



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MEMORIA DE UN PROCESO CREATIVO

Aportaciones al gesto y su expresión

Trabajo de tipología cuatro:

Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica

Valencia, Septiembre de 2014



PALABRAS CLAVE

Pintura, gráfica, proceso creativo, gestual, expresión

RESÚMEN

El presente trabajo final de máster se sustenta en una aportación personal en el ámbito de la plástica y de la gráfica, desde una visión contemporánea de la tradición, a través del gesto como recurso expresivo y de la implicación de éste en el proceso creativo. Por tanto, valorar la acción del sujeto como metodología principal constituye un elemento indispensable para el desarrollo de la producción artística expuesta.

Es importante considerar que mencionada expresividad es fruto del compendio entre la dimensión física e intelectual del individuo, materializada a través de una serie de técnicas, procedimientos y recursos sobre un espacio de intervención que relaciona el espacio físico del sujeto con el correspondiente al propio del cuadro. De éste modo, el proceso creativo se plantea como cuestión abierta, supeditándose el conjunto explicado al factor temporal, mediante el que la obra, concebida como una prolongación del sujeto, evoluciona a través de la continua experimentación de éste con los medios.

KEY WORDS

Picture, graphics, creative process, gestural, expression

ABSTRACT

This Master's final project is based on a personal contribution to the field of the plastic and graphic arts from a contemporary point of view of tradition, using the gesture as a source of expression and its implications in the creative process. Therefore, the consideration of the individual's motion as the main methodology is the crucial element for the development of the artistic production displayed.

It is worth mentioning that such expression is the result of the compendium between the physical and intellectual dimension of the individual that emerges by means of a number of techniques, procedures and resources in a space of intervention that links the physical space of the individual with the space of the picture itself. In this way, the creative process is regarded as an open process and the combination described above is submitted to the temporal aspect in which the work, considered as an extension of the individual, evolves through the constant experimentation of the individual during the process.

Gracias a mi tutor Fernando Evangelio, a mis amigos y familia y a los lectores por la implicación en el presente trabajo.

I.	INTRODUCCIÓN	11
II.	MARCO CONCEPTUAL	17
	SUJETO, MEDIO Y OBRA EN EL PROCESO CREATIVO.....	17
	SOBRE LAS IDEAS DEL SUJETO.....	21
	GESTO Y MATERIALIZACIÓN DE LAS IDEAS	29
III.	EVOLUCIÓN Y PRÁCTICA ARTÍSTICA	37
	NIVEL CONTEXTUAL: PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS	37
	TÉCNICAS DIRECTAS	39
	DIBUJO.....	39
	PINTURA.....	46
	TÉCNICAS INDIRECTAS.....	52
	CALCOGRAFÍA Y XILOGRAFÍA	52
	EVOLUCIÓN DE LA OBRA.....	83
	FORMA, ESPACIO, SEMÁNTICA Y TIEMPO.....	83
IV.	CONCLUSIONES	87
V.	BIBLIOGRAFÍA	91
VI.	WEBGRAFÍA.....	92
VII.	ÍNDICE DE IMÁGENES.....	93

I. INTRODUCCIÓN

El Trabajo Final del Máster que aquí se presenta, titulado *Memoria de un proceso creativo. Aportaciones al gesto y su expresión*, del Máster en Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, es un proyecto que se circunscribe a la tipología número cuatro, esto es, un trabajo de producción artística inédito acompañado de una fundamentación teórica, y donde el núcleo principal de la indagación versa sobre el proceso creativo en el ámbito de las artes plásticas y de la gráfica, orientado a la labor gestual como método de expresión en la creación artística, insistiéndose en la idea de proceso, y constituyéndose en el inicio de una futura investigación, susceptible a posibles ampliaciones y transformaciones posteriores.

Es fundamental considerar que la evolución que procede en los trabajos de máster asociados a esta tipología está propiamente subordinada a la materialización de la obra, cuyos resultados se obtienen en base a la investigación teórica, enriqueciéndose ésta a través del continuo trabajo en el taller. Es por ello la importancia que se le otorga establecer la adecuada reciprocidad entre ambos factores con el fin de estructurar el trabajo adecuadamente. De este modo, la investigación teórica realizada buscaría ser un sustrato a la propia práctica artística, descubriendo objeciones consustancialmente intrínsecas a dicha experiencia.

Las ideas adquieren sentido dispuestas en torno al concepto de sujeto a lo largo de la exposición teórica, presentándose a éste como elemento indispensable en el terreno de la creación artística, si bien, con la pretensión de concretar en la ejecución de las disciplinas plásticas desde una visión, más que física, intelectual del individuo y, en última instancia, de la relación entre ambas dimensiones. Por otra parte, mostrar la cuestión temporal a la hora de abordar el proceso creativo

constituye también un aspecto indispensable que se desarrollará paralelamente con el objetivo de puntualizar en la construcción y evolución de las ideas del sujeto, desde los inicios hasta la culminación de la obra, profundizándose en cómo éste influye en dicho proceso creativo, cuestión indisociable al planteamiento propuesto en el trabajo, y que emergerá persistentemente en el desarrollo del mismo.

En definitiva, se pretende afianzar la idea ya comentada de que el sujeto discurre como el elemento principal a valorar en el proceso creativo, en relación a cualquiera de las manifestaciones artísticas, considerándose éste un tema de gran relevancia a lo largo de la historia de las artes plásticas e ineludible para comprender muchas de las manifestaciones preexistentes y, al mismo tiempo, venideras, en una visión substancialmente contemporánea de la tradición, herencia indiscutible del panorama actual.

Conforme al planteamiento explicado, se persiguen una serie de objetivos:

- Considerar al sujeto como entidad física e intelectual ineludible que interviene en el proceso creativo.
- Reflexionar sobre la evolución en el proceso creativo plástico desde un planteamiento gestual, estableciéndose una relación directa entre el sujeto y el espacio de intervención a través de las técnicas, procedimientos y recursos utilizados.
- Valorar la evolución de la obra plástica y gráfica no como resultado final acorde a un acabado estético, sino como forma de experimentación susceptible a variaciones e intervenciones sucesivas (desarrolladas a lo largo de una o varias piezas), desde la estrecha y afín interrelación con la dimensión espacio temporal que plantea el proceso creativo.

- Desarrollar un lenguaje artístico inédito confluéndose en el desarrollo de la investigación conceptual, con el resultado de explicar el proceso creativo personal, las características técnicas de determinadas obras y, finalmente, algunos de los aspectos morfológicos y semánticos más significativos del conjunto.

En base a los objetivos propuestos, se recurre a la siguiente metodología:

- Indagar en la obra de artistas en cuyo trabajo el trazo y el gesto constituyen elementos fundamentales, efectuándose un breve recorrido a través de diversas fuentes (libros, manuales, monografías, catálogos de exposiciones, etc.), con el fin de comparar el proceso creativo propuesto en el trabajo con el de artistas relacionados.
- Establecer, en base a los conocimientos adquiridos y la experiencia adquirida a en la práctica, una base teórica que refleje la esencia de lo que representa el motor del proceso artístico que sustenta este trabajo.
- Trabajar de forma gestual y directa diferentes técnicas y medios de expresión, tales como el dibujo, la pintura y la gráfica, aprovechándose una serie de recursos como la línea, el grafismo y la mancha fundamentalmente, para profundizar en aspectos conceptuales como el ritmo, la tensión, el espacio y el tiempo, entre otros.
- Relacionar y combinar las diversas técnicas, procedimientos y recursos, orientándolos hacia el enriquecimiento de un discurso plástico original.
- Trabajar la serie en la producción gráfica a través de la repetición y superposición de imágenes que permite el medio gráfico, para afianzar la idea de obra múltiple.

En esta memoria se ha definido la estructura del trabajo acorde a dos bloques de contenido fundamentales:

El primero de ellos, desarrollado en el marco conceptual, invita a la reflexión en torno a la idea de cuadro, o espacio de actuación, dentro de los parámetros de la intervención gestual, no debe apreciarse únicamente en la condición del objeto inalterable y determinado, examinándose, previamente, en cuestiones pertinentes a su naturaleza y, por tanto, al proceso de gestación físico e intelectual que en él intervienen. Asimismo, se establecen comparaciones con otras disciplinas artísticas como la *performance*. De este modo, el discurso se desarrolla en base a preceptos que, por una parte, pertenecen al ámbito de lo físico, tangible, perceptible y, al mismo tiempo, se funden con lo inmaterial, abstracto, etéreo; entornos que, apreciados aisladamente, aspiran a descubrir innegable armonía.

Desde esta perspectiva, se establece una compleja red de relaciones a la hora de abordar conceptos como sujeto, medio y obra en el proceso creativo, desde el planteamiento de una estrecha y afín interrelación con la dimensión espacio temporal y la idea de azar, conocimientos analizados con mayor exhaustividad a lo largo del trabajo.

Seguidamente, en el desarrollo de la práctica artística, la investigación aspira a realizar propuestas innovadoras por medio de la exposición de una serie de obras que comprenden diferentes disciplinas de la creación, tales como el dibujo, la pintura y el grabado, con el fin de ubicarlas en una manera de concebir y, asimismo, de articular un lenguaje personal mediante el análisis de aspectos técnicos relativos al proceso creativo, descubriéndose de todas ellas concurrencias de marcado carácter visual y conceptual en el apartado de evolución formal. Asimismo, la clasificación de obras en la que se sustenta el actual trabajo proviene del campo de las artes plásticas en general y, dentro de él, del ámbito de la gráfica, estableciéndose una rotunda diferenciación entre las denominadas técnicas *directas e indirectas*.

II. MARCO CONCEPTUAL

SUJETO, MEDIO Y OBRA EN EL PROCESO CREATIVO

Si se entiende por sujeto lo que recoge como tal el diccionario de la Real Academia Española: "espíritu humano, considerado en oposición al mundo externo, en cualquiera de las relaciones de sensibilidad o de conocimiento, y también en oposición a sí mismo como término de conciencia"¹, podría añadirse que éste es singular en tanto que es "independiente" del universo del que participa, reafirmandose, asimismo, como entidad autónoma conforme al resto de humanos circundantes.

Proseguimos con que el cuerpo, dimensión física del sujeto, constituye el principal medio de separación entre éste y aquello que es considerado ajeno a él. Conjuntamente, el sujeto, a través de su dimensión intelectual (inherente a su organismo), no sólo percibe de una determinada manera el mundo exterior, sino que también adopta una consciencia sobre su cuerpo y, por extensión, sobre su propia existencia. Consecuentemente, el sujeto se define en la simbiosis de tales dimensiones, física e intelectual, generándose un diálogo continuo entre ambas. "En la urdimbre y la trama de la naturaleza y la percepción, no es sólo el artista el que se dirige hacia el mundo, sino también el mundo el que pasa al lienzo a través del artista"².

Así es que el ser, que dota de sentido el acto de crear, posee la capacidad de "proyectarse" fuera de él, rebasando los límites del cuerpo, ya que ha adquirido consciencia sobre sí mismo y sobre su existencia. Además, el movimiento del que está dotado le permite intervenir sobre el entorno en que se circunscribe, interactuando con él, pues "el ser vivo siente una atracción especial por todo lo

¹ Definición del término *sujeto* ofrecido por el diccionario de la RAE.

² Murray, Chris, *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 237.

móvil [...]”³. "Se deduce por ello, que el artista plástico ha pretendido expresar el movimiento por la atracción natural que hacia él siente, y por el handicap añadido que supone su carácter efímero e irrepetible"⁴. Fruto de la interacción del sujeto con el medio y de su capacidad de "proyección", surge la necesidad de expresión a través de una realidad material, entendiéndose ésta como una continuación del individuo.

Tal vez la idea de medio constituya la cuestión más determinante, aunque también la más compleja a la hora de comprender y abordar la creación artística. Entre las definiciones para dicha palabra encontramos, entre otras: "Cosa que puede servir para un fin determinado"⁵, y "Que está intermedio en lugar y en tiempo"⁶. Ambas definiciones están sujetas a una temporalidad; la primera, hace referencia a un tiempo futuro, mientras que la segunda ligada directamente al presente. Desde este planteamiento, podría afirmarse que no existe una observación concisa del término, cotejándose diversidad de significados, y es la ambigüedad, sugerida por ambas definiciones, el detonante que pondrá en cuestión a la propia palabra, enriqueciéndose así el actual discurso. Por tanto, si el núcleo de la investigación persigue evidenciar la idea de proceso como un círculo infinito y no como una línea recta que marca un principio y final, se atendería a la segunda definición seleccionada. En definitiva, y desde esta perspectiva, el medio ha de considerarse como *aquello que está intermedio* en sentido literal, y en el punto que incumbe ahora, entre el sujeto y la obra.

Partiendo de esta premisa, el medio tampoco debería ser única y estrictamente valorado en un sentido utilitarista de los procedimientos técnicos, desde la visión unidireccional que plantea la primera definición o, en otras palabras, como los instrumentos con fines plásticos convencionales, puesto que, de esta manera, excluiríamos la posibilidad de considerar al sujeto y a la obra como elementos de

³ Lloret Ferrandiz, Carmen, "Los nuevos medios: producción y reproducción de las imágenes tecnológicas" en Vélez Cea, Manuel, *El dibujo del fin de milenio*, Granada, Universidad de Granada, 2001, p. 177.

⁴ Ibidem, p. 178.

⁵ Definición del término *medio* ofrecido por el diccionario de la RAE.

⁶ Ibidem.

mediación en el discurso artístico, ausentándolos del sentido procesual que, ineludiblemente, ocupan en dicho proceso.

No cabe decir que esas preocupaciones por los medios técnicos arrastran el arte a un terreno sensual o artesano que no le pertenece. Eso no es cierto. Claro que no es difícil encontrar ejemplos de pinturas en los que esos medios técnicos son los únicos aplicados -sin que la inspiración tenga ninguna parte y sin que esté en juego el espíritu: digamos en tal caso que se utiliza mal e insuficiente⁷.

La segunda definición resulta más interesante desde el planteamiento en que el medio actúa en tiempo presente, puesto que si se establece una analogía con el arte de acción, entonces se entiende que éste es partícipe del momento en el que se practica; interpretación que también comprende a la figura del sujeto operante y del espacio en el que se ubica. Por ende, analizar el concepto de medio en la práctica artística es más complejo de lo que parece, convirtiéndose en medio todo aquello que concierne al proceso creativo.

Si se entiende el cuadro como una continuación del sujeto y, de la misma manera, del diálogo establecido entre ambos, podríamos compararlo con la *performance*, en el sentido en el que, aunque supuestamente opuesta a las disciplinas plásticas convencionales, al no ser el objeto sino el sujeto el elemento principal de la obra artística, no se opone al hecho mismo de intervenir en el cuadro, de pintar, concibiéndose este acto como una prolongación del cuerpo en sentido literal.

Asimismo, el principio de auto-referencialidad de la *performance* se manifiesta a través del cuerpo del sujeto, a diferencia de la pintura, que lo hace a través del propio cuadro.

Todo cuerpo se convertirá en una extensión del propio cuerpo, y ese mismo cuerpo se percibirá como una prolongación del objeto u objetos con los que se haya relacionado. Por ello en una *performance* no habrá protagonistas, o lo serán todos y cada uno de los componentes de la misma⁸.

⁷ Dubuffet, Jean, *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral, 1975, p. 41.

⁸ Ferrando, Bartolomé, *El arte de la performance. Elementos de creación*, Valencia, Mahali, 2001, p. 38.

Como el aglutinante es el substrato determinante para la preparación de una pintura, metafóricamente hablando, el "procedimiento" utilizado denotará a qué disciplina artística se adscriben las heterogéneas manifestaciones. Lo que no podemos negar es que la ejecución de la obra, independientemente de cómo se formalice, se construye en la realidad misma; volviendo a la *performance*, el cuerpo no deja de ser un constructo físico a través del cual todas las intervenciones realizadas por el mismo se circunscriben en un soporte espacio-temporal, de forma parecida a lo que acontece en la pintura gestual.

En definitiva, se puede concluir que el cuadro es una extensión del propio cuerpo y, definitivamente, del sujeto, porque todas las intervenciones y decisiones tomadas por el primero aspiran a formalizarse a través del segundo.

Consiguientemente, para entender la idea de obra en la práctica habitual del arte, y concretando en el objeto cuadro como vehículo de creación, ha sido oportuno referirse en primer lugar a las cuestiones ya expuestas sobre el sujeto y el medio. Ahora es el momento de orientar la relación de éstos conceptos hacia un *fin determinado*, con el sentido de proyectar un objetivo claro, como se ha mencionado en la primera definición de medio. Con este sentido de proyección no puede valorarse únicamente el objeto cuadro como pieza independiente. Aunque esta pieza forme parte consustancial de dicho proceso, no significa necesariamente el final del mismo, estando sujeta a futuras intervenciones e interrelaciones con otras piezas posteriores o ya realizadas. A partir de aquí, se considera obra a todas las piezas, atendiendo al conjunto y no tanto a la individualidad de las mismas.

SOBRE LAS IDEAS DEL SUJETO

Previamente, y para comprender tanto el planteamiento de este segundo capítulo como el del siguiente, conviene exponer cuál es la razón de dirigir el concepto de sujeto hacia el de medio. Ambos, de acuerdo al modo en que son planteados, adoptan actitudes parecidas, invirtiéndose e interrelacionándose el sentido de los mismos. Si ahora importa discutir sobre el aspecto intelectual del sujeto y sus ideas, en el tercer capítulo se procederá a profundizar sobre la cuestión del cuerpo, concretándose en la relación entre el sujeto y el espacio de intervención plástico; no obstante, tratará de recalcarse continuamente la importancia de la unión fundada entre ambas partes.

En este punto interesa aclarar que, en la práctica gestual en artes plásticas, las decisiones tomadas no deben subordinarse exclusivamente al propio cuerpo y al movimiento ejercido por el mismo; por el contrario, lo que sí debe priorizar sobre la acción gestual es la dimensión no física, es decir, el intelecto del individuo, orientándose hacia la búsqueda de un lenguaje plástico personal. El artista aspirará a descubrir determinado equilibrio, no únicamente a través de la poética o de los resultados estéticos conseguidos en sus imágenes sino de los procedimientos mediante los que éstas son solucionadas, independientemente de la disciplina a la que el artista se adscriba, analizándose ambas cuestiones conjuntamente con el fin de elaborar un discurso estipulado en la manera de hacer. De este modo, "la obra perfecta será aquella en la cual se complementen lo intuitivo poético y lo disciplinar reflexivo pues, si concurren la imaginación y la fantasía, también necesita una buena dosis de aprendizaje y adiestramiento"⁹.

Por tanto, resulta de interés matizar que tal conocimiento no puede ser adquirido por el individuo si no es a través de la dimensión física planteada previamente, desvinculándose de la misma, ni tampoco si su cuerpo no participa de ella,

⁹ Vélez Cea, Manuel et. al., "Consideraciones sobre el dibujo", *El dibujo del fin de milenio*, Granada, Universidad de Granada, 2001, p. 14.

afianzándose deliberadas ideas del sujeto única y estrictamente a través de la experiencia, porque "una idea es el producto de una serie de asociaciones, de contagios y de enlaces, anclados habitualmente en la memoria de nuestra experiencia, y producidos muchas veces por mediación de ésta"¹⁰. No obstante, aunque la cuestión del cuerpo no será analizada con mayor exhaustividad hasta el tercer capítulo, donde se discute sobre la relación del sujeto con el objeto cuadro a través de su implicación física, conviene sea comentada puntualmente en este punto para subrayar el planteamiento de cuerpo en contraste al de la intelectualidad del sujeto.

A continuación se plantea una estructuración categórica de las ideas del sujeto con el fin sintetizar e ilustrar lo referido arriba, estableciéndose correspondencias con la dimensión temporal, principalmente, y los conocidos integrantes del proceso creativo (sujeto, medio y obra), por la otra. Asimismo, la complejidad de la dimensión intelectual del sujeto orientada al proceso creativo gestual podría inscribirse a la clasificación de ideas iniciales, ideas procesuales e ideas finales. Cabe objetar que todas ellas conservan una estrecha y afín relación a la hora de abordar la práctica plástica y gráfica, no pudiendo concebirse independientes entre sí.

Prosiguiéndose, las ideas iniciales se ajustan al tiempo pretérito (independientemente del momento en el que tales circunstancias hayan sido vividas), reflexionándose sobre la teoría apuntada antes de que éstas no evolucionan si no es a través de la experiencia, "y es que una idea indica sólo una posibilidad. Producir algo a partir de una idea implicará relacionarla con algún material o con algún acontecimiento, tras un proceso de selección, de combinación y de integración"¹¹. Ocurre parecido en ámbito de las artes plásticas, así "el dibujo no restituye la acción que ha sido necesaria para dibujar"¹², fundiéndose ambas concepciones entre lo inicial y lo procesual. En definitiva, la idea originaria estará supeditada, en última instancia, a la evolución de la misma en un breve periodo de

¹⁰ Ferrando, Bartolomé, *Op.cit*, p. 55.

¹¹ *Ibidem*, p. 57.

¹² Jiménez, Inmaculada, "Los límites del dibujo y una poética de grupo" en Vélez Cea, Manuel, *Op. cit.*, p. 134.

tiempo, resultando expuesta a sucesivos cambios. En el ámbito del grabado, la plasmación de una idea inicial estará subordinada a todos los procedimientos necesarios para la resolución final de la imagen, prolongándose en la sucesión y relación de varias piezas mediante la seriación de éstas.

Pero en el arte no hay nada parecido a un arranque sino es la propia actividad artística arraigada como necesidad y experiencia. En el arte, arrancar es proseguir en otro momento, es ponerse otra vez a producir renunciando a un principio que siempre se evapora y que resulta irrelevante¹³.

Bartolomé Ferrando complementa esta idea cuando dice "Pero además, por otra parte, toda idea desencadena fácilmente la aparición de otra"¹⁴, remarcándose el aspecto procesual de las ideas (ciertamente planteamiento que más trasciende en el presente trabajo), de sucesión y continuidad en que éstas se presentan en el proceso creativo. Decisivamente, las ideas únicamente evolucionan mediante los estímulos producidos en la experiencia, en contraposición al concepto de idea inicial planteado antes: "Y luego el dibujo empieza a aparecer, yo voy haciendo lo que él me dice, me dejo guiar, le escucho"¹⁵. Consecuentemente, son aquéllas ideas que operan y se desarrollan en el momento de la creación, dependiendo de los medios físicos, tanto del compendio entre el cuerpo del sujeto, principalmente, como de los procedimientos e instrumentos, y de la relación entre todos ellos.

Por otra parte el dibujo, tal vez por el escaso valor intrínseco de los materiales que emplea, simboliza más que cualquier otra manifestación plástica el triunfo del espíritu sobre la materia¹⁶.

Las decisiones que se tomen y, por extensión, la evolución de la obra, no responden tanto al planteamiento de idea inicial o proyecto del sujeto como al contacto físico que éste establece con el objeto de intervención, reaccionando en base a lo que la imagen le sugiere en su proceso. Tomar apuntes rápidos y escribir, uno de los posibles pretextos para seguir escribiendo, también atiende a la disposición e improvisación del momento. La composición con la que se estructura una obra

¹³ Seguí, Javier, *Ser dibujo*, Madrid, Mairea, 2010, p. 39.

¹⁴ Ferrando, Bartolomé, *Op.cit.*, p. 56.

¹⁵ Jiménez, Inmaculada en Vélez Cea, Manuel, *Op.cit.*, p. 130.

¹⁶ Sánchez Arcenegui, Manuel, "El presente mercantil del dibujo", en Vélez Cea, Manuel, *Op.cit.*, p. 63.

final a través del boceto es el resultado de planificar dónde y cómo se ubicarán y organizarán los elementos formales en el espacio, independientemente de que éstos adquieran otra presencia en la obra final decisivamente, constituyéndose, en primera instancia, ese deseo de visualización inmediata de las ideas, "ofreciendo una visión clara, precisa y ordenada de la unidad plástica. Por tanto, la capacidad de síntesis ha de operar con el fin de enfatizar la esencialidad de la idea rectora del proyecto"¹⁷, razón por la que el dibujo se establece en uno de los medios más idóneos para mencionado fin,

[...] y es ésta característica manual de inmediatez, de tacto directo, lo que hace hablar más al dibujo desde el subconsciente y lo separa de la imagen reproducida mecánicamente; de ahí que el boceto como idea atrapada y traducida adquiera hoy especial relevancia¹⁸.

No obstante, tal y como se plantean las ideas en esta investigación, el boceto podría considerarse una obra final en sí mismo, pues antes suponía "[...] un equívoco que tendía a ver en los dibujos sólo un tanteo o una preparación provisional para la obra definitiva"¹⁹, para valorarse lo "inconcluso" como resultado final, e independientemente de que reúna determinadas características estéticas y de las aportaciones que se realicen en sucesivos estudios sobre el mismo, los cuáles, en todo caso, enriquecerán aún más la calidad de la obra apreciada en su conjunto.

O tal vez, el hecho de que el dibujo, mucho más que la obra conclusa, haya sido un espacio de silencio, de intimidad, de reflexión, de pulsión de sensaciones y que ese hecho al no ser entendido haya generado un pudor, un retraimiento lógico por parte del pintor²⁰.

Tal vez, "el ingenio y el adiestramiento que antes eran necesarios para llegar a la obra bien hecha, hoy parecen superfluos por la inmediatez de los resultados que se exigen"²¹, pues en definitiva, "en el proceso productivo del dibujo, diseño, boceto,

¹⁷ Lloret Ferrandiz, Carmen en Vélez Cea, Manuel, *Op. cit.*, p. 174.

¹⁸ Sánchez Arcenegui, Manuel en Vélez Cea, Manuel, *Op.cit.*, pp. 66-67.

¹⁹ *Ibidem*, p. 63.

²⁰ *Ibidem*, p. 63.

²¹ Vélez Cea, Manuel et. al., "Consideraciones sobre el dibujo", *Op. cit.*, p. 20.

croquis... aún no existiendo una voluntad clara sobre la obra final, siempre existirá una actitud intuitiva ante cada línea que trazamos [...]"²².



Fig. 1 Dibujo rápido de Rembrandt realizado en tinta china.

Acorde a este planteamiento, pretende invertirse la primera parte de la definición técnica de boceto, recogida en un manual de dibujo: "Estudio previo, que sirve como guía para la ejecución de la obra definitiva, en la cual están determinados los elementos de forma, composición, etc."²³; exaltándose el segundo fragmento de referido término: "Su elaboración es más compleja que la del apunte, y pueden existir varios para una misma obra, siendo de gran utilidad para estudiar la evolución del artista en el proceso creador"²⁴.

En último lugar, las ideas finales pueden entenderse como aquéllas que se obtienen posteriormente a la acción gestual, situando al sujeto como primer receptor de la obra. Además, y en consonancia con las ideas de Francisco de Goya, están avocadas a contemplar la obra en la distancia, alejadas del momento en que fueron plasmadas.

²² Vélez Cea, Manuel, et. al, *Op.cit.*, p. 14.

²³ Facundo Mossi, Alberto, *El dibujo. Enseñanza y aprendizaje*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999, p. 358.

²⁴ *Ibidem*, p. 358.

La división entre las distintas tipologías de idea viene marcada, precisamente, por la organización de la dimensión temporal desde el sistema circular diseñado, que implica la interrelación entre los conceptos que en él se encuentran, planteando, asimismo, la interpretación de un proceso creativo abierto y alejado de la concepción del tiempo convencional. Sin embargo, resulta provechoso juzgar indicada idea del tiempo desde su morfología, en la que la dimensión temporal se estructura en base a la percepción de la misma y en torno al presente, comprendiéndose para ser restablecida. Tal vez lo interesante sea diferenciarse de un sistema inamovible del proceso creativo, en el que los patrones a seguir sean estrictamente anquilosados y aislados entre ellos y en el que, por tanto, la dimensión temporal se mantenga excesivamente fraccionada, pues el artista gestual busca corromper tales normas, encontrándose libre y susceptible a cualquier cambio en todo momento.

Recapitulando sobre la categorización realizada entre las ideas del sujeto y cómo repercute la cuestión temporal sobre éstas, podría establecerse un paralelismo entre el sujeto, la idea de inicio y el pasado, por una parte; entre el medio o procedimiento, la idea procesual y el presente, en segundo lugar y, finalmente, entre la obra, la idea final y el futuro. Todos conceptos paralelos e interrelacionados desde su dimensión física (sujeto, medio y obra), intelectual (ideas iniciales, procesuales y finales del sujeto) y, por último, desde su dimensión temporal (pasado, presente y futuro). En definitiva, lo interesante es resaltar la evolución del sujeto y del proceso creativo en relación a las tres dimensiones, sin asociarse únicamente a conceptos concretos, como el de inicial, puesto que tales ideas no tienen entidad por sí solas, repercutiendo todos los elementos de manera simultánea. Paralelamente a tal proposición, y en términos más sensoriales del sujeto, podría establecerse también una relación entre lo denominado inicial y la intuición, lo procesual y la improvisación y, asimismo, lo final y la interpretación, formas de concebir al sujeto dentro de un proceso creativo azaroso y basado en la experiencia.

Del mismo modo que lo hacen los diversos procedimientos y técnicas, el sujeto trasciende especialmente en el momento en que las obras son concebidas y

manipuladas, pues en definitiva, éste es quien posee la capacidad de decidir, confiriendo determinada personalidad a su producción. Por extensión, podría añadirse que el sujeto articula dicho pensamiento mediante los procedimientos, recurriendo a la proyección de sus ideas a través de éstos. Por tanto, puede concluirse que las ideas maduran simultánea y recíprocamente a la evolución material de la obra, apreciándose también la dimensión física del sujeto.

Un cuadro no se concibe y se fija de antemano. Mientras se está haciendo cambia como cambian las ideas. Y, cuando está terminado, sigue cambiando de acuerdo con el estado de ánimo de quienquiera que lo mira. Esto es absolutamente natural, pues el cuadro vive sólo a través de quien lo contempla²⁵.

De acuerdo con las ideas desarrolladas sobre el boceto, tal vez se evidencie más el factor temporal atendiendo a la definición de serie como "grupo de dibujos realizados para formar parte de una secuencia o plan concebido de antemano"²⁶, o continuación de posteriores piezas a partir de un fragmento inicial, en relación a la evolución de las ideas del sujeto.

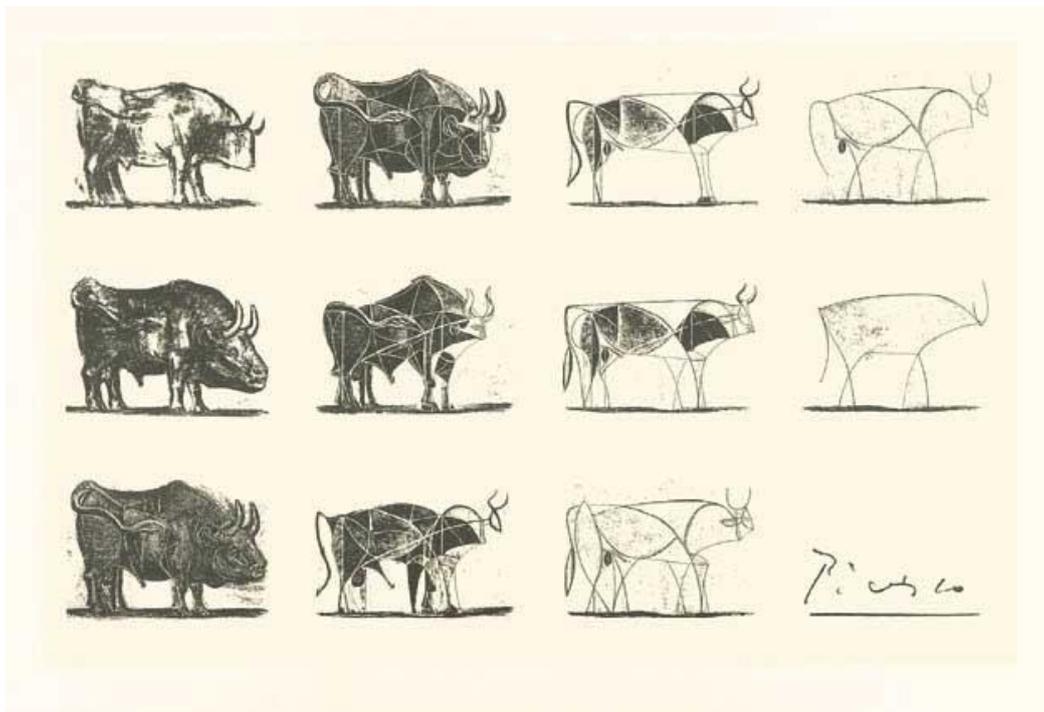


Fig. 2 Pablo Picasso, serie litográfica *Toro*.

²⁵ Picasso, Pablo citado por Paricio Latasa, Álvaro, "Dibujo y proyecto: La previsión gráfica" en Vélez Cea, Manuel, *Op.cit.*, p. 166.

²⁶ Facundo Mossi, Alberto, *Op.cit.*, p. 367.

La serie litográfica *Toro*, de Picasso, constituye uno de los ejemplos más relevantes sobre la idea de serie en su producción de obra gráfica, por la posibilidad de reproducción de las imágenes que ofrece esta técnica. En ella puede apreciarse cómo el empleo de este medio manifiesta el carácter de proceso. Para concluir, y partiendo de la idea comentada de las series como dimensión espacio-temporal abierta, puede afirmarse que una obra de tales características perdería valor concebida únicamente como obra independiente, sin pertenecer al contexto en el que intervienen otras piezas. "Y luego, en el fragor de producir y producir, el gran problema es terminar, acabar, detenerse"²⁷.

²⁷ Seguí, Javier, *Op.cit.*, pp. 39-41.

GESTO Y MATERIALIZACIÓN DE LAS IDEAS

Al igual que se ha asociado la definición de medio a la de procedimiento anteriormente, también el sujeto establece un paralelismo con ésta. Asimismo, tal comparación se aclara al irrumpir la dimensión temporal pues, como ya se explicó en el capítulo anterior, si la primera de las definiciones hace referencia al futuro a través del concepto de proyección, la segunda alude al que se vive en tiempo real, al presente.

"El arte ha de nacer del material. La espiritualidad debe cobrar el lenguaje del material"²⁸. Por tanto, insistiéndose en la idea de que el individuo representa la alianza entre su propia dimensión física e intelectual, no podría considerarse a éste parte integrante del proceso creativo si éste es le desligado de la dimensión física ajena a sí mismo; de este modo se desvirtuaría el valor del sujeto como promotor de esta práctica, distanciándose del resto de objetos a analizar en dicho proceso. Definitivamente, el sujeto y sus ideas únicamente trascenderán en la medida en que establezcan una conexión con aquello que le concierne, fundándose el proceso creativo en la experiencia.

Examinándose el cuerpo como *soporte físico del ser* de forma exclusiva y, asimismo, apreciado libremente de la intelectualidad del sujeto pero sin desvincularse tajantemente de ella, puede considerarse que éste constituye el vehículo de expresión principal en heterogéneas manifestaciones, independientemente de la presencia más o menos evidente del mismo. Por ejemplo, la evaluación de la figura del sujeto a través de una obra audiovisual en relación a la de una pintura gestual, en la que la acción de producir del instante constituye una cuestión ineludible, variará rotundamente desde la perspectiva en la que el cuerpo se hace eminentemente físico durante el proceso creativo mediante su intervención a través del medio.

²⁸ Dubuffet, Jean, *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral, 1975, p. 41.

La *performance* constituye uno de los ejemplos paradigmáticos de tal reflexión, pues en ella el cuerpo se presenta explícitamente; sin embargo, a pesar de que la pintura de acción también incurre sobre temáticas parecidas, ésta última mantiene un cometido distinto en el que el cuadro se convierte en elemento necesario, planteamiento en el que se debaten los límites entre ambas disciplinas.

En algunas de las obras del artista británico Richard Long, y en alusión a las ideas de Anne Seymour, se puede apreciar esa implicación directa del cuerpo sobre el espacio, generándose particular huella de un recorrido, como si el sujeto ocupara el lugar del propio instrumento de intervención plástica. Sin embargo, en la pintura de acción el espacio de intervención se corresponde con el objeto cuadro.

En la acción misma, el espacio de intervención es equivalente al de un lienzo tridimensional, que el performer recorre y cruza. Y en ese recorrido, dibuja un surco invisible cada vez que se mueve, toca o cambia de lugar alguno de los componentes que integran la acción²⁹.



Fig. 3 Richard Long, *England*, 1968.

²⁹ Ferrando, Bartolomé, *Op.cit.*, p. 40.



Fig. 4 Pollock realizando un *dripping* en su estudio.

Así es que, la acción o ejecución en cuestión, producida durante el proceso creativo, es la consecuencia del movimiento que es capaz de generar el individuo mediante la materialidad de su cuerpo en la búsqueda por tratar de expresarse a través de otros medios físicos, en este caso los instrumentos y herramientas a través de los que él interviene sobre el soporte. En definitiva, "si dentro de la disciplina del dibujo cabe plantearse la relación con la acción es porque [...] esta es determinante, forma parte del proceso"³⁰.

Una partitura musical, un concierto, una película o una poesía tienen un tiempo perceptual sucesivo. No hay, no es posible, una percepción del tiempo simultánea, una visión de conjunto, más que en el recuerdo, una vez terminada. En el dibujo tradicional es distinto, la obra es percibida unitariamente y para ver el orden en que han sido hechos los trazos hay que ir descifrando las superposiciones, el palimpsesto, los estratos, el recorrido, el desgaste por el roce. Algunos de los dibujos de Miró y Klee muestran este recorrido limpiamente. Son dibujos de mucha sabiduría, muestran un control extremo en la distribución de los espacios, la

³⁰ Jiménez, Inmaculada en Vélez Cea, Manuel, *Op.cit.*, p. 157.

ordenación de ritmos, llenos y vacíos, recorrido, resultando un conjunto que parece nacido todo a la vez, sin tiempo ni sucesiones³¹.

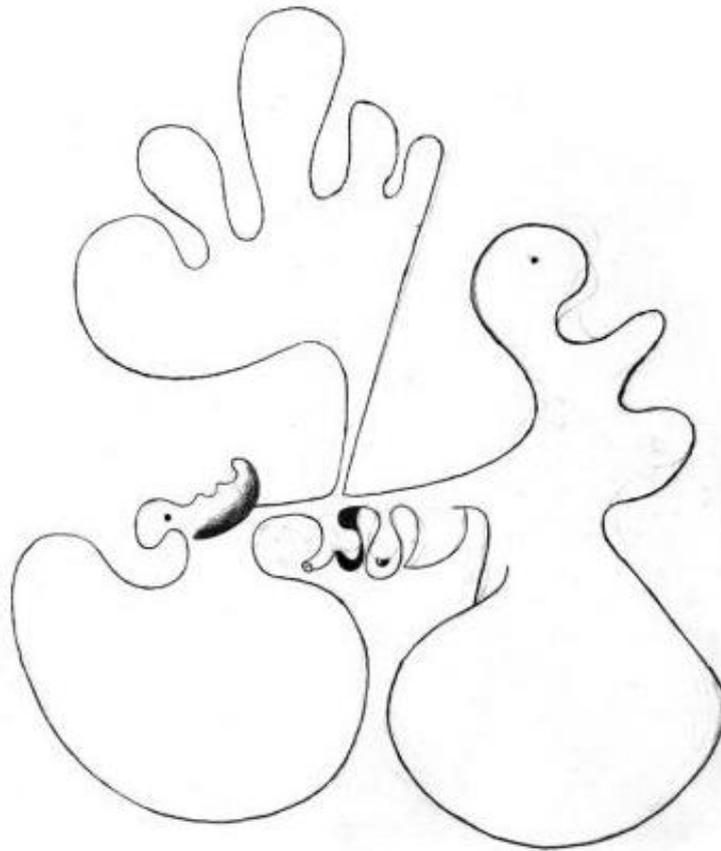


Fig. 5 Dibujo de Miró.

Por tanto, para la materialización de un grafismo y resumiéndose en lo anterior, puede afirmarse que la acción producida por el sujeto se traduce en línea, generándose una huella. Dicho movimiento se convierte en "[...] el registro de una danza, de una actividad espontánea conducida por el cuerpo y la mano de quien dibuja"³², radicando en la estructura interior a la que el sujeto obedece, "[...] y lo consigue fundamentalmente en sintonía con el vehículo por excelencia que ha ideado, la línea"³³.

³¹ Lloret Ferrandiz, Carmen en Vélez Cea, Manuel, *Op.cit.*, pp. 137-138.

³² Seguí, Javier, *Op.cit.*, p. 13.

³³ Lloret Ferrandiz, Carmen en Vélez Cea, Manuel, *Op.cit.*, p. 170.



Fig. 7 Fotografía de Juan José Gómez Molina.



Fig. 6 Fotografía de Juan José Gómez Molina.

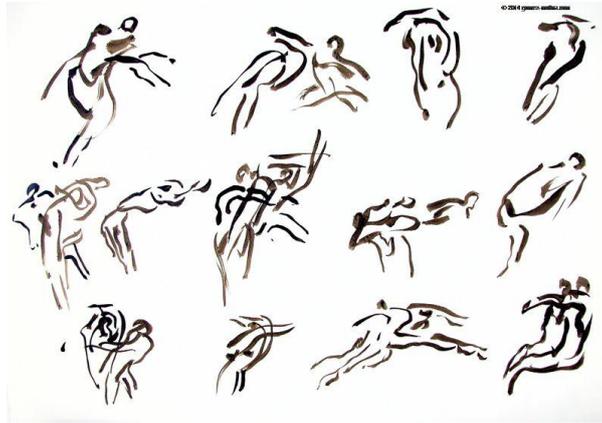


Fig. 8 Juan José Gómez Molina, *Caligrafía de danza*, tinta china, 2001.

La línea como experiencia vivencial, se desarrolla en el Dibujo, en el acto de su realización (Dibujar), cargándolo de sentido perceptivo y expresivo (anterior a la comunicación alfabética escrita), siendo portadora de un carácter simbólico poético por la idea que representa y la potencialidad expresiva que transmite³⁴.

No debe olvidarse en ninguna ocasión la dimensión temporal que incide directamente entre el espacio físico del sujeto y el del cuadro, puesto que constituye un factor incuestionable a la hora de abordarse la práctica. Por tanto, la acción gestual requiere del ritmo interior del sujeto para su plasmación física en el soporte.

³⁴ Vélez Cea, Manuel et. al., *Op.cit.* pp. 19-20.

Cuando el dibujo tiende a la acción o al pensamiento "puro", el gesto mismo puede llegar a alcanzar las propiedades del trazo; incluso en ciertas prácticas orientales el conocimiento, la acción que transforma no estaría en la huella que el gesto determina en su trazado, sino en el movimiento interno que él modifica en la conducta del sujeto; lo que permanece no es el dibujo generado que debe ser destruido, sino la alteración del conocimiento que esa acción está interiorizando en el sujeto³⁵.

Para continuar, y parecido a lo ocurrido en *performance*, el factor espacio-temporal constituye un apartado importante ahora, supeditándose el conjunto explicado arriba a tal dimensión; donde el cuadro, desde las convenciones del lenguaje pictórico, se ubica en un contexto espacial en relación al espacio físico en el que el individuo vive, en tanto que adoptando un carácter objetual y, por extensión, al espacio de intervención propio del mismo, estableciéndose una correlación entre el espacio real e imaginario.

No obstante, si aquí partimos del supuesto de la existencia de dos espacios, real y virtual, el arte actual y el arte de la *performance*, en ocasiones, expone y muestra el tacto entre ambos y abre futuras líneas de intersección y cruce en ese límite situado entre la aparición y la desaparición; en esa frontera entre lo que llamamos real y lo que pertenece al terreno de lo irreal³⁶.

En definitiva, comprender el cuadro desde su carácter objetual, más próximo al de la idea del espacio real, es necesario para valorarse también como superficie plana. Asimismo, en el actual trabajo será preciso establecer esa simbiosis entre ambos espacios, concretándose en el aspecto bidimensional de la superficie del cuadro a través de la que el sujeto se expresa. De tal modo, el movimiento del que está dotado el sujeto le permite intervenir sobre la realidad en la que se circunscribe, interactuando con ella. "Aquí el cuerpo gritó y vomitó la realidad que se inscribía y se reflejaba en él"³⁷.

³⁵ Gómez Molina, Juan José et. al., *La representación de la representación*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 39.

³⁶ Ferrando, Bartolomé, *Op.cit*, pp. 24-25.

³⁷ *Ibidem*, p. 43.

Tal vez el máximo referente conocido hasta el momento sea "Cy" Twombly especialmente por el aspecto gestual de sus pinturas y su forma de abordar el espacio. Su condición expresionista, en conjunción a las composiciones abiertas utilizadas asociadas a la idea de *all over*, en las que introduce pequeños grafismos que se expanden apaciblemente en el espacio y en las que se funden figura y fondo armónicamente mediante la utilización de sutiles efectos cromáticos y veladuras, constituyen elementos esenciales para la construcción de una especie de universo particular, de paisaje introspectivo. Por consiguiente, y en relación a dicho autor:

En su proceso de trabajo, su mano es conducida por impulsos preracionales hasta crear una poderosa metaescritura, de rayas, símbolos y garabatos. Ante su obra el observador se ve obligado a hacer un enorme esfuerzo de lectura para abandonar finalmente ese objetivo abriéndose a la comunicación en un nivel más formal y ensible³⁸.



Fig. 9 Espectador observando una pintura de "Cy" Twombly de grandes dimensiones.

³⁸ Guasch, Gemma et. al, *Trazo. Pintura creativa*. Barcelona. Parramón. 2006. p. 20.

III. EVOLUCIÓN Y PRÁCTICA ARTÍSTICA

NIVEL CONTEXTUAL: PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS

Las piezas que se presentan en este trabajo fin de máster son el resultado de los conocimientos obtenidos a partir de una aplicación práctica de los contenidos principalmente desarrollados en las asignaturas de *Práctica Pictórica: Concepto, Estructura y Soporte, Metodologías y Poéticas de la Pintura, Procesos de Grabado: Calcografía y Xilografía, Procesos Experimentales en Litografía, Procesos Creativos en la Gráfica y Diseño Editorial: Del Libro Impreso al Libro de Artista*; por otra parte y, desde una estructura claramente teórica, en *Claves del Discurso Artístico Contemporáneo, y Retóricas del Fin de la Pintura: Teoría y Práctica del Último Cuadro*, del Máster en Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia.

A diferencia de los medios empleados para la resolución de imágenes manualmente, por las llamadas *técnicas directas*, correspondientes a especialidades como el dibujo y la pintura, fundamentalmente, el grabado nos introduce en la idea de *técnica indirecta*, al tratarse de un medio en el que no se resuelve la obra en un contacto directo de los utensilios con la superficie entendida como imagen definitiva, obligándose a trabajar primeramente en un tipo de matriz y, en segundo lugar, recurrir a uno o varios de los sistemas de estampación existentes. Por tanto, tal vez lo más representativo de este capítulo sea establecer una diferenciación entre las conocidas técnicas directas e indirectas a partir de la descripción de los procesos en éstas.

A continuación se examina cada obra a través de un sistema de fichas descriptivas, acomodadas a las distintas disciplinas, con el fin de sintetizar la información y así

presentarse con mayor claridad, recurriéndose a tablas en las cuales se señalan determinados aspectos como las técnicas, herramientas e instrumentos utilizados, el tipo de soporte, color, acabado, gramaje y dimensiones del mismo, modelos de matriz, los recursos adicionales utilizados, el tipo de estampación, prensas y tintas seleccionadas, todo lo relativo a la edición de las estampas y, en algunos casos, un apartado de observaciones en el que se especifica la serie a la que se adscriben las distintas piezas; todos ellos contenidos desarrollados con mayor exhaustividad en los textos explicativos de las obras, incluyéndose más imágenes de la producción realizada y de los procedimientos recurridos durante el curso.

También se han redactado los datos generales correspondientes a las obras más representativas con el objetivo de clasificarlas dentro del conjunto de producción realizada, concretándose en el título, la serie, en caso de que pertenezcan a alguna, la fecha de realización, las técnicas y recursos utilizados, las medidas del soporte y de la mancha, tipología, color, acabado y medidas del mismo.

TÉCNICAS DIRECTAS

DIBUJO



Fig. 10 Sin Título.

S/T, 2013

Barras mixtas y tinta china

100 x 70 cm

Papel *Caballo* blanco mate, 250 g/m²

PARÁMETROS TÉCNICOS

Técnica	Dibujo trabajado con barras <i>conté</i> blanca y negra, tinta china negra, agua, goma de modelar, carboncillos, difuminos y esponjas, pinceles y brochas de tamaños variados sobre papel <i>Caballo</i> blanco satinado de 100 x 70 cm y 250 g/m ² de gramaje. Entre los recursos utilizados, pueden apreciarse efectos de enmascarado, veladuras y acabado satinado de las tintas.
Procedimientos y recursos utilizados	



Fig. 11 *Sin Título*, técnica mixta sobre papel, 100 x 70 cm, 2013.



Fig. 12 *Sin Título*, carboncillo sobre papel, 100 x 70 cm, 2013.



Fig. 13 Sin Título.

SERIE PAISAJES

S/T, 2014

Ceras y nogalina

25 x 70 cm

Papel *couché* blanco satinado, 250 g/m²

PARÁMETROS TÉCNICOS	
Técnica Procedimientos y recursos utilizados	Dibujo trabajado con ceras blancas <i>Manley</i> , a modo de materias de carga, una solución de nogalina y agua como aglutinantes, dependiendo la densidad de la mezcla del efecto buscado, y pinceles y brochas de tamaños variados sobre papel <i>couché</i> blanco satinado de 25 x 70 cm y 250 g/m ² de gramaje. Entre los recursos utilizados, pueden apreciarse efectos de enmascarado, veladuras y acabado satinado de las tintas.
Observaciones	Pieza perteneciente a la serie <i>Paisajes</i> que aspira a su vinculación con el imaginario del paisaje oriental a través de una poética particular que aprovecha el tratamiento de texturas, el formato rectangular y la composición abierta, basándose en la expresión gestual y la experimentación formal.

Con respecto a los dibujos, el papel utilizado, el *Caballo* blanco mate, de 250 g/m² de gramaje, tiene la particularidad de conservar una superficie íntegramente lisa, careciendo de la porosidad característica en otros papeles; además de presentar un considerable grosor y resistencia, lo que resulta provechoso, contribuyendo a la obtención de una imagen indeleble y duradera. Por otra parte, el papel utilizado para la técnica de la cera bruñida, elaborada en la asignatura de *Procesos Creativos en la Gráfica*, el *couché* blanco satinado de 250 g/m², también conocido como papel esmaltado, recubierto o estucado, cuya superficie, considerablemente pulida, e independientemente del acabado mate o satinado que ofrezca, apenas posee capacidad de absorción y permeabilidad; no obstante, esta particularidad, en conjunción a la de su alto gramaje, determina y favorece al propio procedimiento de ceras bruñidas, puesto que permite la fácil manipulación y continua intervención de la técnica pictórica utilizada, estableciendo una curiosa relación entre ambas.

Además, el color blanco del papel, al igual que los diferentes acabados que éste presente, funciona ya como un elemento visual más dentro de la construcción formal de la imagen. Asimismo, conviene aprovechar el intenso grado de luminosidad de este tipo de pliego, trabajándose las tonalidades conseguidas con nogalina gradualmente en el orden de claro a oscuro, pues la superposición del color actúa como veladura a través de las ceras.

La diferencia entre las herramientas convencionales del dibujo, tales como las barras *conté* y los carboncillos, entre otras adicionales como la goma de modelar, es que las primeras efectúan un dibujo directo sobre el papel, por superposición de carga pictórica y no por eliminación de la misma, a diferencia de la segunda. El *conté* aporta un trazo contundente por sus propiedades grasas, de líneas bien definidas e intensas y, a su vez, difíciles de eliminar, latentes y perdurables a intervenciones sucesivas. Por el contrario, el carboncillo se muestra más débil y perecedero, permitiendo la fácil manipulación del mismo.

Así es que, en primera instancia, y aplicándose la técnica de la goma sobre el carboncillo en su uso *no convencional*, los grafismos se consiguen efectuándose líneas decisivas, facilitando así dicha superficie homogénea del papel la eliminación de partículas de pigmento depositadas sobre el grano del mismo. Sin embargo, y concretándose en las barras *conté*, los grafismos blancos se resuelven a través del enmascarado generado a partir del propio pigmento, dibujándose sobre el papel del mismo color; aunque no será sin la posterior aplicación de las tintas cuando puedan apreciarse dichos registros, aparentemente invisibles pero permanentes en la imagen inicial.

Por otro lado, la técnica de la cera bruñida sigue un procedimiento similar al explicado arriba; la única diferencia es que, antes de la aplicación de la nogalina disuelta en agua, conviene bruñir previamente la cera con un paño para fijarla sobre el papel *couché*, con el fin de poder intervenir favorablemente sobre la materia pictórica sin riesgos a eliminarla o alterarla.

El empleo del manchado del papel constituye otro de los recursos habituales utilizados en los dibujos expuestos, cuyo objetivo es el de integrar planos y campos de color de distintas tonalidades a los grafismos realizados posteriormente. Éstos se consiguen trabajándose las diversas barras en paralelo a la superficie del papel, aprovechándose la forma del instrumento para mencionado fin; asimismo, debe insistirse variablemente y acorde al acabado planteado regulándose la gradación de las veladuras, como resultado último, mediante la cantidad de partículas de pigmento depositadas sobre la superficie, sin olvidarse lo comentado anteriormente sobre las propiedades de los respectivos materiales: mientras el carboncillo aporta un tipo de mancha discontinua y tenue, en función del uso que se haga de él, el *conté* resuelve el mismo recurso de manera más contundente y estable y, por lo tanto, inalterable a los medios acuosos trabajados a continuación. Igualmente, la forma del utensilio también genera irregularidades que conviene valorar en el momento de dibujar. El carboncillo, por ejemplo, sí que es susceptible a tales mediaciones, generando efectos discontinuos, consecuencia del barrido y eliminación de la carga que ejerce el propio instrumento sobre el soporte; además, tales aplicaciones y resultados obtenidos dependerán estrictamente del tipo de

papel utilizado, centrándose en las propiedades de la superficie que conserve. Finalmente, el difumino favorece la creación de mancha, constituyéndose en una herramienta que, como su propio nombre indica, difumina y desvanece la materia del pigmento, obteniendo calidades sutiles y veladas uniformes con precisión.

Del mismo modo, línea y mancha pueden ser creadas a través del medio acuoso, como la tinta china o la preparación de nogalina y agua, cuyas gradaciones obtenidas se han regulado mediante la cantidad de agua utilizada en la composición, adoptándose valores de intensidades más sutiles cuando la medida de agua es mayor en la disolución, y viceversa, calidades más vivas disminuyéndose la proporción de agua en la mezcla, formándose, de este modo, veladuras de múltiples matices. Conviene comentar que las imágenes adoptan un aspecto impreciso a causa del tratamiento de técnicas acuosas de semejante condición y, asimismo, de las propiedades del propio medio con las que éstas se construyen, de compleja manipulación, generándose una riqueza plástica de apariencia incontrolada.

Seguidamente, si se refiere particularmente a mancha, la aplicación de las tintas se resuelve a partir de la utilización de pinceles, brochas y esponjas de volúmenes variados, controlándose el trazo y la gestualidad del sujeto conforme a los resultados sugeridos por el mismo. Por tanto, cabe advertir que el papel escogido debe presentar, principalmente, un alto gramaje antes que un acabado determinado en su superficie, con la funcionalidad de conservar la imagen y, por extensión, la obra contra posibles deformaciones y alteraciones que el agua efectúa sobre el soporte. No obstante, el exceso de tinta china negra en estado puro, es decir, sin disolverse en agua, origina un acabado satinado en la superficie de la imagen considerado óptimo. Finalmente se ha procedido al sellado de los dibujos a través de fijador comercial de fines artísticos.

PINTURA



Fig. 14 *Sin Título.*

SERIE PAISAJES

S/T, 2014

Técnica mixta

Díptico: 120 x 31,4 cm c.u.

Tablero contrachapado de *okume*, 4 mm

PARÁMETROS TÉCNICOS

Técnica	Pintura trabajada, primeramente, con una solución de pigmento (20%), yeso (20%) y marmolina de gramaje medio (20%), como materias de carga, utilizándose una solución de látex (35%) y agua (5%), a modo de aglutinante, para intervenir, posteriormente, con materiales grasos tales como ceras al óleo y encáustica en frío, aplicándose la mezcla con espátulas, pinceles, brochas y brochones de tamaños medio y grande sobre tablero contrachapado de <i>okume</i> , de 120 x 31,4 cm, preparado previamente. Entre los recursos utilizados, pueden apreciarse, especialmente, efectos de enmascarado.
----------------	---

Observaciones	Pieza perteneciente a la serie <i>Paisajes</i> que aspira a su vinculación con el imaginario del paisaje oriental a través de una poética particular que aprovecha el tratamiento de texturas, el formato rectangular y la composición abierta, basándose en la expresión gestual y la experimentación formal.
----------------------	--



Fig. 15 *Sin Título*, técnica mixta sobre lienzo, 115 x 91 cm, 2013.

En relación a las técnicas pictóricas utilizadas, y del mismo modo que sucede en el dibujo, como se ha explicado anteriormente, es importante valorar, en primer lugar, el soporte sobre el que se ha desarrollado la labor pictórica, puesto que la selección entre uno u otro y la confección del mismo constituirán decisiones determinantes a la hora de abordarse los procedimientos utilizados y de obtenerse resultados definidos en la obra. Por tanto, son varias las razones por las cuáles se ha optado, decisivamente, por la elaboración del soporte pictórico rígido, en este caso recurriéndose al tablero contrachapado de *okume*, de 4 mm de grosor, práctica muy distinta a la del entelado de bastidor convencional. No obstante, el motivo principal por el cual se ha empleado tal medio es la utilización de procedimientos y técnicas pictóricas de considerable densidad y consistencia, acordes a las características de mencionado soporte, importando también las cuestiones relativas al carácter objetual del elemento cuadro y contribuyéndose, de este modo, a su satisfactoria confección, conservación y acabado estético.

El encolado y ensamblado de franjas de madera de igual formato sobre listones, al igual que los diferentes acabados que el soporte obtenga (ya sea por sus propiedades o por el tratamiento mediante el lijado y saneado realizados), con la consiguiente preparación e imprimación posteriores, constituyen cuestiones que funcionan ya como elemento visual dentro de la construcción formal de la imagen, del mismo modo que ocurre en la elección de papel con fines gráficos.

Previamente al proceso de aplicación de la capa pictórica se han aplicado dos manos de solución de cola de conejo disueltas en agua al baño maría en caliente sobre ambas caras del soporte, abordándose las operaciones explicadas en el libro de *Materiales, Procedimientos y Técnicas Pictóricas II*, de Manuel Huertas Torrejón, dejándose secar durante 24 horas aproximadamente. A continuación se ha aplicado la preparación, de alto contenido en marmolina.

No se ha recurrido a variaciones especialmente novedosas, como ocurre en el recurso del grafismo, particular de los dibujos, construyéndose las imágenes a través de la aplicación de materia pictórica de forma directa, y no por eliminación de la misma; desarrollándose el díptico, asimismo, en base a la superposición de

estratos, fundamentalmente. Potencialmente se ha recurrido al elemento de la línea aunque, en esencia, al de la mancha, sin perder de vista la importancia del sentido gestual con el que se aprecian ambos recursos formales dentro del trabajo.

Por todo ello, la materia pictórica se ha elaborado con considerable cantidad de sustancias de carga, comprendiéndose pigmentos, yeso y marmolina, esta última de gramaje medio, y en las mismas proporciones en que aparecen en su correspondiente cuadro de parámetros técnicos; por lo que resulta de notable opacidad en sus resultados, adquiriendo una apariencia matérica consistente. Por otra parte, las diferentes gradaciones tonales se han obtenido conforme a la cantidad de agua y látex utilizados en la composición de la pintura, aumentándose la transparencia de ésta en la medida en la que la proporción de aglutinante es mayor. Finalmente, se ha intervenido con ceras al óleo, acorde a los procedimientos que respectan la yuxtaposición de técnica grasa sobre magra, generándose sutiles grafismos y matices.

En último lugar, los instrumentos de aplicación de carga pictórica, tales como espátulas, pinceles, brochas y brochones de tamaños medio y grande, han favorecido el desarrollo de la imagen; estableciéndose una relación positiva entre éstos, la alta densidad con la que se concentra la pintura y las dimensiones y solidez del soporte, encontrándose la coherencia dentro del conjunto a señaladas línea y mancha.

Además, se han elaborado muestras del proceso trabajadas en tabillas.

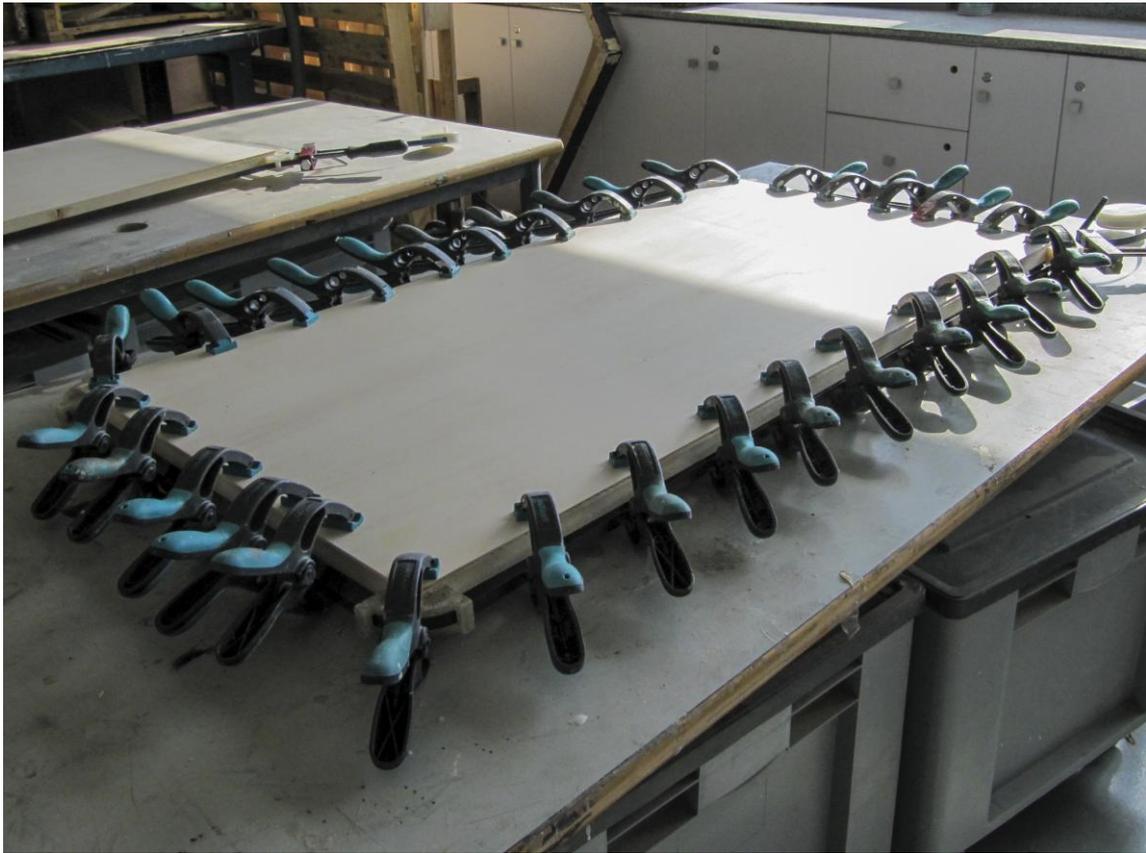


Fig. 16 Encolado de tablero contrachapado sobre listones.



Fig. 17 Encolado de franjas de tablero contrachapado sobre listones.

TÉCNICAS INDIRECTAS

CALCOGRAFÍA Y XILOGRAFÍA

S/T, 2013

Calcografía

Edición de un ejemplar

Estampas: 29,5 x 19,7 cm c.u.

Soporte: 76 x 56 cm

Papel *Caballo* blanco mate, 250 g/m²

PARÁMETROS TÉCNICOS	
Técnica Procedimientos y recursos utilizados	Cuatro calcografías trabajadas con puntas secas de grosores variados y punta candente sobre acetato transparente de 1 mm de grosor. Entintado de las matrices con rasqueta de plástico, a continuación ligeramente limpiadas con tarlatana de algodón y papel de seda. Entre los recursos utilizados pueden apreciarse veladuras y e incisiones en el papel.
Estampación	Estampación calcográfica o en hueco impresa en tórculo convencional con tinta de <i>offset</i> color negro sobre papel <i>Caballo</i> blanco mate de 100 x 70 cm y 250 g/m ² de gramaje, correspondiéndose 60 x 25 cm de la imagen a las dimensiones de la mancha exclusivamente. Edición en proyecto, firmada y marcada con las siglas P.A.

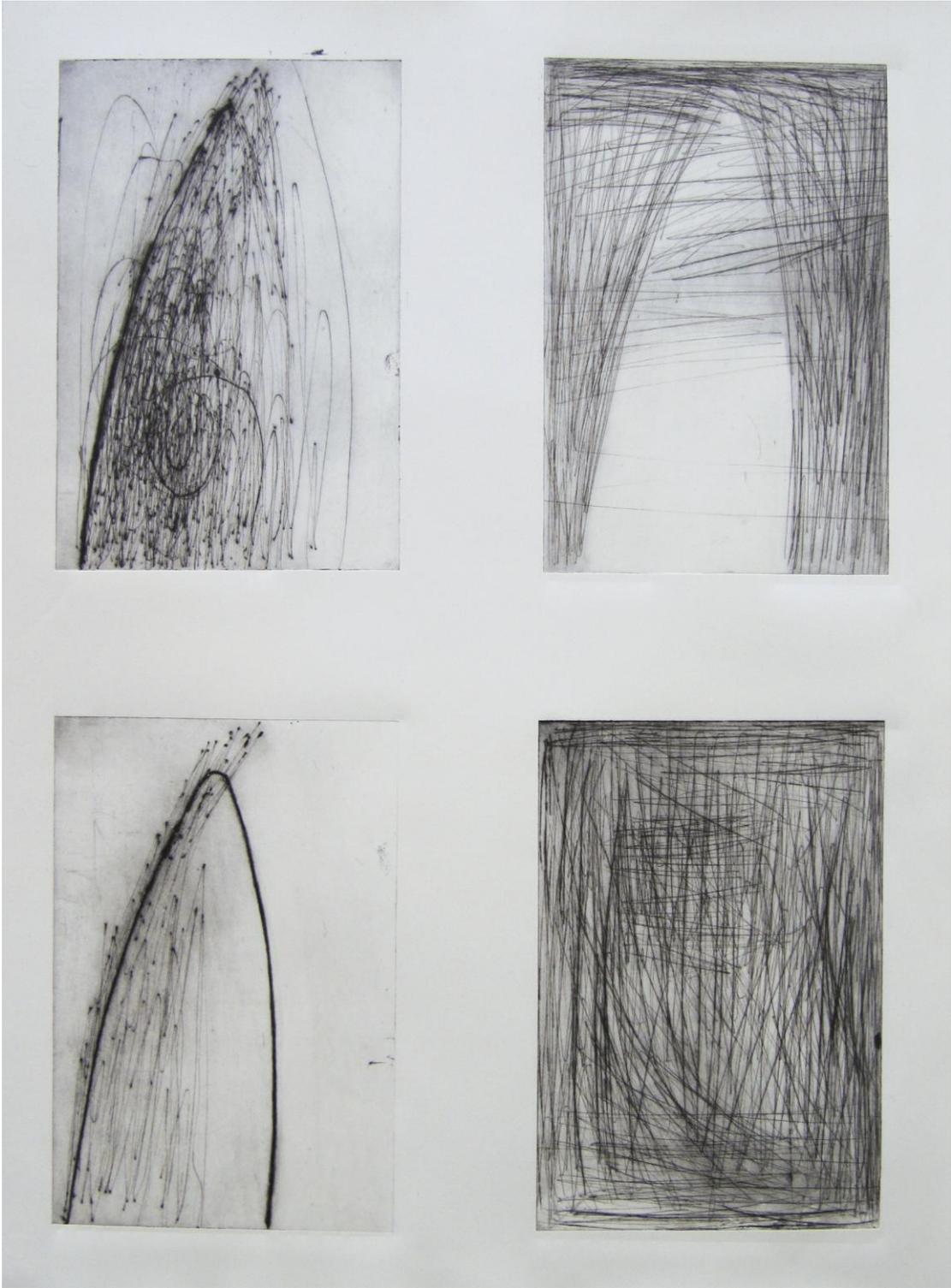


Fig. 18 *Sin Título.*

S/T, 2013

Xilografía y *collage*

Monotipo. Sin edición

Díptico: 35 x 35,5 cm c.u.

Papel *Fabriano Rosaspina* crema, 220 g/m²

PARÁMETROS TÉCNICOS	
Técnica Procedimientos y recursos utilizados	Xilografías trabajadas con gubias de filos y grosores variados sobre plancha de PVC Espumado de 3 mm de grosor. Entintado de las matrices con rodillo de silicona. Entre los recursos utilizados pueden apreciarse los encolados de papel plateado, previos al proceso de estampación, por una parte, y el efecto de gofrado, posterior al mismo, en segundo lugar.
Estampación	Estampación en relieve o tipográfica impresa en prensa vertical con tinta de <i>offset</i> color blanco sobre papel <i>Fabriano Rosaspina</i> crema de 35 x 35,5 cm y 250 g/ m ² de gramaje cada unidad. Monotipo.

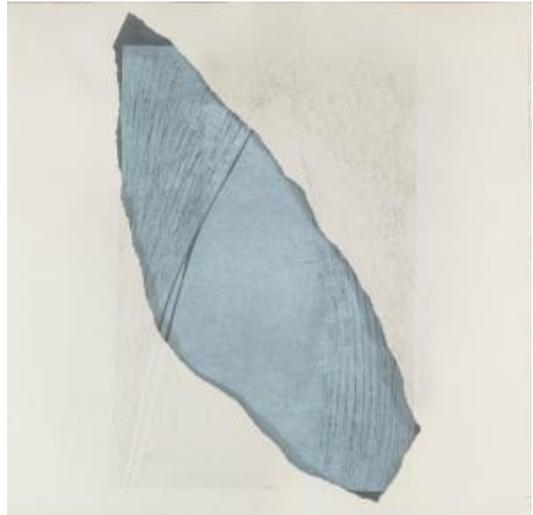


Fig. 19 *Sin Título.*



Fig. 22 *Miradas*, libro de artista, xilografía y tipos móviles, 20 x 65 cm, 2013.



Fig. 21 *Miradas*, libro de artista, xilografía y tipos móviles, 20x65 cm, 2013.



Fig. 20 *Miradas*, libro de artista, xilografía y tipos móviles, 20x65 cm, 2013.

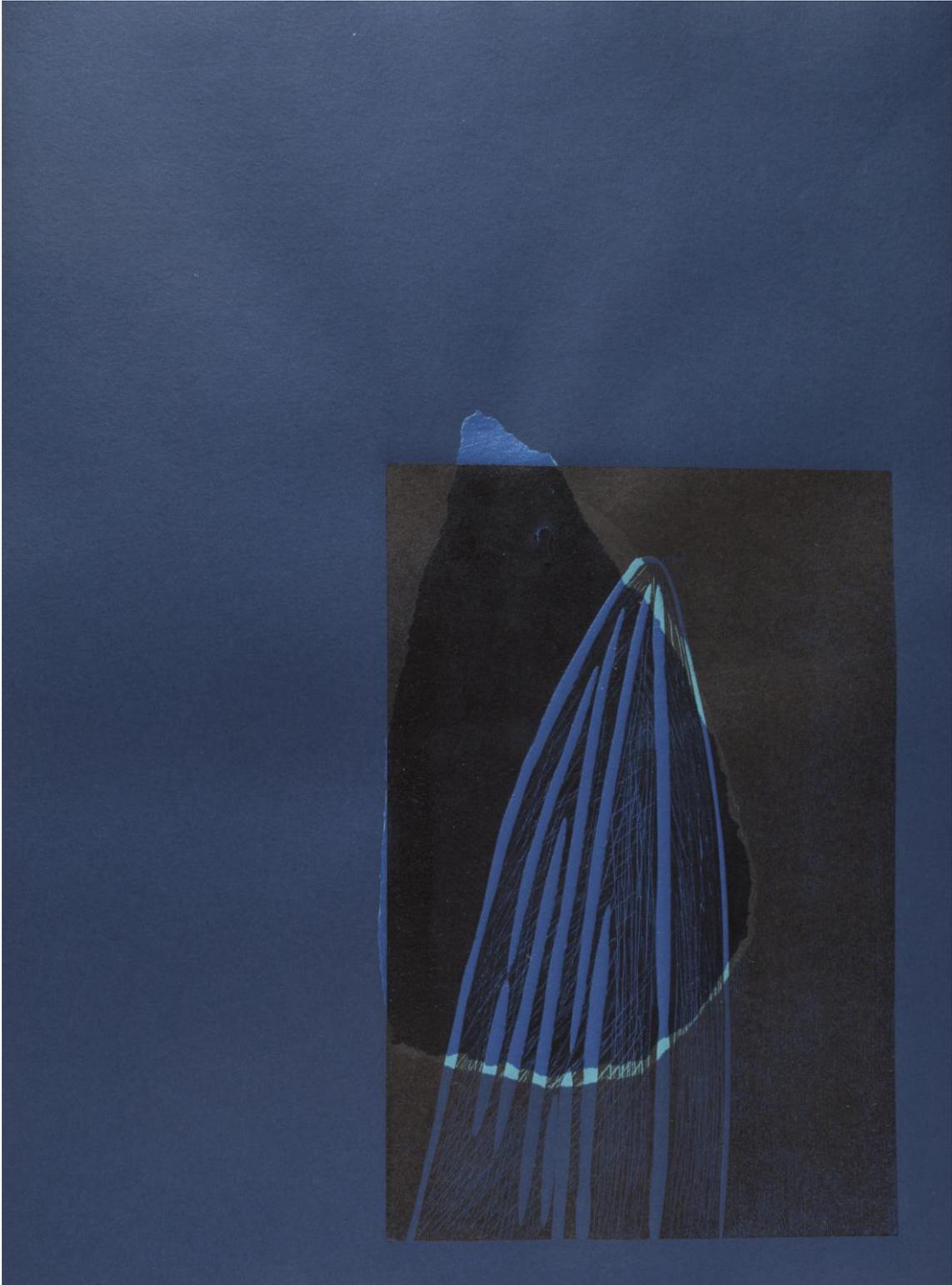


Fig. 23 *Sin Título*, xilografía, 49 x 36,8 cm, 2013.



Fig. 24 *Sueño*, serie *Mujeres*, xilografía y *collage*, 20 x 71,9 cm, 2013.



El grabado, por tratarse de una técnica *indirecta*, como he señalado en la introducción de este capítulo, se sostiene en la práctica de útiles y herramientas con las que concebir la matriz previamente al proceso de estampación para la obtención del subsiguiente resultado plasmado en la imagen. De modo que, el empleo de gubias, por ejemplo, funcionaría como origen de la *futura imagen estampada*, sustituyendo los instrumentos del dibujo tradicionales, tales como lápices y barras, entre otros, los cuales sí interactúan concisamente sobre el soporte, es decir, sobre la imagen definitiva. Por tanto, las peculiaridades de la imagen final dependerán no sólo de los instrumentos utilizados para dibujar, sino también de la matriz seleccionada y del tratamiento que se haga de la misma, es decir, del entintado y de la estampación posteriores sobre el papel seleccionado, pudiéndose extrapolar el proceso del dibujo convencional hacia el de la imagen gráfica desde esta perspectiva.

Los procedimientos y recursos del grabado calcográfico y xilográfico, que funcionan como técnicas más concurridas de la producción expuesta, varían en función de la materia y grosor de matriz que se trabaje, entre otras cuestiones, recurriéndose al uso gubias, puntas secas y puntas candentes indistintamente.

La punta seca, utensilio utilizado para grabado calcográfico, se ajusta perfectamente al sistema de matrices de PVC Espumado trabajadas en xilografía, componiendo líneas precisas y definidas. No obstante, el acabado producido por las gubias dependerá del tipo de filo y grosor de éstas, provocando incisiones variadas, aunque siempre más acusadas que las dibujadas por punta seca.

Respecto a las matrices, y como se ha atisbado arriba, el material más utilizado para los trabajos de xilografía, principalmente, es el PVC Espumado, también denominado *Fórex*. Se trata de un tipo de plástico, de particular flexibilidad y cómoda manipulación que, por tratarse de un material de consistencia blanda, permite un grafismo ligero, de trazos dinámicos y ágiles.

La práctica del linóleo, al igual que de la madera o el DM por otra parte, no goza de la sencilla manipulación anteriormente descrita. La dureza del material exige mayor laboriosidad en su proceso. Para la factura de una de las matrices, *Sueño*, de la serie *Mujeres*, entre otras piezas, el plan ha consistido, primeramente, en el esbozo previo de los grafismos sobre la matriz, con el fin de aproximarse a la talla final de la misma. Además, el grosor de las matrices no repercute únicamente en el resultado final de la propia estampa, sino también en su manipulación y tratamiento. De ser planchas extremadamente finas, como sucede en alguna de las estampas elaboradas a partir de planchas de PVC, el escaso grosor de éstas limitará la profundidad de las incisiones realizadas sobre el papel. No obstante, y a pesar del escaso grosor que conservan, las planchas de acetato utilizadas para calcografía han producido leves relieves sobre el papel, correspondientes al vaciado efectuado en éstas con punta candente en especial, y a causa de las rebabas que se originan en el plástico durante este proceso, pudiendo compararse tal efecto, relativamente, al gofrado.

El tipo de estampación responde a la correcta elección de los aparatos de impresión, que conviene sean acordes a las técnicas utilizadas, tratándose de tórculo si se refiere a calcografía, por una parte, y de prensa vertical si respecta al procedimiento xilográfico. Además, debe establecerse una relación directamente proporcional entre las dimensiones del papel utilizado y las de la rotativa, adecuándose apropiadamente la plancha a la presión ajustada en la prensa, en última instancia. Por tanto, el correspondiente sistema de impresión para grabado xilográfico, también denominado en relieve o tipográfico, y la conveniente presión que la prensa ejerce mediante tal procedimiento queda subordinada, en gran medida, al grosor de la matriz. Asimismo, la mencionada prensa vertical es la apropiada para este tipo de trabajos, aunque también puede recurrirse al tórculo, más capacitado para la impresión calcográfica, especialmente si nos referimos a obras de grandes dimensiones o a combinaciones de varias matrices estampadas sobre la misma superficie; puesto que la primera de ellas concentra especialmente la intensidad de la presión en un espacio mucho más reducido que la segunda, obteniéndose resultados más homogéneos en la imagen final.

Igualmente, la calidad de la estampa final dependerá, notablemente, de la cantidad apropiada de tinta depositada sobre la matriz, valorándose, por una parte, si ésta resulta excesiva o, por el contrario, si es escasa, cuestiones que estriban en la correcta preparación de la cohesión de las tintas y adecuada elección de rodillos, además de la ajustada presión de la respectiva prensa.

Para el entintado de matrices blandas, como las de PVC, es conveniente el empleo de rodillos de estructura blanda, como el de silicona, en comparación al rodillo de caucho, de superficie más sólida, colaborándose, de este modo, al impregnado de las matrices. Por otra parte, para el entintado de las matrices de acetato utilizadas para grabado calcográfico es adecuado el uso de rasqueta de plástico para procederse, a continuación, a la eliminación del exceso de tinta depositada por la misma mediante el ligero frotado con tarlatana, primeramente, y con papel de seda, en segundo lugar.

Los papeles empleados, tales como *Fabriano Rosaspina* color crema, de 220 g/m², *Basik* blanco, de 250 g/m² y, finalmente, *Vellum* blanco, de 120 g/m² de gramaje, son adecuados para la estampación xilográfica por conservar una superficie íntegramente lisa, careciendo de la rugosidad característica en otros papeles. Éstos, de considerable grosor y resistencia, resultan provechosos, contribuyendo a la obtención de una imagen indeleble y perdurable. Por el contrario, el papel *Modigliani* crema de 145 g/m², utilizado para la edición del libro de artista titulado *Miradas*, se caracteriza por poseer una superficie rugosa y una consistencia considerablemente inferior, razón por la cual se precisa de un tratamiento previo de humectación con el fin de que registre la imagen con nitidez; reduciéndose, asimismo, las posibilidades de integrarse otros recursos particulares de la estampación, tales como gofrados y encolados, por el riesgo al desgarro del papel en estado húmedo. No obstante, la calcografía requiere constantemente de la previa humectación de los papeles, puesto que, al tratarse de la extracción de una imagen proveniente de sutiles incisiones realizadas sobre la matriz el papel debe presentar una adaptabilidad que precisa de la mencionada preparación.

Para la integración de otros recursos tales como el ensamblaje de papeles independientes adheridos a algunas estampas se ha utilizado pegamento adhesivo en *sprite* o, por otro lado, y para la obtención de gofrados, se ha jugado con la presión establecida en el tórculo, aumentándose. En este apartado cabe añadir que el acabado mate y satinado de las estampas dependerá del grado de viscosidad o fluidez de las tintas, de la cantidad empleada en el impregnado de las matrices y del tipo de papel en el que estas se impriman, fundamentalmente. Respecto al troquelado y plegado, particulares de la edición de libros de artista de la serie *Miradas*, se ha empleado, en primer lugar, un compás específico que incorpora cuchilla en una de sus extremidades y cúter convencional, respectivamente, para proceder, definitivamente, al doblado de los pliegos con una plegadora.

Finalmente, la mayoría de grabados realizados no se asignan a ninguna edición, presentándose, la mayoría de ellos, bajo las siglas P. A, o prueba de artista, junto con la correspondiente numeración dentro del conjunto de estampas realizadas al que pertenecen de manera independiente.

LITOGRAFÍA Y SERIGRAFÍA

SERIE PAISAJES

S/T, 2014

Litografía en plancha de aluminio emulsionada

Edición de un ejemplar

Estampa: 25 x 56,5 cm

Soporte: 25 x 70 cm

Papel *couché* blanco satinado, 250 g/m²

Archivo litográfico, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia

PARÁMETROS TÉCNICOS	
Técnica Procedimientos y recursos utilizados	Litografía realizada mediante un único fotolito a partir de la intervención de grafito sobre papel de poliuretano, a continuación insolado sobre dos planchas de aluminio emulsionadas, definitivamente entintadas con rodillo de silicona. Entre los recursos utilizados pueden apreciarse veladuras y acabado satinado de las tintas.
Estampa	Estampación realizada en prensa litográfica con tinta <i>offset</i> , en el orden de los colores gris y amarillo verdoso, este último con base transparente al 50%, sobre papel <i>couché</i> blanco satinado de 25 x 70 cm y 250 g/ m ² de densidad, correspondiéndose 25 x 56,5 cm de la imagen a las dimensiones de la mancha exclusivamente. Edición en proyecto; P.A.
Observaciones	Pieza perteneciente a la serie Paisajes que aspira a su vinculación con el imaginario del paisaje oriental a través de una poética particular que aprovecha el tratamiento de texturas, el formato rectangular, la composición abierta y los márgenes blancos visibles en los extremos derecho e izquierdo, basándose en la expresión gestual y la experimentación formal.

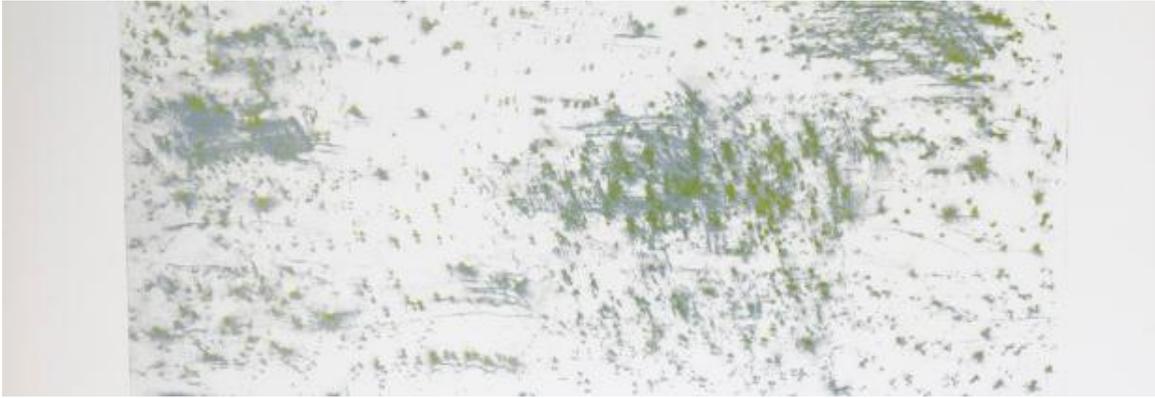


Fig. 25 *Sin Título.*



Fig. 26 *Sin Título*, serie *Paisajes*, litografía, 25 x 70 cm, 2014.



Fig. 27 *Sin Título*, serie *Paisajes*, litografía, 25 x 70 cm, 2014.



Fig. 29 *Sin Título*, serie *Paisajes*, litografía, 25 x 70 cm, 2014.

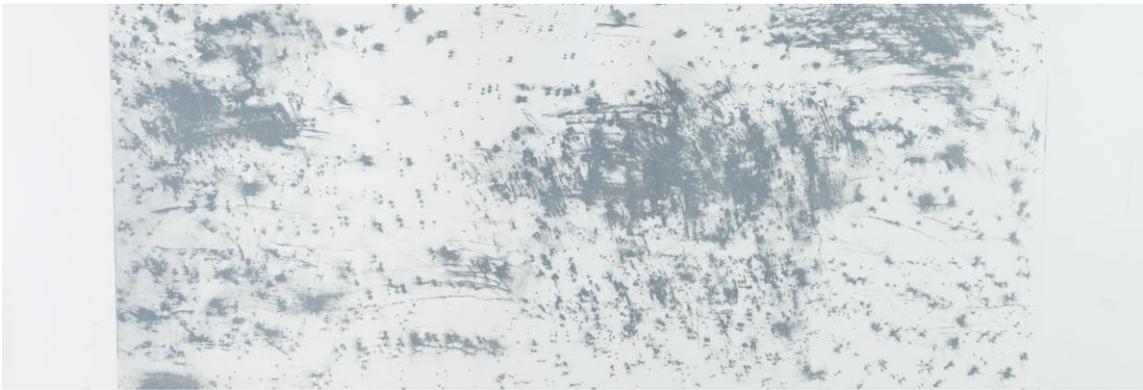


Fig. 28 *Sin Título*, serie *Paisajes*, litografía, 25 x 70 cm, 2014.

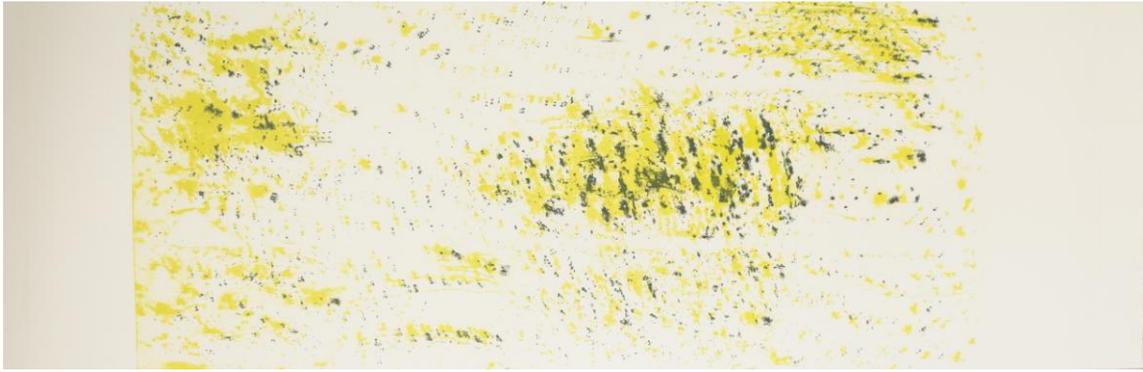


Fig. 31 *Sin Título*, serie *Paisajes*, litografía, 25 x 70 cm, 2014.

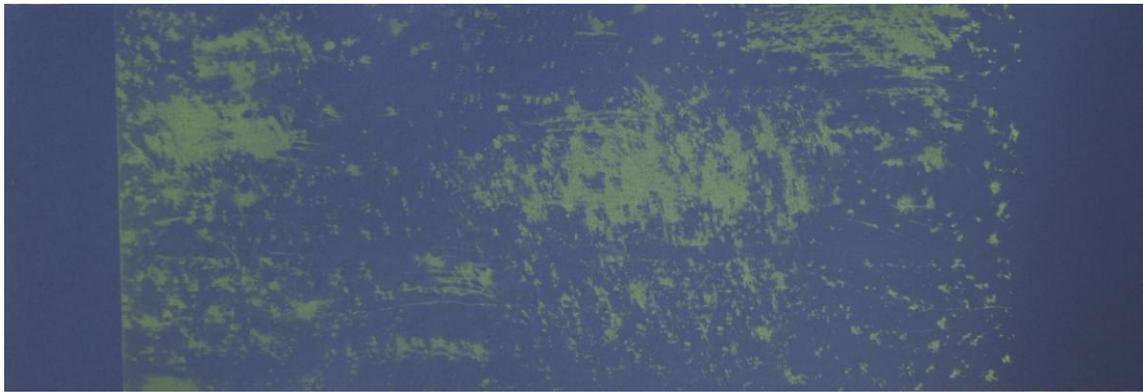


Fig. 30 *Sin Título*, serie *Paisajes*, litografía, 25 x 70 cm, 2014.

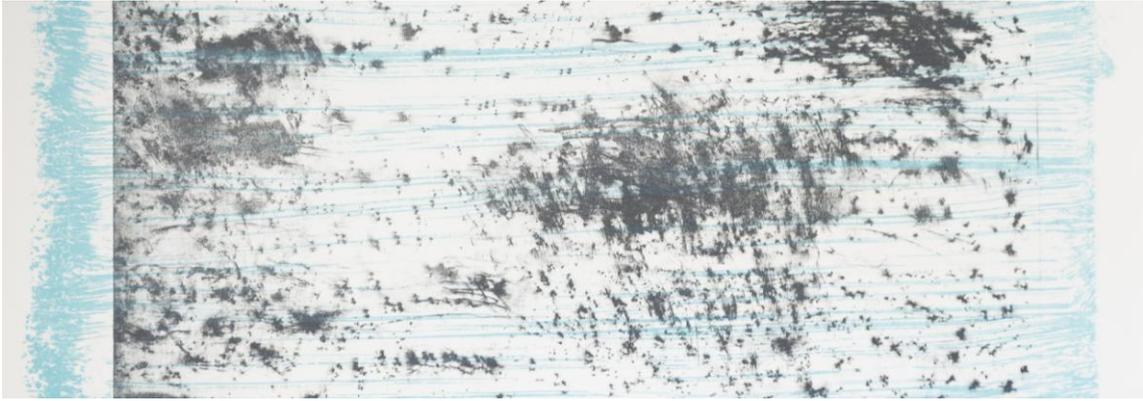


Fig. 33 *Sin Título*, serie *Paisajes*, litografía, 25 x 70 cm, 2014.

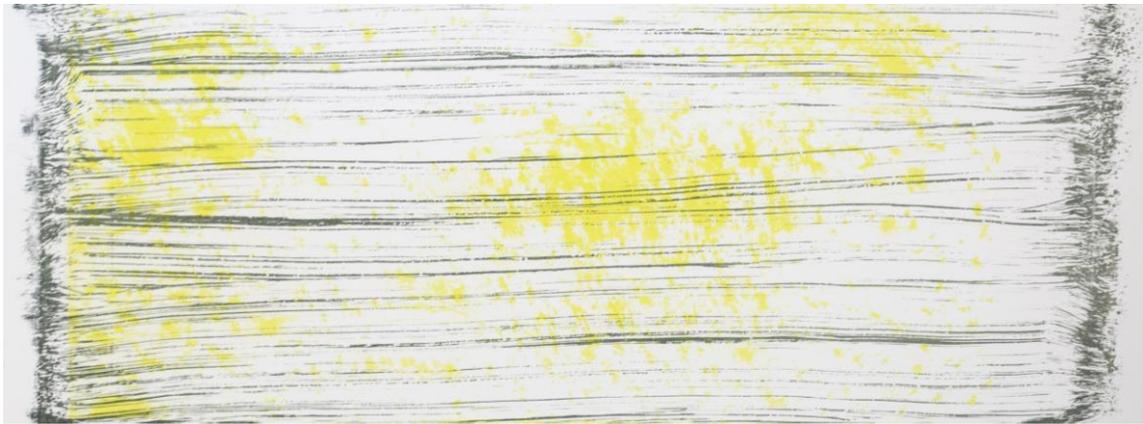


Fig. 32 *Sin Título*, serie *Paisajes*, litografía, 25 x 70 cm, 2014.



Fig. 34 *Sin Título*, serie *Paisajes*, litografía, 25 x 70 cm, 2014.



Fig. 35 *Sin Título*, serie *Paisajes*, litografía, 25 x 70 cm, 2014.



Fig. 36 Sin Título.

SERIE PAISAJES

S/T, 2014

Serigrafía

Edición de un ejemplar

Díptico: 25 x 55 cm c.u.

Papel *Nettuno* negro, 280 g/m², y *Basik* blanco, 150 g/m²

PARÁMETROS TÉCNICOS	
Técnica Procedimientos y recursos utilizados	Serigrafía realizada mediante la elaboración de dos fotolitos a partir de la intervención de gouache negro sobre acetato transparente de 0,1 mm, posteriormente insolados sobre distintas pantallas emulsionadas, finalmente entintadas con rasqueta de plástico. Entre los recursos utilizados pueden apreciarse efectos de enmascarado, veladuras y acabado satinado de las tintas.
Estampa	Estampación realizada en pantalla serigráfica con tintas al agua, en el orden de los colores azul grisáceo y amarillo verdoso, este último con base transparente al 50%, sobre papel <i>Nettuno</i> negro, de 25 x 55 cm y 280 g/m ² de densidad, y <i>Basik</i> blanco de la misma medida que el anterior y 150 g/ m ² de densidad. Edición en proyecto; P.A.
Observaciones	Pieza perteneciente a la serie Paisajes que aspira a su vinculación con el imaginario del paisaje oriental a través de una poética particular que aprovecha el tratamiento de texturas, el formato rectangular y la composición abierta, basándose en la expresión gestual y la experimentación formal.



Las últimas técnicas utilizadas en gráfica durante este curso son la litografía, o sistema de impresión planográfico, y la serigrafía, también denominada como estampación permeográfica. Cabe añadir que se trata de técnicas que plantean un procedimiento en cierto modo similar, puesto que ambas requieren de la previa elaboración del fotolito para el posterior insolado del mismo sobre la matriz, cuyos resultados obtenidos en la misma se corresponderán con aquello que se estampe, posteriormente, sobre el papel. La gran diferencia reside en el proceso de estampación propiamente dicho, utilizándose prensa litográfica, por una parte, y pantalla de malla metálica emulsionada para la serigrafía.

El acabado de la superposición de ambas imágenes, pertenecientes a la litografía expuesta, se ha conseguido a través de la elaboración de un único fotolito, utilizándose grafito y papel de poliuretano para la realización de un *frottage* sobre superficie texturada, variándose los tiempos de exposición sobre distintas planchas en la insoladora. Por otro lado, los resultados apreciados en el fotolito correspondiente al del díptico realizado en serigrafía se han alcanzado interviniéndose gestualmente con gouache negro sobre acetato transparente de 0,1 mm de grosor, y rayándose la película de pintura con pincel desgastado una vez seca para proceder a la exposición de este en la insoladora. Finalmente, y para una óptima visualización de los fotolitos se ha utilizado una mesa de luz durante el proceso de elaboración de los mismos.

Relativo al proceso litográfico, el primero de los fotolitos, correspondiente al de la matriz entintada en color gris, ha sido expuesto durante 50 segundos, mientras que el segundo de ellos en torno a 30 segundos, ambos sobre planchas de aluminio emulsionadas independientemente de 70 x 61 cm y 0,3 mm de grosor. Sin embargo, para la generación del fotolito utilizado en serigrafía ha sido necesario un tiempo de exposición de 120 segundos aproximadamente. Posteriormente al proceso de insolación, tanto la plancha litográfica como la pantalla serigráfica han de ser reveladas, limpiadas y tratadas con sus oportunos productos en el laboratorio.

Las planchas han sido estampadas en prensa litográfica, previamente entintadas con rodillo de silicona y secadas con un secador, realizándose pruebas en diversos papeles que se han dejado secar en el carro de secado durante tres días aproximadamente, dependiendo de las propiedades de éstos.

La plancha utilizada para la segunda estampación no aspiraba, en el inicio, a los resultados obtenidos al final, produciéndose la sobreexposición de la misma en la insoladora a causa del desconocimiento de la sensibilidad del correspondiente paquete de planchas del que procedía, con el consiguiente desacierto en la programación del tiempo de exposición coherente a los efectos deseados, sufriendose la simplificación de los matices programados en la imagen inicial. Sin embargo, se aprovechó el error como forma de creación a través de la interposición de la plancha afectada y aquella que sí que respondía a los tiempos de exposición establecidos desde el principio, enriqueciéndose la imagen definitiva considerablemente.

También se han producido incidencias durante el proceso de estampación, pues el papel *couché* apenas posee capacidad de absorción, adoptando la tendencia a rechazar la tinta, por tanto, se ha cargado el rodillo ligeramente entintándose la matriz de forma homogénea para después eliminar con un secador la humedad causante de posibles deformaciones y alteraciones en la impresión y en el papel. Sin embargo, el papel *couché* también tiene la virtud de enfatizar determinados detalles, en este caso elaborados con tintas de base transparente, llegando incluso a modificar el color. Además, aunque la estampa se pensó a sangre, se han aceptado las irregularidades producidas en los extremos de la imagen como acabado estético. No obstante, puede afirmarse que los resultados son satisfactorios.

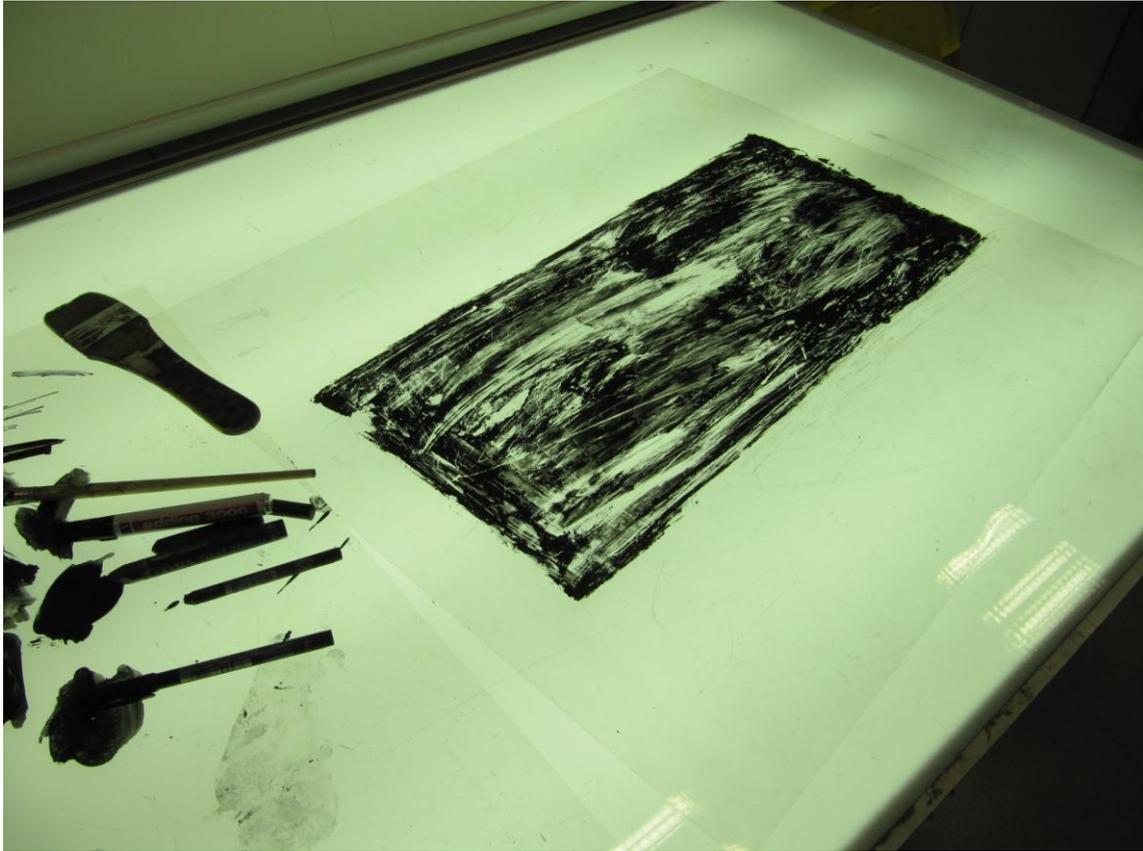


Fig. 37 Fitolito y útiles de dibujo sobre mesa de luz.

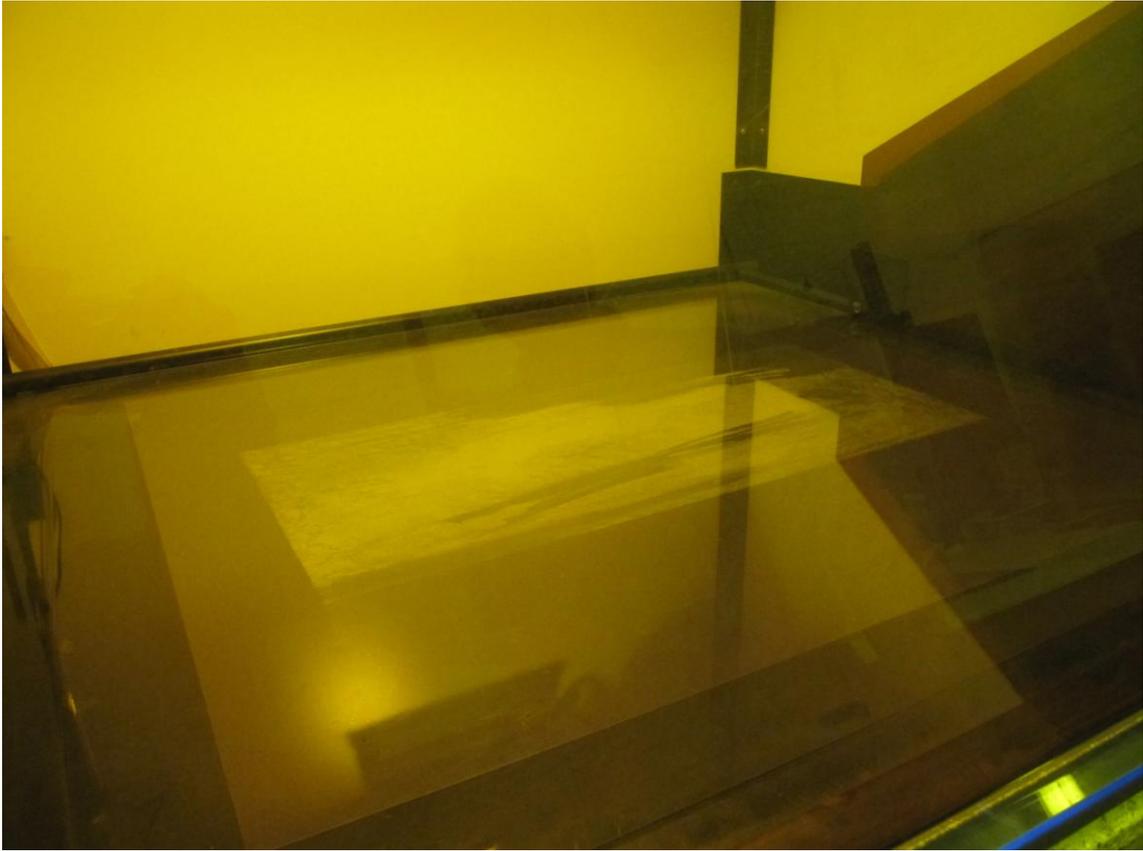


Fig. 39 Insolación de un fotolito sobre plancha de aluminio emulsionada.

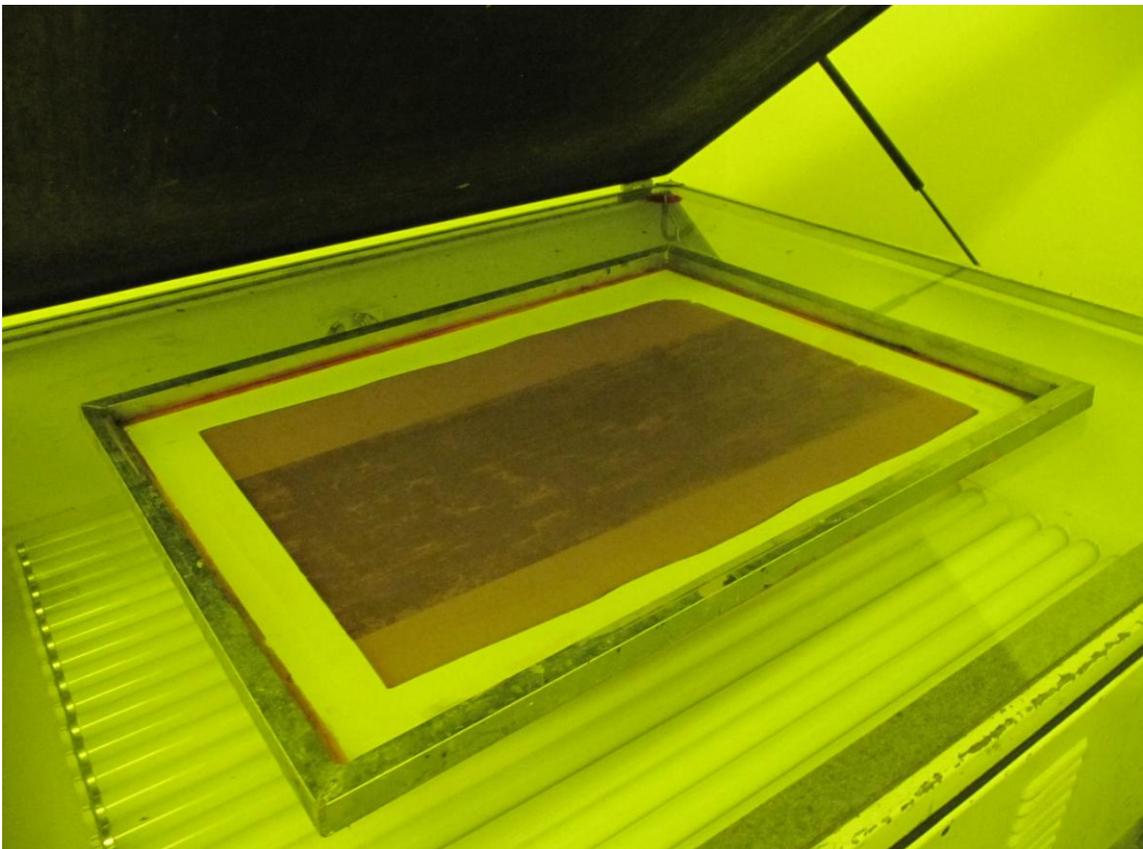


Fig. 38 Pantalla serigráfica sobre insoladora.

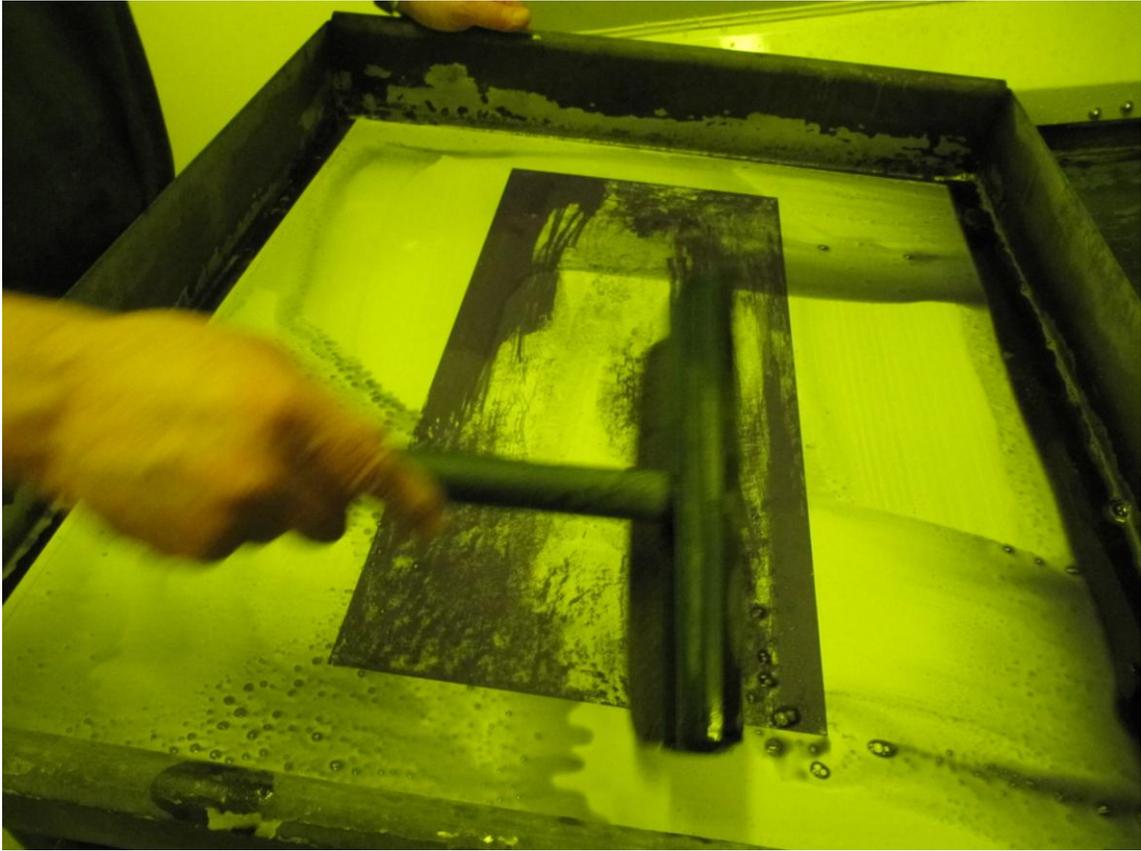


Fig. 41 Revelado de una plancha de aluminio emulsionada en el laboratorio.



Fig. 40 Plancha recién entintada sobre prensa litográfica.



Fig. 42 Plancha de aluminio y estampa sobre prensa de *offset*.

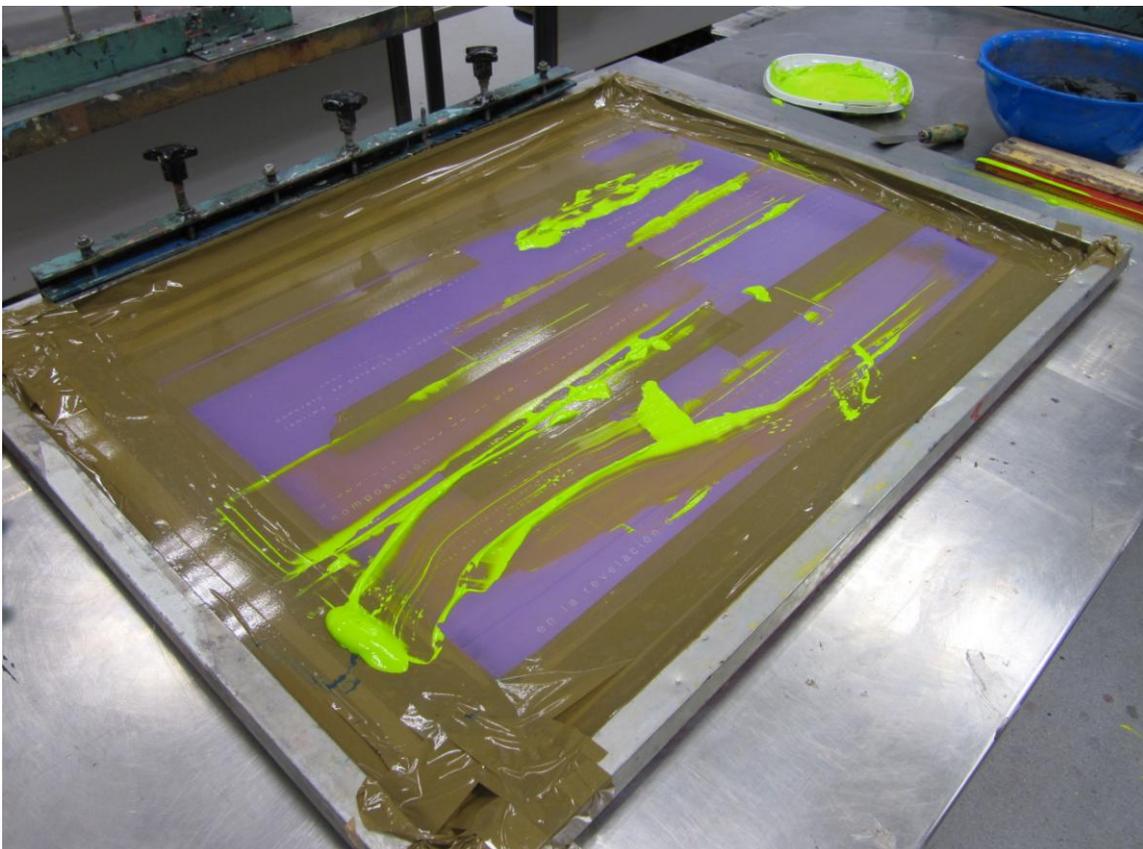


Fig. 43 Pantalla serigráfica entintada.



Fig. 45 Planchas de aluminio recién engomadas.



Fig. 44 Lavado de una plancha de aluminio en la pila.



Fig. 46 Carro de secado con litografías.

EVOLUCIÓN DE LA OBRA

FORMA, ESPACIO, SEMÁNTICA Y TIEMPO

La descripción de la evolución del conjunto de piezas tiene por objeto profundizar, primeramente, en un nivel formal, analizando determinados elementos morfológicos perceptibles en las imágenes; en segundo lugar, el espacio de representación, que como su propio nombre indica, se orienta al espacio físico en el que se construye la imagen; el nivel semántico aspira a descubrir confluencias entre la interpretación personal y la materialización física de la obra; finalmente, a través del tiempo de representación, muy vinculado a la dimensión temporal, se valoran aspectos narrativos implícitos en las imágenes. Todas ellas constituyen cuestiones pertinentes a la relación entre los resultados obtenidos y las técnicas y procedimientos utilizados explicados en el anterior apartado.

Existe un predominio entramados contruidos a base de línea fina, especialmente en algunas de las piezas realizadas en xilografía sobre PVC y en calcografía, ambas técnicas delimitadas con punta seca, exaltándose dichos grafismo de forma más contundente y autónoma en los dibujos. La mancha, por otra parte, se ha aproximado más a los trabajos elaborados en xilografía mediante vaciados más contundentes con gubia y encolados de diversos papeles a modo de *fondino*, además de los realizados en pintura y en litografía con brochas anchas; sin embargo también es un recurso apreciable en los dibujos, generándose planos que actúan como fondo a las intervenciones de línea y posterior configuración de formas de carácter orgánico, tendiéndose a la geometría y a la estructuración del espacio mediante éstos.

El color es un recurso explotado en pintura y litografía particularmente; sin embargo, la combinación de blanco y negro o las gamas monocromas constituyen efectos más recurridos en el dibujo y en las técnicas calcográficas y xilográficas, potenciándose otras características visuales de la imagen a través de claroscuros

intensos, y contribuyendo dicho recurso a la valoración de la iluminación y del contraste.

Por último, el contraste también está determinado por la textura, desde una perspectiva más táctil que visual, como ocurre en las preparaciones matéricas elaboradas en pintura; es por ello que conviene apreciarlos en directo, sobre todo aquéllos trabajos realizados en calcografía y xilografía contruidos mediante trazos de gubias gruesas, provocándose efectos contundentes de gofrado, en algunos casos más perceptibles que en otros. Las litografías también adoptan una presencia texturada conseguida a través de la manipulación y deterioro intencionado de los fotolitos, y de la superposición de imágenes en el proceso de estampación.

El nivel conceptual está subordinado a los elementos morfológicos utilizados, como ocurre, por ejemplo, al hablarse de perspectiva, cuyo carácter de profundidad, en este caso, dependerá de recursos como el plano, traducido en línea y mancha, y conseguidos, fundamentalmente, a través del claroscuro o de gamas monocromas, como se ha expuesto anteriormente. El ritmo, por otra parte, lo denotan los grafismos nerviosos y la gestualidad implicada en las manchas, aportándose un carácter dinámico al conjunto de piezas y contribuyéndose al efecto de la tensión, este último intensamente vinculada al contraste. Asimismo, el recorrido visual está marcado por la disposición del orden que ocupan las figuras contruidas en línea, valorándose los pesos que ocupan estas en la composición.

Conforme al espacio de representación, pese al tratamiento de obras de formato convencional y dimensiones reducidas, en lo que respecta a la litografía y la serigrafía especialmente, se ha recurrido a formatos apaisados, los cuáles connotan cierta implicación en la prolongación hacia un espacio imaginario. Igualmente, la gestualidad y dinamismo característicos en las composiciones, ambos asociados al concepto de *all over*, insinúan la abertura del espacio intervenido, emergiendo las imágenes de los límites establecidos por las dimensiones físicas del soporte y, asimismo, abriéndose el espacio interior a la expansión conceptual del mismo,

generándose, finalmente, cierta tensión entre el interior y el exterior de las mismas para considerarse espacios "semi-abiertos".

A primera vista, podría clasificarse en un estilo abstracto aunque, en esencia, los espacios de representación y las formas que lo habitan, de aspecto orgánico, podrían compararse con "individuos" que ocupan dicho lugar y que, de alguna manera, existe una comunicación entre ellos, sobre todo si hablamos de los trabajos realizados en calcografía y xilografía. No obstante, en dibujo, pintura, litografía y serigrafía se ha optado por formas más abiertas que se difunden en el espacio generando composiciones de carácter atmosférico.

A propósito de lo expuesto en el apartado sobre el espacio de representación, en el tiempo de representación, desde un valor semántico en las imágenes, se refleja un momento decisivo a través de formas etéreas y dinámicas que interactúan en las composiciones ocupando un espacio temporal efímero. Desde esta perspectiva el conjunto de piezas adquiere un carácter atemporal, propio del sentido gestual con el que están elaboradas. Todo ello se circunscribiría en un tiempo puramente simbólico y de la percepción subjetiva que el espectador extrae de las imágenes. Por tanto, la narratividad se comprendería, al mismo tiempo, en la secuencia de obras independiente y de sus correspondencias plásticas, cuestión relevante en el trabajo presentado en litografía.

IV. CONCLUSIONES

Los trabajos prácticos realizados durante el breve espacio de tiempo que abarcan las asignaturas del Máster en Producción Artística son considerados, principalmente, como previo acercamiento al ámbito de algunas de las técnicas desarrolladas a lo largo del curso, perfeccionándose en otras ya conocidas. La litografía, por la extensión que tal disciplina gráfica abarca, representa uno de los ejemplos más íntegros ante este hecho. De este modo, a través de cualquiera de los medios de creación expuestos, el sujeto tiene la capacidad de expresarse mediante múltiples posibilidades con el fin de orientar y dirigir su discurso hacia unos objetivos planteados. Por tanto, no debe olvidarse de que los resultados obtenidos son fruto de la relación y continuo diálogo entre la dimensión intelectual del sujeto y de la implicación de éste en la propia práctica artística, todos ellos supeditados a la conocida dimensión espacio temporal.

Asimismo, la evolución de determinada idea del individuo no subyace solamente en la representación de una única imagen, sino en la transposición de varias y la progresión de éstas mediante sucesivas piezas independientes. Por tanto, la idea originaria del sujeto puede variar según la ejecución de bocetos previos, la adaptación de los mismos a otros medios, la superposición de varias imágenes o de la hibridación de técnicas, entre otros modos de proceder; además de cuestiones materiales relativas a la selección de las técnicas utilizadas, de los útiles y herramientas del oficio y del uso que se haga de ellos, de las gamas cromáticas y tonales que se combinen o de los soportes y respectivos formatos utilizados, sin obviar el correcto empleo y mantenimiento de los materiales en general, entre otros muchos recursos, con el fin de orientarse hacia la búsqueda de una poética particular.

Por consiguiente, las obras contenidas en la naturaleza del dibujo se conciben como obras finales, independientemente de su carácter directo y dinámico, adquiriendo una entidad definitiva, no considerándose como mero procedimiento o trámite para alcanzar objetivos plasmados posteriormente; puesto que, la calidad de las distintas técnicas con la que se resuelven las variadas piezas no reside, exclusivamente, en la complejidad de los procedimientos utilizados, sino en la coherencia de los mismos en la evolución de proceso creativo. Igualmente, los dibujos son susceptibles a intervenciones sucesivas, sirviendo de referente a posteriores obras que inquieran evolucionar a partir de la misma idea, pues "todo proyecto creador es una experimentación continuada en una sucesión evolutiva de continuos cambios en nuestra experiencia, antes que la expresión de una obra perfecta en sí misma"³⁹. De este modo, cada obra no ha de ser valorada de forma aislada, sino dentro del contexto del conjunto de obras del que participa, pues la evolución de las mismas dependerá de la capacidad de relacionarse entre ellas en el proceso creativo.

En definitiva, la diversidad de técnicas, procedimientos y recursos susceptibles de ser utilizados ofrecen la posibilidad, por sus variadas características, de obtener múltiples resultados, todos ellos supeditados a la metodología propia habitual y, por extensión, al azar. Asimismo, "el artista no se enfrenta con cualquier, sino con un azar peculiar, propio de la naturaleza y del material utilizado"⁴⁰.

Consecuentemente, la recopilación de trabajos aquí expuesta representa la síntesis de una labor creativa de mayor extensión que contempla el propósito de consolidar un discurso a través del análisis de específicas piezas mediante un enfoque multidisciplinar, profundizándose en las capacidades expresivas de la imagen desde la experimentación y la práctica. Así es cómo la hibridación y combinación de métodos constituye el pasaje acertado para las aportaciones y comentarios realizados *a posteriori*.

³⁹ Paricio Latasa, Álvaro, "Dibujo y proyecto. La previsión gráfica", *El dibujo del fin de milenio*, Granada, Universidad de Granada, 2001, p. 163.

⁴⁰ Dubuffet, Jean, *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral, 1975, p. 42.

Efectivamente, si el artista gestual está necesariamente supeditado a la fisicidad que le es ajena, también encontrará en ella determinada complejidad técnica a la hora de abordar los procedimientos, estudiándolos y examinándolos con el fin de redirigirlos hacia unos resultados deseados, aunque aprovechándose de las múltiples posibilidades y experiencias que continuamente le brindan.

V. BIBLIOGRAFÍA

CATAFAL, Jordi, OLIVA, Clara, *Las técnicas y los procedimientos en relieve, en hueco y por adición explicados con rigor y claridad*, Barcelona, Ediciones Parramón, 2002.

DAWSON, John, *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales*, Madrid, Ediciones Blume, 1982.

DUBUFFET, Jean, *Escritos sobre arte*, Barcelona, Ediciones Barral, 1975.

EDWARDS, Betty, *Aprender a dibujar con lado derecho del cerebro*, Barcelona, Ediciones Urano, 2000.

FACUNDO MOSSI, Alberto, *El dibujo. Enseñanza y aprendizaje*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999.

FERRANDO, Bartolomé, *El arte de la performance. Elementos de creación*, Valencia, Ediciones Mahali. 2009.

GÓMEZ MOLINA, Juan José,

et. al., *El Manual de Dibujo. Estrategias de su enseñanza en el Siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008.

et. al., *La representación de la representación*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

GUASCH, Gemma, ASUNCIÓN, Josep, *Trazo. Pintura creativa*, Barcelona, Ediciones Parramón, 2006.

HUERTAS TORREJÓN, Manuel

Materiales, Procedimientos y Técnicas Pictóricas I, Madrid, Ediciones Akal, 2010.

Materiales, Procedimientos y Técnicas Pictóricas II, Madrid, Ediciones Akal, 2010.

MURRAY, Chris, *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006.

SEGUI, Javier, et. al., *Ser dibujo*, Madrid, Editorial Mairena Libros, 2010.

TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, GARCÍA-POSADA MARTÍNEZ, Ángel, *La palabra y el dibujo*, Valencia, Editorial Lampreave, 2012.

VÉLEZ CEA, Manuel (Coodinador), *El dibujo del fin de milenio*, Granada, Universidad de Granada, 2001.

VI. WEBGRAFÍA

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de lengua española (DRAE). Edición 22^a (2001). <www.rae.es> [Consulta: 2 de marzo de 2013]

JAUME I, UNIVERSITAT. *Banco de datos: análisis de la imagen fotográfica*. Registro nº 0521 (en línea). <<http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/anal.php>> [Consulta: 11 de octubre de 2013]

VII. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1 Dibujo rápido de Rembrandt realizado en tinta china.	25
Fig. 2 Pablo Picasso, serie litográfica <i>Toro</i>	27
Fig. 3 Richard Long, <i>England</i> , 1968.	30
Fig. 4 Pollock realizando un <i>dripping</i> en su estudio.	31
Fig. 5 Dibujo de Miró.	32
Fig. 6 Fotografía de Juan José Gómez Molina.	33
Fig. 7 Fotografía de Juan José Gómez Molina.	33
Fig. 8 Juan José Gómez Molina, <i>Caligrafía de danza</i> , tinta china, 2001.	33
Fig. 9 Espectador observando una pintura de "Cy" Twombly de grandes dimensiones.	35
Fig. 10 <i>Sin Título</i>	39
Fig. 11 <i>Sin Título</i> , técnica mixta sobre papel, 100 x 70 cm, 2013.	40
Fig. 12 <i>Sin Título</i> , carboncillo sobre papel, 100 x 70 cm, 2013.	41
Fig. 13 <i>Sin Título</i>	42
Fig. 14 <i>Sin Título</i>	46
Fig. 15 <i>Sin Título</i> , técnica mixta sobre lienzo, 115 x 91 cm, 2013.	47
Fig. 16 Encolado de tablero contrachapado sobre listones.	50
Fig. 17 Encolado de franjas de tablero contrachapado sobre listones.	51
Fig. 18 <i>Sin Título</i>	53
Fig. 19 <i>Sin Título</i>	55
Fig. 22 <i>Miradas</i> , libro de artista, xilografía y tipos móviles, 20 x 65 cm, 2013.	56
Fig. 20 <i>Miradas</i> , libro de artista, xilografía y tipos móviles, 20x65 cm, 2013.	56
Fig. 21 <i>Miradas</i> , libro de artista, xilografía y tipos móviles, 20x65 cm, 2013.	56
Fig. 23 <i>Sin Título</i> , xilografía, 49 x 36,8 cm, 2013.	57
Fig. 24 <i>Sueño</i> , serie <i>Mujeres</i> , xilografía y <i>collage</i> , 20 x 71,9 cm, 2013.	58
Fig. 25 <i>Sin Título</i>	65
Fig. 26 <i>Sin Título</i> , serie <i>Paisajes</i> , litografía, 25 x 70 cm, 2014.	66
Fig. 27 <i>Sin Título</i> , serie <i>Paisajes</i> , litografía, 25 x 70 cm, 2014.	66
Fig. 28 <i>Sin Título</i> , serie <i>Paisajes</i> , litografía, 25 x 70 cm, 2014.	67
Fig. 29 <i>Sin Título</i> , serie <i>Paisajes</i> , litografía, 25 x 70 cm, 2014.	67
Fig. 30 <i>Sin Título</i> , serie <i>Paisajes</i> , litografía, 25 x 70 cm, 2014.	68
Fig. 31 <i>Sin Título</i> , serie <i>Paisajes</i> , litografía, 25 x 70 cm, 2014.	68
Fig. 33 <i>Sin Título</i> , serie <i>Paisajes</i> , litografía, 25 x 70 cm, 2014.	69
Fig. 32 <i>Sin Título</i> , serie <i>Paisajes</i> , litografía, 25 x 70 cm, 2014.	69
Fig. 34 <i>Sin Título</i> , serie <i>Paisajes</i> , litografía, 25 x 70 cm, 2014.	70
Fig. 35 <i>Sin Título</i> , serie <i>Paisajes</i> , litografía, 25 x 70 cm, 2014.	70
Fig. 36 <i>Sin Título</i>	72
Fig. 37 Fitolito y útiles de dibujo sobre mesa de luz.	77
Fig. 39 Insolación de un fitolito sobre plancha de aluminio emulsionada.	78
Fig. 38 Pantalla serigráfica sobre insoladora.	78

Fig. 40 Plancha recién entintada sobre prensa litográfica.	79
Fig. 41 Revelado de una plancha de aluminio emulsionada en el laboratorio.	79
Fig. 42 Plancha de aluminio y estampa sobre prensa de <i>offset</i>	80
Fig. 43 Pantalla serigráfica entintada.	80
Fig. 45 Planchas de aluminio recién engomadas.	81
Fig. 44 Lavado de una plancha de aluminio en la pila.	81
Fig. 46 Carro de secado con litografías.	82

