 19.** CARLOS BAUTISTA, *Raíz del cielo*, xilografía sobre papel; 2013.
- Fig 20.** IRVING HERRERA, *Kalu*, xilografía; 2011.
- Fig 21.** PEDRO ASCENCIO, *Congregación de presagios*, 1999.
- Fig 22.** THOMAS KILPPER, *Impressions. Five Centuries of Woodcuts*, 2016.
- Fig 23.** CECILE REIMS, *Sin título*.
- Fig 24.** ALEX GREY, *Birth*, acrílico sobre chapa; 2005.
- Fig 25.** FRIDA KAHLO: *Raíces*, óleo sobre chapa; 1943.
- Fig 26.** Ana Mendieta, *Tree of Life*, 1977.
- Fig 27, 28, 29 y 30.** SHEILA CREMADES. Boceto de la primera y segunda matriz.
- Fig 31.** SHEILA CREMADES. Boceto de la tercera matriz.
- Fig 32.** SHEILA CREMADES. Boceto de la cuarta matriz.
- Fig 33.** SHEILA CREMADES. Boceto de la quinta matriz.
- Fig. 34 y 35.** SHEILA CREMADES. Las dos primeras matrices talladas.
- Fig 36 y 37.** SHEILA CREMADES. Detalles de la talla de la primera matriz.
- Fig 38.** SHEILA CREMADES. Proceso de talla de la tercera matriz.

Fig 39 y 40. SHEILA CREMADES. Pruebas de estado del proceso de talla de la matriz.

Fig 41. SHEILA CREMADES. Proceso de talla de cuarta matriz.

Fig 42 y 43. SHEILA CREMADES. Pruebas de estado del proceso de talla de la cuarta matriz.

Fig 44. SHEILA CREMADES. Proceso de talla de la quinta matriz.

Fig 45. SHEILA CREMADES. Prueba de estado de la quinta matriz.

Fig 46. SHEILA CREMADES. Estampado de las matrices.

Fig 47. SHEILA CREMADES. Entintado de las matrices.

Fig 48, 49, 50 y 51. SHEILA CREMADES. Pruebas definitivas en tela de Naturaleza Innata. Procesos de experimentación en la xilografía.

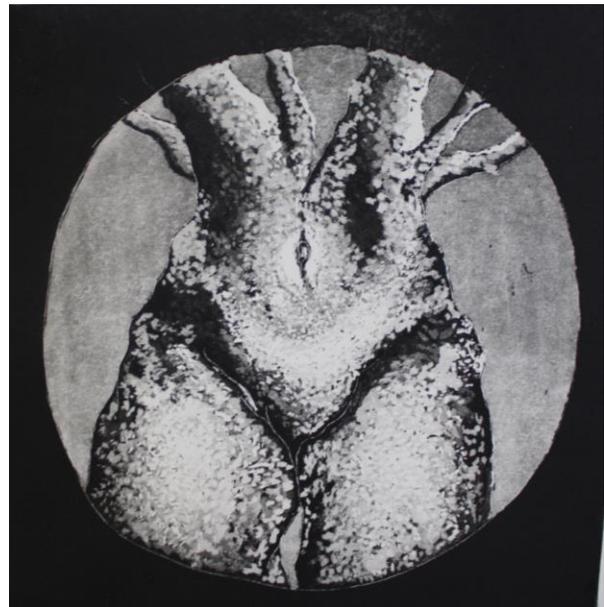
Fig 52. SHEILA CREMADES. Composición definitiva.

7. ANEXO.

7.2. AUTORREFERENTES: TRABAJOS ANTERIORES Y EVOLUCIÓN DE LA OBRA.



SHEILA CREMADES. *Pachamama*, Xilografía sobre DM, 15 x 15 cm, 2013.



SHEILA CREMADES. *Hibridaciones*, Aguatinta sobre plancha de zinc, 25 x 25 cm. 2014.



SHEILA CREMADES. *Innato*, Serigrafía a cuatro tintas sobre contrachapado; 2014.



SHEILA CREMADES. *Parte por parto II*, Aguafuerte sobre papel; 2013.



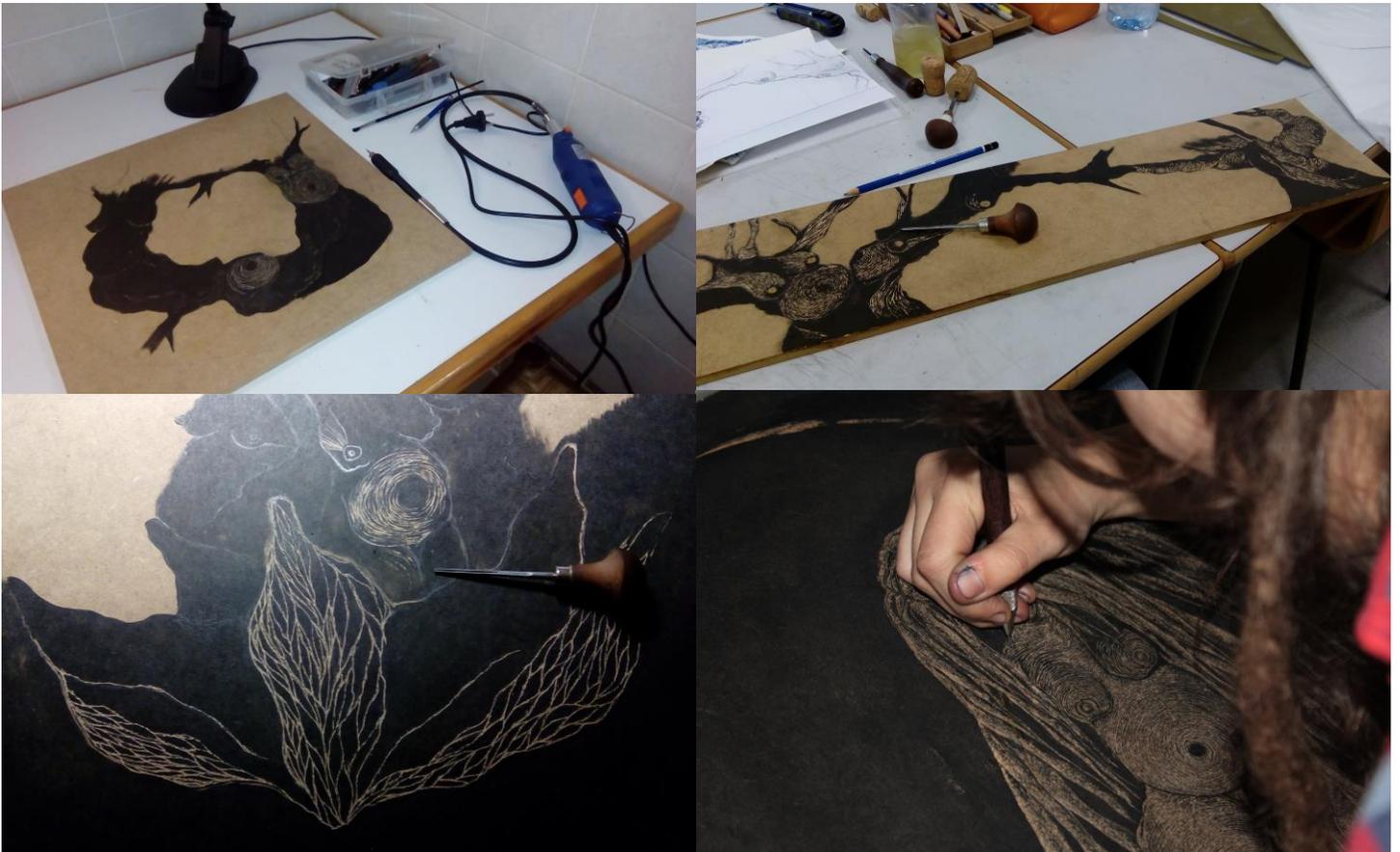
SHEILA CREMADES. *Círculo Femenino*, Libro de artista, litografía offset y cosidos, 31 x 52 cm; 2016.



SHEILA CREMADES. Proyecto Final de Grado *Naturaleza Innata*, xilografía sobre DM en papel, 100 x 60 y 60 x 60 cm c/u, 2015.

7.3. ANEXO FOTOGRÁFICO DEL PROYECTO.

Proceso de talla de las matrices:



Proceso de estampación de las matrices:





PRUEBAS DE ESTADO DE LAS MATRICES:

Primera y segunda matriz.



Fragmentos de las pruebas de estado de la primera y segunda matriz.

Tercera matriz.



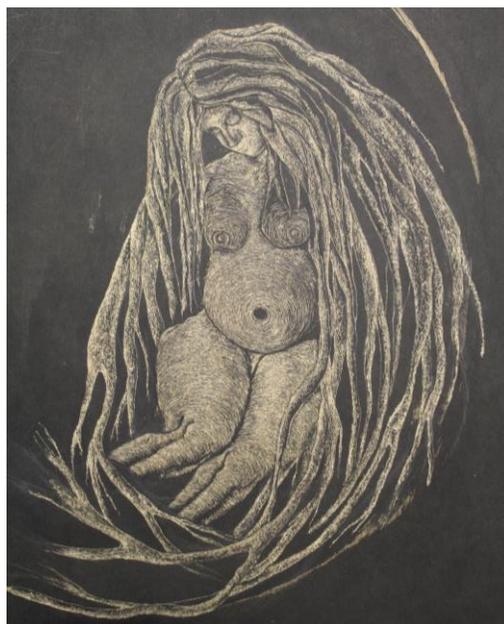
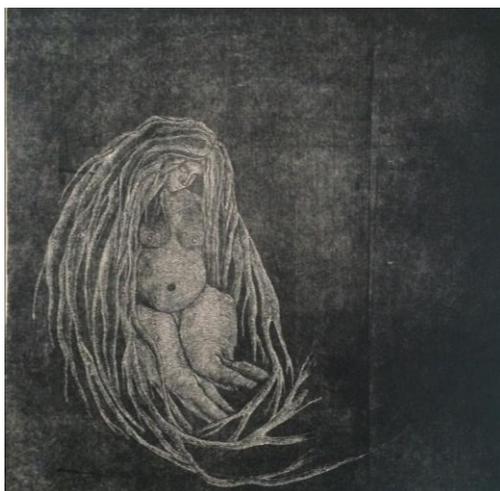
Proceso de talla de la tercera matriz y prueba de estado de la misma.

Cuarta matriz.



Proceso de talla de la cuarta matriz y prueba de estado de la misma.

Quinta matriz.

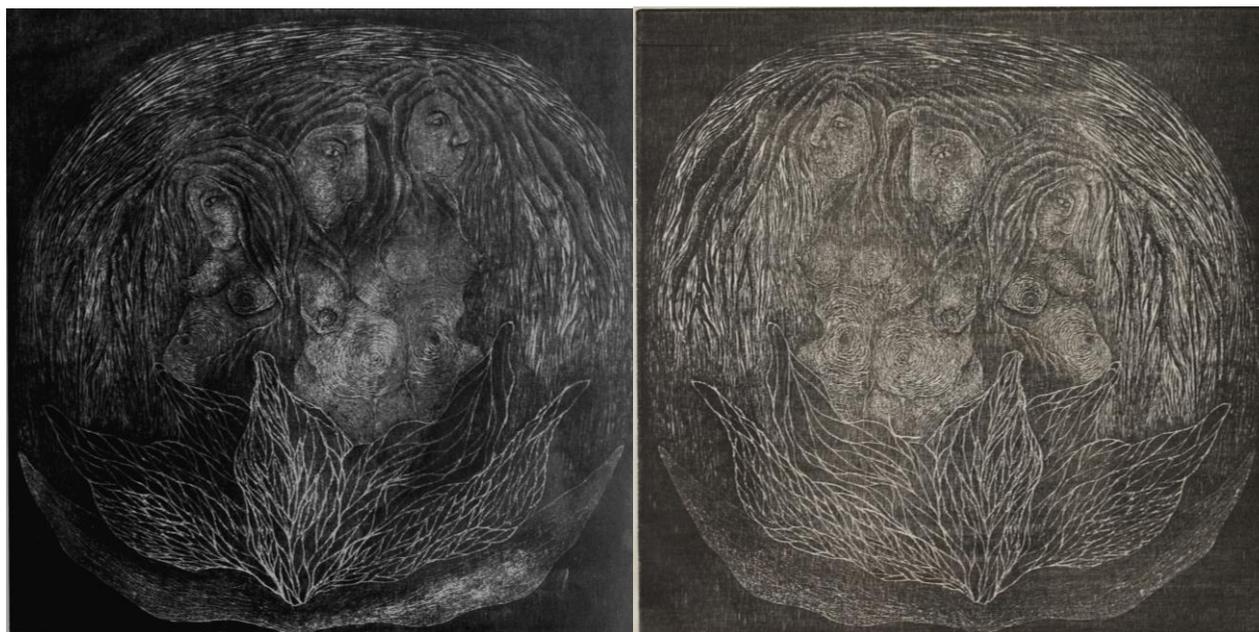


Proceso de talla de la quinta matriz y prueba de estado de la misma.

ESTAMPAS DEFINITIVAS Y SUS MATRICES:



Plancha y estampa final de la primera y segunda matriz.



Plancha y estampa final de la tercera matriz.



Plancha y estampa final de la cuarta matriz.

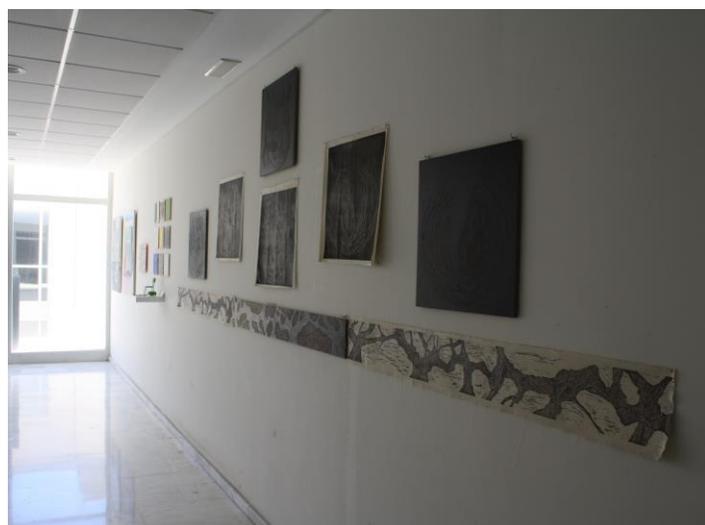
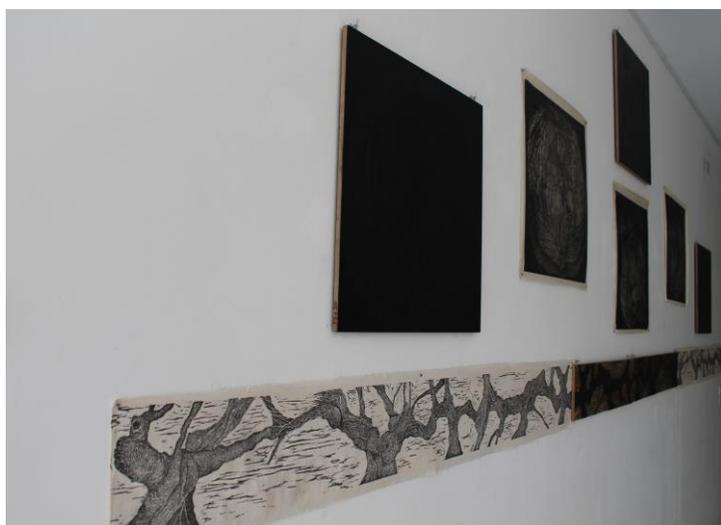


Plancha y estampa final de la quinta matriz.

PROYECTO MONTADO Y FINALIZADO:



Montaje del proyecto *Naturaleza Innata. Procesos de experimentación en la xilografía* en PAM '16.



Fotografías de detalles del proyecto en PAM '16.