

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

TFG

IMPERMANENCIA: PRESENCIA E INMATERIALIDAD. ESPACIO POÉTICO A TRAVÉS DEL COLLAGRAPH

**Presentado por Paula Costas Zamora
Tutor: Ana Tomás Miralles**

**Facultat de Belles Arts de San Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014-2015**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

Resumen y palabras claves

Este trabajo parte de la necesidad de plasmar con obra artística la impermanencia como fenómeno inherente a la vida, cuyo fluir de creaciones, transformaciones y extinciones sucede ajeno a nuestra voluntad. Vida y muerte son inseparables formando parte del mismo ritmo eterno.

Por ello indagaremos sobre el Wabi sabi, estética tradicional japonesa que se detiene en la belleza transitoria del mundo natural y su apreciación por lo imperfecto y efímero. Analizamos para ello los criterios que mejor se adaptan a sus principios. Al mismo tiempo, partiendo de sus ideales estéticos, se busca evocar una melancólica belleza a través de obra gráfica en la que destacan composiciones sugerentes de luz y sombra, líneas que nacen, se bifurcan y desaparecen en algún punto del papel, al mismo tiempo que emerge una conexión entre naturaleza y abstracción a través de la simplicidad de la forma. El fondo deviene en figura, y la figura en fondo como dos constantes vitales íntimamente entrelazadas que buscan escapar de estructuras fijas y enquistadas.

Para ello investigamos referentes en el plano conceptual y de producción que abarcan diversas disciplinas como la fotografía, la cerámica, la pintura y grabado que nos llevan a reflexiones y/o resoluciones eminentemente prácticas.

Analizamos las razones que nos llevan a utilizar el collagraph como medio expresivo y posibilidad eficaz tras una larga búsqueda de materiales, con el fin de lograr transmitir esa mutabilidad y degeneración natural de la materia expresiva y estética.

Palabras clave: Abstracción, grabado no tóxico, filosofía oriental, impermanencia, collagraph

Summary and key words

This work part of the need to capture the Impermanence asinherent phenomenon to life, whose stream of creations, transformations and extinctions happens beyond our control. Life and death are inseparable part of the same eternal rhythm.

Therefore we will investigate about Wabi sabi, a traditional Japanese aesthetics that stops at the transient beauty of the natural world and their appreciation for the imperfect and ephemeral. We analyze for it the criteria that best adapt their principles. At the same time, base don their aesthetic ideals, seeks to evoke a melancholy beauty through graphic work which include suggestive compositions of light and shadow, lines that born, bifurcate and disappear somewhere in the paper. At the same time that emerges a connection between nature and abstraction through the simplicity of the form. The background becomes figure and the figure in the background as two vital constants intimately intertwined seeking to get away from fixed structures.

For it we investigate references at the conceptual level of production that covers various disciplines such as photography, ceramics, painting and engraving that lead us to reflection and/or eminently practical resolutions.

We analyze the reasons that take us to use a Collagraph as an expressive médium and effective possibility after a long search of materials, in order to achieve transmit that mutability and natural degeneration of the expressive and aesthetic matter.

Key words: abstraction, nontoxic etching, oriental philosophy, impermanence, collagraph

Agradecimientos

A la profesora D^a Ana Tomás Miralles por todas las recomendaciones y aportaciones para mejorar e incorporar nuevas propuestas.

A mi familia y amigos que me han apoyado en el desarrollo del proyecto, por los momentos agradables y ayuda facilitada en las horas de taller.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	8
1.DESARROLLO CONCEPTUAL	11
1.1 Aproximación meditativa y poética.....	11
1.2 Visión oriental: Wabi Sabi, el valor de la imperfección.....	12
2.REFERENTES	14
2.1 Cerámica	14
2.2 Fotografía	14
Anna Paola Guerra	
2.3 Artistas plásticos	14
2.3.1. Karine Lèger	
2.3.2. Jürgen Partenheimer	
2.3.3. David Kidd	
2.3.4. Eunice Kim	
3. INVESTIGACIÓN PRÁCTICA	16
3.1 Antecedentes	16
3.1.1.Inicios del collagraph y otras técnicas aditivas.....	16
3.1.2 Cuestiones sobre la estética.....	17
3.2 Proceso creativo	18
3.2.1. Poética personal.....	18
3.2.2. Elaboración de las matrices. Búsqueda de materiales.....	19
3.2.3. Proceso de entintado y estampación.....	22
3.2.4. Intervenciones en la estampa.....	25
3.2.4. Anterior a la estampación	
3.2.4.2 Posterior a la estampación	
4.OBRA	26
Conclusiones	32
Bibliografía y otras fuentes referenciales	33
Índice de imágenes	34
Anexo fotográfico	35

“Por brillantes que sean los colores de las flores,

sus pétalos están condenados a dispersarse.

Así, en este mundo nuestro, ¿quién durará eternamente?”

Murasaki Shibuku, Historia de Genji.

INTRODUCCIÓN

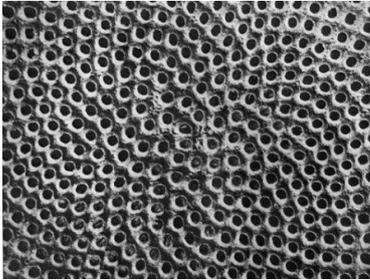


Figura 1. Karl Blossfeldt, Cirsium.
Fotografía

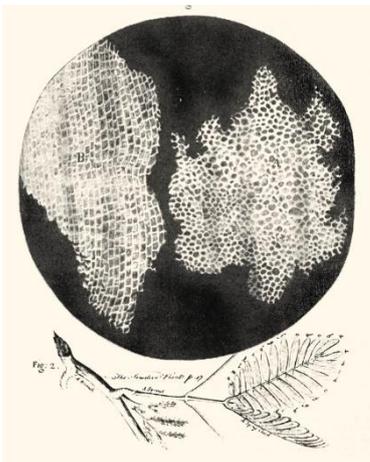


Figura 2. R. Hooke, Micrographia.

Según la Real Academia Española, se entiende por permanencia la duración firme, constancia, perseverancia, estabilidad e inmutabilidad. Así que entendemos por impermanencia la negación de estos estados.

Del mismo modo, en el nivel de la forma hay nacimiento y muerte, creación y destrucción, crecimiento y disolución de las formas aparentemente separadas. La transitoriedad es una manifestación de vida que se perpetúa constantemente, por lo tanto es aplicable a toda forma de vida existente: microorganismos¹, especies vegetales, así como a partículas estelares que constituyen el sol, la luna, los planetas, las estrellas, incluso los diferentes estados de conciencia.

Asimismo, el circuito de la acción que comprende la tarea artística también tiene bastante de azar e inestabilidad, generándose un libre albedrío con el fin de encontrar el goce estético. Para mí, es una constante búsqueda que parece no tener fin. Paul Gardner afirmó que *“Un cuadro nunca está acabado; sencillamente se detiene en sitios interesantes.”*²

Estoy totalmente de acuerdo con su creencia, pues a pesar de relacionar constantemente la incertidumbre como algo negativo en mi vida cotidiana, la verdadera naturaleza de la incertidumbre es crear la libertad de descubrir el sentido y elegir desde un enfoque plenamente consciente y despierto. El estado mental alerta nos suministra opciones, mientras que esto no sucede si actuamos de manera automática.

Entiendo por momento estético *“ese instante fugaz, tan breve hasta casi ser sin tiempo”*³. Una forma de poesía dominada por el sentido plástico, menos explícita que el lenguaje pero capaz de apresar los instantes, quebrando el presente como lo hace el poema. Conformar la isla de luz en medio de las tinieblas, es una apertura a la realidad inmaterial que se anticipa un poco a nuestros pensamientos, pues no es posible acceder mediante una rigurosa racionalidad. Como mencionaba Gaston Bachelard en la poética del espacio: *“la obra tiene un lenguaje y el lenguaje sueña.”*⁴

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Partir de una indagación teórica para asimilar los conceptos necesarios, de modo que la obra artística va creciendo paralelamente al marco teórico.

Investigar acerca de los procedimientos de grabado en hueco basados en la adición de elementos, haciendo incursión para ello en la técnica experimental perteneciente al grabado llamada *collagraph*.

Señalar la importancia de la experimentación en cuanto a grabado matérico y la relación con diferentes procesos, combinando procedimientos cercanos a la pintura junto a técnicas aditivas y sustractivas.

¹ HAECKEL, E.H. *Art forms in nature*, 1974.

² J.LANGER, E. *La creatividad consciente*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 2006.

³ BERENSON, B. *Estética e historia de las artes visuales*, 1948.

⁴ BACHELARD, G. *La poética del espacio [en línea]*



Mencionar el empleo del collage como medio de formación de imágenes nuevas, atendiendo a principios compositivos y cromáticos. Pues la relación que establece una pieza con otra es un juego recíproco de tensiones dirigidas y ninguna se percibe de manera aislada.

Analizar los referentes artísticos que muestran afinidad con el planteamiento inicial del trabajo.

La finalidad última es dar lugar al germen de la propia vida sin plasmar por ello unas formas rígidas y establecidas, pues la imitación refleja la superficie y no lo que hay debajo de ella, siempre en constante cambio.

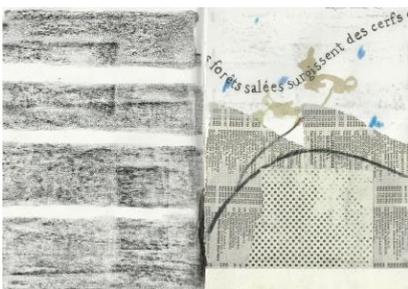


En definitiva, se persigue una intensa depuración en la imagen, despliegue de ritmos y formas en el espacio para abandonar lentamente todo residuo naturalista y empujar así la mirada a una experiencia más allá de lo visible, producto de una síntesis donde la imagen se convierte en una vía de pensamiento. Si la letra como signo representa una posibilidad agotada, cualquier disciplina que reafirma el arte como medio, encierra una riqueza de infinitas posibilidades.



La escritora argentina M.R. Lojo escribe en su libro *Bosque de ojos*:

*“Abro un cuaderno, despliego una pantalla, y espero, como la alumna torpe de un maestro zen que nunca muestra la cara, a que mi mano autónoma se vuelva taquígrafa de los mensajes celestes sobre la superficie blanca.”*⁵



En trabajos anteriores me he dejado llevar muchas veces por la palabra como un asunto visual. El sustrato escritural para manifestar su específica materialidad tal y como lo hicieran Kurt Schwitters y Hannah Höch, ambos artistas alemanes pertenecientes a la corriente dadaísta; quienes dedicaron esta relación con la palabra a través del collage. Al mismo tiempo, intentaba capturar la sinuosidad de las formas procedentes del mundo natural, de la botánica. El origen del cuaderno es ante todo la exploración de técnicas gráficas superpuestas: cera, nogalina, lápiz, acuarela al mismo tiempo que jugaba con diferentes papeles, algunos más transparentes, otros estampados o simplemente recortes de papeles encontrados de publicaciones o guías telefónicas.



Figuras 3, 4, 5 y 6(arriba).

Figura 7(derecha). Técnica mixta.
Dimensiones: 10,5x15 cm.
Impresiones recogidas en mi cuaderno de campo, 2014.

⁵ LOJO, M.R. *Bosque de ojos*, microficciones y otros relatos breves.

En el artículo *“Por qué el arte no es progresivo”* (1814) escribe el crítico William Hazlitt:

*“El arte dialoga con el mundo de los sentidos y con el mundo de los significados a través nuestro [...]. La naturaleza humana es el alma del arte y la fuerza de la imaginación reposa en ella: de aquí arrancan su vigor y energía”*⁶

La facultad de liberarnos de las imágenes primeras es la acción imaginante que se lleva a cabo. Pues *“si una imagen presente no envía a una imagen ausente no hay imaginación, sino percepción, recuerdo de una percepción (memoria familiar, hábito de colores y formas)”*.⁷

El arte no es, por tanto, nostalgia o espera de un mundo cuyas imágenes son como para Breton, metáforas de la surrealidad; sino que es un a priori vital; la apertura al mundo es re-apertura al mundo de las primeras contemplaciones por el camino de la ensoñación, que vuelve a dar vida a *“vidas que no han llegado a tener lugar, vidas imaginarias”*⁸

Michel Seuphor, uno de los grandes poetas en lengua francesa del siglo XX y crítico de arte, afirmaba:

*“Debería de existir una pintura totalmente libre de la dependencia de la figura –el objeto que, como la música, no ilustra nada, no cuenta una historia y no lanza un mito. Esa pintura se contenta con evocar los reinos incommunicables del espíritu, donde el sueño se convierte en pensamiento, donde el trazo se convierte en existencia”*⁹

La estructura de este trabajo Fin de Grado se organiza del siguiente modo: tras la exposición de los objetivos y el rápido repaso de una pequeña producción anterior sobre papel; se abre paso en primer lugar, a la investigación teórica que nos aproxima a reflexiones de escritores, artistas, incluso alguna aportación desde el punto de vista personal.

Nos sumergimos en el pensamiento oriental que tuvo lugar en Japón entre los siglos VI y VII, al mismo tiempo que florece el cuestionamiento que atañe a la palabra y a sus límites. En segundo lugar, se presentan una serie de referentes visuales de diferentes disciplinas, pero a través de los cuales logro ver un nexo común y afinidad con la concepción de nuestro trabajo.

De ahí parte todo un desarrollo que integra, tanto los inicios de un proceso gráfico-plástico hasta la parte más explicativa que concierne al por qué de la técnica escogida, la búsqueda de nuevos lenguajes y adecuación de materiales que se precisan para ello. Por último, se verá el sistema de entintado y estampación empleados.

En el apartado final se introducirá las respectivas imágenes que muestran la serie final que lleva por título *“Impermanencia: Presencia e inmaterialidad”* junto a las conclusiones extraídas a lo largo de esta experiencia.

⁶ J.F. YVARS. *Notas de historia y crítica de arte*, 2004.

⁷ A. TRIONE. *Ensoñación e imaginario: La estética de Gaston Bachelard*.

⁸ BACHELARD, G. *Op. Cit.*

⁹ SEUPHOR, M. En: PALAZUELO, P. *Escritos. Conversaciones*, 1998.

1. DESARROLLO CONCEPTUAL

1.1 Aproximación meditativa y poética

Sin saber hacia dónde nos dirigimos, el contenido parece ser quien toma las riendas de su existencia para desvelarse lentamente en el espacio, los materiales dialogan entre sí dando lugar a una nueva vía de comunicación no verbal. El espacio visual es un elemento vivo del cuadro y no un mero fondo sobre el que se dispone éste o aquel elemento, en él se pone de manifiesto esa esfera emocional, trasladándonos significados que son inefables y silenciosos. La brevedad y simplicidad de la obra de arte son clave. El artista ha de aprender a sintonizar la mente con los ritmos del espacio natural que le envuelve, pues el talento artístico deriva de una mente concentrada en la tarea que está ejecutando, sin descuidar al mismo tiempo la manera libre y desinhibida de implicarse en el acto creativo. Por consiguiente, incluso las tareas más triviales se convierten en arte¹⁰. Como menciona P.D Ouspensky, místico y escritor ruso, en su libro "La Conciencia, una búsqueda de la verdad":

*"La belleza reside en una sensación intuitiva y no intelectual hacia los objetos y se goza de ella según la condición del observador."*¹¹

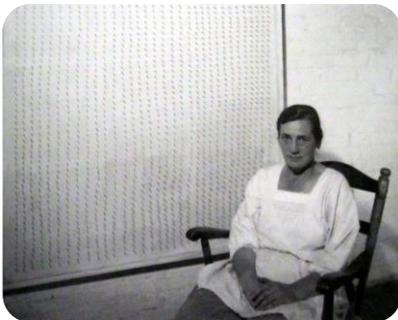


Figura 8. Agnes Martin en su estudio.
Fotografía por Peter Moore

*"Todo lo que puede ser adquirido llega, luego desaparece, viene de nuevo, de nuevo desaparece. Después de largo tiempo vuelve y permanece un poco, de modo que se le puede dar un nombre, percibirlo. No quiero dar un ejemplo porque podría conducir a imaginaciones [...] Tenemos control sólo sobre los pensamientos; no tenemos control sobre la percepción. La percepción no depende de nuestro deseo o decisión, depende en particular de nuestro estado de Conciencia. Nada llega inmediatamente en forma completa"*¹².

En contraste con la proposición de Donald Judd (1928-1994), artista estadounidense asociado al minimalismo, de que el arte sólo puede expresar la realidad empírica, y con el repudio de todo significado metafórico por parte de Frank Stella (1936) perteneciente a la abstracción pospictórica; la artista Agnes Martin (1912-2004) permaneció fiel a su visión del arte como materialización de "las respuestas más emocionales [del artista] a la vida"¹³. Mientras los minimalistas abjuraban de la textura y de la grafía personal como contrarias al impacto audaz y visceral que pretendían producir, la obra de Martin se complacía con el toque personal y la expresión humana.

En su obra *Puerto de noche* donde se advierte el predominio de una estructura de hileras superpuestas de círculos equidistantes, sugirió a algunos observadores la plantación de cosechas, en una analogía reforzada por las tonalidades pardas, negras y verde oscuras de las composiciones y por la costumbre de Martin de hablar de sus pinturas como si fueran semillas y pedirles por favor que crecieran.

"Lo que nos retiene no es la presencia de la muerte sino la de la

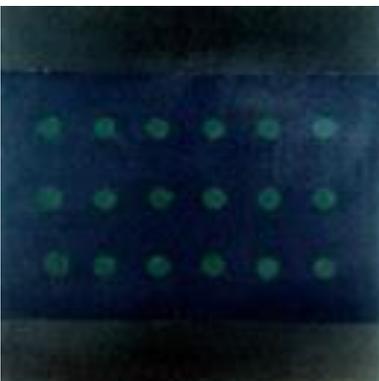


Figura 9. Night Harbor, 1960

¹⁰ A. JUNIPER. *Wabi Sabi, el arte de la impermanencia japonés*.

¹¹ OUSPENSKY, P.D.: *Una búsqueda de la verdad [en línea]*.

¹² MARTIN, A.: [Exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹³ *Ibíd.*

*supervivencia.*¹⁴

Se dice que la calidad de cualquier pieza de arte está ya determinada antes de su creación, puesto que reside en el interior de cada uno, y la obra creada tiene la misma calidad que la del espíritu que animaba al artista mientras la desarrollaba. Nuestras sensaciones están en constante transformación, al igual que el mundo que percibimos, y para poder captar la fugaz belleza del mismo, nuestra mente y motivaciones han de ser claras y estar libres de la insensatez imperante en gran parte del siglo XXI.

1.2 Visión oriental: Wabi Sabi, el valor de la imperfección

El *wabi sabi* es una filosofía japonesa nacida alrededor del siglo XIV que surgió como reacción a la perfección y suntuosidad de siglos anteriores. En cuanto a su etimología, “Wabi” procede del verbo *wabu*, cuyo significado es languidecer y del adjetivo *wabishii*, que se usaba para describir los sentimientos de soledad, desolación y desdicha. Sin embargo, algunas figuras relevantes de la literatura han impregnado el término de connotaciones más positivas, traducido a una especie de liberación de los excesos del mundo físico. Es decir, no depender de lo terrenal como método más equilibrado para vivir en la sociedad moderna, sobretudo en un tiempo en el que el mundo está perdiendo su espiritualidad y cabe elevar su calidad humana promoviendo una vida serena de contemplación y principios estéticos acordes a ello.

Aunque dichos conceptos son originariamente religiosos, en la actualidad ha adquirido un uso más informal que recae en lo modesto, lo rústico y lo imperfecto, incluso diríamos en lo decadente, características propias de esta tendencia procedente de la visión cósmica nihilista zen (más concretamente próxima a los monasterios de Japón).¹⁵



Arriba: Figura 10. Ikebana

Derecha: Figura 11. Jardín japonés



Ideales que promueven la contemplación y la conversión de la mente en una ventana en lugar de un espejo, para poder ver el mundo directamente sin pasarlo por los filtros del intelecto. Por tanto, nuestras representaciones distan mucho de ser perfectas porque la perfección es inalcanzable e inasequible.¹⁶

Casi todas las expresiones *wabi sabi* requieren un elemento orgánico, una apreciación de esta fugacidad desde una perspectiva más holística. Si observamos cualquier objeto con suficiente atención, descubriremos en él imperfecciones y defectos que constituyen una parte inevitable de la arbitraria evolución del entorno en que vivimos.

¹⁴ MALRAUX, A. *El museo imaginario*, 1944.

¹⁵ ROHNER, H. *El wabi sabi o el arte de la imperfección*

¹⁶ *Íbid.*

Para ello cabe hacer mención a los principios estéticos acordes y coherentes con esta filosofía:

En primer lugar, todos los materiales empleados son capaces de mostrar el paso del tiempo, cuyas características revelan sus propiedades físicas, dando origen a un placer estético que trasciende la belleza convencional al menos tal y como la concebimos en Occidente, donde la luz impera por sobre todas las cosas buscando la eliminación de cualquier resquicio de sombra¹⁷. Sin embargo, el juego de claroscuros desvela un universo ambiguo donde sombra y luz se confunden. Las artes japonesas que comprenden esta misma esencia sagrada y comparten mucho de sus principios espirituales y filosóficos son: el Ikebana (arreglos florales), los jardines japoneses que se iban convirtiendo en versiones en miniatura del orden cósmico al mismo tiempo que las rocas adquirirían el tamaño de las montañas. La poesía, donde lo sublime se manifiesta en el amor por lo ambiguo despojándose de ostentaciones verbales y artificialidad, el poema es entonces una especie de depósito de realidad latente¹⁸, es la captura de un instante, perseguido por la palabra o la mirada. Como expresara Ángela Figuera en los versos de su poema Silencio:

*“Ser poeta es superfluo. Es herida sin bordes
Es dejar que nos vean con las manos vacías
y afirmar tercamente que van llenas de rosas.
Presentar a la noche nuestros hombros desnudos
y volar con el júbilo de quiméricas alas
por un cielo de roca que los dioses desertan.”¹⁹*

Y por supuesto, la alfarería o “Hagi Ware” capaz de registrar la edad, el devenir a través de un lenguaje puramente visible, evidenciados en su pátina y desgaste sin privar a la pieza de elegancia y pureza de naturaleza orgánica que se presenta en un espectro infinito de colores neutros y sin brillos, diluyéndose hacia unos tonos tenues que aproximan las cosas a la nada, a una pulcritud y simplicidad máxima que no está reñida con su calidez. Sin embargo, toda su magia puede resultar invisible a la mirada ordinaria.



Figura 12. Recipiente para té llamado Oimatsu, pertenece al Periodo Edo (s.XIX) Japón

¹⁷ TANIZAKI, J. El elogio de la sombra. Madrid: Siruela, 1994.

¹⁸ VARELA, B. Asomos de luz. Madrid: Ediciones Amargord, 2ª ed.

¹⁹ FIGUERA, Á. Op. Cit.



Figura 13. Recipiente para té reparado con el método Kintsukuroi, 1450



Figura 14. Anna Paola Guerra, fotografía



Figura 15 y 16. Karine Lèger, acrílico

2. REFERENTES

2.1. Cerámica

Cabe mencionar la importancia de la cerámica como fuente de inspiración para mi trabajo, cuyas formas generalmente asimétricas o irregulares permiten una particular visión de la belleza que se esconde en los detalles más pequeños e imperceptibles, cuyas cualidades sugieren el proceso natural y parecen retener lo vivido a modo de cicatrices. Delicadeza y resistencia parecen enlazarse revelando fortaleza y suavidad al mismo tiempo. Esto me remite a la aplicación del *kintsukuroi*²⁰, una forma de arte que consiste en reparar cerámica. No sólo devuelve la forma original al objeto hecho a mano, sino que realza al mismo tiempo su valor. La palabra *kin* se utiliza para referirse a los metales en general, pero usualmente se utiliza laca de polvo de oro para rellenar las fisuras.

2.2. Fotografía

ANNA PAOLA GUERRA

Anna nació, vive y trabaja en Belo Horizonte (Brasil). Se graduó en Física y estudió Diseño Gráfico, ahora trabaja como directora de arte en una empresa de producción y animación. Sus fotografías están conectadas directamente con lo inesperado, capturando lo esencial de su entorno más cercano, encontrando en la banalidad un refugio íntimo. Una especie de poesía que recae en la contemplación del silencio, del tiempo, de la vida a fin de cuentas. Sus fotografías capturan los matices de luz y sombra otorgando a éstas una gran carga emotiva e inquietante, al mismo tiempo que resulta objetiva y despojada de adornos innecesarios sin que por ello deje de enriquecer nuestra visión.

2.3. Artistas plásticos

KARINE LÈGER

Karine Lèger, diseñadora gráfica de profesión, descubrió la pintura en la década de 2000. Viajar la condujo a un cambio de visión, la impresión producida por los paisajes del norte de Quebec y de Islandia confirmaron su amor por la extensión del terreno y la calma del invierno. En 2010 comenzó a interesarse por la evocación de estos paisajes mediante la abstracción. Rastrea texturas interesantes para posibles collages que más tarde trasladará a sus pinturas. El tratamiento minimalista en formas y colores anuncian sus viajes internos, su tendencia a la pintura monocromática le otorga una dimensión profundamente conmovedora de su trabajo como el encanto de una nieve frágil o la caricia susurrante del viento.

²⁰ PÉREZ J.C. *Las cosas rotas [en línea]*

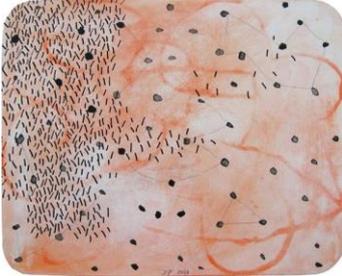


Figura 17 y 18, Jürgen Partenheimer, pintura

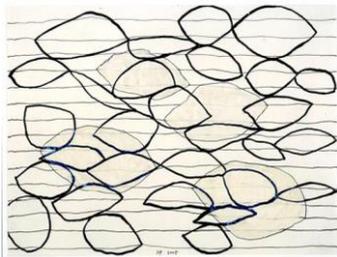


Figura 19. (Arriba) David Kidd, pintura



Figura 20. (Derecha) Eunice Kim, collagraph

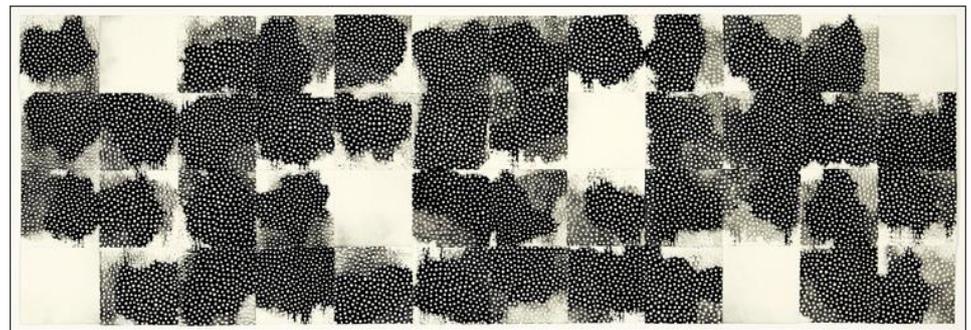
JÜRGEN PARTENHEIMER

Jürgen Partenheimer, nacido en Múnich en 1947, es un artista alemán considerado como una figura importante del arte contemporáneo que se hace notable su presencia en los años ochenta. Su obra engloba distintas disciplinas que van desde la pintura, el dibujo y la escultura a la teoría y la prosa. Su trabajo recae en la abstracción de intensidad poética, desplegando los encantos de lo leve y sutil mientras se introduce, paralelamente, en el campo teórico.

DAVID KIDD

David Kidd, nacido en Atlanta (Georgia) destaca por su naturaleza autodidacta. En su caso, el acto creativo no tiene límites ni restricciones, un equilibrio que oscila entre la necesidad de controlar la pintura y dejar una apertura a lo imprevisto, lo cual considera un atractivo que reside en la abstracción; pues, el resultado final es en gran parte impredecible y el artista no tiene completamente el control de la dirección tomada. La exploración es el camino adecuado para la evolución de las piezas sin infundir limitación alguna. No obstante sus intereses en la arqueología, naturaleza y ciencia siempre influyen de algún modo.

Sus pinturas, ejecutadas simultáneamente, se realizan a base pintura acrílica sobre paneles de madera para poder atacar la superficie de manera más agresiva, ya que su trabajo implica una gran cantidad de capas y con frecuencia tienen texturas muy pronunciadas.



EUNICE KIM

Eunice Kim nació en Seúl (Corea), y en su obra se aprecia el empleo de marcas de puntos repetitivos y bloques. La búsqueda de materiales humildes y la simplicidad del proceso la condujeron al medio del *collagraph* o *colografía* con el cual trabaja exclusivamente, pues está comprometida con la investigación y el desarrollo en la seguridad de las técnicas de grabado no tóxico sostenible. Su materialidad como la naturaleza experimental inherente a la misma son las que atrajo a Eunice a este medio plástico.

Los plancha empleada por lo general es de metacrilato (preferentemente a la madera o plancha metálica) ya que carece de superficie texturada, sobre la misma utiliza pasta de modelar para elaborar su serie de puntos.

3. INVESTIGACIÓN PRÁCTICA

3.1 ANTECEDENTES

3.1.1. Inicios del collagraph y otras técnicas aditivas

La palabra *collagraph* es una fusión de dos términos: "*collage*" y "*gráfica*". Ambos constituyen el proceso de construcción y posterior impresión de una imagen. Profundizando en el término, refleja la etimología de la palabra del griego *kolla*, "pegamento", y *graphe*, "escritura". Esta técnica es capaz de proporcionar efectos de tridimensionalidad debido a sus propuestas constructoras y acumulativas de edición, pues a diferencia de otras técnicas de grabado tradicional sustractiva donde la plancha o matriz ha sido grabada mediante la corrosión de la misma plancha metálica, esta alternativa ofrece gran libertad y permite experimentar de una manera más intuitiva y espontánea, constituyendo la técnica más atractiva y revolucionaria del grabado actual; posibilitando modificar aspectos y costumbres que han permanecido inalterables durante siglos.²¹

Antes de adentrarnos en el proceso, es necesario mencionar a los precursores que abrieron nuevos caminos. Glen Alps (1914 – 1996), artista y profesor, está considerado el descubridor del collagraph y también experimentó con el carborundum en la Universidad de Washington en 1956 con la finalidad de impulsar nuevos conocimientos, creando sus imágenes sobre un soporte de madera y cola. Diseñó un tórculo especial para ello, convirtiéndose en uno de sus mayores propulsores.

Otros pioneros de la técnica fueron Rolf Nesch, creador del "*metal-print*" que precisamente consiste en recortar, pegar y ensamblar objetos metálicos como mallas, alambres y otros objetos encontrados con la intención de estamparlos posteriormente; es probable que comenzara este método de trabajo después de su traslado a Noruega tras la toma del poder nazi en 1933.

Boris Margo, inventor del "*cello-cut*", que consiste en disolver en acetona el celuloide de los adhesivos para crear distintos groesos.

Pero lo que supuso una verdadera revolución fue la difusión por parte de los profesionales John Ross y Clare Romano, quienes la divulgaron tanto en el ámbito técnico como teórico en la década de los 50, dejando constancia de sus aportaciones y experiencias en la publicación de un libro de collagraph, exponiendo sus conocimientos de manera didáctica e ilustrativa a través de imágenes.²²

Asimismo se incorpora a la lista de motivos su faceta no tóxica. No es necesaria la intervención de ácidos, barnices u otros medios que pueden poner en peligro nuestra salud, ofreciendo una economía de tiempo y riesgos en su elaboración. Promueve a su vez valores como la sensibilidad y el respeto por el entorno, devolviendo al arte ese aura que lo convierte en sagrado.

El acercamiento a materiales simples y cotidianos juega otro punto a favor por lo accesible y su versatilidad. Todo ello, sumado al campo infinito de posibilidades estéticas que encierra esta técnica, causó predisposición en mí para decantarme finalmente por esta vía.

²¹ RAMOS GUADIX, J.C. *Técnicas aditivas en el Grabado Contemporáneo*. Granada, 1992.

²² VALERA GARCÍA, E. *Collage Gráfico. La hibridación como medio para expresar los contrastes de la ciudad [tesina fin de máster]*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2012.

Surge la libre elección de una variedad de soportes como el cartón, aglomerado, contrachapado y acetato grueso, entre otros. La condición imprescindible es que se trate de un soporte rígido impermeabilizado correctamente. Sea cual sea su intervención, se adapta perfectamente a la estampación simultánea en hueco y en relieve.²³ Una especie de collage que a diferencia de tratarse de la obra terminada, supone los cimientos sobre los que se erige el trabajo, éste es idóneo para ser entintado y estampado como cualquier otro grabado. Incluso se podría decir que supera a la técnica calcográfica llamada barniz blando a la hora de dejar la impronta de texturas naturales en la estampa. La voluntad creativa es un factor decisivo a diferencia de la concepción tradicional de reproducción múltiple, el grabador asume el proceso de estampación como parte fundamental de la obra, en el que ha de participar activamente.

3. 1.2. Cuestiones sobre estética

La sabia distribución de los espacios vacíos y la frescura aparente de la realización técnica suponen parte de los fundamentos del arte japonés que sorprendió en Occidente. Para los artistas franceses, a finales del siglo pasado, la estampa japonesa ponía de manifiesto novedades que venían a demostrar cuanto había aún de convencionalista en la pintura europea. Armonías tonales, composiciones amplias, figuras recortadas al margen, perspectivas libres, efectos vigorosos, falta de simetría y un gran esfuerzo de síntesis tanto en lo referente a la línea como en lo relativo al color fueron algunas cuestiones que los deslumbraron.

Una fuente de inspiración recae también en el trabajo de Shoichi Ida²⁴, pues su trabajo explora los espacios entre los objetos que aparentemente no tienen espacio. Ida durante muchos años ha trabajado en una serie titulada *“Surface is the Between”* la cual explicó en una entrevista publicada en 1987:

*“La superficie puede ser el papel o el lienzo o lo que sea, es el punto de contacto entre yo y las ideas o con los otros materiales con los que trabajo. O bien, de una manera más clara: esto podría ser como decir que mientras estamos hablando ahora, hay un espacio entre nosotros, donde la comunicación se lleva a cabo. Ese espacio es importante tenerlo en cuenta. Pero, realmente, no se puede ver, es sólo aire. No puedes ver el viento tampoco, pero si nos fijamos en las ramas de un árbol en movimiento se puede ver la fuerza del viento. A través de mi trabajo, trato de hacer visible los fenómenos invisibles, mostrando el punto de contacto.”*²⁵

²³ VIVES PIQUÉ, R. *Guía para la identificación de grabados*, Madrid: Arco/Libros, S.L., 2003.

²⁴ Universidad Politécnica de Valencia. *Grabado japonés contemporáneo de la colección del M.A.C. de Ibiza: [Exposición] Sala Josep Renau.*

²⁵ IDA, S. *Op. Cit.*

3.2. OBRA

3.2.1. Poética personal

La observación de los detalles de los lugares que forman parte del espacio exterior y la curiosa mirada que ello implica, invita al espectador a encontrar una atmósfera familiar que lo sitúa en las fronteras de lo existente y lo imaginario, una mirada que nos devuelve imágenes ausentes y ajenas a nosotros. Se predispone para ello una depuración de cuatro elementos básicos como el color, la mancha, la estructura y el ritmo. El pintor Albert Ràfols-Casamada reflexiona: *“también mediante la abstracción se pueden sugerir al espectador cuestiones “reales”, que atañen directamente a la percepción sensible [...]. La cuestión básica, a mi entender, es que no se trata de intentar buscar lo que no hay en el cuadro: no escuchamos música tratando de descifrar si lo que escuchamos evoca a una persona o un bosque. Los colores también tienen significado y hay que saber descodificarlos.”*²⁶

El trasfondo de su pintura es, en buena medida, la vida cotidiana. Un rasgo que me hace enlazarlo directamente con mi búsqueda personal. Entiendo la tarea artística como extensión del pensamiento y de las emociones pero independiente de significados y representaciones. No obstante, me sedujo la idea de jugar con los términos (im)permanencia. Recrear una presencia permanente de luz indefinida a través de colores tierra, ocre y grises neutros; junto a espacios más sombríos que corresponden al eco del recuerdo y de manera ineludible nos remiten a la impermanencia, apuntando inevitablemente al acaecer del mundo sin necesidad de explicar aspectos del mismo.

A veces ocurre que las fórmulas ajenas no sirven y parece no haber “método correcto” pues el arte genuino responde a una necesidad interna, como vehículo de un mensaje y poseedor de una “luminosidad interior”²⁷, configurando un puente entre la palabra y la imagen.

De manera intuitiva me he dejado llevar por la percepción del entorno: en la silueta de una sombra proyectada en la pared, la veta de la corteza de un árbol, un sobre rasgado o la huella que deja las marcas de agua en cualquier superficie entre otras cosas. Una especie de mosaico o secuencias que hablan sobre la relación del agua y la tierra, la luz y la oscuridad en un intento de *“apresar lo más tenue, lo más alado, lo más singular de cada cosa, de cada instante”*²⁸

²⁶ YVARS, J.F.; BARRANCO J.C. Catálogo Ràfols-Casamada. Obra reciente, Galería Metta, Madrid, 2003.

²⁷ YVARS, J.F. El momento estético, pág. 71.

²⁸ ZAMBRANO, M. Op. Cit.

3.2.2. Elaboración de las matrices. Adecuación de materiales



Arriba: Figura 21, 22, 23 y 24.
Derecha: Figura 25 y 26. Matrices de collagraph y carborundo (detalle)

“Existen tantas formas de crear planchas de collagraph como personas que lo practican.”²⁹

La primera etapa se inicia en la selección de soporte, optando en mi caso por el cartón debido a su facilidad de corte y por consiguiente, por la autonomía que me ofrecía. La incertidumbre de no conocer el aspecto último de aquello que estaba incorporando me transmitía una angustia paralizante, pues es difícil saber de antemano el resultado de un trabajo en el que juega un papel decisivo múltiples factores, siendo el azar nexa común entre todos ellos.

Tras unos intentos fallidos en soportes muy pequeños, decidí lanzarme a medidas superiores a las que concebía en ese momento. Corté varios cartones, entorno a unas dimensiones cercanas a 50x70cm. Como el espacio vacío me producía un poco de vértigo, me dispuse a bocetar previamente en papeles grandes pegados a la pared sin ninguna idea fija, trazando con toda libertad de movimiento en toda su extensión, para ganar fluidez y soltura. Tras la ingravidez que obtenía de algunas siluetas dispersas en el espacio vacío del papel, me planteé que solución podría proporcionar al trabajo para otorgarle un sentimiento de vestigio.

Persiguiendo el modo de fusionar ambas partes. Por un lado, aportar la volubilidad de lo impermanente y cambiante, una especie de huida de formas; y, por otro lado, la prueba testimonial de sucesos a partir de rasguños, huellas, decapados y otros métodos empleados que pongan de manifiesto lo corpóreo.



²⁹ GRABOWSKI, B; FICK, B. *El grabado y la impresión. Guía completa de técnicas, materiales y procesos.* China, Editorial Blume, 2009, p. 141.

Figura 27. (Derecha) Técnica mixta 10,5x15cm.

Figura 28. (abajo). Cera bruñida con nogalina sobre papel Rosaespina 200gr.



En la asignatura “Procedimientos gráficos de expresión” que cursé el año anterior descubrí nuevas técnicas que me han permitido experimentar y sumar nuevos caminos en el proceso creativo. Como la elaboración de áreas de tendencia monocroma en papeles realizados con cera bruñida, que consiste en pintura a base de ceras sobre papel y posterior aplicación de capas de nogalina con pincel hasta que, una vez seco, se procede a frotar suavemente con un trapo de algodón.

Probé con esta técnica sobre algunos papeles como el Fabriano Rosaspina de 220gr, con la idea de recrear una superficie de apariencia imperfecta y deteriorada como la sensación que me produce al ver los cuadernos del artista Walker Schumaker (Figura 29). Y posteriormente, imprimir para hacer transferencias con disolvente a posteriori sobre un papel de muy poco gramaje, concretamente el washi, que por su transparencia y suavidad entre otras cualidades hacen de este arte ancestral un material atractivo para el arte contemporáneo. A pesar de todo, el resultado final no me convenció, por lo que terminé descartando esta opción. Así que busqué otros recursos para llevar a cabo la idea que tenía en mente. No obstante, la poca experiencia en el collagraph hizo que diera más vueltas de lo previsto y acumulara dudas que entorpecían la capacidad de creación. Quería aunar la línea expresiva y aterciopelada que aportaba la punta seca, la graduación tonal y el dinamismo del aguatinta, y los relieves surgidos en el papel que se gofra por los efectos de la presión del tórculo. Todo ello sin tener que recurrir a la herencia del grabado tradicional. El orden de los pasos influye de manera determinante en cualquier efecto final, por insignificante que parezca, el resultado difiere bastante según la colocación de los materiales, ya que se trata de una colaboración mutua donde cada aportación participa activamente en proceso.



Figura 29. SCHUMAKER, W. “Obliterating St. Augustine”, cuaderno

Me embarqué en un recorrido mental por los posibles materiales e instrumentos a utilizar, decantándome finalmente por los más básicos que, sin embargo, ofrecían una gran variedad de soluciones gráficas según las pautas marcadas por el creador. Entre ellos, la pasta de modelar me pareció muy atractiva para crear texturas variadas; por consiguiente, decidí aplicarla una vez sellado el soporte poroso, de manera que lo cubriera en su totalidad. Una vez realizado este paso, y sin dejar que llegara a secarse, con la ayuda de una espátula recorrí en todas direcciones a modo de barrido, otorgándole cualidades más cercanas al lenguaje pictórico que al grabado. Dejar caer telas con una trama determinada cuando la pintura todavía se encontraba mordiente también fue una opción que acabo por aparecer en todas las piezas.

La cola blanca ha sido otra aliada en la producción, pero, según el efecto deseado ésta ha sido distribuida por la superficie de una manera u otra. A través del dosificador, dejando caer hilos de cola que, según la presión ejercida o movimiento suministrado evocamos las sensaciones que nos acompañaban durante su ejecución.

Ello me hace recordar un fragmento del libro *Elogio del Calígrafo*³⁰, de José Ángel Valente que dice así:

*“Es necesario trabajar con soltura, sin que tenga apoyo la mano, y el trazo del pincel será capaz de metamorfosis abruptas. Si el pincel es incisivo en sus ataques y en sus finales, no habrá en la forma torpeza ni confusión. La firmeza de la muñeca dará peso al pincel para penetrar en la profundidad; la ligereza de la muñeca hará danzar al pincel con una despreocupación alegre; la muñeca rigurosamente derecha hace trabajar al pincel con la punta; se inclina la muñeca y el pincel trabaja oblicuamente; si la muñeca acelera su ritmo, el golpe del pincel gana fuerza; de la lentitud de la muñeca nacen curvas sustanciosas; las variantes de la muñeca facilitan los efectos de un natural lleno de abandono; sus metamorfosis engendran lo imprevisto y lo extraño; sus excentricidades obran milagros y cuando la muñeca está animada por el espíritu, ríos y montañas nos entregan su alma”*³¹

Otro procedimiento de adhesión a la plancha es el carborundo, inventado por el norteamericano, nacionalizado francés, Henri Goetz. El material básico que se utiliza –y de donde deriva el nombre- es el polvo de carburo de silicio o carborundo. Es un polvo abrasivo de gran dureza, que se puede aplicar en granos de diferentes tamaños.³² En mi trabajo apliqué previamente con la ayuda de una brocha o pincel (escogido según el trazo) látex o cola vinílica

³⁰ VALENTE, JOSÉ ÁNGEL. *El elogio del calígrafo: ensayos sobre arte*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, D.L. 2002.

³¹ VALENTE, JOSÉ ÁNGEL. *Op Cit.*

³² VIVES PIQUÉ, R. *Guía para la identificación de grabados*. Madrid: Arco/Libros, D.L. 2003.

diseñando la forma deseada para adherirlo posteriormente, espolvoreándolo con ayuda de una malla o rejilla para que descendiera de manera uniforme. Una vez que el polvo consigue fijarse, levantamos la plancha para sacudir con cuidado y eliminar el exceso que ha caído y poder reutilizarlo en futuras ocasiones. Éste método de adhesión aboga más por la fuerte opacidad mientras que el collagraph participa de una manera más notable en la texturación de la superficie.

En esta incursión por el grabado matérico he tratado de integrar diversos procedimientos y experimentar para poder encontrar aspectos interesantes que no sabía cómo generar de otro modo.

También usé herramientas para incidir directamente y conseguir surcos a través de la eliminación de la materia. Con la ayuda de una cuchilla o cúter hice incisiones en algunas zonas, como si estuviera dibujando. Partiendo de un punto y retornando a él. Con este método lograba despegar, como si se tratara de un adhesivo, la pasta de modelar junto algunas láminas de cartón. La superficie quedaba para mi sorpresa totalmente lisa y uniforme. Esto me condujo a una especie de composición tallada, en eliminación de capas de materia adheridas a la matriz, por lo que el cartón volvía a estar al descubierto. El empleo de la punta seca también impulsó la integración de finas líneas, puntos, etc. En un procedimiento que comenzó a conocerse a partir del siglo XV sobre planchas de cobre.

Todos los procesos expuestos tienen su contrapartida, pues el desgaste que se produce durante el entintado y la fricción a la que se somete la superficie para retirar la tinta, hacen que la imagen vaya perdiendo intensidad y vigor, y los surcos tiendan a cerrarse. De este modo no es posible un tiraje largo ya que las rebabas se van aplanando perdiendo la imagen inicial poco a poco.³³

3.2.3. Proceso de entintado y estampación.

Primeramente, se observa que todos los elementos estén debidamente adheridos al cartón y que no haya riesgo de desprendimiento a la hora de proceder a entintar. Una vez revisado y con su correspondiente capa de goma laca para sellar y endurecer la matriz, se comienza a preparar las tintas que se van a utilizar y se extienden, con la ayuda de una rasqueta (figura 30), por toda la superficie. La misión es hacer llegar a todos los rincones la tinta; si aparecen surcos o zonas de gran profundidad, es necesario recurrir a una brocha cuyas cerdas sean lo suficientemente rígidas para alcanzar todas las oquedades (figura 31). Pues, es precisamente la tinta contenida en las incisiones y surcos excavados la que forma la imagen; a no ser que se entinte en relieve con la

De arriba abajo: Figura 30 y 31. Detalle de diferentes modos de entintar. Figura 32. Limpieza de la matriz



³³ MARTÍNEZ MORO, J. *Un ensayo sobre grabado: (a finales del siglo XX)* Santander: Creática, 1998.

ayuda de un rodillo de relativa dureza, sin dejar que la tinta alcance los surcos de la plancha. Cabe mencionar que finalmente he optado por el entintado en hueco, para el cual el empleo de la tarlatana o gasas suaves es imprescindible. A través de movimientos circulares suaves con estos tejidos se consigue retirar la tinta sobrante³⁴.

Quería aportar más de un color y jugar con diferentes matices. Para ello tuve que investigar un poco más sobre el proceso tradicional conocido como a la *poupée*, que consiste en formar una especie de muñequillas con trozos de tarlatana (tantas como colores diferentes vaya a utilizar), y con un poco de tinta calcográfica colocar cada color en el espacio correspondiente, respetando los límites entre zonas. Me resultó una tarea bastante complicada ya que terminaba mezclándolos entre sí, dando lugar a un color que distaba mucho de lo que buscaba. Así que decidí entintar únicamente con dos colores claramente diferentes, a partir de unas combinaciones en una gama de color determinada en las que sólo variaba la cantidad empleada: Por un lado, uno es compuesto por Gris de payne, Tierra sombra natural y una pequeña cantidad de Laca Viridiana solida; mientras que el otro consta de Ocre amarillo, blanco y alguna nota de rojo bermellón. Dando origen a un contraste de fríos y cálidos.

De izquierda a derecha: Figuras 33, 34 y 35. Detalle de las estampas

Abajo: Figura 36. Detalle de la estampación de la matriz de collagraph de 100x70 cm



Debido a la viscosidad de las tintas y su opacidad, recurrí a la pomada suavizante. Para un color más tenue decidí ponerla en mayor cantidad que la tinta, pues con una pequeña cantidad de ésta última, suele proporcionar bastante color, y yo buscaba precisamente rebajar su intensidad. No funcionó del todo como esperaba ya que amarilleo en varias ocasiones el color, haciéndolo desaparecer por completo y creando un efecto de aparente suciedad (Figura 36).

Otros factores que determinan la calidad de la estampa como son los tiempos de remojo y secado del papel, un registro correctamente realizado y una buena presión del tórculo adaptada a nuestro trabajo. Todos ellos propios del proceso de la Estampación que se expone a continuación.

³⁴ VIVES PIQUÉ, R. *Guía para la identificación de grabados*. Madrid: Arco/Libros, D.L. 2003.

El color ha sido aplicado a través del sistema que desarrolló Johannes Teyler a partir de 1688 denominado color con muñequilla o a la “poupée”, situando los diferentes colores en las zonas correspondientes de la plancha.

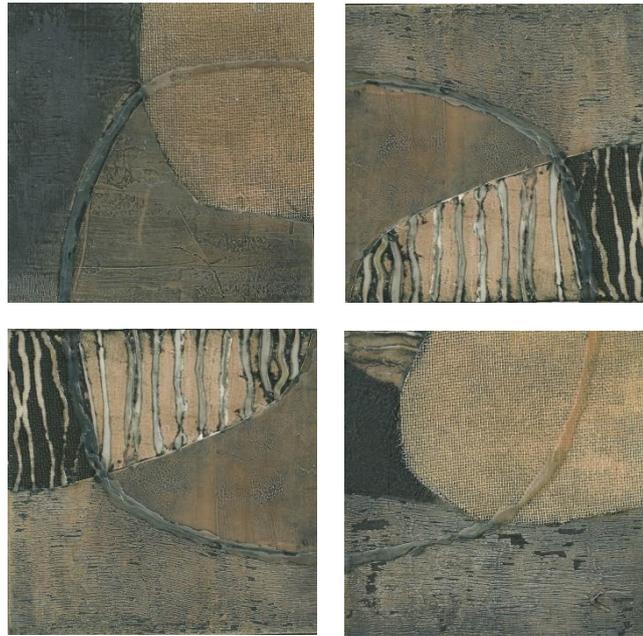


Figura 37. Matrices fotografiadas después de la estampación, 15x15cm

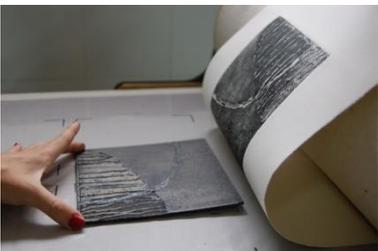


Figura 38 y 39. Detalle del proceso. Inmersión del papel y estampación

En mi trabajo la tinta ha sido aplicada con unas finas espátulas que permitían algo más de minuciosidad en el recorrido. Es preferible aplicar la cantidad justa sin pasarnos; pues por el contrario, puede fundirse demasiado con el color aplicado en otra zona. Reservar la zona que no queremos entintar con la ayuda de un papel que cubra la parte a proteger es también un recurso bastante factible para este método de estampación. Durante el proceso de preparación de las tintas, elaboré bastante cantidad del tono deseado para entintar simultáneamente las piezas y lograr que estuvieran en armonía visualmente.

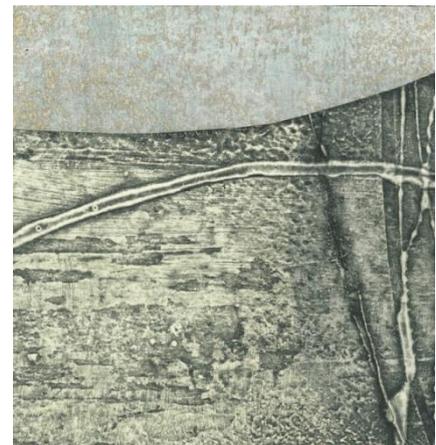
La fase de estampación tiene bastante de ritual, ya que descuidar algún paso puede arruinar el resultado final y las horas invertidas en la clasificación de colores. Ante todo el registro ha de estar preparado con las respectivas medidas de la plancha y del papel. Es recomendable humedecer el papel (figura 38) una vez terminado el proceso de entintado y no dejarlo mucho tiempo para que después, debido a la humedad que todavía preserva, no se pegue a la matriz (figura 39).

Por último, es necesario el uso de esponjas y fieltros adicionales al tratarse de collagraph, pues los elementos adheridos podrían afectar a la pletina, al fieltro y al cilindro del tórculo causando graves daños que perjudican el buen funcionamiento de la herramienta.

3.2.5 INTERVENCIONES EN LA ESTAMPA

3.2.5.1 Durante el proceso de estampación

Una vez colocada la matriz sobre la pletina del tórculo es ocasión de recurrir a fondinos: papeles de seda de colores, papel japonés, etc. Para aportar otras cualidades estéticas que suman valor a la pieza final. Con delicadeza se dispone sobre el papel traslúcido un poco de látex en su totalidad y se deja secar. Una vez seco se reserva para su utilización en la estampa. Cuando nos disponemos a estampar es el momento de emplear el papel preparado previamente y colocar con cuidado sobre la matriz, siempre con el pegamento en la cara exterior, pues este lado deberá adherirse al papel que fue previamente humedecido. Una vez ha sido acomodado sobre la matriz de manera correcta, los siguientes pasos son exactamente iguales a la estampación convencional. La diferencia es que la estampa conseguirá una sutileza en cuanto a matices de color.



3.2.4.2 Posterior a la estampación

Me pareció interesante la creación de imágenes nuevas a partir de fragmentos desechados, se trata de recortes de collagraph o de papeles sobre los que practiqué el procedimiento de la cera bruñida. Jugando con la composición, combinando los elementos de manera que plasmaran dinamismo a través de la línea al mismo tiempo que ofreciera un lugar de reposo para la mirada. Con un poco de pegamento y ejerciendo presión se trata de ensamblar esta especie de pequeño collage una vez que tenía claro el resultado final. Estas piezas surgieron de manera imprevista como oportunidad para rescatar áreas de interesantes texturas que pueden configurar una nueva imagen a través la colaboración de múltiples fragmentos. Lo que me atrae de esta técnica es que consigue agilizar la mente creativa y es posible reinventarse. En algunos de ellos utilicé el hilo como si se tratara de un lápiz que recorre la superficie, dibujando libremente finas líneas de un blanco intenso.



Figura 40. *Travesía o la noche imaginada*, 2015. Técnicas aditivas: Collagraph y Carborundum



Figura 41. Pétalo de cenizas, 2015. Técnicas aditivas: Collagraph y Carborundum

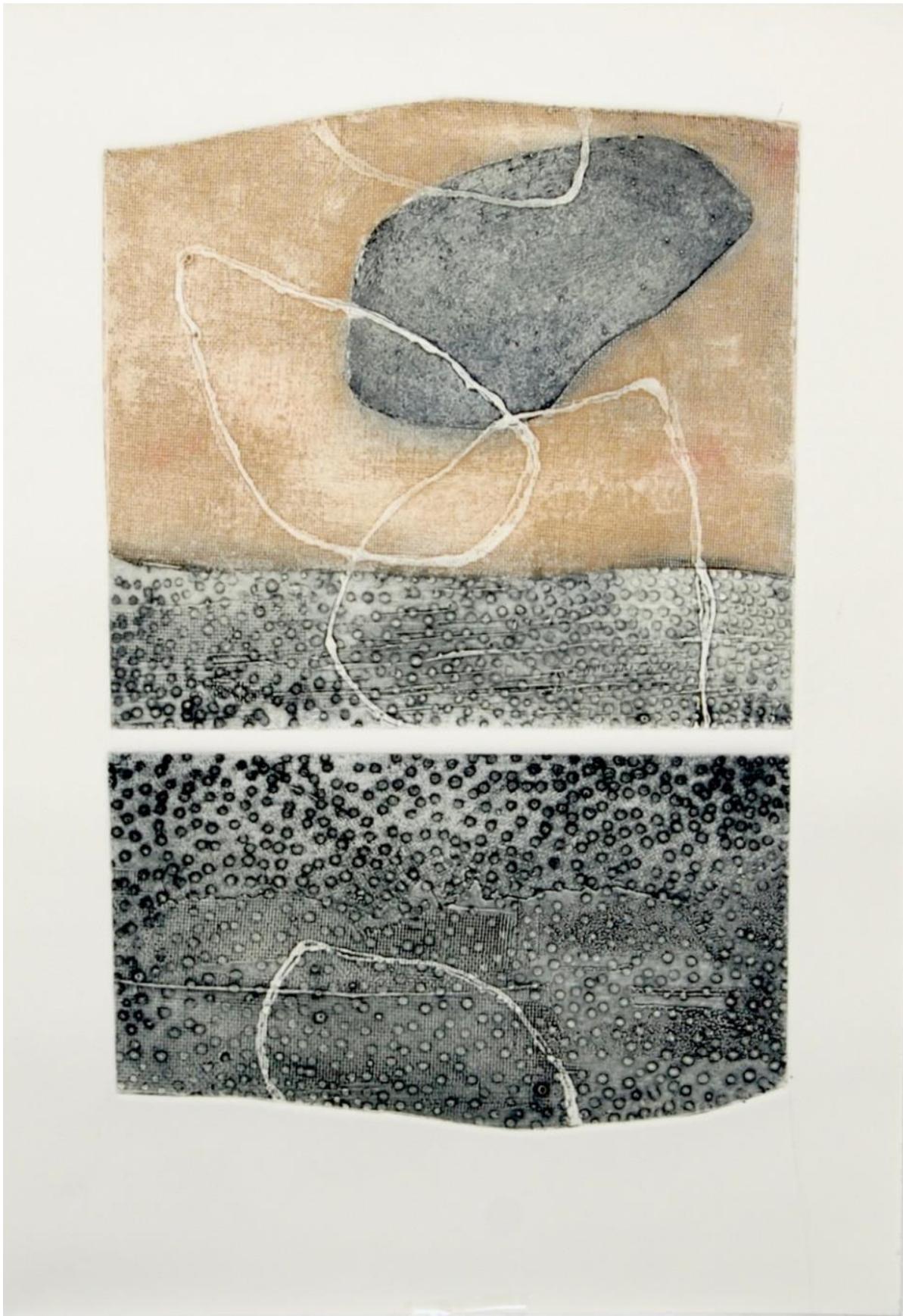


Figura 42. *Desprendimientos*, 2015. Técnicas aditivas: Collagraph y Carborundum

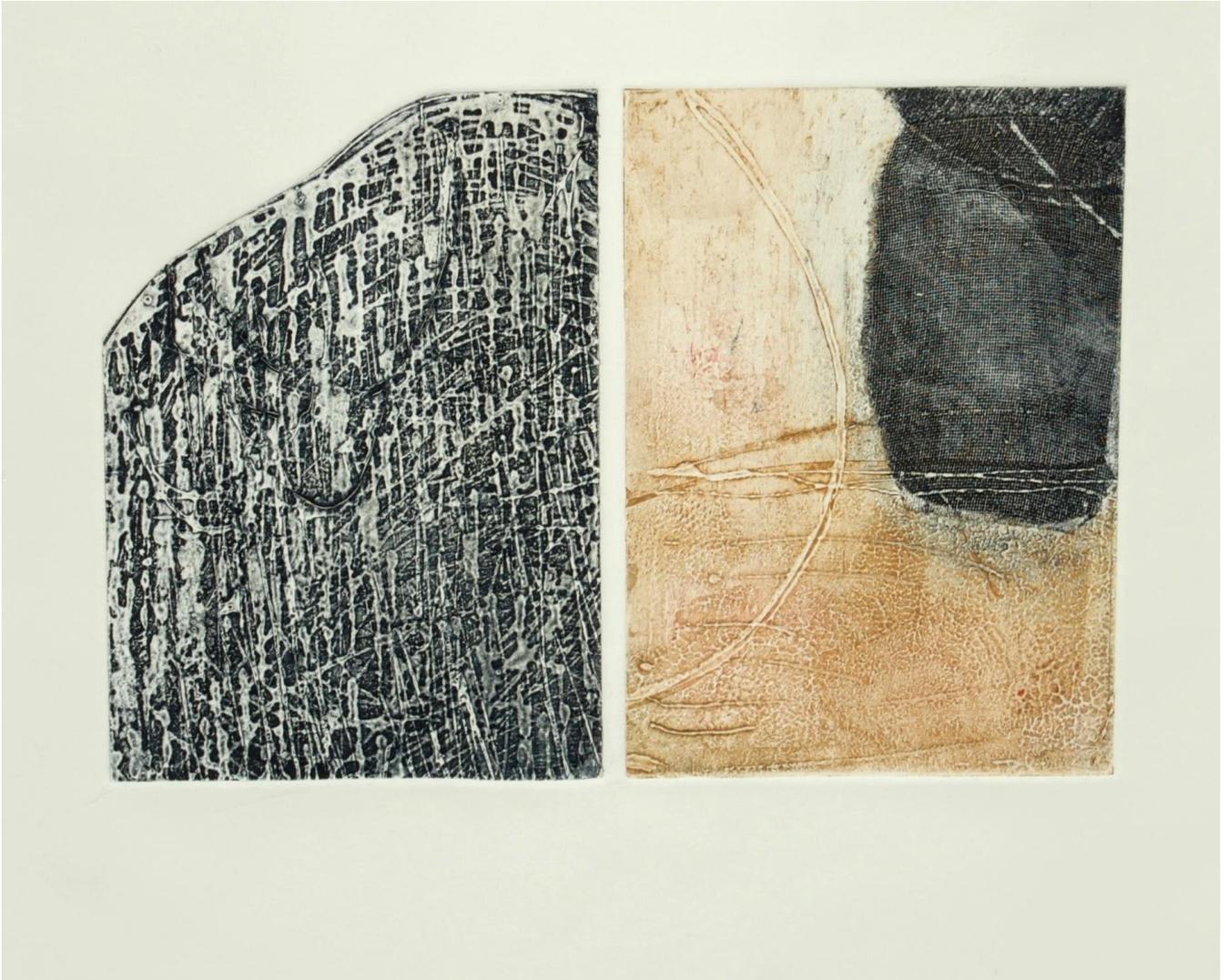


Figura 43. Hilando sobre lo ingrávulo, 2015. Técnicas aditivas: Collagraph y Carborundum

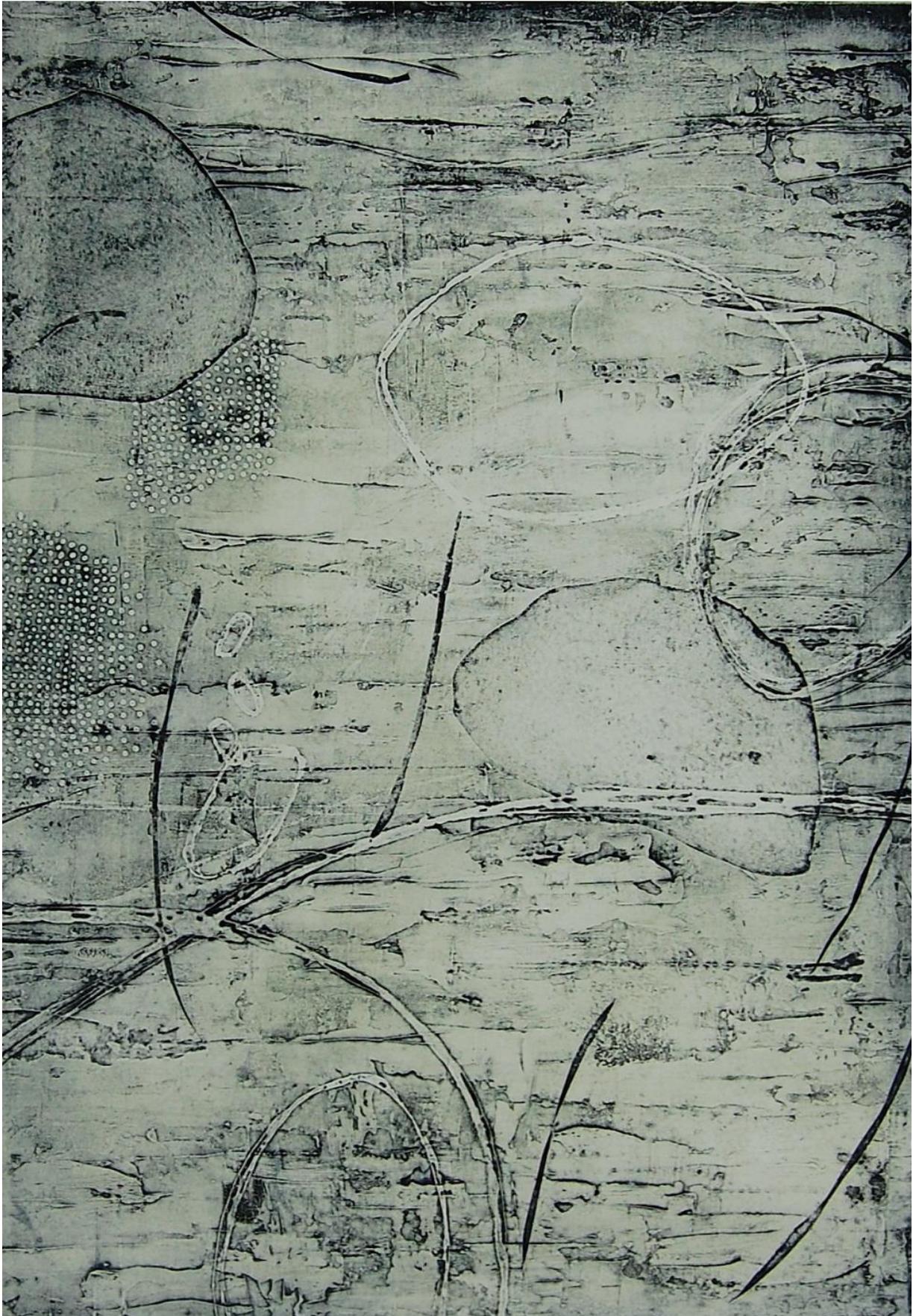


Figura 44. Evocación de la luz, 2015. Técnicas aditivas: Collagraph y Carborundum

CONCLUSIONES

Considero que este trabajo final supone ante todo una apertura al lenguaje gráfico-plástico desde un punto de vista renovado. Pues existe un continuo aprendizaje que me conduce a cada momento a propuestas conectadas pero distintas entre ellas.

Partir del marco teórico ha supuesto para mí una gran ayuda para dotar al proyecto de identidad. Con cada nueva actividad o giro de planteamiento a la hora de acometer el trabajo encontraba un renacimiento personal desde una atención consciente. Siento que la práctica continua me abre nuevos senderos que me capacitan para sobreponerme a los errores y conocer la verdadera naturaleza de los mismos; pues, para llegar a sitios nuevos que permitan el asombro es necesario correr el riesgo.

Al mismo tiempo, apoyo la creencia del sutil magnetismo que existe en la Naturaleza para dirigirnos al lugar adecuado y que ponen de manifiesto el impulso primigenio, revelado por una actividad intencional y productiva como es el Arte: una especie de segregación natural. Extraigo en conclusión que el arte genuino responde a una necesidad interna, como vehículo de un mensaje y poseedor de una luminosidad interior, el cual es capaz de deslumbrar con todo su potencial sin necesidad de delegarle un significado totalmente racional.

Pienso que ha sido una buena experiencia aunque se han presentado una numerosa cantidad de contratiempos debido a la indecisión que me provocaba el campo infinito de posibilidades sin dominar la técnica. A través de algunos artistas he logrado sumar medios para la creación de matrices y métodos de estampación. La incursión por nuevos lenguajes cercanos al grabado contemporáneo ha despertado en mí ganas por continuar, por ello pretendo colaborar con la cultura aportando obra al panorama artístico actual, preparando exposiciones y artículos para revistas o simposiums, congresos en esta línea y seguir investigando en procedimientos de adición experimental.

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES REFERENCIALES

Libros

- BURKE, E. De lo sublime y de lo bello. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- COSENTINO, P. Enciclopedia de técnicas de cerámica: Guía de las técnicas de cerámica y su utilización paso a paso, 1991.
- GRABOWSKI, B; FICK, B. El grabado y la impresión. Guía completa de técnicas, materiales y procesos. China, Editorial Blume, 2009
- HAECKEL, E.H. Art forms in nature, 1974.
- J.F.YVARS. Notas de historia y crítica de arte.
- JUNIPER, A. Wabi Sabi, el arte de la impermanencia japonés.
- LANGER, E. La creatividad consciente. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 2006
- LAZAGA, N. Washi, el papel japonés, 2000.
- MARTIN, A: [Exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MARTÍNEZ MORO, J. Un ensayo sobre grabado: (a finales del siglo XX) Santander: Creática, 1998.
- MONTANER, JOSE MARÍA. Las formas del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 2002.
- SOBCZYK, M. De la fatiga de lo visible o meditación sobre la pintura, 2011.
- TANIZAKI, J. El elogio de la sombra. Madrid: Siruela, 1994.
- TRIONE, A. Ensoñación e imaginario: La estética de Gaston Bachelard, 1989.
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL. El elogio del calígrafo: ensayos sobre arte. Barcelona: Galaxia Gutenberg, D.L. 2002
- VARELA, B. Asomos de luz. Madrid: Amargord, 2013.
- VIVES PIQUÉ, R. Guía para la identificación de grabados. Madrid: Arco/Libros, D.L. 2003.
- WORRINGER, W. Abstracción y naturaleza. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1953.

Catálogos

- MARTIN, A: [Exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA. Grabado japonés contemporáneo de la colección del M.A.C. de Ibiza: [Exposición] Sala Josep Renau.
- YVARS, J.F; BARRANCO J.C. Catálogo Ràfols-Casamada. Obra reciente, Galería Metta, Madrid, 2003.

Tesis y trabajos finales

- VALERA GARCÍA, E. Collage Gráfico. La hibridación como medio para expresar los contrastes de la ciudad [tesina fin de máster]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2012.

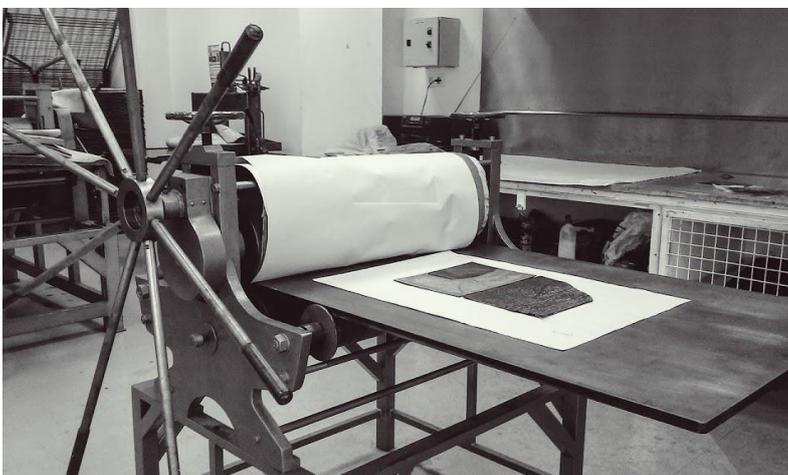
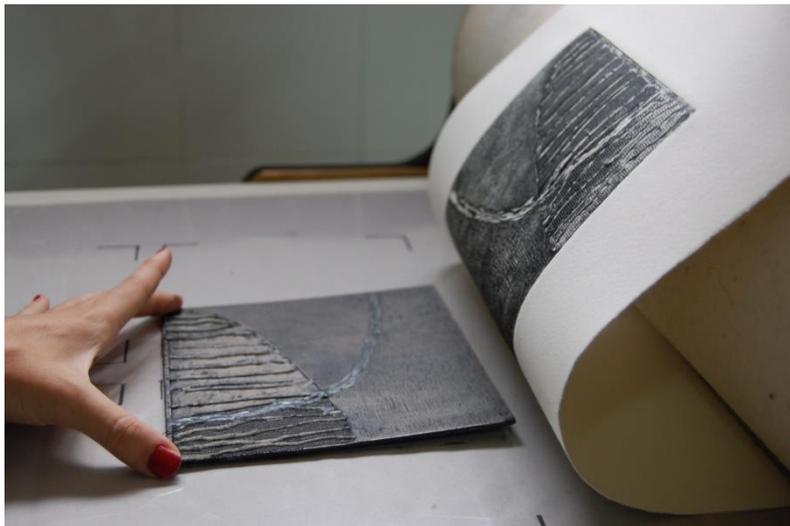
ÍNDICE DE IMÁGENES

- Figura 1. Karl Blossfeldt, fotografía.
- Figura 2. R. Hooke, Ilustración científica.
- Figura 3-7. Cuaderno de campo, técnica mixta, 2014.
- Figura 8. Peter Moore, fotografía.
- Figura 9. Agnes Martin, Night Harbor, 1961
- Figura 10. Ikebana o arreglo floral japonés, fotografía.
- Figura 11. Jardín japonés, fotografía.
- Figura 12. Recipiente para té japonés Oimatsu, s.XIX.
- Figura 13. Recipiente para té reparado con el método Kintsukuroi, 1450.
- Figura 14. Anna Paola Guerra, fotografía.
- Figura 15 y 16. Karine Lèger, pintura.
- Figura 17 y 18. Jürgen Partenheimer, pintura.
- Figura 19. David Kidd, pintura.
- Figura 20. Eunice Kim, collagraph.
- Figura 21-26. Detalle de matrices de collagraph y carborundo.
- Figura 27. Cuaderno de campo, técnica mixta, 2015.
- Figura 28. Cera bruñida sobre papel Fabriano Rosaspina 220 gr.
- Figura 29. SCHUMAKER, W. "Obliterating St. Augustine", cuaderno.
- Figura 30 y 31. Detalle de diferentes métodos de entintado.
- Figura 32. Detalle de limpieza de la matriz.
- Figura 33-36. Detalle de estampas de collagraph.
- Figura 37. Matrices fotografiadas después de la estampación, 15 x 15cm
- Figura 38 y 39. Detalle del proceso, inmersión del papel y estampación.
- Figura 40. Travesía o la noche imaginada, 2015.
- Figura 41. Pétalo de cenizas, 2015.
- Figura 42. Desprendimientos, 2015.
- Figura 43. Hilando sobre lo ingrátido, 2015.
- Figura 44. Evocación de la luz, 2015.

ANEXO FOTOGRÁFICO



Proceso de preparación de las tintas y posterior entintado.



Proceso de preparación del papel y estampación en el tórculo del taller.