



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

DANSE SUR TOILE

Representación gráfica de la temporalidad en el movimiento

Un trabajo de: GLORIA LUZZY GALÁN
Bajo la dirección de: FERNANDO EVANGELIO

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
Facultad de Bellas Artes de San Carlos

MÁSTER OFICIAL EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Tipología de proyecto 4: Producción artística inédita
acompañada de una fundamentación teórica

Valencia
Septiembre 2018



Gracias a mi tutor, Fernando Evangelio por poner calma y cordura a los momentos de incertidumbre.

A Amparo Galbis por el apoyo "extra".

Un gran *rémerciement* a Pauline, Cassey, Phoebe y Lionel, por apoyarme tan lejos de casa. "Mi aime a où", Isla Reunión.

Y Noemí, María y Rubén por los consejos a distancia.

“Mi Alfa y mi Omega es que todo lo que es pesado y grave llegue a ser ligero; todo lo que es cuerpo, bailarín; todo lo que es espíritu, pájaro”

ÍNDICE

PALABRAS CLAVE Y ABSTRACT 6

INTRODUCCIÓN 10

METODOLOGÍA Y OBJETIVOS 12

MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL 16

La danza como objeto principal de este proyecto 17

Futurismo y dinamismo 22

Formas de representación gráfica del cuerpo en movimiento 24

Antecedentes propios y detonantes del proyecto 33

DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y TECNOLÓGICA DEL TRABAJO 37

PROCESO PREVIO 39

ESTAMPA 41

sobre papel 45

sobre tela 48

TÉCNICAS PARA LA PRESENTACIÓN DE LA OBRA 49

marouflage

encolado de un soporte rígido

BALANCE Y CONCLUSIONES 55

BIBLIOGRAFÍA 61

ANEXO 1: Citas originales 64

ANEXO 2: Entrevista a Moisés Mahiques 66

ÍNDICE DE IMÁGENES 69

PALABRAS CLAVE Y ABSTRACT

PALABRAS CLAVE

Movimiento, superposición, línea, espacio, tiempo, figura humana, grabado, danza.

ABSTRACT

El Trabajo de Fin de Máster aquí presentado aúna dos partes importantes: trabajo de expresión artística y trabajo de investigación de técnicas y soportes.

La serie de obras en la que culmina el trabajo de final de máster no son más que una pequeña porción de todo el desarrollo de investigación y búsqueda de las técnicas y medios más propicios para cumplir con los objetivos que se establecían en un principio.

Podría decirse que este proyecto es la continuación, años después del Trabajo de final de Grado, llevando el retrato y la representación un paso más allá y llevando en paralelo la investigación de los materiales óptimos para un mejor discurso conceptual, coherente y comprensible, sin dejar de lado la necesidad personal de expresión del artista.

La teoría alrededor de la cual se basa la parte de expresión artística persigue y busca la forma de representar el movimiento de los cuerpos humanos mediante la pintura y la gráfica, utilizando como objeto de representación y línea temática la danza, ya que es la expresión máxima del cuerpo, de sus límites y de su capacidad de expresión.

Por otro lado, la parte técnica ha sido un trabajo largo de investigación de los materiales y soportes idóneos para la utilización de técnicas que, hasta ahora, habían sido utilizadas de manera tradicional, pero que, en este caso, se combinan para dar nuevos resultados. También es una muestra de todo el proceso de aprendizaje y prueba durante el año de master y de las influencias tomadas lo largo del curso.

KEYWORDS AND ABSTRACT

KEY WORDS

Motion, overlapping, line, space, time, human figure, etching, dry point, dance.

ABSTRACT

The project here presented is divided in two important parts or blocks: artistic expression and technical research of materials and supports.

All the pieces we can see as a result demonstration of the theory, are but a tiny part of what actually has been two years work and a long research of the materials and techniques that could adjust to the objectives established from the beginning.

This could also be considered as a project that solves and answers the questions that the TFG (trabajo de final de grado), established years before. It also takes the portrait to a next level, one step further. In a parallel research, we see also that this project, digs to find the most adequate materials for better and more coherent speech that also carries all the content the artist needs to express.

The theory in which this project is based pursues the way of representing motion of human bodies [with] paintwork and graphics, using dance (or dancers) as the model of representation and also as a theme that connects all pictures- for dance is the maximum expression of the body, combining the search of its limits with the capability of self-expression.

As for the technical part, it's a small demonstration of the techniques learned all through the masters year. What we see in the written part of the project is a process of research and tests of these materials and supports to find the optimum ones to represent what the concept asks for. Materials and supports that, until this moment had been used in a traditional way, but that now combine to give new results.

INTRODUCCIÓN

El proyecto ante el cual nos encontramos es un Trabajo de Final del Máster de Producción Artística, titulado *Dance sur Toile*, traducido al castellano: “danza sobre lienzo”.

La razón de presentar un título en francés no es pura coincidencia, sino porque la mitad del desarrollo del proyecto fue llevado a cabo en periodo de movilidad en la Isla de la Reunión, donde tanto profesores como bailarines de la Escuela Superior de Arte de la Reunion, aportaron mucho color y discurso al trabajo.

Como hemos mencionado brevemente en el apartado anterior el objeto de representación no es simplemente los cuerpos en movimiento, por lo que no se muestran acciones cotidianas. Lo que vemos representado en las obras de *dance sur toile* es precisamente la danza, el movimiento y la exploración de los cuerpos, su capacidad de interacción y sus límites. Para ello, se utilizan coreografías en las que el cuerpo y la expresión corporal son la temática principal. Con esto no solo se evita cruzar mensajes que nos distraigan del objetivo puro y representativo de la dinámica de los cuerpos, sino que también se establece una conexión entre la obra y el espectador.

Dance sur toile se asienta sobre dos pilares estructurales: la parte conceptual o de expresión artística, basada en la teoría del movimiento de Mu-rybridge y las técnicas de representación del movimiento de los Furturistas, entre otros; y la parte de investigación de técnicas y soportes, desarrollada a lo largo del primer año de máster, especialmente en las asignaturas de procesos del grabado, metodologías y poéticas de la pintura y procesos creativos en la gráfica. Valiéndome también de influencias directas de pintores que utilizan la superposición de líneas para crear dinamismo o vibración en las figuras.

Vemos, pues, que este trabajo se muestra a través del presente escrito y también mediante la representación plástica de dos vertientes del proyecto inicial.

Si bien los objetivos son los mismos desde el inicio del desarrollo del proyecto, éste ha ido dando frutos en direcciones distintas, de manera que han surgido dos afluentes representativos del mismo objeto.

Haremos hincapié en las dos técnicas de representación elegidas y también en las de presentación: entelado de soportes rígidos y marouflage, puesto que son técnicas también desarrolladas en el periodo de investigación de soportes y materiales.

Finalmente mostraremos algunas de las piezas de forma individual para hacer mayor apreciación de las técnicas y formas de representación. De esta forma aunaremos también toda la información en las obras representativas en las que culmina tanto la investigación como el estudio teórico.

METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

La metodología de este trabajo parte de una temática nacida de una inquietud personal del artista, que funciona como detonante para comenzar el proceso técnico y a la vez el teórico, ya que pone sobre la mesa varias cuestiones y preguntas sobre qué se está intentando representar y cómo.

Puesto que toda la idea que engloba el proyecto nace de la observación y la necesidad de representación, la metodología se basa en un constante diálogo del artista con el entorno, con la obra (antes, durante y tras el proceso de creación). De esta forma se atiende siempre a las necesidades de la propia obra, ajustando la poética y plasticidad de los materiales a la expresividad de, en este caso, la danza, los modelos y los cuerpos. La comunicación constante del artista con la obra dará, más adelante, pie a un correcto diálogo de la obra con el espectador.

Se parte de un archivo de imágenes y videos que no cesa en su crecimiento y que sirve también de punto de partida del proyecto.

Sin perder de vista los objetivos, se establecen primero unas bases que apoyan la teoría del trabajo, valiéndose de lo que el lector pueda conocer y partiendo de los referentes para guiar, sobre terreno conocido, la lectura y la comprensión de la teoría.

Si bien existe, como la estructura base del Trabajo Final de Master sugiere, un marco teórico y un marco conceptual, debe aclararse que ambos se nutren el uno del otro y que son prácticamente indiscernibles, utilizando casi siempre los mismos referentes, que sirven tanto de ejemplo e inspiración estética como de fundamento teórico.

Por ello, en este proyecto, se unen ambos marcos en uno solo: el marco teórico-conceptual. Se dividen, eso sí, en subapartados que van de lo más general y abstracto a lo más concreto. Es decir, que iremos explorando el proceso cognitivo de forma coherente desde el concepto de la danza y su relación con el plano pictórico, con ayuda de las palabras tanto de bailarines/as como de artistas plásticos; pasaremos por las corrientes en las que se comenzó a observar y representar el dinamismo de las figuras humanas y animales, como lo fue el futurismo; acabando con las tres formas de representación del movimiento que han influenciado de forma más directa este proyecto: la fotografía en serie (basada en los trabajos de Muybridge y Marey), la animación (haciendo mención especial a ciertos artistas que, además, han utilizado la danza y la gráfica lineal en sus trabajos) y la superposición de línea y mancha de color en el plano gráfico y pictórico de Jenny Saville, Moisés Mahiques y Alexk Kanevsky.

Como puede verse, los referentes plásticos y el discurso de la teoría van ligados de forma que sería un error separarlos, puesto que se retroalimentan y dan sentido a los fundamentos sobre los que se sostiene el proyecto.

Por último, se explica cuál ha sido el proceso técnico de la obra, la labor de selección de materiales y soportes, cuáles se han utilizado, cómo y qué aportan a todo lo que se ha mencionado anteriormente.

También cabe hacer una aclaración al respecto, puesto que el proceso técnico que en un principio tenía como objetivo producir una obra concreta, en este caso dio lugar a dos formas de representación igualmente viables. Es decir: mediante la investigación de materiales y soportes óptimos para la representación del movimiento, surgieron dos lenguajes diferentes que pueden hacer que la dinámica de los cuerpos se lea de forma distinta.

Como vemos a continuación, diferenciamos entre objetivos generales y específicos, que responden a las cuestiones planteadas desde un principio y que, más adelante serán resueltas mediante la práctica y el respaldo teórico.

Entre los objetivos veremos también que la mayoría se basa en una necesidad personal de cambiar soportes y utilizar las técnicas que ya se conocían anteriormente -técnicas tradicionales, por así llamarlas- puesto que la pintura figurativa, especialmente el retrato y el cuerpo humano, han sido ya representados en multitud de ocasiones por multitud de artistas. De esta forma, se propone un nuevo objetivo formal que no nace del mismo planteamiento que los otros, sino que toma su propio camino y hace sus pequeñas apariciones a lo largo de la investigación técnica.

OBJETIVOS GENERALES

-Creación de una serie de piezas que transmita el movimiento de los cuerpos humanos en el espacio-tiempo. Una obra que hable por sí sola y que muestre, como la danza, los lenguajes del cuerpo humano.

-Mostrar cómo el mismo movimiento se puede leer de formas diferentes cuando es expresado mediante procesos técnicos distintos.

-Explotar las posibilidades de las técnicas consideradas tradicionales e ir un paso más allá en su utilización.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

-Transmitir, como artista, mis propias inquietudes a la hora de observar la realidad y llevarla a un plano entendible mediante la poética de la pintura y la gráfica.

-Dialogar con la obra de forma que ésta pueda evolucionar y dar lugar a nuevos proyectos.

El proyecto nace principalmente de la observación, como artista, de los cuerpos en movimiento y la necesidad inherente de plasmarlos mediante las técnicas y lenguajes que más se ajustan a esta necesidad. Podría decirse también que emerge como respuesta a las obras del Trabajo de Final de Grado, en el que tanto las técnicas como su utilización eran bastante tradicionales, por lo que se considera este trabajo, no como una ruptura con la línea del retrato, sino como un avance en la misma dirección, respondiendo a las incógnitas que se presentaron con el anterior.

MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

La danza como objeto principal de este proyecto

El hecho de escoger la danza como objeto de representación no es mera coincidencia. La observación de las formas de expresión, incluso de otras disciplinas, son fuente de inspiración, que ¿animan? al artista a representarlos directa o indirectamente. La danza, concretamente, es una de las disciplinas que está ligada a muchas otras por el hecho de valerse de muchos otros elementos, como la composición, el ritmo o la melodía, los colores, las formas, etc.

En este proyecto hablamos del movimiento humano y con éste, la carga expresiva y de exploración física que esta conlleva y tratamos de llevarlo a otras disciplinas visuales (gráfica, pintura, etc) en las que se expresen las características expresivas de la dinámica de los cuerpos, sin necesidad de utilizar figuras en verdadero movimiento, sino utilizando otras herramientas en el plano estático. El ser humano puede llenar todo el espacio a su alrededor con sus movimientos y sus posiciones o puede limitarse a líneas rectas en el espacio, abandonando la multiplicidad de las extensiones espaciales y utilizando nada más que una en un momento dado.

Es cierto que artistas como Kandinsky, defienden que las características expresivas de los cuerpos, en especial de la danza, deberían representarse mediante la abstracción, entendiendo el mensaje más profundo de la danza (la parte más abstracta y, por tanto, la más expresiva, según él) y expresándolo mediante los colores y las formas que surgen de él. Sin embargo, nos valemos aquí de lo que otro artista y crítico de danza defiende sobre el aspecto figurativo de la danza, ya que no queremos centrarnos tanto en mensajes concretos, sino remitirnos más a una danza de exploración y comprensión del bailarín con su propio cuerpo, una danza física que nace de las inquietudes del propio bailarín o coreógrafo respecto al cuerpo humano y sus límites, y de la relación del individuo respecto al espacio en el que se encuentra. John Martin (1893-1985 EEUU) es el crítico de danza al que nos referimos -quien habla de la danza como la expresión del espectro, y que dice que el movimiento es la sustancia de la danza- hablaba sobre la figuración de la danza, el hecho de que dos cuerpos humanos expresen y provoquen sentimientos en otros cuerpos humanos o simplemente una reacción física o psicológica se debe a lo que él llama *simpatía muscular*. A lo que nos referimos con simpatía muscular es a que, cuando somos espectadores, conectamos más rápidamente si lo que vemos se asemeja más a nosotros (si es, por ejemplo en el arte, figurativo y reconocible) y nuestro cuerpo y mente actúan sin saberlo como espejo de aquello que observamos.

Martin al explica este fenómeno con las siguientes palabras

La danza produce algún efecto sobre el espectador mediante procedimientos muy simples [...] Ustedes no tienen ningún problema en comprender el sentido de los movimientos, ya que los hacen ustedes mismos a menudo, o se imaginan fácilmente como lo harían. Sus músculos,

2. Martin, John. *The modern dance*, conferencias en la New School for Social Research en Nueva York entre 1931 y 1932 recopilado en francés en el libro *Danser sa Vie (écrits sur la danse)*, por Macel.C y Lavigne, E. Paris, *Centre Pompidou*, 2011. Página 150
*Todas las traducciones de las citas en francés de textos extraídos de *Danser sa Vie (écrits sur la danse)* son propias, no oficiales. Los textos originales en francés se encuentran en un anexo al final de este dossier.

se acuerdan de que, si se hacen una serie de movimientos específicos, obtendrán un resultado determinado. Y su cuerpo repetirá los movimientos del bailarín, de una forma mímica y física, o mental. 2

De eso mismo se trata cuando en este proyecto utilizamos la figuración, especialmente a la hora de representar el movimiento.

Aunque el objetivo de este proyecto es representar movimientos naturales y expresivos, también es interesante que obedezcan a una exploración del mismo y que no sean gestos banales. Parafraseando a Paul Valery (1871-1945), escritor, poeta, ensayista y filósofo francés, en una de sus obras más destacables, *Danse Degas*: los saltos de un niño o de un perro, el caminar por caminar o nadar por nadar son actividades que no tienen por fin modificar nuestro sentimiento ni energía. Aquel movimiento que produce algún efecto, llámese energía o sentimiento, es un movimiento organizado y situado en el espacio. “[...]hemos dicho que, en este tipo de movimientos, el Espacio no era más que el lugar de los actos: no contiene el objeto del movimiento. Es el tiempo el que juega el gran papel.”³

Aquí nos permitimos hacer un pequeño inciso para volver al proyecto *Danse sur toile*, y explicar brevemente en qué influye este apunte de Valery sobre el espacio y el tiempo. *Danse sur toile*, se traduce como danza sobre lienzo, como ya habíamos dicho. Sobre lienzo, refiriéndonos a que se lleva el movimiento a un plano estático. Dicho esto y teniendo en cuenta la anterior cita de Paul Valery, se plantea inevitablemente una pregunta: si lo que separa un movimiento cotidiano cualquiera de la danza, no es el movimiento en el espacio, sino el uso del tiempo en favor de la danza y el espacio ¿cómo debería representarse esto en una técnica gráfica/pictórica cuya característica, entre otras, es que las figuras permanecen estáticas?

Un sentido fundamental que nos conduce a establecer los principios de la armonía es nuestra sensibilidad a los contrastes de equilibrio. Cuando alguna cosa se repite, nosotros sentimos el instante de repetición como un tiempo de reposo en el flujo de los acontecimientos. La similitud de las experiencias nos hace tomar consciencia del contraste fundamental entre la inmovilidad y el movimiento, la estabilidad y la movilidad.

Aunque es una cuestión tan crucial como complicada, la intención no es que se entienda como un impedimento o como una piedra en el camino del proyecto: como algo a esquivar. Por el contrario, esta pregunta será más adelante un peldaño más en el camino de la búsqueda de técnicas y métodos de representación, clave para lo que será la obra final: crear este tipo de sensaciones en el público, de reconocimiento de movimientos y de sensación de movilidad e inmovilidad, de pausa y de fluidez, es uno de los objetivos de la técnica misma y de la representación de las figuras en el plano estático.

Continuando con el hilo del marco teórico-conceptual, viramos la aten-

3. Valery, Paul. *Degas Dessin*, Paris (1938) Recopilado en *Danser sa Vie (écrits sur la danse)*, por Macel.C y Lavigne, E. Paris, Centre Pompidou, 2011; página 96.

ción hacia las disciplinas de danza que se han tomado como modelos, para abordar entre otras cuestiones, por qué.

En este proyecto se utiliza la danza contemporánea, la danza contacto y la danza contacto acrobática (estas dos últimas nacidas de la danza de improvisación contacto, nacida en los años 60). El motivo por el que estas disciplinas han sido elegidas por encima de la danza clásica, ballet, u otros, es que estas se dedican a la exploración del cuerpo propio y no a la representación mecánica y en serie con el cuerpo como máquina de repetición. Me refiero a la filosofía de la danza y la expresión corporal de la que se conoce como la madre de la danza contemporánea: Isadora Duncan (EEUU 1877-Francia 1927). Isadora Duncan defiende que la *danza del futuro* es la danza en la que no caben los estándares ni las normas cerradas del ballet, ni cánones ideales de belleza irreales que nada tienen que ver con el ser humano en general, sino que los cánones y los estándares los dicta la propia forma de los diferentes cuerpos y su manera de expresar.



Figura1. Isadora Duncan (EEUU1877.Francia 1927)

Marie Louise Fuller (EEUU 1862-Francia 1928), más conocida como Loie Fuller, una bailarina y actriz (entre otras disciplinas) estadounidense conocida por el uso de efectos visuales en sus coreografías e improvisaciones, decía que



Figura2. Loie Fuller (EEUU 1862-Francia 1928) en su característica danza con telas.

[...]no existen dos cosas que sean de la misma naturaleza y exactamente paralelas; el espíritu que las mueve es el mismo, pero cada cosa responde a su manera a la gran fuerza motriz de la naturaleza; esa parte de nosotros mismo que es divina". 4

Entonces, si esto es cierto (y en este caso estoy de acuerdo) y los cuerpos que son diferentes deben moverse respondiendo a su propia naturaleza, ¿Qué disciplina de danza sería la idónea para la representación de esta idea?

Tanto Loie Fuller como Isadora Duncan pertenecían a la primera ola de bailarines de danza contemporánea, pero sobretodo hablaban de una escuela de *danza del futuro* (*danse de l'avenir*) en la que prima la voluntad del bailarín, bien sea una impro-

4.Fuller, Loie. *Ma vie et la danse. Autobiographie* (1908) traducido por Bojidar Karageorgevitch, Paris, Oeil d'or. Recopilado en *Danser sa Vie (écrits sur la danse)*, por Macé.C y Lavigne, E. Paris, Centre Pompidou, 2011; página 33.

visación o un baile coreografiado. Como decía, en esta “danza del futuro”, no caben los cánones de belleza cambiantes según la época o la moda. Respecto a esto, Isadora Duncan, cuando ya era una de las grandes exponentes de la danza que ahora conocemos como contemporánea, en su conferencia en Leipzig en 1903, decía que “el ballet se condena a sí mismo al favorecer la deformación del precioso cuerpo femenino. Ninguna razón histórica ni coreográfica puede justificar esto” y defendía que incluso los movimientos primitivos de un niño pequeño son bonitos por su naturaleza primitiva, porque le son naturales, y porque obedecen a la naturaleza infantil del cuerpo de un niño pequeño.

No se debe, entonces, forzar al alumno a hacer movimientos que pertenezcan a una escuela y no le sean naturales [...] un niño inteligente se dará cuenta que en su escuela le enseñan movimientos contrarios a los de su naturaleza le permite hacer de forma espontánea. 5

Es por esto que se rompe directamente con lo que entendíamos por danza anteriormente y se crea la nueva escuela en la que los alumnos y futuros bailarines se moverán obedeciendo solo aquello que nace de su cuerpo y espontaneidad, y se crearán coreografías que se valgan de la pura expresión más primitiva del cuerpo, ya que, parafraseando a Fuller: “somos como hojas, que se mueven con el viento; y es el viento el que nos mueve a todas por el mismo camino, sin embargo cada hoja se mueve a su manera y escoge un camino” 6.

Por tanto, se entienden como cánones de belleza aquellos en los que no influye nada que no sea el propio ser y sus inquietudes artísticas y de expresión emocional. El lenguaje obedece a algo que se remueve en el interior (y a la conexión del humano con la tierra y la naturaleza de sus movimientos) y no es ajeno al ser y el cuerpo humanos. Por ejemplo, Duncan prefiere tomar modelos de canon de belleza de la antigua Grecia, donde las figuras consideradas las más bellas, como las esculturas de los dioses “no son más que posturas terrestres”; son figuras representadas mediante la concentración y la evolución de las fuerzas naturales de las que estos dioses son la representación.

En efecto, y contrariamente al ballet, la danza contemporánea o la danza del futuro de la que nos hablan estas bailarinas, defienden el mensaje de toda una especie: la especie humana; independientemente de la forma del cuerpo, las motivaciones de la danza o su género. En esta misma conferencia Duncan finaliza con un ejemplo esclarecedor:

La bailarina del futuro será alguien en quien el cuerpo y el alma hayan crecido de forma tan armoniosa, que el lenguaje natural de esta alma se convertirá en el movimiento del cuerpo. La bailarina no formará parte de una nación, sino de la humanidad entera. Y bailará, no como una ninfa, ni un hada o una coqueta, sino como una mujer en la plenitud de su ser. Bailará su vida, cambiando la naturaleza, mostrando la transformación de cada uno de sus elementos. De todo su cuerpo emanará una inteligencia radiante, aportando al mundo el mensaje de los pen-

5. Duncan, Isadora. *La danse de l'avenir*, Recopilado en *Danser sa Vie (écrits sur la danse)*, por Macel.C y Lavigne, E. Paris, Centre Pompidou, 2011; página 36.

6. Fuller, Loïe. *Téorie de la danse (1908)*. Recopilado en *Danser sa Vie (écrits sur la danse)*, por Macel.C y Lavigne, E. Paris, Centre Pompidou, 2011; página 31.

7. Duncan, Isadora. *Op. Cit.*, página 39.

samientos y aspiraciones de miles de mujeres. Ella bailará la libertad de la mujer. 7

Aunque este extracto pueda parecer un discurso que no se refiera a la danza en general, realmente se remite a lo que hemos visto antes sobre la representación de la raza humana mediante las acciones y movimientos de un/a individuo/a y la búsqueda interna de los límites corporales y espaciales con fines expresivos.

Con este pequeño apartado sobre la danza, lo que se quiere explicar es que, aunque existan varias formas primitivas de expresión, la danza (y en concreto la danza contemporánea) es la que mejor expresa la exploración de los cuerpos, la que representa tanto su capacidad de movimiento en todos los ejes del espacio, como la utilización del tiempo en favor de éste. Por ejemplo, el director de uno de los videos que aquí tomamos como referente visual, comenta:

Carmine and Harriet se exponen a explorar una aproximación híbrida a la danza Latino Americana y la improvisación Contact. El objetivo era crear elementos y cualidades para establecer un diálogo corporal, empezando con la conexión de ambos bailes. 8

Es este tipo de diálogos y exploraciones los que queremos expresar en este trabajo. La danza es, por el momento y para este proyecto, la forma de expresión más adecuada para la representación gestual y dinámica del cuerpo humano.

8. Silva, Rogerio da. extracto descripción de la coreografía *Edifice* en su canal de Youtube. 2015**

**Traducción propia del inglés al castellano. La cita original se encuentra en un anexo al final de este trabajo.

Futurismo y dinamismo como principios de la representación del dinamismo

La relación que aquí se plantea entre el proyecto de final de master y el futurismo no es realmente una conexión directa entre ambos, pero es necesario mencionar esta influencia, puesto que el futurismo es una de las primeras corrientes que plantea la representación del movimiento y de las diferentes perspectivas del humano como impronta de la figura en el tiempo. Lo que se llama dinamismo en el futurismo, obedece a los mismos principios de representación que este proyecto. No obstante, esta corriente se basa en otras temáticas, como la revolución industrial, la aceleración de la sociedad consumista, la maquinaria y la tecnología, etc.

UMBERTO BOCCIONI (Italia 1882-1916) es el máximo exponente de este movimiento. De hecho, Boccioni es el autor de *Estética y arte futuristas: dinamismo plástico*, un tratado que sienta gran parte de las bases del futurismo y las relaciona con la estética que apreciamos en sus obras.

Boccioni también es el autor de los cuadros *formas únicas de continuidad en el espacio*, *dinamismo de un ciclista* (figura 4) y *dinamismo de un futbolista* (figura 5). Estas piezas del artista y teórico italiano, son muestras bastante ilustradoras de las bases del futurismo (y a su vez del proyecto que ocupa este dossier): varias "capturas" de la figura en el espacio a través del tiempo, figuras atléticas o que funcionan como máquinas. Esta última máxima del futurismo es interesante: si bien hemos dicho anteriormente, en el apartado que habla sobre la danza, que los cuerpos de los bailarines no deberían funcionar como máquinas, aunque sea cierto que el cuerpo humano lo es en cierto modo. No una máquina prediseñada, ni un aparato que funcionan todas del mismo modo que otros, pero sí un mecanismo que se crea a sí mismo. Con esto nos referimos al hecho de que el cuerpo de un/a bailarín/a toma la forma perfecta gracias a un ejercicio específico; a su



Figura 3: Umberto Boccioni, *Autoretrato*, 1908. Tinta y lápiz sobre cartón.

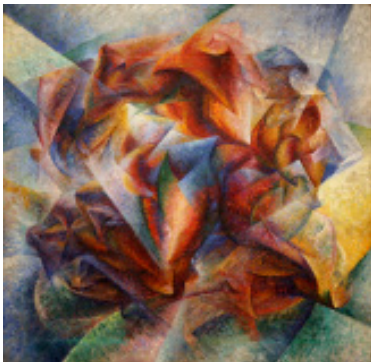


Figura 4: Umberto Boccioni. *Dinamismo de un ciclista*, 1913. Óleo sobre lienzo. 70 cm x 95 cm



Figura 5: Umberto Boccioni, *Dinamismo de un futbolista*, 1913. Óleo sobre lienzo. 193,2 cm x 201 cm

vez, los ejercicios específicos y los pasos de danza, se llevan a cabo mejor cuando la "maquinaria" está hecha para el ejercicio. De forma que tanto en la danza como en el deporte, el cuerpo es una máquina única, cuya forma se perfecciona en función de la actividad y su estilo propio y viceversa, de manera que cada cuerpo, cada "máquina" es única y a la vez perfecta en su propia función.

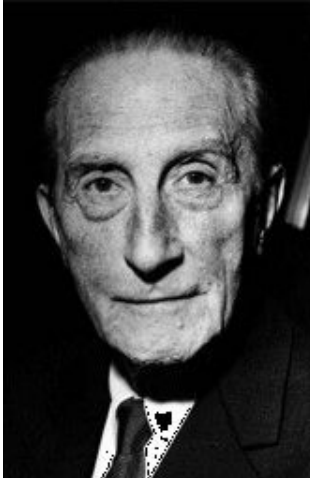


Figura 6. MARCEL DUCHAMP (Francia 1887-1968)

Llega el momento de mencionar a MARCEL DUCHAMP (Francia 1887-1968). Es un momento quizá complejo a la hora de hablar de él inscribiéndolo en un estilo concreto, puesto que, respecto al periodo artístico, podemos meterlo en una corriente u otra, pero a la hora de catalogar su obra, se nos hace realmente complejo. Podría decirse que sus obras van desde el arte cubista hasta el conceptual, aunque también su obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del movimiento dada en el siglo XX.

Puesto que no vamos a presentar toda la obra de Duchamp, dado que no toda influye en este proyecto, no vamos a centrarnos demasiado en sus trabajos teóricos, sino que nos centraremos en la obra más inclinada hacia el futurismo: desnudo bajando una escalera nº2.

Como vemos en la figura número X, fotografía de la obra en cuestión, las imágenes de cuerpo se superponen para representar su paso a través del espacio en distintos momentos. Al contrario que en este proyecto, se solapan y no se transparentan, obedeciendo más a las máximas del futurismo y el cubismo, en las que los colores sólidos son también herramientas que contribuyen al fin de aportar dinamismo a las obras.

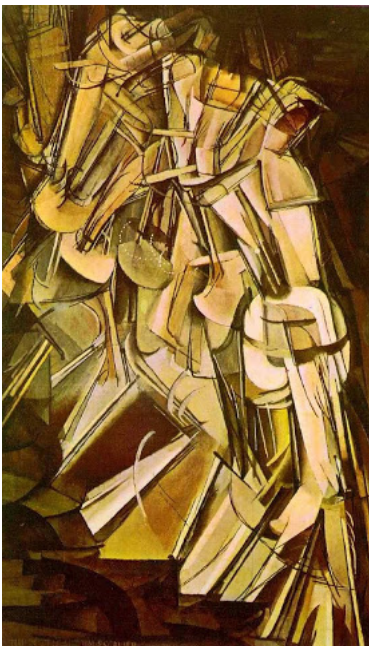


Figura 7: Marcel Duchamp. Nu descendant un escalier n° 2, 1912. Óleo sobre lienzo. 147 x 89 cm

Formas de representación gráfica del cuerpo en movimiento

Anteriormente hemos mencionado y citado algunos artistas, filósofos y críticos, cuya teoría efectivamente respalda el objeto de este proyecto. Sin embargo, en este segundo apartado, quizá sea necesario abordar a los referentes de forma más directa. De esta forma, sobre una información conocida, las referencias se hacen más evidentes y el discurso del trabajo es más fácil de seguir.

No hemos dividido claramente el texto en bloques con el fin de hacer la lectura más fluida, pero los referentes se agrupan en tres grupos: los dos primeros fueron pioneros en el desarrollo aparatos que capturasen las figuras en movimiento, presentándolas luego en forma de serie o composición fotográfica o incluso superponiéndolas; tras estos dos, hemos seleccionado, no solo a algunos artistas del mundo de la animación, sino también algunos de sus cortometrajes y clips que nos servirán como ejemplo de la estética y que relacionan la gráfica con la danza; por último, tres artistas cuyas técnicas se aproximan a la de este proyecto y que han servido de inspiración directa, agrupando varios de los elementos que hemos visto anteriormente.

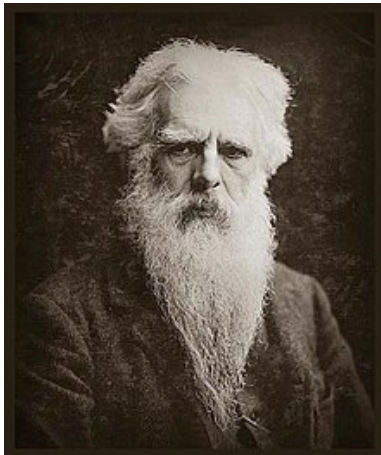


Figura8. EDWEARD MUYBRIDGE (1830 - 1904 Reino Unido)

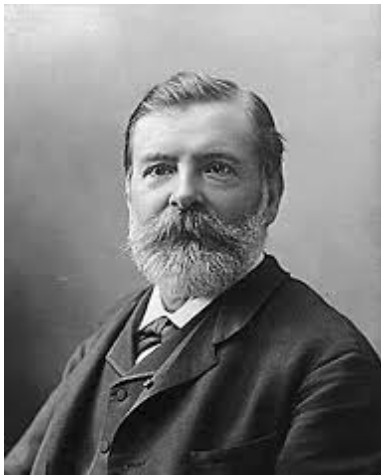


Figura9. ETIENNE-JULES MAREY (1830 - 1904 Francia)

ETIENNE-JULES MAREY (1830-1904, Francia), junto a EADWEARD MUYBRIDGE (1830 - 1904 Reino Unido) formaron el tándem de fotografía de investigación más importante del siglo XX. Estos dos científicos combinaron varios elementos de estudio de la figura humana que desembocaron en una representación dinámica de las figuras sobre el papel fotográfico. Sus estudios son de gran importancia para la comprensión del arte moderno y contemporáneo. No sólo marcan inicio del cinematógrafo, sino que además ambos trabajaron en una meta común: hacer visible lo invisible. Es decir, el trazo de las figuras, cuya improna es invisible, efímera.

Su técnica partía de una máquina para la toma de fotografías en serie; lo que ahora cono-

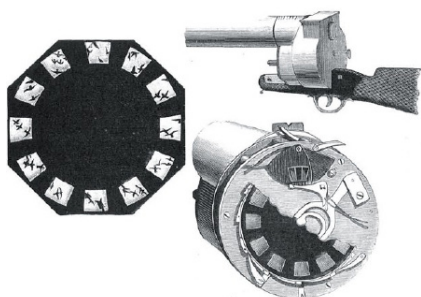


Figura 10. Rifle fotográfico



Figura 11. Escopeta fotográfica

ce mos como toma de fotografías en ráfaga. Muybridge es el responsable en 1874 de la invención de un aparato que hacía este proceso más fácil: el rifle fotográfico, (figura 10), más tarde (en 1882) perfeccionado por Marey, quien llamó al nuevo instrumento, escopeta fotográfica (figura 11). Con él se podía seguir el movimiento de un animal o humano lanzando una ráfaga de fotografías que capturaba cada gesto que componía todo el desplazamiento. Las fotografías se presentan en los libros de forma superpuestas y cada tomo tiene una temática, por ejemplo: La figura humana en movimiento, figura masculina y femenina en movimiento, etc.

Es la técnica de toma y presentación de imágenes la que recogemos de estos dos grandes referentes. Si bien de una manera y con una técnica diferentes, estos son los ejes de la representación que dirigen este trabajo.

Es importante también mencionar una técnica que nace de estas anteriores; de la fotografía en serie, de la sucesión de imágenes y de las creaciones de los referentes que acabamos de ver: la animación.

De la animación tomamos prestados, no solo la gráfica y el trazo, sino también algunas de las estrategias para aportar dinamismo como el stretching, la línea borrosa o el *framing*. Estas técnicas nos ayudaron a marcar los ritmos y las dinámicas, la velocidad, etc. al igual que en una animación.

A continuación se muestran los artistas que dentro de la animación pueden ayudarnos a ilustrar esta parte del trabajo, mencionando cortometrajes concretos, relacionados tanto con la gráfica como con la danza. Puesto que decidimos presentar solo los cortometrajes que conectasen gráfica y danza, hemos obviado otros varios que aportaron mucho a este trabajo, pero que desviaban la atención. Todos ellos se encuentran en la bibliografía, sin embargo, no los mencionaremos a continuación.

Comenzamos por un referente considerado

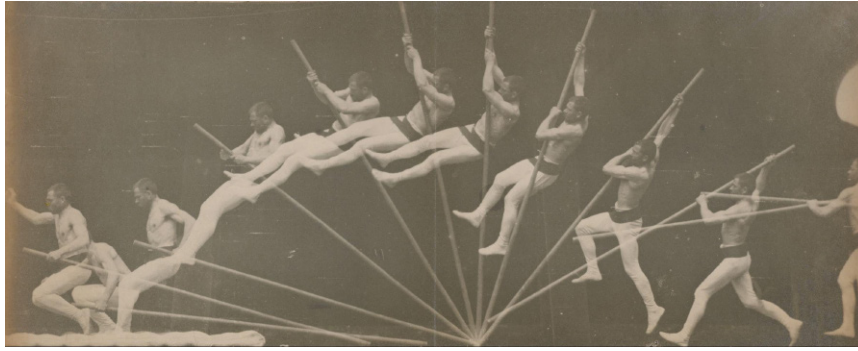


Figura 12. Etienne Jules Marey, *Movements in pole vaulting*, 1895. Cronografía.



Figura 13. Etienne Jules Marey, *Man on a bicycle*, 1890. Cronografía.



Figura 14-16. De arriba a abajo e izq. a dcha: *Woman walking downstairs*, Eadweard Muybridge, 1887; *Nu descendant un escalier n° 2*, Marcel Duchamp, 1912; *Duchamp Descending a Staircase*, Eliot Elisofon, 1952.



Figura 17. NORMAN MCLAREN (RU 1914-1983)



Figura18. Norman McLaren, *Pas de deux*, 1968. Cortometraje/Videodanza. Captura.

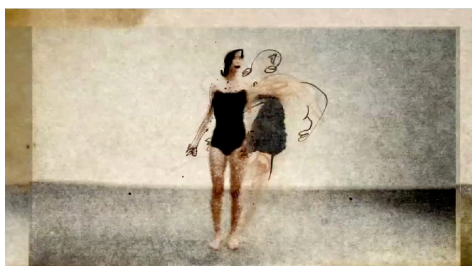


Figura 19. Magali Charrier, *Peace starts with me*, 2011. Animación/Videodanza. Captura.

uno de los principales animadores experimentales y abstractos de todos los tiempos, que también utilizó y combinó sus técnicas características con la figuración. NORMAN MCLAREN (Reino Unido 1914 - 1983 Canadá) fue un animador y director de cine británico nacionalizado canadiense reconocido por sus trabajos en el National Film Board of Canada. La obra que mencionamos para ilustrar el trabajo de McLaren es *Pas de deux* (Film Board of Canada) 9. Como decíamos antes, es una conexión directa con este trabajo ya que utiliza las técnicas de superposición y captura de movimiento y las relaciona directamente con la danza. Vemos también una relación directa con los trabajos de los dos anteriores referentes, puesto que es un paso más allá en la reproducción de imágenes en movimiento.

En este trabajo de McLaren se presenta una coreografía en la que una figura baila por el espacio. Sin embargo la figura no se mueve por el espacio con un transcurso normal de los movimientos, sino que la danza se pausa y reanuda en tiempos distintos, formando un canon en el que la misma bailarina se queda quieta en un punto del espacio y se mueve al mismo tiempo. El resultado es que las figuras se acaban solapando, como si la coreografía transcurriese en tiempos diferentes y tanto los movimientos que obedecen al ritmo natural de la coreografía y la música, como la huella de los movimientos que le preceden, se uniesen formando una danza colectiva entre el pasado y el presente.

MAGALI CHARRIER es la autora del cortometraje *Peace Starts With Me* 10, en el que podemos ver una imagen borrosa de una bailarina y, sobre ella, una serie de líneas que aportan dinamismo y representan tanto la huella del trazo del cuerpo a través del espacio-tiempo, como un movimiento no llevado a cabo. Es decir: movimientos pensados, no realizados o movimientos del futuro. Estas líneas fugan y se reúnen en la imagen central de la mujer que crea a la vez una composición

9. McLaren, Norman. *Pas de deux*. Cortometraje <<https://vimeo.com/40184263>> [Consulta: 5 julio]
10. Charrier, Magali. *Peace starts with me* <<https://vimeo.com/36967416>> [Consulta: 5 julio]

centrípeta y centrífuga, ya que no sabemos si estas líneas parten de su figura o convergen en ella.

SERAFÍN MESA es un animador y performer, licenciado en bellas artes por San Carlos UPV. En el archivo que encontramos de él, hay proyectos tanto propios como colaborativos. En su propia página, en la que publica todos sus trabajos, comenta que “Al dibujar o animar se atiende la memoria de lo experimentado como bailarín. 11 “ por lo que vemos que en sus animaciones siempre hay una relación directa entre el movimiento y la gráfica.



Figura 20. Serafín Mesa, *Energías caligráficas*, 2011. Animación/Videodanza. Captura.

Este artista, por tanto, quizá se aproxime de forma más directa a este trabajo, puesto que se centra en la danza y en la supersposición de los trazos manuales sobre sus videos de danza, para crear una relación entre ambas técnicas.

Como ejemplo presentamos tres cortometrajes de este artista. Dos de ellos forman parte de lo que llama “entintamientos”, en los que superpone la animación de forma suelta y manual sobre un video en el que el mismo artista aparece llevando a cabo los movimientos de danza o performance. “El dibujo animado como germen/notación en danza y la coreografía generativa como discurso de cohesión en la sesión de Video Jockey. Animación y danza cohabitándose. Tinta: forma y energía.12” Aclara el artista respecto a la línea de cortometrajes *Entintamientos*.

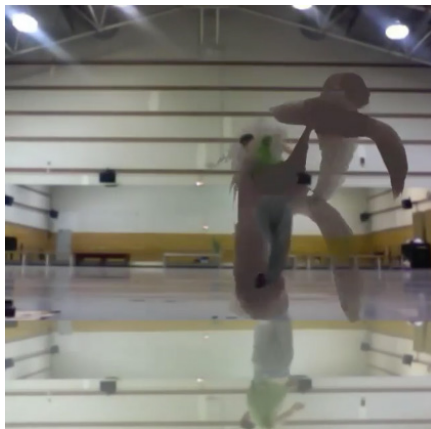


Figura 21. Serafín Mesa, *Flujo entintado*, 2011. Animación/Videodanza. Captura.

El primero que aquí vemos, en la figura 18, se titula *Energías caligráficas* y el mismo artista explica: “Dibujando con un pincel caligráfico de cerdas blandas consigo representar impulsos e inercias de movimiento en lugar de líneas principales. Práctica en la que se alterna el dibujo y la acción física.13”



Figura 22. Serafín Mesa, *Coleografías*, 2017. Animación/Videodanza. Captura.

En el segundo video, titulado *Flujo entintado*, el artista improvisa delante de la cámara y añade el mismo tipo de trazos sobre estas imágenes:

Tras desarrollar el dibujo y el movimiento corporal en pausas dinámica, como muestro en el anterior video de esta lista, integro la secuencia en movimientos fluido. En esta práctica en lugar de

11. Mesa, Serafín. descripción del video en la página <http://cargocollective.com> que contiene su obra completa.

12. *Íbidem*

13. *Íbidem*

14. *Íbidem*

alternar el dibujo y la acción física superpongo e dibujo a la acción ajustándome a su tiempo. 14

Por último, tomamos el cortometraje colaborativo *Coleografiar*. Este trabajo no es solo un video animado fotograma por fotograma, sino que se distribuye también como un "libro animado", que cada uno puede imprimir y montar para reproducirlo manualmente. El proyecto se divide de la siguiente manera

Libro animado 01: Calentando, huesos, órganos, músculos y piel.

Libro animado 02: mantra.

Libro animado 03: la emoción de un abrazo.

En 2017 fue seleccionada para su proyección en Lago Film Fest, Revine Lago, Italia.

Separándonos ya de la animación nos adentramos en la gráfica sobre papel o lienzo, con artistas que, pretendiéndolo o no, crean sensación de movimiento en sus obras.

Comenzamos por JENNY SAVILLE (Cambridge, 1970). Se trata de una pintora británica, miembro del grupo Young British Artists, del que forman parte tanto reconocidos pintores de este siglo, como nuevas promesas del arte contemporáneo de nacionalidad inglesa. Saville es conocida por sus monumentales cuadros de desnudo femenino. En su obra, la carnalidad es parte fundamental ya que, al igual que artistas como Bacon o Freud, intenta descarnar las figuras y se vale para ello de la masa de pintura (óleo o acrílico) en cantidad y para crear formas sobre la figura. Esto se debe a que la temática en la que basa su pintura es igualmente cruda y carnal. Sus cuadros los ocupan mujeres y hombres (a veces también modelos transgénero), desde perspectivas realistas que bailan entre la belleza y la fealdad, presentando masas voluminosas, a las que ella llama "paisajes del cuerpo". En sus cuadros se aprecia la vibración de la carne blanda, la inquietud y la angustia mediante líneas dibujadas y redibujadas sobre masas de color espesas y opacas.



Figura23. ENNY SAVILLE (RU, 1970)



Figura 24. Jenny Saville, *The Mothers*, 2011, óleo sobre lienzo. 149.8 x 109.4cm

De esta artista, nos interesan concretamente sus esbozos y algunas de sus obras finales en las que mezcla técnicas y recursos gráficos, es decir: línea y mancha o añadir y retirar masas de óleo, etc. Pues de esta manera, la artista, que en este caso quiere representar caos, dolor, desgarró; transmite también dinamismo y movimiento. Las figuras, que posan estáticas, en un reposo absoluto, parecen adoptar a la vez varias posiciones y "vibran", como un objeto desenfocado delante de una cámara que toma una fotografía de exposición lenta. Podemos ver que estas figuras no están ni completas ni incompletas, borrosas, pero fáciles de vislumbrar al mismo tiempo; es más bien como una combinación de varios momentos del posado, mostrados en el mismo lienzo, que se superponen en parte para crear una sensación de inquietud.

Respecto a los esbozos y dibujos a carbón, se ve claramente que las líneas negras sobre fondo blanco se repiten y se insisten, pero no para repasarlas, no para hacerlas más gruesas, sino de forma suelta, unas al lado de otras. También da la sensación de que se han superpuesto varios posados. O que se han borrado y re-dibujado las figuras, lo que nos recuerda un poco al concepto de palimpsesto que explicaremos brevemente más adelante. Es decir, que se ha representado simultáneamente sobre el plano pictórico, la combinación de todas las figuras que da un modelo que, a través del tiempo, se ha movido y acomodado en el espacio, dando lugar a una composición dinámica a la vez que comprensible y expresiva.



Figura 25. Jenny Saville, *The Mothers after a da Vinci picture*, 2011, carbón sobre lienzo. 149.8 x 109.4cm

Jenny Saville no toma el movimiento como objeto de su trabajo artístico, sino que es un resultado casi casual en sus obras; con esto quiere decirse que la sensación de movimiento es resultado de su trazo expresivo y no al revés, como se pretende en este trabajo. Sin embargo las técnicas y su uso, son claramente una inspiración para este proyecto, dado que responden bien a todas las cuestiones anteriormente planteadas: cómo representar el tiempo, los ritmos, etc.

Otro ejemplo sería ALEX KANEVSKY (1963). Este pintor ruso, licenciado y residente en Philadelphia, EEUU, no tiene como objetivo crear ningún tipo de vibraciones o movimientos sobre el papel. Tampoco es un pintor con una técnica determinada, sino que prefiere dialogar con los materiales, de forma que durante el propio proceso, la idea principal puede cambiar, dando lugar a una obra final completamente distinta.

Lo que nos interesa de este artista no son sus pinturas finales, ya que, como puede verse, no son muy afines al estilo que aquí tratamos. Lo que realmente se acerca a la estética de este trabajo, según explica el artista, llega casi por accidente. Se trata de unos dibujos previos a la obra pictórica final, que el artista consideró realmente interesantes, pese a que ese trato de la línea y de las técnicas no tenía nada que ver con sus cuadros habituales. Lo cuenta así en su página oficial, en la que también incluye lo que llama PROGRESS SERIES (serie de progreso):

Las fotos fueron tomadas de vez en cuando durante el trabajo de las pinturas. Yo mismo estaba intentando entender qué estaba ocurriendo. Ven aquí que, conforme continuaba con una pintura, lo bueno, siempre parecía quedar escondido bajo las subsiguientes capas.

Quería saber si era cierto. Quería tener algo de claridad sobre lo que ocurría conforme el cuadro progresaba hasta el final. No podía explicar muy bien mi decisión. Resulta que, al parecer no había un progreso claro, algo como caminar en la oscuridad sin una meta clara. No sin sentido, pero tampoco exactamente con un propósito.

Las secuencias resultantes eran lo suficientemente interesantes y misteriosas para mí, así que las publiqué en mi página.¹⁵

Por último, como referente más directo, tomamos al artista MOISÉS MAHIQUES (día y mes de 1976, Valencia, España). Moisés Mahiques, artista licenciado en la Facultad de Bellas Artes de



Figura 26. Alex Kanevsky, *Diego with knives*. (Fecha desconocida) Grafito sobre papel. 55,8 x 76,2 cm



Figura 27. Alex Kanevsky, *Engeneer's Body*. (Fecha desconocida) Grafito sobre papel. 76,2 x 71 cm

¹⁵Kanevsky, Alex. descripción de su obra en su página web somepaintisngs.net

Traducción propia del inglés al castellano. El texto original se encuentra en un anexo al final del dossier.

San Carlos de Valencia, es quizá el artista más afín al proyecto del que hablamos aquí. Su trabajo nace de una necesidad de expresión de una serie de cuestiones que el artista siente que debe representar, entre ellas encontramos la alienación del ser humano, la identidad del individuo, la relación de la consciencia humana con el entorno, etc. y para ello utiliza como punto de partida la performance, el gesto, la acción. Su proceso de creación es muy similar al que se explica más adelante en este trabajo: toma de imágenes, diseño de la composición, etc. Sin embargo, Moisés Mahiques opta por una forma de representación más suelta y gestual como los "markers", rotuladores, alguna mancha de tinta china o acrílico aguado o lápices.

Estéticamente, es obvio que ambos trabajos tienen sus similitudes: la repetición de figuras, la serialidad, la sensación de movimiento y el cuerpo humano en acción como modelo.

Todas las piezas del artista, las más conocidas al menos, cuentan con una o varias figuras que "se mueven" en el espacio. La acción se plasma mediante la repetición de las figuras y, según el carácter de la pieza o lo que se intente transmitir, estas figuras se reiteran de forma más o menos insistente, permitiendo la creación de ritmos y dictando el paso del tiempo en lo que, en un principio, parece ser una ora pictórica y estática, pero que describe a la perfección una acción en el espacio-tiempo: "es cierto que siempre hay un registro de las acciones, como una huella, pero en otras es como una negación. Siempre depende de los tiempos o del tipo de acción, es como tachar una figura con otra, negarla"¹⁶.

Sin embargo existen ciertas diferencias cruciales. Y es que Mahiques, utiliza a menudo acciones cotidianas: personas que se rascan un ojo, que se quitan la camiseta, o que caminan por la sala. Esto es debido a que, a través de las acciones cotidianas, su reiteración y negación, podemos extraer mensajes más allá de lo que el gesto en sí significa, lo que Álvaro de los Ángeles define como "perforación del tema"



Figura 28. Moisés Mahiques, *Los otros (fragmento)*, 2018, Mural, rotulador sobre muro. Las Naves del Matadero, Madrid.

¹⁶Mahiques, M. Extracto de la entrevista que el artista nos concedió el 25 de junio de 2018 (transcripción completa en un anexo al final del dossier).

Determinadas obras se presentan como una perforación del tema que llevan implícito. Por obra se refiere aquí a la realización continuada de objetos o acciones con pretensión y actitud estéticas y que se retroalimentan de su existencia y consumo en la industria cultural en que se ubican temporalmente ¹⁷

No obstante, el efecto o sensación de movimiento, es algo no intencionado, como un efecto colateral que se genera a través de la superposición de las figuras y la descripción de una acción.

Pero los cuerpos, su movimiento, sus acciones, son solo herramientas que ayudan al artista a hablar de mensajes que a simple vista no se ven; mientras que en este proyecto, este es el objeto principal.

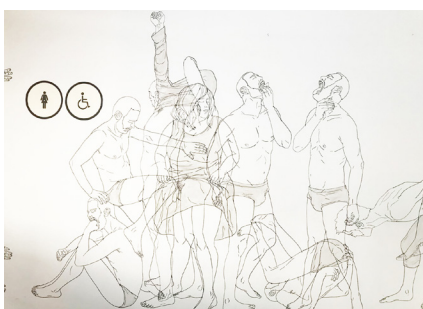


Figura 29. Moisés Mahiques, *Los otros (fragmento)*, 2018, Mural, rotulador sobre muro. Las Naves del Matadero, Madrid.

Al principio me sorprendía cuando hablábamos de movimiento, ya que sí que está ahí, pero yo no lo entendía como movimiento en sí, sino que, lo que yo intentaba dejar patente era el tiempo y el paso de este a través de las acciones en el espacio.¹⁸

Antecedentes propios y detonantes del proyecto

Como ya se ha mencionado en varias ocasiones, el proyecto nace de una simple pero ferviente inquietud como artista de representar las figuras a partir de, no solo la observación, sino de la percepción y necesidad de representación del mundo que nos rodea.

Si bien el Trabajo de Fin de Grado(2015) que precede este TFM, titulado *Lazos de sangre*, trataba de la familia como identidad colectiva, de los rasgos faciales, de la morfología de los rostros como conexión visible entre los individuos de un mismo colectivo y las verdades y falacias de lo que se considera la "familia", la temática era completamente distinta a lo que se nos presenta más adelante.

Este proyecto de 2015 fue un comienzo del

17. Mahiques, M. Extracto de la entrevista que el artista nos concedió el 25 de junio de 2018 (transcripción completa en un anexo al final del dossier).

18. Ángeles, Álvaro de los. Reiteración y perforación del tema, en *Sweet Illness*, [Catálogo] València, Diputació de València, 2009

uso de la acuarela, de la representación de la figura humana, etc. técnicas que se utilizaban de forma correcta, pero tradicional, limitando las posibilidades de expresión al puro retrato, utilizando, eso sí, la poética y la metodología de las técnicas en favor del discurso teórico y conceptual. Fueron técnicas que se adecuaban al mensaje del TFG, sin embargo, suponían el cierre de una etapa, pasando a otra en la que la temática y las necesidades eran otras.

Sin embargo un cambio radical de técnica o temática parecía el camino erróneo. Siendo el retrato y la acuarela mis especialidades, dos elementos técnicamente tradicionales, surgió la necesidad de dar un giro -y no una ruptura, ni un cambio radical- a los elementos de los que disponía. La continuación más adecuada de las inquietudes que nacieron con la representación del cuerpo humano y el retrato, era abordarlo de otra forma y continuar en la misma dirección, si bien planteando ciertas cuestiones: ¿Qué se quiere representar? ¿Qué se necesita para ello?

Casi como un discurso en el que se plantea "qué veo", "cómo lo percibo" y "cómo puedo explicarlo". O mejor dicho: "a qué lenguaje debo traducirlo" o "qué palabras puedo utilizar" para que el público lo perciba como yo.

Lo que realmente hizo que este proyecto tomase forma, surge casi por accidente a mediados del 2015, a raíz de unos primeros intentos de renovar la idea del retrato. Para justificar/esclarecer un poco el uso de la expresión "por accidente", debemos especificar que, por entonces, el objetivo de la creación de dichos retratos no era la experimentación o la búsqueda de técnicas, sino que fueron un encargo en el que la técnica se dejaba a la libre decisión del artista.

Como se puede ver en la imagen, se utilizaba una técnica similar a la del proyecto, valiéndose de la superposición para obtener un resultado original y diferente. En ellos se ve una figura realista en acuarela, con trazos simples y sutiles; por encima, superpuesta, la línea negra. Si bien podría



Figura 30. Gloria Luzzy, Tres piezas por encargo sobre la pesa del estudio, 2015. Acuarela y rotulador sobre papel.

parecer que el trazo "tacha" la figura en acuarela, el trazo es fino, de forma que ambas figuras se pueden entender. El objetivo de estos retratos era la correcta representación de las figuras, que fuesen reconocibles y, puesto que que ambas figuras están colocadas en actitudes distintas, pero inscritas en el mismo plano, se deja entender que se retratan dos facetas mismo individuo, como una especie de dualidad. Sin embargo, esta combinación, sin pretenderlo, ya transmite cierta sensación de vibración y movimiento y obliga al ojo del espectador a ajustarse a cada figura.

Durante el máster también se han llevado a cabo varios experimentos de superposición con diversas técnicas para comprobar sus capacidades y sus posibilidades. Sin embargo la superposición de figuras a acuarela o otros materiales pictóricos parecía demasiado sólida y, si bien transmiten dinamismo, como veíamos en las obras futuristas, daba la sensación de que todas las figuras estaban en el mismo plano temporal, es decir, que se movían en el espacio, pero que quedaban en el mismo tiempo. Mientras que lo que se quiere representar aquí es el desplazamiento a través del espacio a la vez que se deja entrever un lapso de tiempo en el que se suceden las acciones.

La línea que puede verse en los retratos dejaba una especie de sensación fantasmagórica, sin masa ni color, en contraposición a la figura pintada a color con acuarela. Podría incluso decirse que la línea es casi como una huella.

De esta forma surge la idea de representar el movimiento como un conjunto de figuras lineales superpuestas, cuyo objetivo no es solo transmitir la sensación vibración, sino que representan la huella de la figura en el espacio y el tiempo. Mientras que las figuras a acuarela, pese a su transparencia y sutileza, transmiten una sensación de solidez frente a la línea, ésta es un trazo ligero que parece deshacerse, al igual que la huella de los cuerpos al desplazarse por el espacio.

Aquí sería interesante hacer una pausa para mencionar un concepto que se relaciona con la línea del trabajo: el palimpsesto. Es cierto que incluso debería mencionarse en un epígrafe aparte toda la teoría de la "deconstrucción, *différance* y diseminación" de Derrida -la cual ha influido en el trabajo- pero se trata de una teoría filosófica que se aplica por lo general a textos y a otras teorías filosóficas; es una manera de leer y entender que puede aplicarse al trabajo pero dando ciertos rodeos que en este momento solo desviarían la atención. Sin embargo, puesto que también forma parte de la bibliografía, haremos una breve mención por lo menos al concepto de palimpsesto.

Se llama palimpsesto (del griego antiguo que significa "grabado nuevamente") al manuscrito que todavía conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe.

En el caso de la teoría deconstruccionista derridiana la huella no es sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra huella, a otro simulacro de presencia que, a su vez, se disloca, etcétera. Como un continuo acto de la mente de desdecirse y reformularse en el plano físico y visual,

sería casi como caminar en dirección opuesta a la que se desea para después volver sobre sus pasos y retomar la dirección correcta.

En la danza coreografiada no encontramos esto, puesto que es un camino predeterminado, por así decirlo; sin embargo en las acciones humanas en general, existe ese palimpsesto a través del tiempo en el que el propio carácter efímero del movimiento "borra" la figura y la vuelve a dibujar, dejando el trazo de los cuerpos patente tan solo en la memoria temporal y espacial.

Es por ello que debemos entender estos encargos, pese a que no constituyen un proyecto completo, como una transición lógica entre el TFG y el TFM. Es decir, aúnan el retrato, la identidad y la representación fiel de las figuras y los rostros (como en el trabajo final de grado) y la superposición de la línea, la sensación de vibración y el uso de técnicas gráficas (como en el trabajo de final de máster).

Fue este, pues, el detonante del nuevo proyecto y de la necesidad de la búsqueda de nuevas normas de utilizar las técnicas ya conocidas hasta el momento o de su combinación con otras nuevas, como el grabado en general y la punta seca en particular.

**DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y TECNOLÓGICA//
DESARROLLO DEL TRABAJO**

El desarrollo técnico al que nos enfrentamos una vez llegados al máster fue tan amplio y rico en posibilidades, como complicado y de lento procedimiento. A continuación explicaremos todo el proceso, desde la selección de imágenes hasta el montaje, pasando por la elección de las técnicas gráficas y pictóricas. No sin antes esclarecer la nomenclatura de los conceptos que vamos a ver más adelante, ya que el trabajo se compone de varios pasos y debe comprenderse bien cada uno de ellos.

-Secuencia; lo que aquí llamamos secuencias son el conjunto de capturas o fotogramas que constituyen un paso de danza: un movimiento con un principio y un fin reducido a varias imágenes estáticas que, en su conjunto, dan la sensación de movimiento, como sucede en un zootropo, en la animación o en el stop motion, solo que el movimiento es representado de una forma distinta.

-Capturas; cada una de las imágenes que componen la secuencia.

-Gesto; puesto que las secuencias se componen de entre cuatro y siete capturas, éstas se dividen en grupos de dos o tres, a los que llamamos gestos, que sirven para la creación de las matrices con las que, más adelante, se harán las estampas múltiples.

-Dinamismo; es el conjunto de varios movimientos, es decir, la composición final de las figuras, aunque puede que hable de ellas antes de su estampación sobre el soporte.

-Estampaciones; no como resultado final de la obra, sino como el resultado de cada sesión de grabado, puesto que se estampa varias veces sobre el mismo soporte, para llegar a crear la estampa múltiple.

-Estampa múltiple; cada lámina o tela resultante de las estampaciones sucesivas. Es decir, tanto la obra final, como las que hemos "desechado", pero que constituyen el mismo conjunto de estampas.

-Pieza; llamamos pieza a cada obra definitiva, encolada y presentada sobre su soporte.

-Coreografías; aunque no cabe explicar demasiado este concepto, conviene aclarar que no todas las obras son de coreografías y referentes distintos, sino que muchas de ellas representan secuencias de la misma coreografía, por lo que, en ocasiones, deberé referirme a ellas por separado y concretando.

Es decir, las capturas son la unidad mínima en esta ecuación; varias capturas forman un gesto que, dentro del espectro de lo que entendemos como movimiento (o sensación de movimiento), sería el más breve; las estampaciones son el resultante de pasar la matriz que contiene un solo gesto grabado por el tórculo; las estampas múltiples son los soportes ya estampados con varios gestos, es decir, con un dinamismo, que es la composición de todos los gestos ya acabada (el nombre se inspira en Boccioni y sus cuadros de ciclista y futbolista en movimiento que hemos visto anteriormente). Finalmente, las estampas múltiples, presentadas ya sobre los soportes, serán las piezas finales.

PROCESO PREVIO (selección de imágenes, archivo, modificación)

La primera parte del proyecto se plantea cuando aparece la cuestión “¿qué quiero representar?”. Anteriormente ya se ha hablado brevemente de la danza y en concreto de la danza contacto. Sin embargo el por qué de la elección queda a la decisión del artista.

De esta manera se comienza un proceso de archivo y recopilación de imágenes que actúan como referentes. Afortunadamente, la recopilación inicial de imágenes se ha ido creando a lo largo de los años, debido a esta admiración por la figura humana en movimiento.

El hilo temático que conectaba la mayoría de las imágenes era la danza, en concreto la danza acrobática, la danza contacto y algunas improvisaciones y coreografías de exploración de los límites del cuerpo.



Figura 31. Jorge García Pérez, Alba Carbonell Castillo. *Bipolar skin* Cross Connection Coreography, 2012 (Captura)

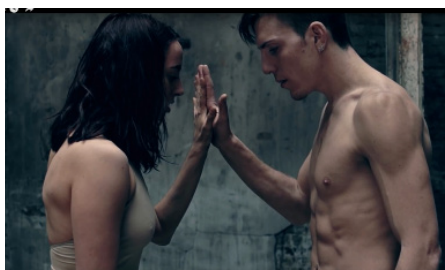


Figura 32. Carmine de Amias/Harriet Waghorn, *Edifice*, 2015. Video de danza contacto. Captura

Recopilando las coreografías que se ajustaban más al proyecto, se hicieron una serie de capturas y una posterior selección entre ellas. En total, tres cribas que dieron como resultado ocho conjuntos de imágenes que, como hemos dicho, llamamos secuencias..

Las coreografías utilizadas son tres, que funcionan como referentes para este proyecto, aunque el archivo se compone de más de una decena de coreografías tomadas de plataformas públicas y, tras el periodo de movilidad, de más de una quincena de coreografías e improvisaciones de recopilación propia con modelos que bailaron concretamente para proyectos futuros de esta índole.

La selección fue llevada a cabo en base a las distintas formas de desplazarse por el espacio. Por ello encontramos secuencias en las que los movimientos son amplios en el eje horizontal o se despliegan como un abanico, mientras que otras se desarrollan en un espacio reducido [voltereta] y resultan más caóticas.

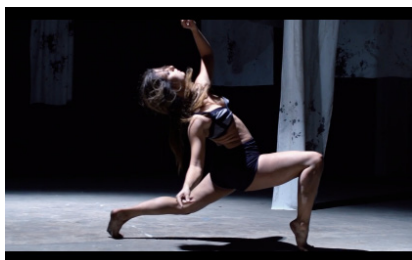


Figura 33-37. Serie de capturas tomadas para la creación de matrices. Philipp Chbeeb (Aka. PacMan) Erice Klein, *Without the lights*. Videoclip. Capturas.

Una vez recopiladas las coreografías referentes, seleccionadas las secuencias y hechas las capturas, el siguiente paso es cribar las propias secuencias.

De una selección en la que tenemos diez capturas, pongamos, reducimos a seis. Esto se debe a varias razones: en un principio, varias capturas, por ejemplo en una animación o en stop motion, pueden ser de gran ayuda, ya que el movimiento será más fluido, más lento; pero en el caso de la superposición puede resultar confuso y, si bien en ocasiones se busca el caos o la vibración, en otros puede jugar en nuestra contra.

Más tarde, las secuencias se agrupan en movimientos de dos o tres capturas cada uno. De esta forma, evitamos que el proceso de trabajo sea demasiado largo y lento. Incluso, en el caso de las estampaciones sobre papel, nos encontramos con que hay un límite de impresiones que pueden superponerse sin estropear el propio soporte, debido a la presión a la que lo somete cada vez, la humedad, etc.

Por otro lado, las imágenes que se toman como modelos son fieles a la imagen de origen, sin embargo no se trata de una copia o una apropiación, pues no es fotografía con lo que trabajamos aquí, sino una forma de expresión artística en la que la mano del artista traduce la realidad al plano pictórico, considerando los elementos que se toman y los que se eliminan con el fin de crear una composición concreta. Por tanto, cada captura se trata y se "adapta" a lo que, más tarde, será una una composición de todas ellas que comporte una secuencia. Como veíamos en el cubismo y en la representación de varios puntos de vista, los artistas tomaban una parte de cada punto de vista de la figura y la imagen resultante era una composición de todas ellas, no una combinación de las figuras completas. En este caso, al descomponer las secuencias y mirando las matrices, podemos

ver que algunas figuras carecen de algún miembro. Esto es debido a que la composición final lo requiere, para la mejor comprensión tanto de la secuencia resultante como de las figuras que la componen.

GRABADO (Las matrices, la técnica de la punta seca)

Tabla/esquema de la selección de los materiales y breve explicación de por qué los escogí: poética de los materiales (No sé realmente dónde debería meter la poética de los materiales)

Partiendo de la base de la línea como forma de representación de la huella de los cuerpos en movimiento a través del espacio y el tiempo, se plantea la cuestión del cómo.

Como ya hemos mencionado anteriormente, el proceso de la parte formal de este proyecto es el ensayo error y las constantes pruebas de técnicas y materiales. Una de las bases estaba establecida: la línea. Otra era la posible combinación de la línea con la mancha de color: la acuarela

La técnica que finalmente se escogió para llevar a cabo la superposición de figuras fue el grabado calcográfico, en concreto la punta seca. Pero, ¿por qué el grabado? y ¿por qué no una simple representación a mano de la línea, como se daba en los trabajos por encargo que habíamos visto antes?

Por una parte está la faceta más práctica.

Todo este trabajo se basa en la superposición varios dibujos figurativos, figuras que el espectador reconocerá más adelante y, más importante, que el artista también reconoce durante el proceso. Para la vista de una persona, repetir, intercalar y superponer figuras de línea es complejo, sobretodo si las formas son fácilmente visibles e inteligibles: manos, ojos, piernas. Por ello, si la serie o composición a representar se compone de cinco o diez capturas, es realmente complejo para el artista dibujarlas sin equivocarse. No es imposible, desde luego, pero puede llevar varias veces al error.

Si bien reducir el número de capturas es una solución, puestos a sacrificar algo, es mejor que no sea el elemento que va a producir la sensación de velocidad y los ritmos, que en este caso es la distancia entre las figuras y el número de capturas que se utilizan (exactamente como en la animación y sus fotogramas).

Por ello, resolviendo esto, se utilizó la estampa, ya que se pueden agrupar dos o (máximo) tres capturas en lo que hemos llamado anteriormente gesto. Así, las superposiciones son de tres en tres, independientemente de cuántas figuras humanas compongan el dinamismo final.

Otra razón es la faceta simbólica.

Estamos hablando de huellas en el tiempo, de líneas, de improntas. Desde luego existen los trazos de lápiz, pintura, etc. Pero dentro de la defini-

ción del grabado encontramos la palabra impronta o huella inevitablemente.

Esta técnica podría también recordarnos al término “palimpsesto” También la técnica de la acuarela es una técnica de huellas, veladuras y superposiciones. Es una aportación de la poética de los materiales que no es del todo casual.

Llegados a este punto, lo más crucial fue la elección de los materiales más idóneos para el proceso. Para ello, no solo se probaron varios, tanto para matrices como para soportes, sino que se tomaron notas al respecto. Basándonos en estas notas y valorando los pros y los contras, se eligieron las técnicas, los materiales y los soportes más idóneos.

Cuando decimos que se llevaron a cabo pruebas, ensayos y errores, no quiere decir que se haya probado a hacer la obra que aquí contemplamos con todas las técnicas y soportes, sino que, en las asignaturas de master en las que el objetivo es la exploración de materiales, se ha experimentado con ellas, llegando a conocerlas lo suficiente como para considerarlas o descartarlas. Se tuvieron en cuenta las siguientes características para la técnica y las matrices: resistencia, tiempo que requiere el proceso previo a la estampación (confección de las matrices), tiempo que requiere el proceso de estampación, precio (en función a la cantidad de matrices que se necesitan), otras cualidades que se fueron descubriendo mediante la práctica.

Lo que se sacó en claro de la búsqueda y que, por tanto se convirtió en el punto de partida de la parte técnica y tecnológica, fueron las siguientes conclusiones:

De las técnicas de stampa anteriormente experimentadas, las más adecuadas son las de calcografía, puesto que las demás son más idóneas para la estampación de masas de color. De ella surgen dos métodos distintos de grabado: los directos (punta seca, buril) y los indirectos (aguafuerte, aguainta, barniz blando, etc). Y, aunque se consideraron las técnicas indirectas por un breve periodo de tiempo, ya que permiten corregir errores y aplicar retoques antes de realizar las incisiones sobre la plancha, se optó por una técnica directa. Eso fue debido a que cada pieza requiere un mínimo de tres matrices y el proceso de preparación es lento, desde el corte, pulido, barnizado, dibujo, retoque, mordida, entintado y estampación del consiguiente grabado; así como un elevado precio teniendo en cuenta las planchas metálicas, los materiales necesarios y los posibles “errores” durante el proceso. Por tanto falla en dos de las cualidades que hemos mencionado antes: coste económico y tiempo de confección de matrices, pese a que es un material resistente y tiene cualidades muy positivas que, con más tiempo, habrían jugado a favor del resultado final.

Teniendo ya en cuenta que se utilizaría la punta seca, ya que el dibujo sería más claro y visible, dado que se trataba de líneas simples y limpias, solo quedó por decidir el material más idóneo. Aunque los grabados sobre zinc

siempre tienen un resultado más limpio sobre papel, es un material costoso y delicado.

Sin embargo, el mayor inconveniente del zinc era su opacidad. Esta es una de las cualidades que, como decíamos antes, surgieron con la práctica; y es que resultaba realmente costoso cuadrar todas las figuras, que más adelante se superpondrían, a ciegas y que pudiesen estar bien encajadas. Por otro lado, el zinc es costoso y delicado, por lo que hay que tener cuidado, especialmente manejando tal cantidad de matrices a la vez.

Puesto que se había probado también el acetato grueso (de 0,5 o de 0,7mm) como posible material para la punta seca (teniendo en cuenta su bajo precio, es idóneo para probar y equivocarse repetidas veces), resultó que el problema de la opacidad desapareció, ya que la transparencia del material permitía dibujar las figuras y colocarlas unas encima de otras, viendo el resultado final antes de la estampación.

Tomamos entonces la decisión de utilizar un acetato de 0,5mm de grosor, ya que reunía las cualidades de resistencia (es flexible, pero no se deforma, no se rompe ni craquela a no ser que se someta a una presión inadecuadamente alta), precio, requiere poco tiempo de preparación (no tiene que pulirse antes del rayado) y, lo que se descubrió mediante su uso y que resultó ser muy útil: es transparente, permite el abocetado y la corrección directa mediante un marcador o rotulador, permite una vista previa del resultado final y, por último, es más maleable y fácil de cortar.

El acetato tiene también algunos inconvenientes, como por ejemplo, se raya con facilidad y es irreparable (el zinc puede volverse a pulir en un momento dado), por lo que hay que tener infinito cuidado y guardar las matrices de forma individual, separadas con papel de seda.

El paso final de la confección de las matrices, es el más simple. Se cortaron varias matrices del mismo o mayor tamaño que el soporte, puesto que uno de los inconvenientes de la estampación sucesiva de varias matrices, es que la marca gofrada de los bordes de la plancha no siempre cae en el mismo sitio lo que resulta antiestético, y la solución fue evitar esa marca a toda costa presentando las imágenes a sangre.

Se dibujaron los gestos sobre las matrices con un marcador fino, calcado de los bocetos tomados de las capturas y previamente modificados. De esta forma, superponiendo las matrices, podían darse los últimos retoques, borrar y redibujar antes de proceder a la incisión con la punta seca.

Posteriormente, por higiene y para una mayor visibilidad del trazo de la punta seca, se borraron las líneas del marcador y se separaron las matrices para su uso.

ESTAMPACIÓN

Llegados a este punto, como habíamos introducido anteriormente, el proceso de estampación se bifurca.

En las asignaturas, hacia finales de año, ya se había formado la idea primitiva del proyecto que ahora tenemos entre manos. Se estuvieron practicando y perfeccionando las técnicas de estampación sucesiva durante varias semanas, si bien siempre usando los mismos soportes económicos y fáciles de conseguir; paralelamente se llevaron a cabo prácticas con técnicas de entelado y encolado sobre soportes que podían servir para la presentación final de obras como acuarelas y óleos. Fue entonces cuando caló la idea de combinar ambas asignaturas: las técnicas de grabado de una asignatura con las técnicas pictóricas de otra (acuarela) y las formas de presentación de una tercera (marouflage y encolado de soporte rígido). Es por ello quizá que este proyecto se compone de tantos elementos y es técnicamente tan complejo.

Se dejó de lado el periodo de prueba y, de forma más contundente y segura se tomó la decisión final: estampación sobre acuarelas (en papele) y sobre lonas.

Lejos de querer decidir una de las dos, teniendo en cuenta que son dos técnicas que visualmente son bastante distintas, prácticamente como hablar en dos idiomas para contar una historia, con diferentes expresiones y matices, se eligieron ambas. De esta forma, se demostrará esta faceta de los soportes, de las técnicas: se expondrá el mismo mensaje mediante dos lenguajes, con todo lo que esto conlleva, incluidas las formas de lectura o interpretación por parte del espectador.

SOPORTE 1: Papel, acuarela.

Como veíamos en los antecedentes propios, las líneas y las manchas de color creaban dos sensaciones distintas: una, la pintura a acuarela, se mostraba más estática, a pesar de estar compuesta de trazos de colores y veladuras; la otra, parecía más lejana, más vibrante, como la huella de una figura, que se ve, pero no es tangible. Esto nos recuerda, de nuevo, al palimpsesto (esta vez de manera más literal que filosófica, pero que igualmente aporta significado a la técnica).

En una forma de expresión física como la danza, en especial en este proyecto en el que se retratan pasos concretos, los gestos y movimientos tienen un principio y un fin. Es decir, un punto de partida y otro de parada. En esta técnica representativa nos valemos de la acuarela, y su sensación de quietud, y del dinamismo de la línea por igual, superponiéndolas para mostrar el paso de danza desde su comienzo, pasando por su ejecución y finalizando en la "pose". Para crear este efecto quitamos una de las matrices, la final; este es el gesto que se pintó con acuarela. Y para la estampa, se utilizaron los gestos anteriores a esa "pose" final. Aunque no era el efecto que se había pensado en un prin-

cipio (podemos ver que incluso en una de las pruebas se escogió otro gesto para representar en acuarela), descubrimos que la acuarela se podía entender como el final del paso de danza y que las líneas eran este “palimpsesto” de los cuerpos en el espacio.

Para la creación de estas imágenes el proceso fue realmente lento y costoso, ya que influían muchos elementos: el papel más adecuado para el grabado tiene que ser igualmente apropiado para la acuarela; el color de la tinta no puede imponerse a la figura en acuarela; la estampación sucesiva sobre el mismo soporte se presta a muchos fallos en el proceso, incluso cuando la pieza está casi acabada; tanto la tinta como el papel deben secarse antes de la siguiente sesión de grabado, etc.

En primer lugar, la elección del papel. Se probaron varios papeles de grabado, ya que el proceso iba a ser complicado y era donde más inconvenientes nos íbamos a encontrar. Sin embargo, la acuarela nunca alcanzaba un buen acabado en estos papeles y en la mayoría de ellos esta desaparecía al humedecerlos un par de veces. La solución fue tomar un papel de acuarela que tuviese un gramaje y medio/alto y buena resistencia a la presión. Aquí jugó un gran papel el apartado técnico del TFG del año anterior, puesto que se buscó un buen papel para llevar a cabo los retratos a acuarela. Pese que el papel que se utilizó para el TFG fue un Canson grueso de 300gr, en este caso, escogimos el Canson Montval 230gr, puesto que no es tan grueso, ni tiene tanto grano y, tras pasar por el tórculo, no pierde grosor, ni crea burbujas. Por no mencionar que es un papel sobre el que es cómodo pintar a acuarela de forma rápida, ya que no es tan impermeable como para mantener la humedad en la superficie, ni absorbe tanto como para que el color se pierda en el interior antes de poderse esparcir por la superficie.

Al igual que en las grandes tiradas de grabado en serie, debía prepararse una gran cantidad de soportes, pero, a diferencia de ellas, el objetivo no era producir una gran cantidad de piezas finales, sino estar bien preparados para los fallos e imprevistos con los que nos pudiéramos encontrar. Por ello, para cada pieza se pintaron cuatro láminas de acuarela con la captura final (la pose) lo más parecidas posibles, ya que luego la elección se haría en función a todos los elementos que componen la pieza.

Para el grabado de línea se escogió un tono apagado del negro (similar al lápiz grafito que se utiliza para las acuarelas en algunos detalles) que se había usado para las pruebas. Ya que, al contrario que en las obras previas que veíamos antes (retratos superpuestos), no eran figuras independientes sino que debían complementarse; en definitiva, la línea no podía tachar la figura pintada a acuarela, que por su parte tiene un trato sutil y de veladuras que puede ser fácilmente eclipsado.



Figura 38. Gloria Luzzy, *Lean 2*. 2017-2018. Calcografía y acuarela sobre papel. Tríptico

SOPORTE 2: Retorta.

El proceso de la estampación sobre tela fue mucho más sencillo a pesar de ser una técnica y un soporte nuevos. En un principio la técnica se escogió debido a la necesidad de probar una de las técnicas de preparación de soportes: el encolado de soporte rígido, el cual explicaremos más adelante. Pero, puesto que mis técnicas pictóricas no suelen ser sobre tela, escogimos la opción de estampar sobre un tejido 100% algodón y realizar el proceso.

Fue entonces cuando emergieron todas las cualidades que la impresión de línea negra sobre material textil podía aportar al proyecto, y cuando decidimos que ambas técnicas se presentarían a la par para mostrar los dos lenguajes diferentes de la representación mediante el grabado.

El material escogido para el soporte debía ser algodón para que la tinta penetrase bien en el tejido, ya que los sintéticos la rechazan y otras telas no son tan aptas. Lo más básico fue una loneta como para hacer un lienzo, pero de algodón. Sin embargo era demasiado gruesa. Los tejidos de mínimo espesor eran demasiado finos como para que la tinta quedase en la superficie y perdían la característica más interesante que tenía la loneta: su textura visual. Así que, tras una larga búsqueda, el tejido escogido fue una retorta de grosor medio, que presenta tanto el grano de la loneta, el color crudo (que hace que la línea negra aparezca menos agresiva) y el grosor idóneo para el grabado.

Pese a que la tela debía humedecerse y era susceptible de ensuciarse con facilidad, el proceso fue mucho más fácil y hubo menos problemas de limpieza de líneas que con el papel.

En las piezas sobre tela, puesto que todas las figuras se representan a partir de la línea, se componen de una matriz más y, por tanto, de una sesión de estampación más. Esta parte del proyecto fue llevada a cabo en movilidad, en la Isla Reunión, por lo que las influencias y algunas aclaraciones de los profesores de la escuela, hicieron que esta segunda parte tuviese una pieza más que no vemos en la parte de grabado sobre acuarela.

TÉCNICAS PARA LA PRESENTACIÓN DE LA OBRA

A continuación desarrollaremos las dos formas de presentación que se han llevado a cabo según la técnica y el soporte utilizado para cada tipo de obra.

Ambas técnicas fueron impartidas por los profesores de la asignatura de Metodología y Poética de la pintura: el marouflage y el encolado de un soporte rígido.

El motivo por el que se utilizó esta forma de presentar las obras es crear un sistema que funcione para ambas técnicas de forma similar y de la forma más simple posible. De esta manera, las dos líneas se aúnan para, a la vez que presentan dos lenguajes visuales, mostrar unidad.

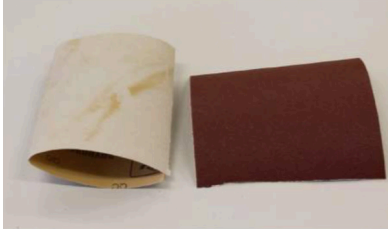


El marouflage se conoce mayormente como una técnica de restauración mediante la cual fragmentos desgastados papel o similar se encolan sobre un soporte rígido o una tela. Suele verse en reconstrucción de cuadros y documentos muy deteriorados con los que se hace una especie de puzzle sobre un soporte más estable.

En este caso, tomamos las láminas de acuarela-grabado que se han llevado a cabo y las adherimos a una pieza de madera de contrachapado claro montado sobre un bastidor de 3cm de grosor. En el master las pruebas que se llevaron a cabo fueron sobre DM o duolite reforzado sobre bastidor, puesto que su superficie lisa facilitaba el proceso del marouflage y, llevado a cabo correctamente, no presenta vetas que puedan acabar produciendo burbujas. Sin embargo fue descartado como soporte definitivo del TFM porque presentaba múltiples problemas asociados a su impermeabilidad, que no compensaba con ninguna otra característica positiva.

El material principal que se utiliza en el marouflage es el látex o cola vinílica. Uno de

carácter genérico como el que se utilizó en este caso es válido (para empapelar). Éste se diluye con agua en una proporción 1:1. Normalmente esta medida es susceptible de saturarse más o menos si se necesita más adherencia en pequeños detalles o esquinas.



El soporte debe lijarse antes del proceso con lijas de grano entre 60 y 100. La primera pasada debe hacerse con la lija de grano más grueso y sirve para nivelar el soporte y quitar abolladuras de la madera, y la segunda, para alisar la superficie y que no haya desperfectos que provoquen imperfecciones en el acabado.



Tras lijar la superficie, se pinta la cara superior del soporte rígido y la parte trasera del papel y se deja que muerda unos segundos. Con esto, lo que se quiere decir es que la cola diluida empezara a secarse llegando a su punto de mayor adherencia; para ello, ponemos la parte encolada hacia arriba durante unos minutos. La cola previamente diluida debe aplicarse con una brocha gruesa de cerda. Para los detalles se utiliza un pincel de cerda de un grosor máximo del 12.



Para colocación del papel se precisan un mínimo de cuatro manos (dos personas) dependiendo del tamaño del papel y soporte que se vayan a utilizar. La razón es que uno debe sujetar en alto el papel y el otro debe adecuar las esquinas para hacerlas coincidir; de no ser así, el papel podría tocar la tabla antes de tiempo y, debido al mordiente de la cola, quedarse pegada, provocando irregularidades entre la madera y el papel o zonas más delgadas en el papel e incluso podría romper nuestra lámina.



Una vez se han hecho coincidir las esquinas, la persona que sujeta el papel debe ir dejándolo conforme lo vaya requiriendo la otra, que va a ir alisando la superficie con un trapo de algodón o un rodillo (el rodillo se utiliza en tamaños grandes).

Siendo el papel de acuarela bastante grueso, es probable que las esquinas tiendan a levantarse por la contracción de la cola, por eso hay

que insistir con el trapo y, en caso de no conseguir adherirlas, aplicar la mezcla de cola y agua más saturada con el pincel de cerda.

En este caso solo se llevó a cabo el marouflage a cuatro manos en las piezas de 30x30, puesto que las más pequeñas eran más manejables a dos manos.

Finalmente, tras el retoque de las esquinas, se selló la lámina al soporte aplicando peso sobre una tabla lisa durante el secado.



Figura 39. Gloria Luzzy. *Equis*, 2018. Detalle del montaje. Calcografía y acuarela sobre papel.



Figura 40. Gloria Luzzy. *Equis*, 2018. Calcografía y acuarela sobre papel.

Respecto al entelado del soporte rígido. Es una técnica más aparatosa pero más sencilla y menos delicada a la hora de enfrentarse a los fallos del acabado.

Como decía anteriormente en el apartado de desarrollo técnico, la base del soporte es una retorta de grosor medio y, en este caso, el adherente es la cola de conejo.

El principio del proceso es muy similar al de la imprimación de lienzos, solo que, en este caso, la lona no está grapada previamente al bastidor. El primer paso es humedecer la cola de conejo durante unas horas en agua destilada para que la absorba y su disolución sea más rápida aplicando calor al baño maría. Sirve para el aparejo de la tabla y para empapar bien la tela, cuando la cola ya tiene una textura de miel líquida.

Anteriormente se había llevado a cabo el montaje de un soporte rígido con cartón gris duro y un bastidor de madera. El cartón, recortado a la misma medida de el bastidor, se adhiere con cola para madera por la parte plana del bastidor y se aplica peso para que no se combe la superficie.

Más tarde, ya empapada, la lona se extiende sobre el soporte, encajando bien la imagen en el centro.

En el caso de las estampas sobre lona, aunque se proyectó que tuvieran las mismas medidas, se decidió en el último momento que no tenía por qué ser así. De modo que se encargaron y montaron bastidores de menor tamaño que no obedecían a un formato determinado, sino a unas que venían ya dadas por la forma de las figuras estampadas sobre la tela. De esta manera, también teníamos más margen en la tela para envolver el grosor del bastidor.

Una vez aplicada la tela sobre el soporte, se utiliza una espátula o rasqueta (como las de serigrafía o grabado) flexible y se va retirando hacia los lados el exceso de cola. Para asegurar que no se encoja la tela y se arrugue en el centro, se puede grapar detrás haciendo unas buenas orillas en las esquinas, arregladas para que no provoquen arrugas en ningún punto de la superficie.

En el caso de la obra que aquí se presenta, la tela estaba previamente estampada, por lo que la tela había sido lavada y tratada para que perdiese el almidonado y la rigidez del inicio. Por ello, no hubo ningún problema al empaparla para el entelado. Sin embargo, conviene lavar la lona para no tener los poros de la trama tapados durante el empapado.

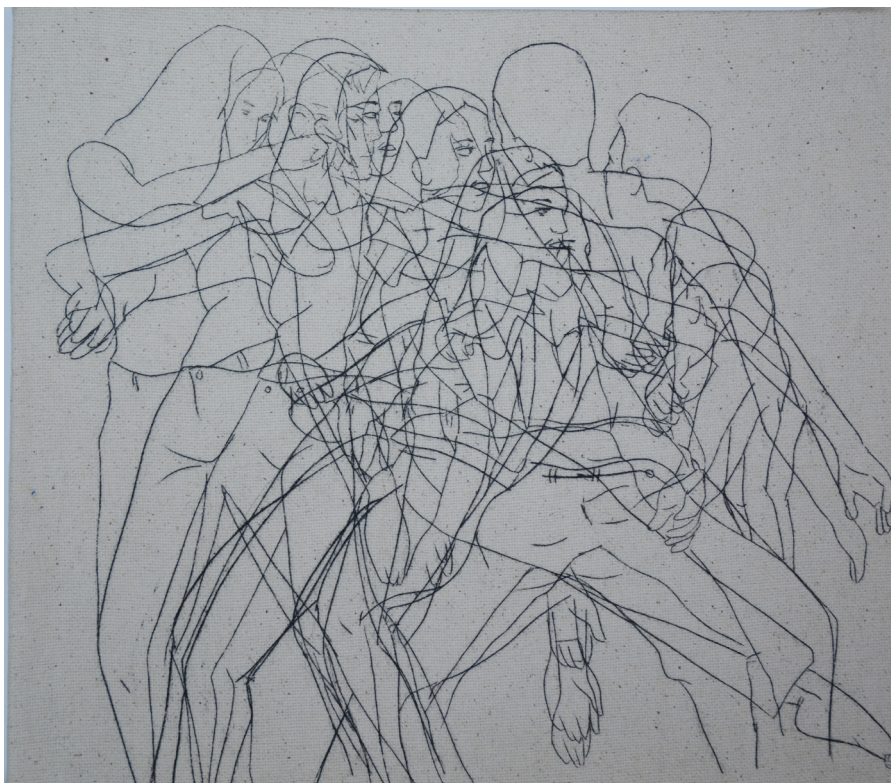


Figura 41. Gloria Luzzy. Lean1. 2018. Calcografía sobre algodón.



Figura 42. Gloria Luzzy. Lean1. 2018. Calcografía sobre algodón. Detalle del montaje.

BALANCE Y CONCLUSIONES

Aprendizaje de los materiales utilizados en este proyecto

Los materiales y las técnicas utilizadas para el proyecto fueron descubiertos en el propio máster, no durante el grado. Por esta razón aún parece quedar mucho camino por delante, a pesar de haberle sacado bastante partido y haberlas perfeccionado rápidamente durante un solo curso académico.

Sobre los soportes ya tenemos constancia de que los papeles deben estar siempre en un punto medio entre el papel de grabado y de acuarela. Paralelamente al TFM también se estuvieron probando otros soportes aprovechando las matrices y las sesiones de grabado.

Se hicieron papeles a mano, tintes de papel de grabado y todo ello con una tabla y unas anotaciones que servirán en próximos proyectos.

Respecto al acetato como plancha para matrices, sin duda aporta bastantes beneficios a un precio económico y, de seguir con la superposición de línea, tiene todas las cualidades necesarias para una fácil estampación.

Más adelante, sin embargo, quizá se indague en otras disciplinas de danza u otros movimientos, puesto que corresponden a otros lenguajes corporales y transmiten otros mensajes. De esta forma las posibilidades de la técnica no se cierran a una sola línea, sino que habrá una amplia gama de estilos a representar, tal vez, con otras técnicas y expresiones gráficas que se ajusten más a la danza en cuestión.

Futuros proyectos, y proyectos durante el periodo de movilidad

Así sucedió, por ejemplo en el periodo de movilidad en el que se desarrolló la segunda parte del TFM. La influencia de la estancia en la Isla Reunión, así como de la gente que encontré allí, aportaron mucho color a este proyecto. Aunque no es realmente notable al leer este dossier, es cierto que surgieron muchas otras vertientes con la superposición como base, con la acuarela, la línea, etc.

La primera línea fue "mother language" que nació de la observación de los gestos de cada individuo al hablar diferentes lenguas (criollo de mauricia-



Figura 43, Gloria Luzzy. Cassey-German. 2018. Acuarela sobre papel. 20x20cm

no, criollo reunionés, inglés, alemán, francés e islandés). En esta línea de nada más que seis retratos, se superponen dos imágenes a acuarela de los rostros de los seis individuos a retratar. Cada uno habla una lengua distinta y cuentan una historia cotidiana con la que se sientan cómodos y gesticular con facilidad. La función es mostrar dos de las expresiones faciales que cada individuo utiliza más al hablar, de esta forma, se puede apreciar si es una persona muy extrovertida, expresiva, tímida... Es la función del espectador imaginar y "rellenar el vacío" que existe entre una expresión y otra, ya que no está claramente descrita como hemos visto en las coreografías de este proyecto.



Figura 44. Gloria Luzzy. *Pauline-French*. 2018. Acuarela sobre papel. 20x20cm



Figura 45. Gloria Luzzy. *Charles Arthur-Mauritian creole*. 2018. Acuarela sobre papel. 20x20cm

El segundo de los proyectos fue una ampliación del formato de las "coreografías" de estampa y un cambio de técnica.

Se trata de cuatro murales para los que se tomaron videos anteriormente de los modelos. Todos ellos improvisaron y utilizaron su propio estilo direc-

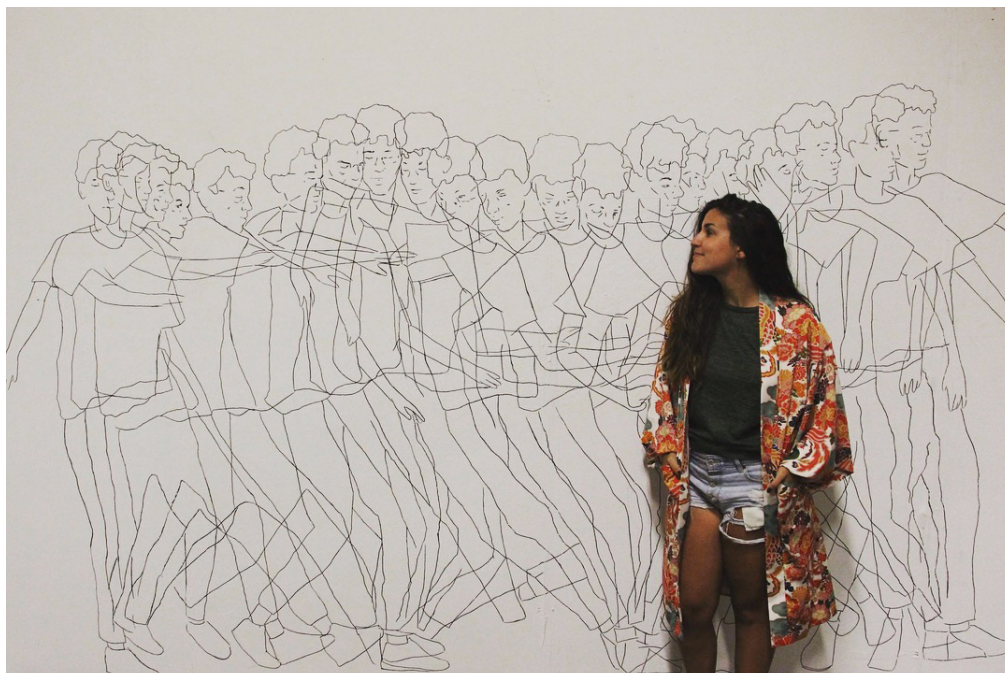


Figura46. Gloria Luzzy. *Lionel 6sec*. 2018. Rotulador sobre muro. 200x400cm. Junto a la autora en la sala de exposiciones anexa al museo Le Frac de St.Leu, Isla Reunión.

tamente en el espacio en el que se iba a pintar el mural (o en un lugar similar en algún caso especial), por lo que nos olvidamos por un momento de la danza contemporánea. De esta forma nos vemos obligados a adaptarnos a nuevos ritmos, a nuevas expresiones gráficas, etc.

Se utilizó rotulador POSCA sobre el muro directamente y en ocasiones se adaptaba la figura y el movimiento al espacio y se incluían puertas y ventanas a la composición.



Figura 47. Gloria Luzzy. *Lionel 5sec.* 2018. Rotulador sobre muro. 200x350cm. Detalle. Sala de exposiciones de l'École Supérieure d'Art de la Réunion.



Figura 48. Gloria Luzzy. *Kenny 5sec.* 2018. Rotulador sobre muro. 250x250cm. Detalle. Sala de exposiciones de l'École Supérieure d'Art de la Réunion.

Por último, un proyecto breve que se llevó a cabo para la segunda exposición durante la estancia en la Isla. La exposición "sur les braises", en la que, aunque los estudiantes de Erasmus debían mostrar lo que tenían "entre manos" en los últimos meses, estaba también permitido moverse alrededor del tema principal.

En estas estampas se utilizó el papel hecho y tintado a mano para representar otro tipo de danza que requería colores y líneas más dinámicas, coloridas y ritmos distintos. La danza representada era el "dancehall" y los modelos también fueron grabados previamente específicamente para el trabajo.



Figura 49. Gloria Luzzy. *Laurence doing rock the world*. 2018. Calcografía sobre papel artesanal. 9x12cm. Sala de exposiciones Ti' Coin d'art de Le Port, Isla Reunion.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

A POLLONIO, U. (1973) *Futurist Manifestos*. Londres: Thames and Hudson.

CABANNE, P. (1984) *Coversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama.

CRAIG-MARTIN, M. (1995) *Drawing the line : reappraising drawing past and present*. Londres: South Bank Centre.

BENNINGTON, G. (1994) *Jacques Derrida*. Ediciones Cátedra, Madrid.

MACEL.C Y LAVIGNE, E. (2011). *Danser sa Vie: écrits sur la danse*. Paris: Centre Pompidou.

MAREY, E.J. (1895). *Movement. With two hundred illustrations*. Nueva York: D. Appleton and Company.

MUYBRIDGE, E. (2000). *The Male and Female Figure in Motion: 60 Classic Photographic Sequences*. Londres: Dover Publications.

MUYBRIDGE, E. (2000). *The human figure in motion*. Londres: Dover Publications.

NIETZSCHE, F. (1982) *Así habló Zaratustra: Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza editorial.

TOMKINS, C. (2006). *Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Tesis

MESA, S. (---). *Representación reversible. Animación y danza: producciones audiovisuales y transferencias docentes*. Directora: Álvarez, S. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. < <https://riunet.upv.es/handle/10251/62828>>

Videos

ANÓNIMO "Zoopraxiscopia de Muybrigde" (video explicativo) en YOUTUBE <<https://www.youtube.com/watch?v=Z5O-Nnyhlsw>>

DA SILVA, R., DE AMICIS, C. & WAGHORN, H. "Edifice" en YOUTUBE <<https://www.youtube.com/watch?v=S28-OgVDAek&t=21s>>

ELLIOTT MOSS "Without the lights" en YOUTUBE <https://www.youtube.com/results?search_query=elliot+moss+without+the+lights>

MCLAREN, N. "Pas de deux" en VIMEO <<https://vimeo.com/40184263>>

MESA, S. "Energías caligráficas" en YOUTUBE <<https://www.youtube.com/watch?v=vvkYPdePKe8>>

MESA, S. "Flujo entintado" en YOUTUBE <<https://www.youtube.com/watch?v=pkXjKvDb54c>>

UPV (Universidad Politécnica de Valencia) "Entelado de un soporte rígido" en la plataforma Riunet <<https://riunet.upv.es/handle/10251/29486>>

VAN DIJK, G. "I move so..." en YOUTUBE <<https://www.youtube.com/watch?v=fSE08ezpbZY>>

Webs

DOBSON, N. *Dancing to rhythm of the music: Norman McLaren, the body and performance* <<https://journal.animationstudies.org/nichola-dobson-dancing-to-rhythm-of-the-music-norman-mclaren-the-body-and-performance/>>

KANEVSKY, A. *Some paintings* < <http://www.somepaintings.net/Drawings/index.html> >

MESA, S. *Cargo Collective: Serafín Mesa*. <<http://cargocollective.com/serafin-mesa>>

PREZI. DE LEÓN, T. *La construcción del tiempo en la animación* <<https://prezi.com/fjwxf4qzgaj5/la-construccion-del-tiempo-en-la-animacion/?webgl=0>> [consultas entre 3 de diciembre y 13 de julio]

ANEXO 1: TEXTOS DE LAS CITAS EN SU IDIOMA ORIGINAL.

Página 17-18. John Martin

La danse produit des effets sur le spectateur selon des processus très simples. [...] Vous n'avez aucun mal à en comprendre le sens car vous les avez souvent faits vous-mêmes, ou vous vous imaginez facilement les faire. Vos muscles se souviennent que, lorsque vous faites une série de mouvements donnée, vous obtenez un résultat spécifique.

Página 18. Paul Valery

[...] on a dit que, dans ce type de mouvements, l'Espace n'était que le lien des actions: il ne contient l'objet du mouvement. C'est le temps qui joue le grand rôle.

Página 19. Loïe Fuller

il n'existe pas deux choses qui soient de la même nature, et exactement pareilles; l'esprit qui les meut est le même, mais chaque chose répond à sa façon à la grande force motrice dans la nature, cette part d'enou-même qui est divine!

Página 20 (CITAS 1, 2 Y 3) Isadora Duncan

Il ne faut donc pas forcer l'élève à faire des mouvements qui appartiennent à une école et qui ne lui sont pas naturels.

un enfant intelligent s'étonnera de voir que dans son école de ballet on lui enseigne des mouvements contraires à tous ceux qu'il accomplirait spontanément

La danseuse de l'avenir sera quelqu'une dont le corps et l'âme auront grandi si harmonieusement de concert que le langage naturel de cette âme sera devenu le mouvement du corps. La danseuse n'appartiendra pas à une nation mais à l'humanité entière. Elle dansera non comme une nymphe, une fée ou une coquette, mais comme une femme dans la plénitude de son être. Elle dansera la vie changeant la nature, montrant la transformation de chacun de ses éléments. De tout son corps émanera une intelligence redoublée, apportant au monde le message des pensées et des aspirations de milliers de femmes. Elle dansera la liberté de la femme

Página 21. Rogerio da Silva

Carmine and Harriet set out to explore a hybrid approach to Latin American dance and Contact Improvisation. The goal was to create devices and qualities to establish a singular body dialogue, starting with the connection principles of both dances.

Página 31. alex Kanevsky

The photos were taken from time to time during work on the paintings. I was trying to understand myself what went on. I felt that, as I continued with a painting, good things often seemed lost under subsequent layers. I wanted to see if that was true. I wanted to have some clarity about what went on as a painting progressed to the end. I couldn't very well explain my own decisions. What

turned out was that there really was not a clear progress, more like wondering in the dark with uncertain goals. Not aimless, but not exactly purposeful either. The resulting sequences were interesting and mysterious enough to me, so I put them on the website.

ANEXO 2: ENTREVISTA A MOISÉS MAHIQUES.

+Las preguntas más o menos están todas basadas entre las motivaciones de su trabajo, la temática, la técnica y un poco la relación con lo que estoy haciendo yo para el TFM.

Para empezar, hablemos de las motivaciones iniciales de su trabajo. Se me ocurre que, quizá, como todo trabajo, no ha surgido de la nada, sino que es fruto de un proceso de la búsqueda de una forma de expresión. Aunque los trabajos últimos que conocemos son los murales y los grandes formatos con superposiciones de autorretratos de línea, etc. ¿Cómo llegó a este punto, es decir, ¿cuál fue el germen inicial de este trabajo y técnicas tan características?

-Llegué quizá por casualidad. Realmente en los años de facultad, lo que más estuve haciendo fue video y fotografía porque era lo que más me interesaba en ese momento, que era lo que más tenía que ver con la performance; siempre ha habido una carga muy autobiográfica en mi trabajo). Pero después de estos años de facultad, en los que de pronto me vi sin acceso a laboratorios, talleres, etc. empecé a dibujar. La herramienta de dibujo es en principio la más rápida de entre las que utilizaba y volvió entonces a tomar más presencia. A demás era también la más barata, es duro pero es así [risas]. Respecto a la figuración: siempre he trabajado así, con el referente humano, porque para mí era algo más cercano y creaba cierta reflexión sobre la conciencia humana, la identidad, el individuo y cómo se relaciona con su entorno consigo mismo...

Finalmente, con el tema de la superposición, digamos que viene del lado de la performance y de las acciones. a mí una cosa me sorprendió al principio cuando hablaban de mi trabajo y sobre el movimiento, que realmente estar, está ahí. Pero yo no lo entendía tanto como un movimiento en sí. Yo lo entendía más como una forma de dejar patente el transcurso del tiempo en una acción determinada y que al final, con la ayuda de la superposición, de cada una de estas imágenes quedara como un registro. Una huella que queda en el espacio, generando una especie de mancha. Al final yo buscaba esas acciones que se iban convirtiendo en un bucle en el que al final no sabes dónde empieza y dónde acaba la acción. Luego también es cierto que siempre hay un registro de las acciones, como una huella, pero en otras es como una negación. Siempre depende de los tiempos o del tipo de acción, es como tachar una figura con otra, negarla. A veces se crean casualidades afortunadas con esto de superponer figuras: parece que dos personajes hablan, que se miran, pero luego ves que no es cierto, que no está pensado así, como pasa en los murales de "Los otros".

[...]

Aunque cada figura está completa (no son partes de cuerpos al "tun-tún"), que se desarrolla en la figura siguiente, y esa en la siguiente... finalmente queda una sensación de movimiento, pero la motivación primaria se basaba en dejar la huella de la acción en el tiempo.

+Respecto a lo que nos comentabas de la técnica, a parte de ser eco-

nómico [risas] y accesible ¿Hay alguna otra razón por la que hayas elegido esta técnica? ¿Se trata siempre de los mismos materiales o estos van variando en función del mural/pieza?

- No son tizas, creo que ya me lo han preguntado, da esa sensación, pero son rotuladores. Empecé con los rotuladores y los *markers* en la serie de *Plejías*, que es la que más confusión de cuerpos tiene. En ese momento estaba experimentando mucho con el trazo y soltando la mano y empecé a dibujar de una forma muy suelta. A demás los soportes eran de plástico (*gomalatex* o *gomaplus*, depende) y el rotulador me permitía un trazo muy cómodo. Así que, al pasar al muro he continuado con este trazo rápido de rotulador, aunque a veces utilice la manchas (normalmente con acrílico muy diluido o tinta china si es papel).

+Entonces, ¿los materiales no tienen ninguna relación directa con la figura? ¿la búsqueda de nuevos materiales y soportes no juegan ningún papel importante en su trabajo?

-Siempre busco que la técnica sea muy sencilla, básica, casi sin artificio. Entonces cuando trabajo con tinta china y plumilla con la línea, el resultado es realmente puro. De primera impronta, como un gesto, pero sin ponerle demasiados detalles. En ese sentido soy muy crítico conmigo mismo: intento dejar la mínima expresión del dibujo. Y por eso siempre elijo al final ese tipo de técnicas: lápices o alguna mancha con algún acrílico o con tinta china, *rotring* o plumilla. Porque más que nada es la esencia. También es debido a que en muchos casos hay imágenes con muchas líneas, muy barrocas, digamos. E intento llevarlo con mucho control, hacer algo sencillo y que acabe siendo más sutil.

+¿Podría resumirnos cómo sería el proceso de creación de uno de sus proyectos u obras? Recogida de imágenes, archivo, creación de las obras...

-Siempre hay un proceso previo. Pese a haber algunos temas que a veces me interesan más, como, por ejemplo, al buscar un libro siempre me inclino más hacia obras con personajes más alienados, marginados, perdidos, que buscan encontrarse, o se relacionan mal con el entorno. Partiendo un poco de todo eso, para una serie nueva, siempre investigo este tipo de temas a desarrollar.

Luego, por ejemplo en la serie *Double blind*, buscaba una serie de espacios que habían quedado en desuso (todos eran espacios reales que busqué a fondo por internet) y fueron anteriormente espacios en sociedades que en un momento determinado tuvieron un sistema de producción que funcionó super bien, y después en 10 años la ciudad quedaba vacía; o un proyecto de complejo vacacional que después no llegaba a funcionar. Por tanto, puedes ver que sí hay una parte previa y estudiada de archivo y recopilación como dices. Después lo que yo suelo hacer es trabajar con gente y modelos de los que saco una serie de fotos para hacer un *book*, del que más tarde selecciono y voy dibujando. La parte que más tiene que ver con el autorretrato que mencioná-

bamos antes (con perdón del paréntesis, me acabo de acordar) también viene un poco porque en un primer momento no tenía tan fácil acceso a trabajar con gente y siempre partía de mí. Entonces las fotos me las hacía yo mismo y después parto a de ahí. Si lo de utilizar mi autorretrato en la sobras es cien por cien consciente o es algo casual, no lo tengo tan claro. Yo creo que también es por algo. Porque es cierto que incluso otras veces en las que dibujo a otras personas, terminan pareciéndose a mí un poco en los rasgos. No sabría decir si es por eso [...] Quizá también me tomo el proyecto de forma muy personal. Al fin y al cabo eres artista y estás hablando de ti.

+Hablabamos también de los espacios. En el caso de las obras más recientes, los espacios forman parte de los murales, porque son el soporte. Pero ¿dirías que el espacio/sala en el que crea su obra influye a la pieza en sí, tanto en significado como en forma?

-En los primeros murales de la primera galería en la que hice un mural (Galería Luis Adelantado en Valencia), el espacio condicionó mucho la obra. Influyó mucho en las figuras, que eran formato natural, pero que formaban parte de pequeñas intervenciones, en las puertas, techo, escaleras y siempre el espacio dictaba dónde las iba a poner.

Después de esto, hice una serie de muros que eran obras pensadas con anterioridad en el estudio y que luego iba al espacio y lo plasmaba. Lógicamente influye el espacio pero era más importante la idea.

Y ya el año pasado, en los más recientes, he hecho uno en Barcelona con una superficie curva. Las figuras acabaron teniendo un ritmo con en una danza que abrazaba toda esa forma del muro. El otro fue en Las Naves del Matadero de Madrid [...] el espacio era completamente distinto y tenía muchas esquinas con pasillos hasta los baños, etc. El proyecto estaba pensado un poco como "los otros" -título del proyecto- para que un individuo representado se encontrase en frente de otro haciendo acciones y muecas distintas y que, aunque no se mirasen directamente, tuviesen una especie de diálogo entre el espectador y el dibujo. Para este proyecto no fui y trabajé de principio a fin, si no que dediqué varios meses, en los que, de vez en cuando, me iba a Madrid y hacia que la obra evolucionase. Claro, una vez tomas ese primer contacto con el espacio, es cuando realmente lo entiendes más. Empecé ese proyecto y trabajé de esa forma, sobre el espacio. Pero después, cuando llegué a casa y continué trabajando sobre el mismo proyecto para la siguiente intervención, el espacio y a había condicionado mucho el tipo de composición y las figuras: empiezas a pensar cómo esconder una figura "detrás", un brazo aparece en una esquina que continúe... invitando al espectador a ir descubriendo y guiarlo en el recorrido del mural. Eso finalmente marca mucho el espacio, yo me metí incluso en los baños, que no lo había pensado antes, pero fue el espacio el que fue generando esto. Al final cambió muchísimo el concepto que tenía, hasta el resultado final, en cinco intervenciones. Ahora es así como estoy trabajando.

Quizá es un poco como trabajo yo en el estudio: hago bocetos, voy cambiando cosas; porque del otro modo ,después, cuando vas a hacer la obra ya todo va dirigido aunque cambies algo en el último momento. Pero en este

caso fue casi más de experimentación, me sentía super libre por parte de la sala que me dio absoluta libertad para meterme, ya te digo, hasta en los baños si quería y fue un trabajo a la vez que hacía pruebas (aunque las pruebas quedaban ahí como obra final).

INDICE DE IMÁGENES

- 0.Portada. Gloria Luzzy. Lean 2 (2017-2018) Calcografía y acuarela sobre papel.
- Figura1. Isadora Duncan (EEUU1877.Francia 1927)
- Figura2. Loïc Fuller (EEUU 1862-Francia 1928) en su característica danza con telas.
- Figura 3: Umberto Boccioni, *Autorretrato*, 1908.
Tinta y lápiz sobre cartón.
- Figura 4. Umberto Boccioni. *Dinamismo di un ciclista*, 1913. Óleo sobre lienzo. 70 cm x 95 cm
- Figura 5. Umberto Boccioni. *Dinamismo di un futbolista*, 1913. Óleo sobre lienzo. 193,2 cm x 201 cm
- Figura 6. MARCEL DUCHAMP (Francia 1887-1968)
- Figura 7: Marcel Duchamp. *Nu descendant un escalier n° 2*, 1912. Óleo sobre lienzo. 147 x 89 cm
- Figura8. EDWEARD MUYBRIDGE (1830 - 1904 Reino Unido)
- Figura9. ETIENNE-JULES MAREY (1830 - 1904 Francia)
- Figura 10. Rifle fotográfico EDWEARD MUYBRIDGE
- Figura 11. Escopeta fotográfica ETIENNE-JULES MAREY
- Figura12. Etienne Jules Marey, *Movements in pole vaulting*, 1895. Cronografía.
- Figura 13. Etienne Jules Marey, *Man on a bicylce*, 1890. Cronografía.
- Figura 14-16. De arriba a abajo e izq. a dcha: Woman walking downstairs, Eadweard Muybridge, 1887; Nu descendant un escalier n° 2, Marcel Duchamp, 1912; Duchamp Descending a Staircase, Eliot Elisofon, 1952.
- Figura 17. NORMAN MCLAREN (RU 1914-1983)
- Figura 18. Norman McLaren, *Pas de deux*, 1968. Cortometraje/Videodanza. Captura.
- Figura 19. Magali Charrier, *Peace starts with me*, 2011. Animación/Videodanza. Captura.
- Figura 20. Serafín Mesa, *Energías caligráficas*, 2011. Animación/Videodanza. Captura.
- Figura 21. Serafín Mesa, *Flujo entintado*, 2011. Animación/Videodanza. Captura.
- Figura 22. Serafín Mesa, *Coleografías*, 2017. Animación/Videodanza. Captura.
- Figura 23. JENNY SAVILLE (RU, 1970)
- Figura 24. Jenny Saville, *The Mothers*, 2011, óleo sobre lienzo. 149 x 109.4cm
- Figura 25. Jenny Saville, *The Mothers after a da Vinci picture*, 2011, carbón sobre lienzo. 149.8 x 109.4cm
- Figura 26. Alex Kanevsky, *Diego with knives*. (Fecha desconocida) Grafito sobre papel. 55,8 x 76,2 cm
- Figura 27. Alex Kanevsky, *Engeneer's Body*. (Fecha desconocida) Grafito sobre papel. 76,2 x 71 cm
- Figura 28. Moisés Mahiques, *Los otros (fragmento)*, 2018, Mural, rotulador sobre muro. Las Naves del Matadero, Madrid.
- Figura 29. Moisés Mahiques, *Los otros (fragmento)*, 2018, Mural, rotulador sobre muro. Las Naves del Matadero, Madrid.

Figura 30. Gloria Luzzy, *Tres piezas por encargo sobre la pesa del estudio*, 2015. Acuarela y rotulador sobre papel.

Figura 31. Jorge García Pérez, Alba Carbonell Castillo. *Bipolar skin Cross Connection Coreography*, 2012 (Captura)

Figura 32. Carmine de Amias/Harriet Waghorn, *Edifice*, 2015. Video de danza contacto. Captura

Figura 33-37. Serie de capturas tomadas para la creación de matrices.

Philipp Chbeeb (Aka. PacMan) Erice Klein, *Without the lights*. Videoclip. Capturas.

Figura 38. Gloria Luzzy, *Lean 2*. (2017-2018) Calcografía y acuarela sobre papel. Tríptico

Figura 39. Gloria Luzzy. *Equis*, 2018. Calcografía y acuarela sobre papel. 20x20cm Detalle del montaje.

Figura 40. Gloria Luzzy. *Equis*, 2018. Calcografía y acuarela sobre papel. 20x20cm

Figura 41. Gloria Luzzy. *Lean1* (2018) Calcografía sobre algodón. 20x25cm

Figura 42. Gloria Luzzy. *Lean1* (2018) Calcografía sobre algodón. 20x25cm. Detalle del montaje.

Figura 43. Gloria Luzzy. *Cassey-German* (2018) Acuarela sobre papel. 20x20cm

Figura 44. Gloria Luzzy. *Pauline-French* (2018) Acuarela sobre papel. 20x20cm

Figura 45. Gloria Luzzy. *Charles Arthur-Mauritian creole* (2018) Acuarela sobre papel. 20x20cm

Figura 46. Gloria Luzzy. *Lionel 6sec*. 2018. Rotulador sobre muro. 200x5,30cm. Junto a la autora en la sala de exposiciones anexa al museo Le Frac de St.Leu, Isla Reunión.

Figura 47. Gloria Luzzy. *Lionel 5sec*. 2018. Rotulador sobre muro. 200x350cm. Detalle. Sala de exposiciones de l'École Supérieure d'Art de la Réunion.

Figura 48. Gloria Luzzy. *Kenny 5sec*. 2018. Rotulador sobre muro. 250x250cm. Detalle. Sala de exposiciones de l'École Supérieure d'Art de la Réunion.

Figura 49. Gloria Luzzy. *Laurence doing rock the world*. 2018. Calcografía sobre papel artesanal. 9x12cm Sala de exposiciones Ti' Coin d'art de Le Port, Isla Reunion.

