



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO**  
**POSGRADO EN ARTES VISUALES**

**“GRABADO AL RELIEVE EN PORCELANA PAPEL”.**  
**UN PROCESO DE EXPERIMENTACIÓN.**

**TÉSIS**  
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**  
**MAESTRO EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA:**  
**SILVIA BARBESCU**

**DIRECTOR DE TÉSIS**  
**MTRA. MARÍA EUGENIA QUINTANILLA SILVA**  
**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**CIUDAD DE MÉXICO, ENERO DE 2018**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# INDICE

Introducción

Capítulo primero

Perspectiva histórica.

1.1 El lugar del grabado y de la cerámica. Perspectiva histórica.

1.2 Cerámica y grabado, ¿artes menores?

Capítulo segundo

Consideraciones estéticas.

2.1 Obra de arte, objeto utilitario.

2.2 Interdisciplina.

2.3 Lo bi-tridimensional.

Capítulo tercero

Los materiales y el proceso de producción.

3.1 Los elementos y sus propiedades.

3.2 Proceso de producción.

3.3 Lo óptico, lo táctil y la fragilidad.

3.4 La cabeza el original y su múltiple.

Conclusiones

Bibliografía

*“El arte está abierto a la verdad, pero no inmediatamente: en este aspecto la verdad es su contenido. El arte es conocimiento por su relación con la verdad; la reconoce al acercarse a ella. Pero como conocimiento no es discursivo, ni su verdad es el reflejo de un objeto.”*

T.W. Adorno

## INTRODUCCIÓN

*“Truth did not come into the World naked, but it came in types and images”.*  
The Gospel of Saint Philip

*“Beauty is to be found only where there is truth”.*  
August Rodin

La presente tesis trata sobre mi proceso de creación e investigación, basado en la experimentación práctica, en la que confluyen las disciplinas del grabado y de la cerámica. A la vez es el documento que registra las prácticas de mi proceso creativo, hablando de la obra, su génesis y su manufactura.

Decidí juntar estos dos lenguajes plásticos, porque los considero muy fértiles y expresivos. Los he trabajado en conjunto muy poco hasta ahora, lo cual me permite desarrollar una nueva línea en mi búsqueda y otra forma de expresión como artista. Retomo conceptos, técnicas y materiales de la tradición para integrarlos a las gramáticas visuales contemporáneas. Imprimo sobre la porcelana, como soporte.

Parto de las siguientes bases como interrogantes: ¿por qué la cerámica y el grabado son considerados artes menores, en la tradición? ¿Quién emplea estas dos formas de expresión plástica es considerado más artesano y menos artista? ¿Por qué el artista grabador trabaja con el *bon á tirer*? Porque considera que el oficio de imprimir, de realizar el tiraje de la misma placa-matriz, de la misma imagen, requiere de tiempo y es una actividad que no implica un proceso creativo, sino uno repetitivo y puede ser realizado a la perfección por un buen maestro impresor. El artista realiza sucesivas pruebas de “estado” que son, cada una, testimonio de los momentos del proceso creativo, hasta que llega a la prueba definitiva o *bon á tirer*. Luego encarga la producción de su serie a un maestro impresor.

En grabado al igual que en la cerámica, el factor *tiempo* atraviesa el proceso de realización de la obra, pero existen diferencias específicas. Me refiero al *tiempo* como dimensión vivida por mí, y no como concepto del tiempo histórico.

El grabado es un “arte de dos fases”. La plancha-matriz es el original, esta hecha por el artista y es la materialización de su visión o estilo. La impresión de la serie puede estar hecha por el autor mismo, pero por lo general se realiza en un taller especializado con un maestro impresor. Se puede decir que “la obra producida por el artista no coincide con la forma como se ofrece a la percepción estética”<sup>1</sup>, es decir, la placa-matriz y las pruebas en papel son dos cosas distintas.

Ahora bien en la cerámica, que implica por lo contrario, un proceso multifásico<sup>2</sup>, el artista mismo tiene que realizar todo el trabajo de principio a fin, esto es evidente en el caso de la escultura cerámica, o de piezas únicas y no de la producción en serie. No se puede delegar a un técnico más que el cuidado del horno, mientras espera a que las piezas estén debidamente cocidas.

La premisa al iniciar esta investigación fue, reflexionar sobre los procesos creativos en dos disciplinas que implican métodos de multiplicación, incluyendo técnicas y principios tradicionales. Es una investigación sobre el proceso y sobre el resultado que es un objeto. Siguiendo a Marchan Fiz cuestiono el resultado final, el estatuto existencial de la obra de arte y la noción de objeto artístico. La discusión se centra en la construcción de la forma más allá de la resolución técnica y el material.

En el campo teórico hablo sobre la noción de originalidad y autoría; sobre la producción masiva de objetos artísticos y la desaparición de los límites entre las disciplinas. En el técnico, me interesa la materialidad con relación a la obra misma.

La *magia* (incertidumbre) del grabado consiste en que, por una parte se trabaja en negativo, y por la otra, el autor espera la *sorpresa* de la primera prueba en la que finalmente conoce la imagen. La magia así considerada consiste en que, nunca se sabe exactamente como va a quedar la imagen hasta que se da por terminada una placa. Parte del trabajo del

---

<sup>1</sup> Menke Cristoph, La soberanía del arte, p. 61. Este autor pone como ejemplo de obra de arte de dos fases la música, donde entre la partitura y su ejecución hay siempre variaciones. Artes en las cuales las dos fases coinciden son la pintura y la literatura.

<sup>2</sup> Ya preparado el material de trabajo, se construye la forma, (esto, en el caso de que no sea necesaria otra estructura de apoyo como una armadura previa, que a veces es una obra en sí misma), se somete a una primera cocción, se continua con las intervenciones de color o de textura, de esmaltados y, la última quema es la que determina la forma estética en la cuál se presenta a la percepción.

ceramista es la *emoción* provocada por la incertidumbre necesaria en la anticipación de la acción del *fuego sobre el material* para tener el resultado esperado. La posibilidad de *repetir una forma o una imagen* es lo que poseen las dos disciplinas en común. “La diferencia está en que la cerámica se ocupa de lo tridimensional, y la impresión de lo bidimensional. Por lo tanto no es sorprendente que la cerámica y la impresión hayan sido utilizados conjuntamente durante cientos de años para producir objetos y azulejos decorativos”.<sup>3</sup>

En la historia de la cultura y el desarrollo humano, primero la cerámica ha tenido una función utilitaria, de culto, de rito y de decoración. Luego en otro plano, el grabado ha ocupado el primer lugar en la difusión del conocimiento a través de textos e imágenes ligados también al culto.

Por otra parte, no olvidemos que la cerámica fue el primer soporte para la escritura, el primer sistema de signos que el humano ha configurado para ordenar registrar y expresar su pensamiento. El grabado puede tener su raíz en la pasión por el *libro bello*. “En un principio se quiso sustituir a la miniatura (manuscrito) [...] y no existía el menor propósito de crear algo nuevo, algo que por su técnica se diferenciará de lo anterior”.<sup>4</sup>

De esta manera, se ha enriquecido el arte a través de las *fusiones* que se han hecho a lo largo de la historia. La experimentación, en el contexto de las artes plásticas es una herencia de la modernidad y de las vanguardias que permiten incluir prácticamente de todo, como elementos de propuestas y de lenguajes innovadores. En el contexto actual en el cual los elementos esenciales son la sorpresa, el impacto y la reinención, yo sustituyo el soporte tradicional del grabado, el papel, con otro material igual de noble que es la porcelana. Esta propuesta ofrece además, la posibilidad de transitar de lo bidimensional a lo tridimensional libremente. El grabado utiliza una superficie bidimensional, la cerámica como yo la empleo es escultórica, o sea tridimensional. Una propuesta plástica puede

---

<sup>3</sup> Scott, Paul, *Cerámica y técnicas de impresión*, p. 7.

<sup>4</sup> Westheim Paul, *El grabado en madera*, p.28.

El grabado fue como una introducción secreta de un nuevo procedimiento técnico que tiene buenas razones para no llamar la atención del público. “Los Salterios y la Biblia de Gutemberg hicieron todo por parecerse como dos gotas de agua, a los Codices manuscritos”. Idem.p. 29.

cambiar el estatuto de artesano con el de artista. Es decir que la problemática que se plantea en la definición de estos términos consiste en determinar a quién van dirigidos.

Cuando un objeto se destina al uso, su significación cambia o se modifica totalmente. Mi planteamiento de tesis se dirige hacia al empleo artístico de las dos disciplinas, al uso estético y no utilitario. Si el papel es perecedero con el tiempo, la porcelana a pesar de su fragilidad, desafía el paso del tiempo, lo que permite incluso su uso en la intemperie o poder exhibirlo de maneras no tradicionales. Tiene múltiples utilidades y, al haber pasado por el fuego pretende ser eterno.

Unificar lo no unificable para obtener como resultado final una expresión personal, una escultura irrepetible en el sentido de que se pierda la característica del grabado, la multiplicidad, y al adentrarme a la forma escultórica, trato de combinar estos dos medios para generar una nueva identidad, obra original, es mi desafío.

Para mí es importante en el contexto actual, rescatar el oficio de plasmar formas, mantener el lugar de la *plástica* en competencia y complicidad con la *tecnología* y *lo conceptual*. Los medios electrónicos han desplazado a los tradicionales haciendo de éstos, procesos alternativos, por lo que con este ejercicio estoy actualizando la tradición.

La historia del desarrollo de las artes plásticas con relación al establecimiento de un lenguaje de lo bidimensional a la forma tridimensional, del plano hacia a la escultura, demuestra la necesidad humana de abarcar y experimentar opciones y formas para manifestar sus inquietudes, diferencias del escalón entre uno y otro modo de concebir el mundo que nos rodea.

De esta búsqueda de la idiosincrasia de cada medio y sistema de expresión plástica, resultan los logros, los valores y las posibilidades de invención. Las limitaciones, en el caso de mi proyecto, derivan de la fragilidad del material y de la complejidad técnica.

El arte contemporáneo tiene la imperante necesidad de reinventar, reconsiderar, cambiar, deformar e intervenir en el entorno. Esta reinvención consiste en tomar los elementos conocidos ya utilizados que son parte de la tradición y cambiarlos e insertarlos para resignificarlos. Hoy existe una urgencia por experimentar formas y nuevos medios, nuevas *superficies* de comunicación. El contexto actual permite una total libertad para escoger la forma de expresarse.



El papel porcelana como soporte para el grabado, esconde un abanico de posibilidades plásticas que hay que descubrir. Las dificultades que encuentro en cuanto a la estética del plano transformado y llevado a lo tridimensional, están ligadas primero a los procedimientos técnicos (como hacer que una hoja delgada de porcelana se pueda sostener en el espacio y soportar las quemaduras sucesivas y el encogimiento) y luego a la forma de pensar, plásticamente hablando, que es diferente cuando se trata de la forma escultórica tridimensional la cual tiene otra relación con el espacio que la bidimensional.

Propongo un proceso creativo que sorprende y que es resultado de la plasticidad misma de la porcelana papel, que ofrece infinitas posibilidades de componer y construir formas en gamas cromáticas casi pictóricas.

El reto son su fragilidad y la limitación de los rigores técnicos. Los materiales y la tecnología son los de siempre, los tradicionales y antiguos, aplicados a una propuesta contemporánea. En el desarrollo de la tesis el tercer capítulo está destinado a la descripción técnica, los materiales y sus propiedades, con base en los experimentos personales. La experiencia en este campo de la plástica no tiene fin, por esto yo me limito a analizar en particular mi serie de pruebas para poder sacar conclusiones.

Existen materiales cerámicos ya preparados que ofrecen un servicio excelente para los profesionales, pero lo importante es liberarse de cualquier dependencia, saber preparar uno mismo los materiales y a través del conocimiento aplicado al ejercicio consistente, se adquiere la maestría necesaria para obtener los resultados deseados.

El arte es una práctica como otras prácticas sociales, con sus atributos, características y funciones que debe cumplir. El arte primitivo era visto como un ritual mágico-religioso y el pensamiento politeísta se reflejaba en la producción de todo objeto funcional y ritual. El arte clásico es el reflejo y la materialización de un ideal de belleza y de perfección bajo sus códigos de representación. El arte de la edad media está sumiso a una sola idea, la del Creador, único y todopoderoso, el Renacimiento antropocéntrico retoma los conceptos y la filosofía clásicas, el barroco que ya es una forma sofisticada de pensar y que marca el eclecticismo y la decadencia del gusto, luego el romanticismo que hace la transición hacia la época moderna. Son todos ejemplos de cómo la misma realidad se representa y materializa de modo diferente. El arte moderno es la proyección del pensamiento crítico, donde la razón tiene su fuerza pero su debilidad también.

Los cambios en el tránsito del arte moderno al arte contemporáneo han traído la necesidad de ampliar todos los conceptos en que éste se sustentaba para comprender la nueva realidad. Los límites entre distintos géneros y disciplinas artísticas se han diluido de tal manera que ya no existen códigos fijos en las nuevas formas de representación, ni en las de interpretación. Es el objeto recontextualizado y resignificado lo que produce nuevas estéticas.

Entonces, las disciplinas como el grabado y la cerámica se ven un poco aisladas dentro de las nuevas formas de expresión artística, más bien marginalizadas, o fuera del tiempo, o como algo culturalmente fuera de la corriente principal en el arte (*main stream*). El planteamiento sobre el tema pretende actualizar conceptos y técnicas de la tradición, integrándolos a las gramáticas visuales contemporáneas, mediante el uso combinado del grabado y la porcelana como cuerpo soporte. La fusión, la interdisciplina son una opción dentro del arte actual, el aprovechar las propiedades físicas del material junto a la idea de mi obra para provocar nuevas interrogantes.

## Capítulo primero

### 1.1 El lugar del grabado y de la cerámica. Perspectiva histórica.

Para el desarrollo de la cultura<sup>5</sup> existen dos cuestiones distintas pero igualmente importantes; por un lado la creación de imágenes y su transmisión (difusión) y por el otro, que estas imágenes sean artísticas.

Así empieza el hombre a definir sus actos desde una perspectiva sensible, valorando los resultados de su trabajo según el pensamiento que llamamos hoy día “estético”, para diferenciarlo de otros tipos de pensamiento como el científico, filosófico o el religioso, por ejemplo.

La estética nació como una rama de la filosofía, con Baumgarten y Kant en el siglo XVIII y casi todos los grandes pensadores como Platón, Aristóteles y Hegel, entre otros, han reflexionado sobre el tema de la belleza, de lo “que es el arte o el objeto estético”, disertaciones y definiciones sobre el campo del arte, o los problemas y los valores que en ella están contenidos. Filósofos como Mario Bunge consideran que la estética no es una disciplina, sino un montón de opiniones injustificadas y que quienes no tienen experiencia artística deberían abstenerse de hacer estética.

“Existe un mundo específico de relaciones humanas con la realidad y, por tanto, un tipo de objetos, procesos o actos humanos, que reclaman justamente por su especificidad un estudio particular: el que corresponde llevar a cabo precisamente, a la Estética”.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Las primeras manifestaciones de cultura surgen con la aparición del hombre en la Tierra; concepto que deriva de las acciones de los humanos; todo lo que el hombre ha transformado en su propio provecho: por ejemplo cuando se empieza a trabajar la tierra aparece la agri-cultura; cuando el humano interactúa con y sobre la naturaleza para aprovechar lo que en ella existe, o para representar en propia versión el entorno.

<sup>6</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, p. 47

En la actualidad hay cambios radicales y estructurales en el pensamiento y en el ámbito de la experiencia artística, así que el arte ya no es un lugar limitado en su definición. “Sólo podría hoy hablarse del arte como lugar disperso, estallado más allá de sus límites, de sus lugares.”<sup>7</sup> Hal Foster por ejemplo, llega incluso a describir el arte moderno como antiestético.

Históricamente, el concepto de arte no existía en las acepciones y varias definiciones que hoy conocemos. El juicio de lo que es válido como arte no tenía la jerarquía que hoy planteamos tomando en cuenta el valor de cambio, de consumo, de uso y de exposición del arte. Estos son conceptos de la modernidad que incluso plantean una ambigüedad crítica sobre lo que es y lo que no es arte.

El arte es una expresión que tiene que ver con la temporalidad, con la manera de pensar y de entender de una comunidad en su respectivo tiempo histórico. Es un acto mediante el cual el hombre concreta su vivencia en un material tangible. La *concreción*, es decir, la creación puede ser imitativa (mimesis), o imaginativa, ...“me refiero al arte verdadero, que está hecho de inventiva, de fuego y de audacia”<sup>8</sup>. “Arte quiere decir mimesis del mundo de las imágenes y su explicación por medio de las formas de que dispone”<sup>9</sup>. Por ejemplo, el diccionario de la Real Academia Española, define como arte “la virtud, disposición y habilidad de hacer una cosa; acto o facultad mediante los cuales valiéndose de la materia, de la imagen o sonido, imita o expresa el hombre lo material o lo inmaterial y crea, copiando o fantaseando. Es la expresión de un ideal de belleza.” Cada época y cada región tienen su definición del arte y su sensibilidad específica, dependiendo de los cánones estéticos de quienes la definen. Cada cultura está dotada de una *visión del mundo* que le es propia. El arte como medio, como una herramienta o como una capacidad creativa es una definición parcial. La valoración de la *artisticidad* y del contenido de la obra pertenecen a una sociedad determinada. El arte ha adquirido su significado a través de la historia y en cada época, dicho significado presenta distintos valores. “La definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere

---

<sup>7</sup> Brea, José Luis, *Las auras frías*, p. 4

<sup>8</sup> Dubuffet, Jean, *Escritos sobre arte*, p. 22

<sup>9</sup> Adorno, Theodor, *Teoría estética*, p.286

ser y quizá pueda ser”.<sup>10</sup> El arte ha tenido siempre una posición privilegiada en el sistema de valoración de las diversas comunidades. La actividad artística tiene primacía como forma de percibir el universo. El arte se entiende mejor bajo un tiempo propio que se diferencia de un tiempo biológico o simplemente cronológico el que George Kubler llama “topológico”.<sup>11</sup> La obra de arte tiene una vigencia distinta a la vigencia biológica humana, es decir ¿cuando caduca una obra de arte? Puede caducar de diferentes formas o maneras; cuando su materialidad se deteriora, se destruye, o cuando su vigencia por concepto termina.

Por ejemplo, Vasari para discutir sobre los estilos utiliza el tiempo cronológico y biológico (nacimiento, crecimiento, madurez, decaimiento y muerte) de los artistas de su tiempo. La simple linealidad cronológica de orden sucesivo, pasado-presente-futuro no basta para analizar y sintetizar fenómenos artísticos. Es interesante estudiar de una manera comparativa, no la sucesión de la producción de los objetos artísticos sino las relaciones que se generan entre ellos.

El arte se define a través de procesos de reflexión, de búsqueda de criterios estéticos y de su propia capacidad crítica. Es evidente que en este proceso histórico, que se inicia en la Antigüedad, se afirma en el Renacimiento y culmina en la época moderna, se busca producir “objetos que funcionan estéticamente de un modo dominante; es decir, como obras de arte”.<sup>12</sup>

Lo que en ciertas culturas se considera arte, para otros grupos sociales quizás no tiene valor. Al inicio el arte fue mas un fenómeno cultural que sensible, luego uno más estético que socio-político, para volverse hoy uno del poder. Quiero decir que a través de las formas de expresión artísticas se critica una postura política. El arte tiene su lado crítico, no siempre es político, pero puede influir en las decisiones políticas. Puedo escoger el ejemplo del “copete”. Cuando el copete adquiere importancia, (véase el casco romano, la corona monárquica, el gorro papal, la época de Luis xv, el de Elvis Presley o de Peña Nieto) te hace pertenecer a cierta época, estilo o actitud. El “copete” del arte hoy es logos, y

---

<sup>10</sup> Adorno Theodor, ídem, p. 12

<sup>11</sup> Ver Raquejo Tonia, *Land art*, p. 37. La topología entendida como concepto de la continuidad en su análisis histórico complejo.

<sup>12</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo, ídem, p. 103

el logos es parte del ejercicio de poder. El logos adquirió peso en el arte de hoy, que se volvió mas lingüístico y discursivo que objeto físico o representación.

Vamos a entender el arte como imagen de la realidad, no como la realidad misma convertida en arte.<sup>13</sup> Es decir, hoy en día el simple hecho de tomar un trozo de realidad y re-contextualizarlo dentro de un museo, ya es considerado arte. Cuando Marcel Duchamp en 1914 puso su *Bottle-Rack* en una exposición en un pedestal (para no hablar del Urinario) cambió para siempre el sentido de la condición del arte, cuestión que no está resuelta todavía, a pesar de que estamos en el siglo XXI. Pasar por la dimensión mimética del arte, saltar a la dimensión utópica del arte, acabamos hoy, no en lo que puede ser el arte, sino en lo que no puede ser. “Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte no es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar a) el contenido, b) los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos.”<sup>14</sup>

Así la polvorienta pregunta ¿qué es el arte? hoy en día nos conduce a otros sentidos y reflexiones. A la luz del arte de los últimos sesenta años todo resulta válido y “el arte al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía”.<sup>15</sup>

Para decidir como actuar en el presente uno debe de situarse a sí mismo en la historia. El artista de hoy no puede obviar ni su contexto y mucho menos su pasado histórico, pero de una forma consciente, no intrínseca. Quiero decir que la libertad para cambiar no está aislada de la tradición; la tradición entendida como un modo de ver en un momento determinado. “El contenido de todo lenguaje en arte es su estilo”.<sup>16</sup> Sin embargo, la palabra “estilo” de tanto ser utilizada ha perdido su significado. Las “escuelas” y los “estilos” son el resultado de los inventarios de los historiadores del arte del siglo XIX. “Lo mucho que se ha escrito sobre arte se basa en la confusa red de la noción de estilo: sus

---

<sup>13</sup> Ver la dialéctica entre realidad y su representación en Danto, Arthur, *idem*, pp. 210-215. Según Adorno el arte pierde su potencial por ser realidad. El giro fundamental en el arte está dado por el cambio de su función social.

<sup>14</sup> En Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, p.221, con referencia a las definiciones de Hegel sobre el arte. (Friedrich Hegel's *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, Oxford, Calderon Press, 1975, II)

<sup>15</sup> Adorno, Theodor, *idem*, p. 12.

<sup>16</sup> Adorno, Theodor, *idem*, p. 271

ambigüedades e incoherencias reflejan la totalidad de la actividad estética. El estilo describe mejor una figura específica en el espacio que un tipo de existencia en el tiempo.”<sup>17</sup>

Una mirada globalizadora de la revisión histórica incluye el análisis de los procedimientos yendo de lo simple a lo complejo en el arte actual. El incremento de métodos y herramientas para producir arte no excluye a los procedimientos antiguos. Volcarse totalmente en lo actual resulta limitativo y riesgoso. La apropiación literal deja la responsabilidad únicamente al momento histórico en la que se está generando, es la apropiación del objeto encontrado, manipulado contextualmente y conceptualmente para que sólo funcione en un momento de la historia. Por ejemplo es discutible repetir hoy lo que hizo Warhol en los años sesenta con sus Brillo Box, aunque sea una apropiación que hace Mike Bidlo.<sup>18</sup>



Mike Bidlo. “Not Andy Warhol”

La distancia entre el hombre antiguo “natural” y el hombre actual se puede medir en el contexto de sus producciones o expresiones. Hay dos conceptos en oposición, lo *efímero* y lo *duradero*. Al analizarlos junto con otros componentes o conceptos, nos resulta clara y precisa la característica de una cultura. Por ejemplo hoy el carácter dominante de lo

<sup>17</sup> Kubler, George, *La configuración del tiempo*, p.61.

<sup>18</sup> En el libro de Arthur Danto, *Que es el Arte*, se replantea la validez de estas propuestas. El mismo autor rectifica su postura anterior, argumentando el porqué ya no es suficiente la voluntad del artista y la validación de una institución para que la obra sea de verdad arte.

efímero en el mensaje y la producción artística niega la idea de construir objetos duraderos. Es difícil seguir la idea de una historicidad con ensambles dispersos y efímeros mientras que en tiempos pasados el arte era concebido para durar. “El esfuerzo para crear obras maestras durables se ha desintegrado...lo duradero ha desaparecido y ha arrastrado en su torbellino a la categoría de duración”<sup>19</sup> y es que la sociedad de consumo obliga a lo desechable.

Así tenemos hoy elementos de las culturas antiguas que nos sirven para reconstruir antropológicamente una visión del pasado y construir al mismo tiempo la actualidad. “No hay nada nuevo ni nada antiguo -escribe Robert Smithson- y ningún acto es completamente nuevo, por esto generalmente los artistas han preferido repetir el pasado más que alejarse de él.”<sup>20</sup>

Mediante el discurso actual el artista cuestiona ya no solo el concepto de arte, sino el de la cultura, de la sociedad, del progreso, del género, de la raza, de la historia del arte y de toda la realidad que el hombre asume normalmente.

He considerado necesaria esta breve revisión de algunas de las definiciones sobre que es el arte y que es la estética, para no olvidar totalmente el pasado. Las preguntas de la conciencia crítica sobre la forma, sobre los procesos de trabajar y el producto final son parte de la estética, además de que mi propuesta plástica tiene un importante sentido de la forma, de lo plástico y del objeto producido para ser duradero. La forma es importante porque por un lado determina las características del objeto y por el otro determina su uso, cuando hablamos de lo tridimensional. El análisis comparativo de lo bi-tridimensional será detallado en otro capítulo.

## **1.2 Cerámica y grabado, ¿artes menores?**

Las artes de la tradición, tanto las mayores (pintura, escultura, arquitectura) como las menores (cerámica, grabado, tapiz) en el presente se encuentran en un cono polémico. La historia de las artes plásticas habla por si misma. Aquellos conceptos y categorías estéticas

---

<sup>19</sup> Adorno, Theodor, ídem, p. 45.

<sup>20</sup> Raquejo, Tonia, ídem, p. 39.



importantes en tiempos pasados, hoy sugieren poco. De hecho esta delimitación ya no importa más. El punto de disputa y tensión se movió, es decir, otros dos polos están en juego: el concepto y la factura.<sup>21</sup> También otra frontera se ha borrado; entre arte y tecnologías. Como ya no existen reglas, el contexto actual ofrece la total libertad para escoger la forma de expresarse, el contenido de una obra u otra se vuelve individual, personal y particular, sólo a veces alcanzando valores de universalidad. Con esta afirmación quiero subrayar que sólo un tema y un lenguaje que trasciende lo regional, lo local, lo particular se vuelvan paradigmáticas, universales.

La tradición tiene reglas artesanales y es una categoría histórico-filosófica. “El oficio artístico moderno es radicalmente distinto de las reglas artesanales de la tradición”<sup>22</sup>.

Con el fuego empieza la historia de la cerámica, tan ligada al desarrollo de las distintas civilizaciones. Se crearon toda una serie de objetos que por encima de las exigencias utilitarias debieran ser bellos.<sup>23</sup>

Definir si la cerámica es arte o no, ya no es una polémica contemporánea. El proceso para dar forma a las piezas en la antigüedad pertenecía al artesano. El artesano constituía una clase social.<sup>24</sup> Y los ejemplos de artesanías convertidas en arte por la valoración histórica pertenecen a las épocas en las que el arte era una fiesta en la que todo el mundo participaba. En todas las culturas antiguas el artista artesano, sin excepción ocupaba un lugar distinto dentro de la sociedad. Un jarrón chino o griego, un icono bizantino, un relieve asirio, un manuscrito carolingio o una cerámica precolombina son incluidas hoy en la categoría de arte, pero con su lado antropológico.

En el pensamiento occidental (el cual tiene su raíz en la cultura griega) los géneros artísticos mayores dentro de la plástica son la escultura, la pintura y la arquitectura. Sin

---

<sup>21</sup> El concepto es la forma de pensar y la factura es la manera de hacer una cosa. La factura se vuelve importante con las vanguardias.

<sup>22</sup> Adorno, Theodor, ídem, p. 64.

<sup>23</sup> La cerámica es entendida no como material de construcción o como marca tribal, sino como materialización de las creencias en la vida de diferentes comunidades, con fines mágicos y religiosos.

Cooper, Emmanuel, *Historia de la cerámica*, pp. 7-12.

<sup>24</sup> El artesano es solo un ejecutante de una obra, que puede tener cierto grado de perfección, pero se distingue del artista por las diferencias de las encarnaciones del sentido. Las condiciones necesarias para que *algo* tenga el estatus de arte son el contenido y su significado, además del acercamiento a ese *algo*.

embargo los griegos no incluyeron a la pintura y más lejos aún a la cerámica dentro de sus musas sino que eran actividades artesanales (decorativas). A lo largo de la historia se observan tres periodos importantes de cambios en el significado del “Arte”, una en la transición hacia el Renacimiento (siglos X-XIV), otra en el Renacimiento en sí (s XV-XVI), cuando se establece la definición del arte así como se conocería oficialmente hasta finales del siglo XIX y principios del XX, que con Duchamp finalmente se redefinen las vanguardias que dan pie a las cuatro últimas décadas del siglo pasado, en las que se cambian por completo los sentidos y significados, En estas últimas décadas incluso ya se clasifica el arte por Post Vanguardia, Conceptual y Post conceptual, sabemos que existen aún más clasificaciones.

“En el lenguaje artístico expresiones como técnica, oficio, artesanía, son sinónimos”.<sup>25</sup> Dentro de la historia, el hombre ha buscado emplear técnicas cada vez mas eficaces y materiales más adecuados para crear formas adaptadas primordialmente a una función útil, en consecuencia los materiales, las técnicas, los trabajos y los productos “podían ser jerarquizados de acuerdo con su eficacia en el cumplimiento del fin, medida esta eficacia por la adecuación de la forma a su función”.<sup>26</sup>

La cerámica era un necesidad en la sociedad agrícola antigua. Los inicios de la porcelana se remontan a la China antigua. Si tomamos como referencia el año 500 A.C. y comparamos a China con el imperio persa y la época de oro griega, resulta sorprendente que la porcelana no se haya hecho primero en Medio Oriente. Los grandes relieves esmaltados de los asirios son la evidencia de su gran maestría y control de las técnicas alcanzadas, como son las quemadas en alta temperatura, sin embargo estos nunca conocieron la porcelana.

En Oriente, la cerámica adquirió un valor muy apreciado. La producción era patrocinada por la corte y comprada por los coleccionistas. Era utilizada en ceremoniales, expresión refinada de una sociedad civilizada. Por el contrario, en Europa esta no fue utilizada por la nobleza que prefería la plata, *pweter (estaño)* o madera y fue en la Modernidad cuando se comenzó a tener gusto por la porcelana. Los secretos de las técnicas de la porcelana llegaron a Europa apenas en el siglo XVII. Las reglas y rigores técnicos

---

<sup>25</sup> Adorno, Theodor, ídem, p. 284.

<sup>26</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo, ídem, p. 97.

para su trabajo fueron establecidos por los chinos entre los siglos II y III de nuestra era y los mantuvieron intactos por lo menos mil años más debido a su gran respeto a la tradición y a su sociedad sumamente conservadora.



Arte persa. 500 AC.



Jarrón funerario chino. 2400 AC.



Porcelana japonesa. 1800 DC.

En Europa, no fue sino hasta principios del siglo XVIII que se hizo la primera porcelana verdadera. De hecho en 1710 un alemán Johann Friedrich Böttger que bajo el auspicio del rey, estableció la primera fábrica en Dresden.

Es importante mencionar que esto se encuentra enmarcado dentro de la época barroca y que tuvo inicialmente usos predominantemente utilitarios. El barroco europeo como estilo muy esparcido por toda Europa, marca en las formas de la decoración, las características estilísticas de la producción de objetos de porcelana. Es interesante especular lo que hubiera pasado si la porcelana hubiera sido



Porcelana de Meissen.

introducida en Europa durante el románico o el gótico, tal vez la forma tuviera más fuerza y espiritualidad, por no estar basada en la ostentación y en la superficialidad de la decoración. No es posible hacer una comparación entre Oriente y Occidente desde el punto de vista estético, el gusto por el que fue creada en Europa, era rebuscado y la forma en su pureza no importaba mucho, el interés se centraba en la exuberancia de la decoración y el respeto por el material se demostraba en hacer detalles imposibles. Los productos utilitarios de

porcelana eran un indicador de estatus social dada su dificultad de ejecución y su valor monetario en el mercado.

La problemática de la porcelana fue cambiando con el paso del tiempo y hoy la industria ha acabado con la huella particular de las cosas hechas a mano. La revolución industrial<sup>27</sup> implanta los moldes para la producción en serie lo que no da lugar para cambios en el diseño, sin embargo es a partir de 1920 que se plantea la preocupación de permitir variaciones en los diseños.



Diseño de la Bauhaus

Corrientes artísticas como el Art Deco, Art Nouveau y más adelante la Bauhaus, propusieron una integración del arte en todas las esferas de la vida cotidiana. No aleatorio escogí estos ejemplos porque tanto para el Art Deco, como para el Art Nouveau fue necesario rescatar del trabajo artesanal, pero en un marco referencial artístico distinto. Sin embargo el Art Deco pretende una mayor adhesión a la modernidad. El concepto de estos movimientos propuso una revaloración del trabajo manual, el énfasis en el diseño, que desde entonces cambia la visión del mundo moderno. Lo importante fue asumir la cerámica no solo como producción de objetos bellos y funcionales, sino como un juego de invención e improvisación, con fines expresivos. Las dos disciplinas, el grabado y la cerámica, por sus cualidades plásticas fueron integradas en un nuevo concepto estético y ambas superaron las limitaciones impuestas por la función más utilitaria que expresiva. Rescatando elementos dentro de la tradición de los dos, se han vuelto un género en sí mismos, una forma más de creación artística.

---

<sup>27</sup> Hablamos del final de siglo XVIII hasta media del XIX, cuando el trabajo manual se reemplazó por la manufactura y procesos industriales, cambios fundamentales en el proceso de producción, que trajo consigo una serie de beneficios pero prejuicios también.

Son las corrientes de la vanguardia que imponen otra visión, el gusto cambia y por esto los artistas intervienen con marca y estilo personal en la producción industrial. En los últimos 50 años del siglo XX, cada vez más artistas piensan en la cerámica como forma de trabajo personal, escultórico. Es el momento en el que la porcelana se vuelve un material para la escultura. Son dos las principales razones por la cual la cerámica es el material de expresión escultórica. Primero, por que el bronce es mucho más caro, además te ahorras unos pasos en el proceso de realización de la obra. Para el metal la fundición implica primero hacer el original en un material desechable, luego realizar el molde, vaciar y fundir, mientras que con el material cerámico la obra se quema así como esta realizada y ya es una obra original. Segundo recordemos que las Vanguardias son contemporáneas con las dos guerras mundiales, había escasez de metal, ya que se utilizaba para fundir armas y no obras de arte, al menos que fueran símbolos de reafirmación de identidad nacional. El mejor ejemplo es el nacional-socialismo alemán.

“El uso creativo que Picasso le dio a la cerámica fue importante para darle validez al medio ante los ojos del *establishment* del arte. La línea entre artista y artesano empezó a hacerse borrosa y a comienzos de los años 60 y 70 cogió cierto ritmo”.<sup>28</sup>



Cerámica de Picasso

Los avances tecnológicos, los cambios y las profundas transformaciones en la simbólica visual hacen que las delimitaciones que anteriormente eran tan claras entre artes plásticas o decorativas, mayores o menores, desaparezcan y que toda la estructura del arte

---

<sup>28</sup> Scott, Paul, *Cerámica y técnicas de impresión*, p. 31.

contemporáneo cambie. De alguna manera los viejos procesos retornan y artistas o artesanos usan la arcilla como “otro” medio creativo y no sólo para fabricar vasijas.

Lo que hace considerar a la cerámica como arte menor, es la predisposición a la reproductibilidad de series de objetos. Lo que tienen en común la cerámica y el grabado es la característica de ediciones en serie, (a las que se pueden llamar originales múltiples) y los dos se han producido con fines más comunicativos o utilitarios, que expresivos. Obtener una imagen o una forma con el propósito de producir varias copias iguales, en el arte actual es muy común, la misma forma o la misma imagen aunque no cambia de modelo, pero solo cambia de color, modifica su significado.

Dos son los aspectos que a mi me interesa proporcionar al grabado, como conceptos previos. Uno, si pensamos en las primeras “incisiones” que desde la prehistoria se han hecho sobre diversos materiales, (piedra, marfil, piel, arcilla) son las primeras acciones de grabar, de registrar un gesto, dejar una huella. La incisión hecha conscientemente por el hombre sobre un material cualquiera es, grabar. “En efecto el hecho de grabar es tan antiguo como la raza humana”.<sup>29</sup> El otro, relacionado con el hombre contemporáneo y el arte, el termino “grabado” designa el “arte de realizar dibujos en relieve o en hueco sobre madera, metal u otros materiales, para su reproducción por medio de la impresión”.<sup>30</sup> Está claro que hablo del grabado que coincide con la fabricación del papel, con la intención de reproducir una imagen sobre éste. Me refiero a datos cercanos al año 1400.

El carácter repetible del grabado es uno de los cambios más trascendentales en la historia de los descubrimientos que acompañan al humano en su evolución. Lo repetible, lo multiplicable para una mayor difusión, implica una democratización. La reproducción en serie, característica relevante para las dos disciplinas, cerámica y grabado, permite multiplicar el número de destinatarios, su propagación y consumo, que les ha “transferido una enorme capacidad de comunicación, en relación con otras técnicas uniejemplares”.<sup>31</sup> Al mismo tiempo el fácil acceso a esto tipo de producciones, contribuye al cambio de estatuto de categoría dentro de las artes.

---

<sup>29</sup> Pla, Jaume, *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación*, p. 21.

<sup>30</sup> *Dictionnaire Encyclopedique*, ed. 1975

<sup>31</sup> Rodríguez, Cristina, *El grabado historia y trascendencia*, p.8.

Los primeros grabadores eran simples artesanos que transferían y tallaban los dibujos trazados por el artista. “El grabado forma parte del mundo social en que surge, lo refleja y contribuye a su permanencia y cambio”.<sup>32</sup> En Europa entre los siglos V y XIV se practicaba un tipo de grabado en metal por los orfebres y los naipes son las primeras formas impresas. La técnica de grabado en madera (xilografía) se practicaba en China en madera de cerezo y en la India se hacían varios tipos de impresiones sobre telas. Resulta que la xilografía es la más antigua de estas técnicas y su origen es en oriente.<sup>33</sup> En Ravena antes de finalizar el siglo XIII se realizaron los “primeros ensayos” de grabado en madera.

Históricamente el grabado en relieve corresponde a la época medieval, su simpleza y la severidad de la línea han servido para la comunicación de símbolos reconocibles fácilmente por la comunidad y es indiscutible que las primeras imágenes tenían cierta rigidez en las formas y el dibujo. Así el grabado en madera sirvió para los libros de texto que fueron dirigidos a la clase media “no del todo culta y de gusto retrasado”.<sup>34</sup>

En el renacimiento el hombre y su vida terrenal fueron el centro de interés y el grabado se vuelve “verdadera voluntad del arte de la época”.<sup>35</sup>

Después de Albrecht Dürer y sus seguidores ( Hans Baldung Grien, Lucas Cranach, Hans Holbein) la xilografía había sido eliminada de los libros elegantes y serios pero persistió en los libros baratos y hojas volantes. Un recorrido rápido al hilo del tiempo en la evolución del grabado no puede omitir la Escuela de Fontainebleau (inicio del siglo XVI) formada por grabadores italianos renacentistas y la Escuela de xilografía de París, bastante académica y fría, al mismo tiempo en contraste trabajaban Rembrandt y Van Dyck. En España, Goya eleva a tal nivel el grabado en metal que no fue comprendido por sus contemporáneos. A partir de este momento se puede decir que existe la categoría plástica

---

<sup>32</sup> Ibid., p.11.

<sup>33</sup> En 1295 Marco Polo trajo a Europa la técnica de grabado en madera, técnica aprendida en oriente.

<sup>34</sup> Westheim, Paul, *El grabado en madera*, p. 20.

<sup>35</sup> Ibid., p. 19. Vasari describe las primeras pruebas hechas por orfebres alrededor de 1450. Es decir, el grabado se expande a Europa desde Italia y tiene que ver con un oficio artesanal, hasta el mismo Gutemberg, el impresor e inventor de la imprenta, tuvo como primera formación la de orfebre.

del grabado artístico, “la estampa no es una forma de arte menor sino la de un poderosísimo método de comunicación entre los hombres”.<sup>36</sup>

Las revoluciones francesa, la industrial en Inglaterra y la Europea de 1848, cambian la visión estética, el hombre ya se ubica como centro de la vida, como poder popular y el triunfo de la burguesía es total. El mercado de la estampa comparado con el de la pintura, es más barato y es competitivo ya que se dirige al pueblo.

La mitad del siglo XIX con Courbet, Daumier y Manet luego al final de este siglo con Toulouse Lautrec, Van Gogh, Edvard Munch, James Ensor, Kirchner y Nolde, se determina la total libertad creadora en el grabado ante las exigencias de la técnica. Es el momento en el cual se han definido dos tendencias claras, por un lado la académica y por el otro la de carácter creativo. “El grabado a partir de aquí se empleó como medio de expresión ya no de reproducción”.<sup>37</sup> Es importante mencionar la aparición del cartel el cual va a modificar completamente el mundo visual de la calle. En 1900 la economía de consumo ya está funcionando y el bombardeo de la imágenes lleva a la crisis y a la ansiedad. Se necesita mencionar la aparición del diseño gráfico, el diseño utilitario ya está, y surgen diseñadores que logran fundar marcas de productos o “logos”.

El grabado a principios del siglo XX pasa por dos crisis, primero la necesidad de satisfacer a una clientela cada vez más numerosa pero con menor gusto estético y segundo por el uso cada vez más generalizado de la fotografía. Este hecho es de gran importancia dentro de la historia de la percepción visual europea ya que desaparece casi por completo el grabado original de las páginas de los libros, es decir la manifestación gráfica de primera mano, que es sustituida por la imagen fotográfica.

En materia de la técnica del grabado el decenio 50-60 del siglo pasado, presentó un desarrollo sin precedente de nuevos materiales y el correspondiente enriquecimiento de los métodos anteriores. Artistas en su gran mayoría pintores, escultores y grabadores, buscan nuevas formas de expresión que según su sentir habrían de reflejar sus experiencias y pensamiento. La creciente importancia de la imagen impresa junto con las nuevas técnicas multiplicó las posibilidades creativas en las que ya se incluye el fotograbado. El decenio siguiente se ha caracterizado por el espíritu de la experimentación, “pues los artistas han

---

<sup>36</sup> Ivins, *Imagen impresa y conocimiento*, p. 215.

<sup>37</sup> Rodríguez, Cristina, *ídem*, p.30.



tratado de ensanchar las fronteras convencionales del grabado”<sup>38</sup>, con métodos alternativos, collage, china collee, foto grabado, estencil, mimeógrafo, serigrafía, el ozalit (blue print).

Los técnicos con conocimientos industriales han estado dispuestos a ayudar a los artistas que deciden incursionar en otros terrenos como el del material plástico o en las técnicas múltiples en tres dimensiones. La fotografía y sus aplicaciones al grabado en serigrafía, Xerox y piedras recubiertas de material fotosensible, junto con varias combinaciones de métodos manuales, han enriquecido aún más el vocabulario tradicional del grabado. Los años setenta son como un recipiente de ideas, después del fracaso del '68 la gente se recogió hacia dentro de sus propias esferas para explorar su mundo interior. El auto descubrimiento se convierte en un elemento esencial, el existencialismo, la atmósfera de emancipación individual, conducen a una libertad mental, síquica y creativa, el arte poco a poco se aleja de la tradición.

“You don't throw a grand piano away just because you've got a synthesizer”.<sup>39</sup> Es decir en otras palabras, no porque llegó el “Xerox” voy a tirar mi tórculo.

Hoy en día los procedimientos de reproducción fidelísima, procedimientos computarizados, han eliminado el grabado como medio de reproducción. El grabado y cerámica nos interesan cuando son solo pura obra de creación.

Cuando un objeto se destina al uso, su significación se modifica o cambia totalmente. Debemos de recordar que en el siglo XX la cerámica se desarrolla como arte, que los autores la incluyen en sus experimentaciones plásticas, y esto se debe a los cambios en la valoración de lo que es arte o no. Y todo cambia con el nacimiento de la cultura de masas y las tecnologías de reproducción.

Ya se han rebasado las categorías estéticas formales (el orden disciplinario de la pintura, escultura) y las distinciones entre la alta cultura y la cultura de masas. El arte es autónomo frente a lo utilitario.

“Cuando al impulso artístico no se le ofrece nada seguro ni en la forma ni en el contenido, los artistas que quieren producir algo se ven impulsados objetivamente a los

---

<sup>38</sup> *El grabado en los Estados Unidos desde el siglo XVIII hasta la actualidad*, catálogo de la exposición en el Instituto Mexicano Norte Americano, julio 1981, México, p.12.

<sup>39</sup> *Art of the 20th Century*, p. 618.

experimentos”.<sup>40</sup> Cuando un objeto no se destina al uso para el cual fue diseñado, su significación cambia totalmente.

A través de esta revisión histórica se entienden las razones que me llevan a experimentar en zonas poco exploradas buscando significados y nuevas gramáticas en el ya complejo lenguaje contemporáneo. Siendo indiscutible el carácter de las obras de arte hoy, hay que analizar correctamente las praxis que hace que el arte vaya más allá de su propia dialéctica y se aproxime de las cosas que están fuera de la estética.

El arte es validado por el ámbito cultural mundial (global) y éste ha decidido a través de políticas institucionales que el arte debe ser masivo provocando que la sociedad exija cada día menos a sus artistas. Hace falta la intervención del artista culto, sensible para resucitar la producción artística. Si nos encontramos hoy en la post-historia y *después del fin del arte* resulta indispensable que la comunicación, a través del objeto de arte diferencie a un humano de otro.

Finalmente es una cuestión de gusto, si la cerámica o el grabado son artes o no haciendo a un lado toda convención. Sin embargo “hoy lo que hay que analizar concretamente es la degeneración del arte”...<sup>41</sup>



**Piero Manzoni.** Merde d'artiste.

<sup>40</sup> Adorno, Theodor, ídem, p. 39.

<sup>41</sup> Ídem, p. 240.

## Capítulo segundo

### Consideraciones estéticas

#### 2.1 Obra de arte, objeto utilitario.

El objeto se convierte en obra de arte por la intención del autor o por la valoración del espectador. “ De esta manera no se sabe exactamente cuando un objeto real es real, o cuando actúa en función representativa”.<sup>42</sup> Todo depende del contexto objetivo en el cual se encuentra la propuesta. Es necesario ver o contemplar un objeto para que éste pudiera cumplir su función propia. La mayoría de los objetos de la historia de la cultura son desligados de su función de origen. “ Los objetos artísticos forman parte del mundo, de las cosas que el hombre ha creado a lo largo de los siglos”.<sup>43</sup> Todos los objetos que hoy encontramos en el museo están cambiando de categoría, de su valor monetario que es calculado con base en otros parámetros diferentes al momento en el cual fueron creados. La antigüedad, procedencia, el material, su belleza son los criterios de catalogación y de valor en el mercado. El lugar y el espacio propios para la contemplación es el museo, como institución dedicada a la conservación de objetos, fenómenos, costumbres, actividades del humano dedicado al arte y a la ciencia, y todo lo que se supone que debe de conservarse en una memoria que perdure a través de las generaciones. Investigadores afiliados a la institución “museo” son los que establecen las diferencias entre toda la clase de objetos y sus funciones a lo largo de la historia.

La actividad humana creadora dedicada a la resolución práctica de los problemas de la vida cotidiana tiene como resultado todos los productos que nos rodean y es la que se encarga de la producción de objetos utilitarios en general. La atención al objeto como obra de arte empieza en la antigüedad, Platón es quién ha hecho los primeros intentos de desplazar la atención de la función a la forma, es decir, mediante el pensamiento ético, estético, político, y es justo la estética que encuentra su lugar en la reflexión filosófica en aquel momento. Rebaso la tradicional pregunta por la realidad física y rinde más un culto a

---

<sup>42</sup> Fiz, Marchán, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 38. Desde un punto de vista formal, la obra de arte asume la apariencia del objeto. El objeto real también puede asumir la apariencia de la obra.

<sup>43</sup> Kubler, George, prólogo de Antonio Bonet Correa, *La configuración del tiempo*, p. 10.

la belleza (lo bueno, la verdad y la moral) que a los dioses. La figura de Platón me sirve para introducir los primeros cuestionamientos sobre la triada conformada por lo bello, la verdad y lo bueno, que están en sincretismo con lo útil.<sup>44</sup> Es un tipo de pensamiento laico que apenas empezando a definirse (la filosofía se opone desde sus orígenes a las creencias religiosas tradicionales) se detiene en la edad media (feudalismo occidental) por el dogmatismo central que reconoce sólo a Dios como único y verdadero creador. Es el renacimiento que retoma el humanismo, el ideal del hombre libre, lo que hace que empezando con este momento se desarrollan nuevas relaciones de producción, nacen los gérmenes de la burguesía que afirma su poder económico y político dando inicio una nueva organización social. Es este el momento de la autonomización relativa de la producción artística (el hombre se afirma como creador espiritual, sensible y poderoso) y del producto que soporta modificaciones en su estatuto: es decir, recibe un doble sentido, arte y mercancía.

Hoy contemplamos cosas que no fueron producidas con una finalidad estética, ¿por qué funcionan hoy estéticamente? Precisamente por los cambios que fueron impuestos en la historia por el tipo de pensamiento occidental. Es el occidente el que impone sistemas de juicio y categorías para las cosas.<sup>45</sup>



Fig. 1. **Máscara de Dionisio**  
Detalle de ánfora griega del Museo Arqueológico de Tarquinia.

Las máscaras siempre han funcionado en el plano simbólico además son muy utilizados en las tradiciones místicas. En este caso la máscara se encuentra pintada sobre una ánfora. Es decir sobre un objeto exclusivamente utilitario. Para nosotros hoy tiene un valor estético y cultural.

<sup>44</sup> Hay que volver a leer el diálogo platónico conocido como *La República* donde empieza la aventura de ver y pensar.

<sup>45</sup> Categoría, modo de enunciar que las cosas son de distinta manera según su cantidad, cualidad, posición, lugar y tiempo. En este sentido lo utiliza Aristóteles en *Sobre las categorías*. La cultura occidental tomó el liderazgo de las tendencias sociales que conforman el mundo actual, siguiendo el pensamiento griego como iniciador.

La mimesis<sup>46</sup> es el impulso humano que se encuentra en la base de todo simbolismo. En tiempos remotos la máscara fue siempre símbolo de un Dios y fue destinada a utilizarse en ritos y celebración de los misterios. Pueden representar también animales cuando se relaciona con el ritual de la cacería y tiene una función mágica. Hoy, en general, ha perdido su función de servir al hombre de disfraz para poder entrar en la posesión de energías espirituales, sin embargo estas tradiciones siguen vivas en muchas partes del planeta.

Impresionan las afinidades estilístico-formales en las tres figuras con lo que sabemos de la arcaica tipología de la máscara de Dionisio. Los ojos dilatados y divergentes con la pupila vacía, parecen mirar más allá del espectador. Por lo demás las afinidades entre estas tres representaciones de la figura divina, ahondan en un antiquísimo sustrato indomediterráneo. La máscara de Shiva (Fig. 2), como objeto de la cultura popular artesanal puede seguir vigente en su lugar de origen pero para nosotros, hoy tiene un valor antropológico. El ánfora es objeto de contemplación en un museo con estatuto de obra de arte mientras que en su origen era una vasija artísticamente decorada. Si vamos a comparar la necesidad de decorar los utensilios .....

En el vitral de Notre-Dame (Fig. 3), admiramos los colores que se filtran por el vidrio, mientras que inicialmente estas antiguas máscaras de Dionisio eran colgadas de los árboles durante las celebraciones místicas en los siglos XIII-XIV.

En la sociedad moderna se producen las modificaciones de percepción de una obra en oposición a las intenciones por las que fue creada, o sea que la obra no es consumida de acuerdo con su función inicial que ha determinado su producción. La historia del arte está llena de ejemplos donde la obra es desligada de su función originaria, pero la forma conserva su significado, lo que permite ahora la percepción de su función estética.

---

<sup>46</sup> En latín o griego, principio de la creación artística, imitación de los gestos y formas de la naturaleza.



Fig. 2. **Máscara de Shiva**  
Artesanía nepalí contemporánea.



Fig. 3. **Cabeza foliada policroma**, de la  
vidriería de una ventana de Notre-Dame en  
Paris.

Como referencia cronológica podemos decir que en la edad media, el valor de uso predominaba sobre el valor de cambio. Posteriormente, en la era industrial, todo lo hecho a partir de las nuevas formas de producción se convertía en un artículo de consumo que se podía vender en el mercado. Finalmente la tercera etapa sobreviene cuando cualidades abstractas que parecían inmunes a las operaciones de compra venta como el amor, la bondad, la valentía, el conocimiento, la verdad, etc. entran en el ámbito del valor de intercambio.

Un objeto, además de sus funciones originales tiene tres clases de interpretaciones: según su temática, su estética y su sentido plástico. La temática abarca cuestiones de religión, política y aspectos de la vida cotidiana. Lo estético, las categorías de lo bello, lo feo, lo sublime, etc. y lo plástico se refiere a su estilo. Sin embargo lo plástico significa la transformación de la materia, lo dúctil, lo moldeable.

El objeto artístico, a través de su materialidad, es parecido al objeto en general, entendida esta como soporte para una construcción real o imaginaria, la cual a su vez es una reflexión de una reflexión. El rol de estímulos visuales y táctiles es uno de los más importantes en el caso de los objetos artísticos que pueden ser estudiados por una serie de índices concretos; dimensión, forma, profundidad, color, contraste y proporción, pero queda un espacio imaginario que es el de la interpretación o de la comunicación entre el

objeto y el receptor. La comunicación artística es un caso particular dentro de los fenómenos de comunicación en general y tiene tres parámetros que no se pueden disociar; forma, contenido y contexto.

Como estamos en lo contemporáneo pensamos en dos cuestiones medulares para el entendimiento de la problemática estética actual, que incluye predominantemente obras de arte y cosas fuera del arte en la misma medida.

Una compleja serie de circunstancias ha determinado que precisamente sólo en Occidente han nacido ciertos fenómenos culturales que marcan una dirección evolutiva de universal alcance y validez. Justamente para subrayar la espiritualidad que ha marcado el desarrollo del arte (diferenciándolo así del trabajo manual-artesanía) Leonardo da Vinci dice que la pintura es *cosa mentale*. Podemos expandir esta afirmación a todo el arte y no sólo a la pintura, acercando el arte a otros dominios como la ciencia, acontecimiento presente ya en el arte del siglo XX e inicio del XXI.

“Para que el objeto funcione estéticamente se le aísla de los objetos reales que lo rodean, se traza un línea divisoria entre lo que es y no es estético, de este modo, la contemplación puede concentrarse en el objeto que ha sido aislado de su entorno real”.<sup>47</sup>

La conciencia estética aparece de inmediato al producir un objeto con cierta forma. El objeto de arte es antes que nada un simple objeto y si quiere entrar en el circuito de la percepción, de ser un signo, debe cumplir su función de comunicación y de representación. En su totalidad los objetos producidos en el ámbito del arte tienen un mensaje objetual, desde un punto de vista intencional o no, pero no todos los mensajes objetuales son productos artísticos.<sup>48</sup>

Para analizar el cómo funcionan varios objetos y en que plano, he escogido una serie de parámetros de comparación incluyendo aspectos y conceptos que los definen, y estos son: La forma y el material; Las partes y el todo; La ficción y la mimesis; Su intencionalidad y su finalidad; Mensaje propio y percepción-interpretación; Pasado y actualidad; Funcionalidad real y virtual. El “arte” está lleno de objetos que no se produjeron inicialmente para ser contemplados, o sea sólo con una finalidad funcional estética.

---

<sup>47</sup> Sánchez Vázquez Adolfo, *Invitación a la estética*, p. 93.

<sup>48</sup> Ver Maltese, Corrado, *Semiología del messaggio oggettuale*. P. 70.

Al inicio fueron utilitarios y aquí tenemos que recordar los dos valores antitéticos: la belleza y la utilidad.



Fig. 4. **Plato de cerámica siglo XVII.**  
Faenza Museo de la Cerámica



Fig. 5. **Mujer mariposa.** Broche de oro, esmalte translucido, ópalo, piedra, diamantes y escamas de plata. Art Nouveau 1900. Colección privada.

Las innovaciones utilitarias no muestran un rompimiento o discontinuidad tales como las artísticas. La invención artística se produce cuando todo un lenguaje formal cae en desuso siendo sustituido por un nuevo lenguaje con diferentes componentes y gramática desconocida. Un ejemplo de la súbita transformación del arte es la que se produjo hacia 1910 y la otra es la transformación del arte a finales de siglo XX.

Al final del siglo XIX se calificó de burguesa la definición de “Bellas Artes”. Después de 1900 con base en otro tipo de pensamiento más democrático, las artes populares, los estilos provinciales y las artesanías rústicas se consideraron de igual rango que los estilos cortesanos y las escuelas metropolitanas. Es importante recordar que el Art Nouveau se desarrolló en los talleres de artesanos con el propósito de crear objetos que ofrecieran al mismo tiempo utilidad práctica y estímulo estético a los sentidos. La Mujer Mariposa (Fig. 5) representa el gusto de la época. Después de la primera guerra mundial en Europa, el Art Déco retoma formas e ideas del Art Nouveau. Estos estilos se han extendido internacionalmente y han cumplido por lo menos tres requisitos importantes: primero, satisfacer la necesidad creciente del consumo de objetos utilitarios y que estos sean bellos; segundo, responder a escala industrial a la visión de la época donde hombre y naturaleza eran idealizados y en la que se consideraba que la belleza está en la naturaleza. El hombre



sólo debía de inventar formas para expresarlas junto con emociones y sentimientos. En esta época se ha creado un puente entre el arte aplicado y el arte culto; y por último, borrar las fronteras entre el trabajo artesanal y el artístico, concepto heredado por la Bauhaus y elevado a todas las esferas de la vida cotidiana. La Bauhaus tuvo que resolver la polémica entre la individualidad del arte y la producción tipificada de la máquina en una época en la que las artes mayores ya no disponían de elementos suficientes para satisfacer y enfrentar la necesidad y demanda de objetos artísticos.

Hacia 1920 con los exponentes del diseño industrial se borra la delimitación entre obra de arte y objeto útil. “ Así, una idea de unidad estética comprendió a todos los artefactos, en lugar de ennoblecer a unos a costa de otros”.<sup>49</sup> Esta doctrina igualitaria de las artes borra muchas diferencias sustanciales. Primero, una cosa es el trabajo y la formación artesanal y otra cosa es la invención artística. La formación artesanal está caracterizada por la existencia de grupos de aprendices casi iguales y está compuesto de acciones repetitivas y producción de serie, en donde se busca un beneficio económico forzoso, mientras que la creación artística requiere del esfuerzo individual y apartarse de toda la rutina.

Al mismo tiempo tengo que referirme a los cambios dentro de la vanguardia cuando objetos de la cotidianidad como zapatos, sillas, tazas, periódicos, etc. fueron introducidos a la pintura y a la escultura cambiando así las sintaxis de la forma y de la imagen, del contexto y del contenido. Con su *Ready Made*, Duchamp va a cambiar para siempre la forma de percepción estética y va a transformar estructuralmente el espacio cultural. Así nace una nueva categoría escultórica, el objeto. Objetos de la vida cotidiana se convierten en referencias dentro de la escultura y cualquier objeto puede ser escultura porque es suficiente la voluntad del artista, la institución que lo valide y el contexto general que los acepte.

---

<sup>49</sup> Kubler, Georges, *La configuración del tiempo*, p. 72.



**Fig. 6. Marcel Duchamp.**  
Bicycle wheel, 1913  
Ready made,  
Bicycle wheel mounted on a  
stool. 132 x 64.8 cms.  
Milan Arturo Schwarz collection

La intención del artista que escoge un material u objetos que puede transformar en una obra estética con un simple cambio de contexto, puede ser ejemplificada con la obra de Oppenheim, donde la frontera entre la realidad y el objeto escogido como realidad del arte, son una apropiación aparentemente sin sentido.

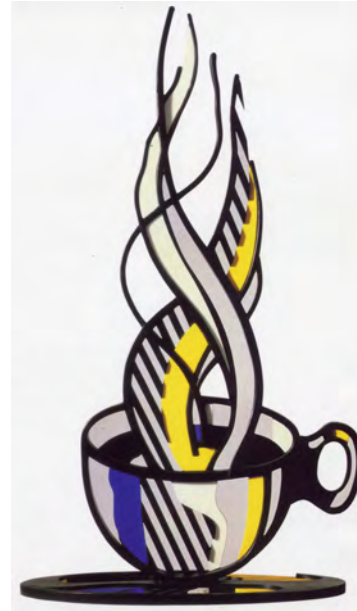


**Fig. 7. Meret Oppenheim.**  
The Fur Lined Teacup Object  
cup 10.9 saucer 23.7 spoon 20.2  
height 7.3 cms.  
New York Museum of Modern Art

Las invenciones artísticas brillantes alteran la sensibilidad del humano emergiendo de la percepción y volviendo a ella, a diferencia de las invenciones utilitarias que están más ligadas al ambiente físico concreto, cotidiano.

El *Pop* también convierte el objeto cotidiano en algo que habla de arte a través del consumismo. Roy Lichtenstein es uno de los primeros artistas que produce obras en serie. Sus objetos, en su tridimensionalidad están manejados bidimensionalmente como planos sin perder con esto su carácter objetual.

Fig. 8. **Roy Lichtenstein.**  
Cup and Saucer II, 1977  
Bronce pintado y  
patinado  
111.1 x 65.4 x 25.4 cms.



Hoy asistimos más a un cuestionamiento del objeto artístico tradicional que a una interrogante sobre que es objetual o antiobjetual. El concepto llano de arte ligado al arte de caballete se ha reducido, y se ha expandido hacia a otros dominios. Esta expansión se puede analizar en términos de una desestetización de lo estético, entendida como una apropiación de realidades no artísticas, características del arte de inicio del siglo XX. (“características desde la experiencia de Duchamp”<sup>50</sup>)

Cuando no fue posible separar el ámbito económico del ideológico o cultural, los objetos, las imágenes, las representaciones culturales e incluso las estructuras sentimentales y físicas se han convertido en parte del mundo económico. “ La imagen, más que el producto material en concreto, se había convertido en el artículo autentico de consumo”.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Fiz, Marchán, Simón, *op. cit.*, p. 155. La hostilidad del objeto artístico tradicional, la extensión del campo del arte, la des-estetización de lo estético, la nueva sensibilidad en sus diferentes modalidades, se insertan en la dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, en la producción no sólo de un objeto para un sujeto sino también de un sujeto para el objeto, y en la práctica teórica de los sentidos, revindicando los comportamientos perceptivos y creativos de la generalidad.

<sup>51</sup> Connor, Steven, *op. cit.*, p.42 .



Fig. 9 **Jasper Johns.**  
Painted Bronze II  
1964 (Ale Cans)  
Bronce pintado 13.7 x 20 x 11.2 cms.  
Colección del artista

Jasper Johns (Fig. 9) es uno de los artistas que ha puesto su mirada en objetos de la realidad convirtiéndolos en obras de arte bajo el lema de que todo objeto de la realidad es importante. Esta mirada y hace referencia al consumismo a la economía de excedentes. El consumismo y la publicidad se convierten en razón de la existencia, los deshechos, lo inútil de la vida cotidiana, son material para estos nuevos artistas, los nuevos *Dadas*. Es conocida la polémica generada en torno a la pregunta que le hicieran de que si el objeto era o no obra de arte.

El ejemplo de Jeff Koons (Fig. 10) demuestra como un objeto útil por excelencia que no tiene nada que ver con el arte adquiere este estatuto.

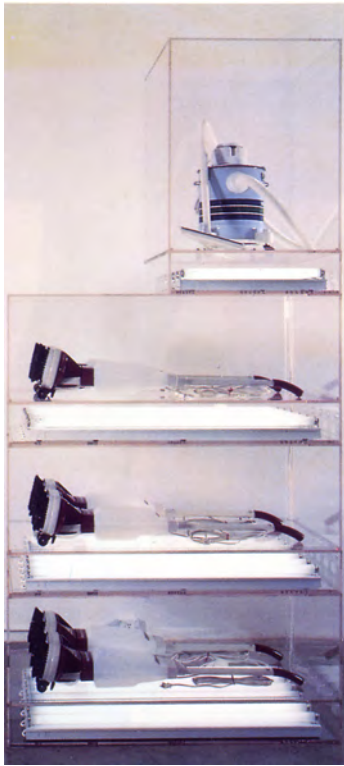


Fig. 10. **Jeff Koons.** Nuevas pulidoras de shampoo Hoover de luxe, nueva aspiradora Shelton de cuatro cubiertas desplazadas y capacidad de cinco galones para uso húmedo y seco. 1981-1987

Aspiradora, seis pulidoras de shampoo, plexiglás  
lámparas fluorescentes 294.6 x 137.2 x 71.1cms.

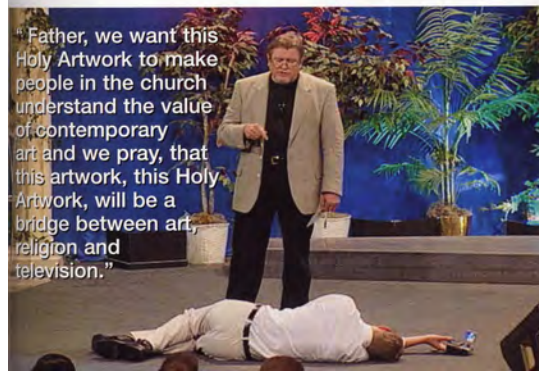


Fig. 11. **Cristian Jankowski.** The Holy Artwork, 2001, video stills DVD 19 min. Originally commissioned by Artpeace foundation for contemporary art, San Antonio Texas.

Para lo más actual, una obra de Christian Jankowski presentada en video, como de los medios de expresión artística más recientes, presenta el absurdo a veces del arte actual, no sin ironía y con un cierto grado de comicidad. Es una obra que indaga sobre la forma en la cual se percibe el arte hoy y lo que se necesita para producir una obra de arte y su utilidad.

El significado de la ruptura provocada por los movimientos de la vanguardia histórica en el arte, consiste en “ la deconstrucción de la posibilidad de postular normas estéticas como válidas.”<sup>52</sup> No hablamos más que de una transformación estructural del espacio cultural. Entonces las categorías de arte conocidas hasta cierto punto ya no existen. Todo el objeto se puede convertir en arte, por que es suficiente la voluntad y la intención del artista, la institución que lo valida y el contexto general que lo acepta.

<sup>52</sup> Foster, Hal, *El retorno de lo real*, p. 18.

## 2.2 Interdisciplina. La búsqueda de nuevos lenguajes y nuevas expresiones.

El concepto de interdisciplina tiene fecha relativamente reciente, es decir, como no es posible un arte que no experimente casi no es posible no hablar de ello. En mi caso la interdisciplina se encuentra en la conjunción de dos lenguajes que se fusionan en el proceso de formación de la obra y que tienen como resultado un producto que no es ni grabado ni escultura desde el punto de vista académico. En las esculturas grabadas hay una adición e intersección de lenguajes: pictórico-táctil, manual-industrial, formal-informal, bi-tridimensional, unidad- multiplicidad.

“Cada arte ya no es tanto una categoría distinta, como un modo diverso de concretizar el universo de formas o de explorar su constitución”.<sup>53</sup>

El léxico de la obra en el contexto actual está compuesto por el repertorio de los materiales e importan de igual manera el procesos de elaboración de la obra, el discurso (lingüística), como la obra ya terminada. Existe un intercambio entre la estética de la obra como objeto y la estética procesual y conceptual, la cual consiste en problematizar simultáneamente la representación plástica y la realidad representada, lo que es un paradigma dentro del arte contemporáneo.

Identificar lo específico del lenguaje estético, en particular de la intersección de las dos disciplinas: cerámica y grabado, en el que evidentemente uno trata de lo tridimensional y el otro por la tradición se refiere a lo bidimensional, resulta particularmente complejo ya que no se trata de una “ instalación” sino de objetos escultóricos. La diferencia entre una escultura y una instalación consiste en que, en el caso de lo segundo se abarca un espacio físico que rebasa por mucho al objeto mismo y además ese todo es considerado escultura en la taxonomía contemporánea. Revisando el pasado, un artista actual escoge que le sirve para configurar un discurso personal. Para una instalación coherente uno se apoya en citas de la historia del arte, o sea en la historia.

Hablando de rupturas en el campo estético, la modernidad construye su discurso, basándose en la pluralidad y diversidad, interdisciplina y multidisciplina. Todavía son

---

<sup>53</sup> Fiz, Marchán, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, p.142.

validas las categorías proporcionadas por la estética, lo que sucede, es que se van sumando poco a poco a los nuevos conceptos resultando así un lenguaje cada vez más complejo.

Darle vida a la tradición es otra visión del posmodernismo. “ En el siglo XX la innovación y la experimentación barrieron la actividad artística y cultural de los países del Occidente, destruyendo antiguas certidumbres y politizando la actividad artística.”<sup>54</sup>

La dinámica del cambio a veces deja a los artistas sin balance en cuanto a la seguridad de una cierta forma o contenido. Entonces, en la búsqueda para producir algo se ven impulsados a la experimentación lo que implica prestar elementos de diferentes campos o disciplinas. La interdisciplina comienza cuando entra en crisis el diálogo y la solidaridad de las antiguas disciplinas. “...Desde hace cien años vivimos en la repetición...”<sup>55</sup>

La búsqueda de lo nuevo tiende a llevar a la repetición cuando ya no hay manera de innovar, la única salida es cambiar el rumbo y encontrarse con otras coordenadas. Sin embargo, ésta búsqueda de lo original, lo nuevo, es obsesiva e inútil ya que nuestro universo está conformado de una cantidad de elementos específicos y lo único que podemos cambiar es el orden de los elementos y sus combinaciones para sentir que estamos innovando. Es más, aunque quisiéramos repetir, ninguna de estas repeticiones puede ser igual a otra a menos de que se trate de una matriz. Por lo tanto, encontramos que el dilema sólo es conceptual y en este terreno sí existen una infinidad de posibilidades. “ La categoría de lo nuevo es un resultado del proceso histórico que disolvió primeramente la tradición específica y después cualquier clase de tradición”.<sup>56</sup>

Además de la experimentación con los materiales, la problemática de la interdisciplina me lleva a otro dilema, ya que el grabado y la cerámica, siguen perteneciendo a la artes menores, sin embargo recontextualizando y conceptualizando ya se insertan en el arte mayor. Si lo contemporáneo implica la autorización para utilizar, no solo artes menores, sino que objetos no artísticos, comunes, por ejemplo, una instalación de platos del mercado comprados o hechos por mi, la instalación en sí ya es una propuesta mayor, mientras que los platos por sí solos no valen más que lo que son como objetos utilitarios.

---

<sup>54</sup> Connor, Steven, *Cultura posmoderna*, p.16.

<sup>55</sup> Wallis, Brian, *Arte después de la modernidad*, p. 169.

<sup>56</sup> Adorno, Theodor, *Teoría estética*, p. 39.

La interdisciplina, se puede transformar en concepto al interior de las obras que tienen como base de expresión elementos de dos campos estéticos diferentes. La combinación de estos elementos puede ser una cosa no prevista por el artista mismo, entonces uno se puede sorprender de sus propias obras.

La experimentación, el conflicto, la dicotomía, nuevos medios, viejos objetivos, encuentran lugar en la interdisciplinariedad como si fuera su medio vital. Por esto el arte del siglo XX empuja hasta el límite la propia experimentación llegando a prestar elementos de todas partes. La pintura utiliza la fotografía y el collage, la escultura, elementos pictóricos, y el *instalacionista* convierte todo lo que interviene, como Cristo que envuelve a la arquitectura transformándola en una caja. Las formas mixtas de acuerdo con este modo de ver son sólidos-líquidos, pintura-volumen, planos-espacios, en una fusión en donde no existe más lo bello o lo feo, el menor o mayor, lo útil o no. Hay que hacer la distinción entre la interdisciplina y la multidisciplina, que puede ser el ejemplo del espectáculo “opera” como fusión de la música, danza y escenografía.

Si consideramos al arte un proceso complejo, es decir que ya no es pintura o escultura en sí, sino una búsqueda de un concepto, de un tema, de un objetivo, de una forma, de medios y de una finalidad que hoy, más que en la época de Kant<sup>57</sup> está desligada de toda función que no sea la de causar un gran impacto a los sentidos e insertarse en el gran mercado del *mainstream*.

---

<sup>57</sup> Para Kant no hay una distinción clara entre la belleza y lo sublime de la naturaleza y la belleza artística. Si el arte se expresa a través de ficción, ilusión, invención, transfiguración...no podemos saber bien si es arte de verdad o belleza natural. El arte bello se debe ver como naturaleza.



## 2.3 Lo bi-tridimensional

Palabras clave: identidad estética, eclecticismo, *terrains vagues*, fusión, deformación, transformación, multiplicación.

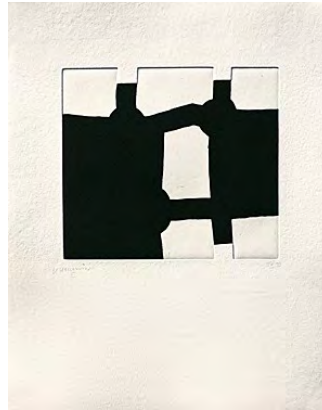
Estas palabras forman parte del lenguaje de las vanguardias del siglo XX, cuando se borran las fronteras entre los géneros artísticos. “ *I nailed pictures so that alongside the painterly effect, there would also be a sculptural relieve effect. This was done to blur the borders of artistic genres*”.<sup>58</sup>

Hacer un escultura de un hoja de porcelana papel grabada, es convertir una superficie bidimensional a la corporalidad tridimensional. El propósito es obtener un equilibrio relacionando las partes unas con otras. Lo divertido es construir formas en el espacio con estructuras planas que tienen líneas, colores y composición estructural específicas al plano.

Cuando el volumen (tridimensionalidad) está construido por superficies y planos, el modelado manual ya no es absolutamente necesario. El sentir escultórico es la construcción de volúmenes relacionados y la habilidad de definirlos en planos. Lo tridimensional es la materialización del espacio. Cualquier objeto como volumen, entra en relación espacial con otros objetos y la proyección de estos sobre una superficie plana, o sea un fondo o el cielo y, esto nos proporciona una visión de sus límites, de su limpieza, de su dimensión o de sus vecindades. Es un círculo perpetuo del plano al volumen, al espacio, al objeto, al concepto y de regreso, así como del bloque arcaico simple, que significa la relación perfecta entre el volumen y el espacio, a los materiales y medios no convencionales en todas sus combinaciones.

---

<sup>58</sup> Schwitters, Kurt, *Art of 20th century*, p. 462. La palabra *relievo* se refiere a la elevación de figuras y formas desde una superficie plana, como se ve en la escultura o la aparente elevación como se ve en la pintura, con el propósito de borrar las fronteras entre los géneros artísticos.



**Eduardo Chillida.**  
Escultura pública y grabado. Se demuestra la coherencia de la visión espacial, el despliegue de lo bidimensional a lo tridimensional.

“La forma no es sólo la organización interna de la materia sensible y, por ello, índice de la capacidad de transformación, de la creatividad, del ejecutante o artista en este proceso de formación,”<sup>59</sup> esta, también incluye el significado el cual es inmanente a la forma, no se pierde aunque se puede diluir o perder el mensaje o función originaria de una obra ya formada.

El espacio propio de la forma tridimensional no es sólo el espacio físico con sus delimitaciones, sino el todo inventado por el artista. Una intervención creativa sobre un material tiene como resultado un producto con una forma determinada. “ El análisis formal de la obra de arte y lo que en ella signifique la forma sólo tiene sentido si se relaciona con el material concreto”.<sup>60</sup> Los medios y la forma son importantes para el contenido.

Lo bidimensional y lo tridimensional son lenguajes distintos y sin embargo están completamente conectados. Los fundamentos generales para hacer la diferencia son esquemas ópticos y espaciales de percepción. Estas categorías tienen su lógica interna - como cualquier otra convención, su propia serie de reglas, que se aplican a una gran diversidad de situaciones. Pero las convenciones y las reglas no son inmutables y llega un tiempo en el que todo cambia. Con relación al grabado, el uso de un soporte distinto dota a la obra de significación, al romper con el espacio continuo y en un solo plano, o sea al tridimensionalizarlo cambia el semantema.

La definición de la escultura en la visión de la tradición cultural de occidente, es una práctica en un medio determinado. La proyección o manipulación del tamaño de la

---

<sup>59</sup> Sánchez, Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, p. 86.

<sup>60</sup> Adorno, Theodor, *Teoría estética*, p. 380.

escultura en relación con otras superficies, o con el medio, convierte a esa misma en algo que es su verdadera esencia, o algo interno a su forma.

A finales del siglo XIX se empieza a disipar la *lógica cultural* del arte, lo que significaba la pintura de Salón Oficial, el monumento por encargo... etc. En el tratamiento del espacio existen tres direcciones generales en la historia de la modernidad: La primera, es la disolución de la forma en el espacio cuando la escultura tiene su superficie vibrada y arrugada y la luz es captada y reflejada de manera *impresionista*. Rodin, en este sentido es un ejemplo que marca el inicio de la escultura moderna y cubre la primera década del siglo XX; La segunda, es la escultura pensada en grandes bloques cerrados, volúmenes densos y formas perfectas, como resultado del pensamiento esencial, Naum Gabo o Constantin Brancusi siendo ejemplos de referencia para definir esta visión de la forma en el espacio. Además, Brancusi es uno de los artistas que ha trabajado hasta el agotamiento sus temas, sus motivos. Ha repetido una y otra vez la misma forma hasta encontrar la perfección y ha cambiado de soportes para encontrar el que mejor sirviera a su propósito.



Fig. 12. **Auguste Rodin,**  
The inner voice, 1896-97  
Bronze, 146 x 59 x 45 cms. Paris  
Musée Rodin

*“ Plane and volume appear to me to be the great law  
of all life and beauty ”*



*“ In my opinion, a true form should suggest infinity. The surfaces should look as though they were ascending out of the mass into perfect and complete Being.”*

Fig. 13. **Constantin Brancusi.**  
Bird in space 1928, polished bronze,  
137.2 x 9.5 x 37.7 cms.  
New York, The Museum of Modern Art

Y la tercera, son todas las transformaciones de la escultura después de los años 50 donde caben todas las corrientes como el minimalista, el Kinetic Art, Body Art, Land Art, etc. definiciones de la forma como antiforma, la no escultura, cuando cualquier material, alambre, vidrio, plástico, fibras, agua, tierra, papel, vapores, grasa, etc. pueden devenir en escultura.

El sistema de formas cambia, desaparece el ideal de la proporción armónica, el modo de la representación como tal, y surge una diversidad expandida.<sup>61</sup> En la posmodernidad hay un campo ilimitado de la forma. Lo característico de este tiempo son las transformaciones estructurales del campo cultural. “La historia moderna se construye

---

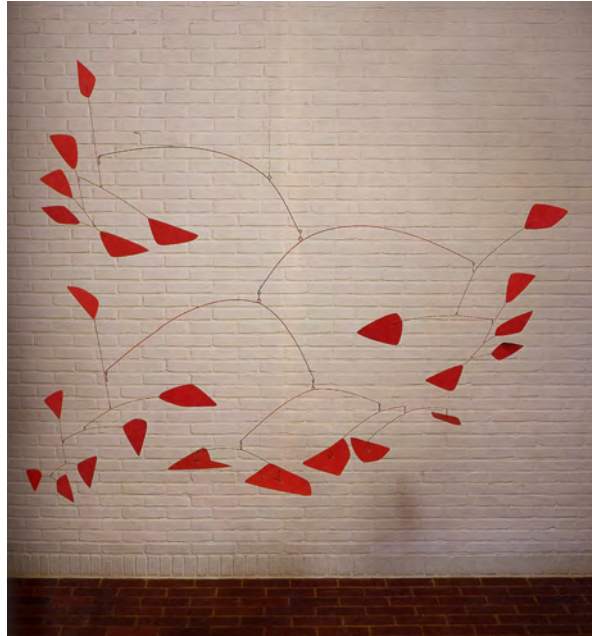
<sup>61</sup> El *campo expandido*, término del posmodernismo, posee dos rasgos principales:

- a) la practica de los artistas como sujetos individuales
- b) la cuestión, la problemática y el lugar de los medios (o materiales)

Para las obras bidimensionales el planteamiento es ligado al carácter de unicidad o de reproductibilidad, (producción en serie) para la obra tridimensional, es el espacio.

sobre el modelo del sujeto individual. En el arte la negatividad es transformada en una presencia concreta, la no escultura la no pintura. Algo que es ni una cosa ni otra”.<sup>62</sup>

Fig. 14. **Alexander Calder**. Four red system mobile, 1960. Painted metal and wire, 195 x 180 x 180 cms. Humblebaek (Demark), Louisiana, Museum of Modern Art. NyCarlsbergfondet



Otro ejemplo de la idea de *ilimitado* son estos dos autores contemporáneos (Figs. 14,15) que trabajando en los años sesenta con visiones, conceptos y materiales totalmente diferentes, uno se conforma con una construcción armónica y balanceada aunque móvil y asimétrica y el otro va a marcar con su concepto el arte de finales de siglo XX e inicio del XXI.

---

<sup>62</sup> Krauss, Rosalind, “La escultura en el espacio expandido”, en Foster, Hal, *La posmodernidad*, *op. cit.*, p. 68.



Fig. 15. **Joseph Beuys.**  
Fat Chair, 1963. Wood, grease, metal 47  
x 42 x 100 cms.  
Darmstadt, Hessisches Landes-Museum  
Beuys Block Hessische Kulturstiftung.

Para el siglo XXI, Joseph Beuys va a ser el modelo de artista que trabaja con objetos del mundo real pero proyecta su *yo* sobre todo; la idea de formar es más importante que el objeto formado.

Fig. 16. **Shigeko Kubota.**  
Nude descending a staircase  
(duchampiana), 1975-76  
Video Sculpture; 4 monitors 1 recorder,  
1 videotape, plywood structure,  
170 x 79 x 170 cms.  
Documenta 6 Kassel 1977

“ The invasion of sculpture by  
video has finally dismissed  
persistent prejudices against



Hoy en día está muy claro que en la categoría de escultura puede caber todo lo imaginable. El cambio de la definición de la escultura significa en primer punto un cambio dentro de la sintaxis, ya no es figura o volumen bien definido en el espacio sino cualquier otra forma o material.

Las categorías de lo bi-tridimensional; pintura, gráfica y escultura, han sido extendidas, mezcladas, retorcidas en una demostración de infinitas posibilidades, de tal manera que podemos incluir todo lo que se encuentra dentro o fuera de la estética. Las definiciones de estas sólo son prácticas en un medio determinado.

La delimitación y la visión cultural de la tradición han desaparecido, hasta los años sesenta se puede hilvanar la historia del arte.

Decimos que una obra tiene forma cuando se puede distinguir dentro de su mensaje, una manera de pensar de sentir y de presentar la materia experimentada, que se convierte en el material para la construcción. El concepto de construcción también es válido para lo bidimensional, superficie sobre superficie, y en lo tridimensional es su esencia. En conclusión, conceptos como transformación, multiplicación, negación y fusión, son parte de la lógica interna del arte moderno y contemporáneo. Las múltiples proyecciones que establecen por un lado la escultura con relación a otras superficies, y la pintura o el dibujo frente a las expectativas de los cambios de medios y de materiales, son algo que permanecen en el interior de una forma y son parte de su esencia.

Clive Bell escribía sobre la separación radical entre la vida y la estética. “¿Cuál es la característica que comparten todos aquellos objetos que provocan nuestras emociones estéticas? una forma significativa, determinada combinación de líneas y colores, ciertas formas y la relación entre ellas, todo ello conmueve nuestras emociones estéticas. Para apreciar una obra de arte no necesitamos nada de la vida”.<sup>63</sup>

Existen múltiples intersecciones entre lo bi-tridimensional, yo escogí en particular las que están entre el grabado y la cerámica. El resultado de mi trabajo no pertenece a la grafica pero tampoco a la escultura en su definición tradicional sino que es una fusión de ambos.

Creo que mi trabajo es afín al pensamiento moderno porque busca inventar algo en el campo de la forma, y necesito desarrollar mi propio discurso por medio de un lenguaje fusión.

---

<sup>63</sup> Connor, Steven , *Cultura posmoderna*, op. cit., p.63.

## Capítulo tercero

### Los materiales y el proceso de producción

#### 3.1 Los elementos y sus propiedades.

Todo material tiene sus calidades, plásticas, expresivas. El artista establece una relación directa con su material, de tal manera que éste toma su sitio en la conformación de una idea, un proyecto.

“ Material es todo aquello de lo que parten los artistas.”<sup>64</sup> Un momento esencial del proceso de producción es la elección del material, su uso, su aplicación y concientizar su limitación en el trabajo. El material como concepto en el proceso de creación plástica, se hizo consciente, con las vanguardias en los años veinte. Desde entonces hasta la fecha su definición ha paseado por varias confirmaciones o negaciones, de lo concreto, material, duradero hasta lo efímero o inmaterial, virtual.

Escogí materias vivas; agua, tierra, fuego y aire son los cuatro elementos que juegan un papel importante en mi obra, pero solo en cuanto a la técnica. Estos cuatro elementos primordiales han fascinado desde siempre al hombre. Han inspirado temor o son la base de la vida, estos elementos han tenido significados simbólicos, míticos, rituales o místicos-sagrados en todas las cosmovisiones. El humano les ha atribuido poderes sobrenaturales más allá del fenómeno natural. Se encuentran en todas las interpretaciones filosóficas que intentaron acercar, entender y explicar el mundo. Los alquimistas (cristianismo medieval) en sus búsquedas, han combinado estos elementos deseando liberar el espíritu de la materia y encontrar la esencia de la vida misma. Esta carga simbólica hoy, casi desaparece pero al mismo tiempo existe una gran atracción y curiosidad por lo antiguo y lo místico. En mi caso estos elementos orgánicos no tienen ya un sentido esotérico sino uno concreto, material. Son la base de la construcción de mi obra y juegan un papel primordial en cuanto a la técnica. “ En estética, el nombre para el dominio de los materiales es el de la técnica.”<sup>65</sup> Tierra y agua son importantes en el proceso de la elaboración de la materia, aire y fuego en el proceso de cocción. Estos cuatro elementos implican un proceso casi ritual, están

---

<sup>64</sup> Adorno, Theodor, *La teoría estética*, p. 197.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.279



determinados por la acción del tiempo y la repetición. No son elementos producto de la civilización, son materias que se encuentran en la naturaleza.

Para obtener un cuerpo de porcelana son necesarios los siguientes materiales: caolín, arcillas secundarias y agua, y todos ellos fusionados en alta temperatura.

El caolín es el importante, y dos de sus propiedades, la pureza del material y su plasticidad, son indispensables. Es una arcilla muy pura con una estructura atómica y molecular que le permite configurarse y combinarse con otros materiales. Tiene una estructura cristalina por los aluminosilicatos. La plasticidad ideal se obtiene dejando macerar, fermentar el caolín con agua durante largos períodos pero si se desea trabajarlo de inmediato se deben añadir las arcillas secundarias o partículas orgánicas de fermentación que ayuden a acelerar el envejecimiento que determina su plasticidad. Como una particularidad del caolín de China, la manera de separar las impurezas dentro del material, es dejarlo a sedimentarse y envejecer por largos años.

Como es sabido las partículas de arcilla son laminillas planas que tienden a ordenarse en estratos con dirección precisa. “ La estructura de las laminillas de arcilla está formada por capas de alumina, sílice y oxidrilos. Un oxidrilo es un átomo de oxígeno al cual se ha unido otro de hidrógeno formando HO, con un electrón deficitario en la órbita externa del átomo de oxígeno. Los enlaces de la alumina, la sílice y el oxidrilo son muy fuertes, pero en los extremos de la molécula los átomos son estables y no existe carga eléctrica residual para efectuar el enlace entre una laminilla y otra.”<sup>66</sup>



Fig. 1. Sección en una capa de arcilla  
La fórmula teórica de la arcilla es:  $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$

El caolín seco se presenta como un polvo y para preparar una pasta son necesarias además agua y arcillas secundarias, cabe señalar que de por sí la arcilla contiene agua en su forma natural. El agua combinada químicamente es un componente permanente de la arcilla y sólo se disocia a temperaturas superiores a 300°. La proporción en la cual se mezclan

---

<sup>66</sup> Hamilton, David, *Gres y porcelana*, p. 31.

otros componentes es decisiva para obtener una porcelana que sirva a los propósitos de cada artista. Conocer algo de sus propiedades es importante. Así se obtiene la pasta para tornearse, modelar o esculpir.

El caolín es extremadamente refractario. Sólo, sin otras combinaciones, necesita una temperatura de cocción para fundir de 1800° ya que contiene sólo alumina y sílica, y ambas tienen puntos de fusión altos.

“ La arcilla tiene muchas propiedades y una de ellas no poco importante es la posibilidad de grabar fielmente impresiones sobre su superficie.”<sup>67</sup>

Las arcillas secundarias son:

- Arcilla de bola: altamente plástica debido al pequeño tamaño de sus partículas, pero con un elevado índice de encogimiento durante el secado y la cocción. En estado natural tiene un color gris azul por la presencia del material orgánico, pero al cocerse se torna en color crema.
- Bentonita: otra arcilla secundaria de gran plasticidad, derivada de ceniza volcánica de partículas muy finas también.
- Feldespato: es un mineral con alto contenido de partículas alcalinas.
- Sílice: un cuarzo molido muy fino que le otorga a la mezcla ya cocida la propiedad vítrea.

Básicamente la porcelana se obtiene combinando caolín con feldespato, arcilla de bola, sílice y bentonita mezclando bien todo y quemando luego la mezcla hasta el punto donde el cuerpo se funde hasta la vitrificación. Hoy es relativamente fácil hacer porcelana porque el caolín se produce a gran escala, bien purificado porque no sólo se usa para la cerámica sino para la industria del papel también.

El agua existe físicamente en las partículas de arcilla y varía según el grado de humedad de donde se ha extraído. Como es uno de los componentes permanentes del caolín, es necesario combinar químicamente el agua con las partículas de arcilla. La plasticidad de la arcilla se atribuye a la capacidad de las laminillas de deslizarse unas sobre otras cuando se lubrican con agua. (Fig. 1)

El fuego es el elemento que fusiona los materiales dando la estructura y consistencias definitivas a la obra. Se aplica en dos etapas: la primera sensibiliza el material

---

<sup>67</sup> Scott, Paul, *Cerámica y técnicas de impresión*, p.13.

dándole un primer endurecimiento que permite aplicar distintos acabados o el vidriado. La segunda es la fase cuando la pieza toma su dureza y apariencia final.

El aire es un elemento que básicamente tiene, en la primera parte, la función de secar el cuerpo o sea la pieza ya modelada. Sin embargo, cuando se está en el proceso de horneado, existen dos particularidades relacionadas con el oxígeno: primero, se dice de una atmósfera oxidante cuando en el interior del horno hay abundancia de oxígeno y segundo, la opuesta, que es la atmósfera reductora donde el contenido de oxígeno es mínimo. Estas variantes utilizadas de cierta manera al momento de hornear la pieza, pueden modificar el comportamiento del color y particularmente la gama de rojos. Como ejemplo particular de cómo cambia el mismo pigmento con el tratamiento térmico podemos escoger el óxido de cobre que da unos verdes comunes en oxidación y rojos “sangre de buey” en cocción reductora.

A continuación veremos cual es el lugar y la función del papel; se trata de pulpa de papel y se obtiene muy fácilmente poniendo a remojar trozos de papel de cualquier tipo. No de periódico porque contiene tintas tipográficas y no de papel de algodón porque cuesta mucho trabajo homogeneizar la fibra. Los papeles satinados o acartonados tardan mucho en deshacerse, el más indicado es el papel sanitario. La pulpa de papel debe mezclarse muy bien con la ayuda de una licuadora. El papel es fibra de celulosa y esta fibra tiene un tamaño específico según el tipo de papel.



Fig. 2 Sección ampliada de la estructura de la fibra de celulosa

Si comparamos las partículas de caolín con las fibras de celulosa, las diferencias son evidentes. Las primeras son de un tamaño microscópico y planas, las segundas son tubulares, ramificadas y más grandes. El papel simplemente tiene la función de fortificar el cuerpo de porcelana por su capilaridad y estructura molecular diferente.

Los colores son pigmentos naturales, óxidos<sup>68</sup> y carbonatos, y como la porcelana es blanca prácticamente se puede obtener casi cualquier color que deseemos. Incluso se puede cambiar el color blanco de la pasta mezclándole pigmento. El color constituye un elemento esencial de la cerámica ya que puede definir el nivel artístico de la obra. La teoría del color cerámico difiere de la de la pintura porque los pigmentos no se pueden mezclar entre si para dar matices intermedios.

El vidriado<sup>69</sup> es como un barniz, un esmalte compuesto por los mismos elementos principales: caolín, sílice, feldespato más otras sustancias como el carbonato de calcio, magnesio, bario y puede ser transparente u opaco, brillante, semimate o mate según las proporciones, los compuestos químicos y la intención del autor. Para mi trabajo escogí dos tipos de barnices porque la gama de posibilidades es muy amplia.<sup>70</sup>

El caolín es tierra, los colores son óxidos, el papel viene del árbol que a su vez tiene raíces en la tierra, pero la alquimia del proceso hace que el papel que inicialmente proporciona resistencia al material, se quemé con el fuego y el caolín sin fuego no tiene resistencia.

¿Como se mezclan estos materiales? Aparte se prepara el barro: existen varias fórmulas, todas funcionan. En otro recipiente se va moler el papel (recomendado el papel de baño) de algodón, hasta hacerse pasta.

Para la porcelana son tres las recetas que experimenté.

1. Kaolin EPK 5 kg.

Ball Clay 1,5 kg.

Feldespato 2,5 kg.

Sílice 1 kg

Bentonita 0,2 kg

---

<sup>68</sup> La base de todos los pigmentos cerámicos son los óxidos metálicos, los más usuales son el cobalto, el cobre, manganeso y todos a su vez están divididos en tres clases: básicos (de sodio, potasio, litio, plomo y manganeso), neutros: óxidos de aluminio, óxido bórico, y ácidos: los silicatos que son la base de toda la cerámica tanto pastas como esmaltes.

<sup>69</sup> Esmaltado o recubrimiento liso aplicado a las vasijas, vidrioso e impermeable, descubierto en el próximo oriente alrededor de 1500 AC, aproximadamente al mismo tiempo que el vidrio.

<sup>70</sup> Para profundizar más se puede consultar el libro de Chappel James, *The potter's complete book of Clay and Glazes*.

2. Kaolin EPK 4 kg.

Ball Clay	1
Feldespatos	3
Silice	2

3. Todos los componentes en partes iguales, es decir, 2.5 kg de cada uno.

Se mezclan los polvos en seco en una cubeta grande, se añade agua hasta obtener una suspensión líquida, se deja descansar y evaporar, se añade la pasta de papel en una proporción no mayor a 25% - 30% máximo. Luego se mezcla todo muy bien, con medios mecánicos. Se recomienda dejar el material a macerar “pudrir” mínimo un mes antes de empezar a trabajar, mezclándolo de vez en cuando. Tiene que quedar como una pasta espesa.

### 3.2 Proceso de producción.

Una vez que he decidido pasar a la tridimensión, escogí la porcelana como material.

“La importancia artística de un medio expresivo no radica en ninguna cualidad del propio medio, sino en las cualidades del cerebro y la mano que lo usan”.<sup>71</sup>

En mi caso la técnica es parte constitutiva del proceso creativo, “ninguna obra puede comprenderse sin que se comprenda su técnica, como tampoco puede comprenderse ésta sin la comprensión de la obra”.<sup>72</sup> La creatividad es sólo una parte del proceso y los buenos resultados se deben a la posesión de un buen oficio o mejor dicho, no existe creatividad sola sin un respaldo técnico sólido. En general la técnica no debe de contravenir a los objetivos que la obra tiene. “El medio que es la técnica asegura que las obras se organicen con relación a un fin”.<sup>73</sup> Por esto los procedimientos técnicos tienen su lugar en la obra misma y no fuera de ella.

---

<sup>71</sup> Ivins, W. M., *Imagen impresa y conocimiento*, p. 215.

<sup>72</sup> Adorno, Theodor, *Op. cit.*, p. 280.

<sup>73</sup> Adorno, Theodor, *ibid.*, p.284.

En la cerámica, un hecho de vital importancia es la amasadura del material. Ya mezclados todos los elementos necesarios, lo más casual y desordenada es la disposición de las partículas (laminillas) de la arcilla dentro del material, más estable es la consistencia de la pasta final. Esta consistencia quiere decir que su estado de trabajabilidad debe de permitir el manejo de la pasta con facilidad. No debe de contener demasiada agua porque se hace pegajosa y se vuelve poco compacta y no debe de estar demasiado seca porque se agrieta. El estado indicado es la “ dureza del cuero” y esto se puede probar si se enrolla en un dedo una franja delgada del material sin que se rompa o se agriete.

Veremos en los siguientes ejemplos, lo importante que es tener estabilidad en cuanto a la estructura arquitectónica interior y exterior de la pieza, es decir, en el resultado del quemado y secado de la pieza hay un proceso de encogimiento. Este fenómeno tan importante debe de tomarse en cuenta con atención. En este tipo de trabajo sólo la experiencia garantiza un buen resultado. La teoría y la descripción de los procesos químicos sirven para entender como se combinan los elementos y así poder trabajar sin demasiadas fallas. Es indispensable dominar la materia para pasar al estado creativo, es decir, la transformación de la arcilla en una pieza finita no es fácil de obtener.

Hoy en día parece que no tenemos tiempo para aplicar las técnicas “ ortodoxas” . Con el recurso de agregar pulpa de papel a la pasta de porcelana, crecen la resistencia del material, la plasticidad y la posibilidad de trabajar formas más grandes.

Al combinar elementos pegados entre si se pueden construir formas compuestas de fragmentos y al final después de la cocción la pieza resulta menos pesada. De por si, la porcelana es un material difícil de trabajar, por que no tiene mucho cuerpo como otras arcillas, mas escultóricas, pero al añadir pulpa de papel a la masa de porcelana esta se arma de una estructura interior diferente al material simple, ayuda a ampliar los recursos técnicos, entonces la propuesta plástica puede ser mas sofisticada, y con una armadura correspondiente puede uno crear casi cualquier forma escultórica.

La pasta se puede modelar y moldear, tornearse e imprimir. El cómo respondan estas características a la sensibilidad creadora es un problema de cada artista.

Nunca se debe de poner más del 30% de pulpa de papel en el volumen entero de la pasta. Es necesario escurrirse bien antes de mezclarla para eliminar el exceso de agua. De nuevo todo debe mezclarse muy bien. Hay que recordar que entre más intrincadas estén las

partículas, mejor estabilidad tiene el material. Si se pasa otra vez el material ya mezclado por un tamiz de malla proporcional, es aún mejor. La pasta final, para trabajar, debe de estar en su punto “ dureza del cuero”, es decir no muy aguada ni muy seca.

La porcelana no tiene alta plasticidad sin su añejamiento requerido. Tradicionalmente se dejaba pudrir por lo menos un año antes de empezar a trabajarse, hoy se añaden sustancias orgánicas para ayudar al proceso y la pulpa de papel tiene esta función además de, cómo ya dije, darle resistencia.

Otros elementos parte de mi trabajo son las placas de grabado en relieve, madera, linóleo, estireno y metal. Se imprime sobre la hoja de porcelana exactamente como sobre papel. La diferencia consiste en que el soporte es una hoja delgada de porcelana papel, con dureza de cuero y los colores no son tintas tipográficas sino pigmentos naturales mezclados con aceite de linaza crudo y con la base para los colores,<sup>74</sup> hasta obtener una consistencia de la pasta de color que permita el entintado. El soporte de la impresión ya no es el papel y en este caso el mismo se convierte en un elemento fundamental de la representación. El entintado lo hago con muñecas y rodillos siguiendo las mismas reglas como si fuera una impresión en papel. En la aplicación del color se pueden utilizar prácticamente todas las técnicas como el uso del pincel, espolvorear directamente el pigmento, esgrafiar, etc. La ventaja, es el aumento de posibilidades para combinar las placas y los colores como en un juego de rompecabezas. Podemos añadir a la plancha matriz todos los elementos que deseamos, romperla o hacer un collage justo en el momento de ser estampada, texturas de líneas o formas. Esta técnica y el material permiten la modificación tanto en el tiempo como en el espacio, me refiero a la forma. El color se puede aplicar antes del sancocho<sup>75</sup> lo que hace que se fijen en la superficie. Se pueden añadir colores después de esta primera fase de cocción. Se pueden imprimir las placas matriz en blanco absoluto, (intaglio) sancochar, y después verdaderamente pintar con procedimientos específicos a las técnicas de acuarela o acrílico. También este es el momento en el que se determina el tipo de

---

<sup>74</sup> La base para los colores es: 3 Vol. de caolín, 2 Vol. de sílice y uno de feldespato. En la base se ponen los colores de conformidad con la intención del artista, más color para los matices saturados o fuertes, menos para las transparencias.

<sup>75</sup> Este es un proceso de precocido (hasta temperaturas de 900°) que se utiliza para verificar los defectos en la pieza, así como permitir en ese momento la aplicación de otros elementos como cambios de color y vidriados.

acabado, es decir si se quiere un efecto de engobe<sup>76</sup> o bien un acabado mate o brillante. Lo que cambia totalmente el color es la quema bajo el vidriado. En función del tipo de vidriado, de su espesor (una o dos capas), de la temperatura y atmósfera de cocción los colores cambian radicalmente. En baja temperatura el esmalte no tiene la misma capacidad de fundir el pigmento como en alta por lo que con mayor temperatura mejor se hace la fundición del color hasta llegar a su saturación.

Ahora unos ejemplos de cómo cambian los colores después de la cocción final bajo vidriado en alta temperatura.



Fig. 3. Se puede observar en la imagen de la izquierda la pieza sancochada a 900° con los colores azul cobalto y óxido de hierro rojo sin modificaciones y en la imagen derecha la misma pieza después de ser sometida a 1280° y vidriada, se observa como los colores se modificaron dramáticamente quedando el rojo convertido en un siena transparente y el azul casi intacto. El azul cobalto es el único color muy estable.

---

<sup>76</sup> “Lechada” de arcilla ablandada con agua de consistencia cremosa y pasada por un tamiz para hacerla suave.





Fig. 4. Este es un ejemplo muy similar al anterior pero con otros colores. Se puede observar como los óxidos en la fase de sancocho son naturales con la temperatura y el vidriado se transforman en verdes y azules.

A continuación verán ejemplos de cómo se comporta el material en formas constructivas no bien hechas. En una de mis primeras composiciones de alto relieve (Fig. 5), hay dos cilindros que fueron colocados horizontalmente y ambos se aplastaron después de la segunda quema en alta temperatura, lo que me hizo pensar que no se podían hacer formas cilíndricas en posición horizontal. Las siguientes imágenes comprueban una falla en el tratamiento de la construcción de la forma del objeto.



Fig. 5.

Esta falla se debe a que no intuí que la tendencia del material es recuperar la forma inicial que es una hoja plana y delgada de papel porcelana. Ésta la enrollé en un cilindro y lo coloqué horizontalmente. La disposición de las partículas internas determinaron la deformación, además del peso mismo del material. De haberlo horneado en posición vertical, el encogimiento no hubiera afectado la forma cilíndrica pero sí se ve afectado de otra manera como se observa en la figura 6. La hoja de papel porcelana puesta verticalmente no fue estructurada en una forma geométrica estable o sea que el cilindro no estaba cerrado, encogiéndose este de manera aleatoria. Si la forma no tiene una arquitectura sólida, no resiste al proceso de encogimiento como resultado del, secado, vidriado y quema final. Por esto hago múltiples referencias al respecto de lo aleatorio a lo largo de mi trabajo, ya que además de la intuición y la sensibilidad, la experiencia y el conocimiento juegan un papel determinante para que el resultado sea el esperado.

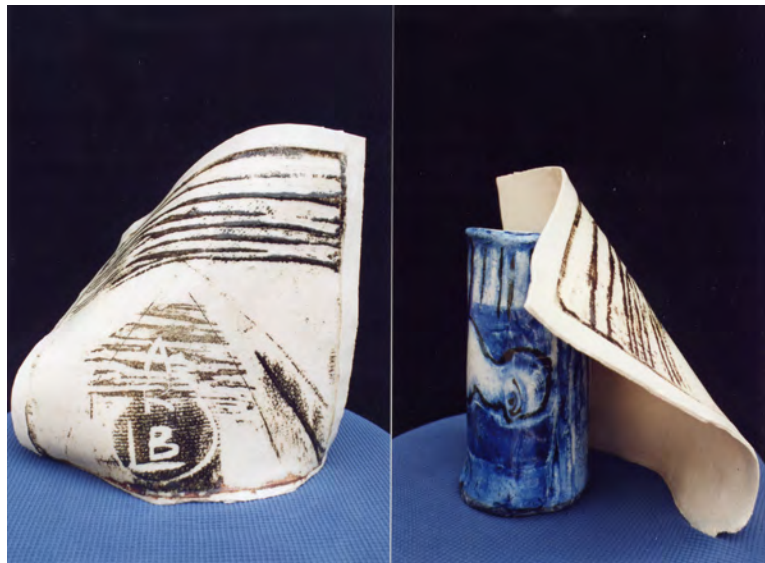


Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.

En la figura 7 vemos la forma de la cabeza enrollada en un molde cilíndrico y salida de la fase intermedia de cocción llamada sancocho. En la figura 8, la misma forma después del vidriado y la cocción en alta temperatura, regresó a la forma plana que tenía cuando realicé la impresión en el tórculo como si nunca la hubiera doblado en forma de cilindro. Esta sorpresa la aproveché para armar una composición bidimensional. Metí por tercera vez la misma cabeza junto con una placa de relieve ya hecha con anterioridad, en el horno de alta temperatura y se pegaron entre si con el vidriado que apliqué antes de esta última quema.

La imagen que sigue (Fig. 9.) se refiere a lo bidimensional y no a lo tridimensional expandido en el espacio y aún así hubo una falla en el tratamiento de la construcción de la forma. Combiné superficies gruesas con delgadas en un *collage* que además lleva impresión de grabado lo que hizo que ciertas zonas se hicieran más delgadas que otras. De esta manera con la quema, las placas trabajaron diferente entre sí haciendo que se rompiera el *collage* en el punto débil. Esto nos dice que la obra tiene la obligación, además de tener su lenguaje formal bien articulado, un buen oficio técnico para que no tenga ninguna laguna en su forma y una buena factura.



Fig. 9.

De un elemento formal y repetible resultan composiciones diferentes y únicas. De una forma que por definición llama a lo bidimensional, puedo atreverme a construir composiciones espaciales. Lo que me atrae es la plasticidad de la superficie, la textura como resultado de la impresión en colores, la existencia al mismo tiempo de la línea como elemento gráfico, de la mancha de color como componente pictórico y del volumen en el espacio como solución escultórica. Con esta técnica tengo amplias posibilidades de intervención repetición acumulación, varias combinaciones con los mismos motivos, de tal manera que ninguna obra es igual a otra, a pesar del hecho que utilizo y reutilizo las mismas placas. Todos estos elementos conforman mi propuesta plástica.

### 3.3 Lo óptico, lo táctil y la fragilidad.

Palabras clave: impresión en relieve, tangible, visible, estructura, impronta, textura, factura, plasticidad, efecto.

Para mi propuesta plástica, lo que me interesa es la impresión en relieve que es una imagen transferida desde una superficie saliente y entintada sobre otra superficie receptora por medio de la presión. La xilografía, el linogrado y el aguafuerte en metal forman parte de este tipo de trabajos. Por medio de la impronta el grabado se revela internamente.

“ La magia de la obra de arte reside en el modo como su superficie ha sido tratada.”<sup>77</sup> Se puede decir que el barro o la porcelana son materiales que ofrecen procesos más creativos y misteriosos que otros. La plasticidad es la protagonista ya que tiene peso importante en la construcción, estructuración y formación de mi obra. Los materiales pertenecen a un dominio cambiante y progresivo, y sus características como color, peso, brillo, fragilidad o dureza, marcan el carácter de la *factura* de la obra. La *factura* es la manera de hacer y acabar una cosa, es una de las modalidades de caracterizar un objeto, es a la vez táctil y visual.

Los trazos, huellas, rasgados, etc. son modalidades elementales de la expresión visual pero pueden tener carácter táctil y de volumen, de por sí una huella tiene carácter táctil. Un ejemplo de un volumen táctil es una escultura que fue hecha sacando un molde de una parte de un ser vivo o muerto. Si imprimimos la huella de la mano sobre una superficie de arcilla y luego la retiramos los estímulos visuales reemplazan a los táctiles. La interacción entre lo táctil y lo visual es fundamental para completar una experiencia sensorial. Es decir que al ver una escultura de mármol uno sabe que es mármol, pero al tocarla se genera la sinestesia. Los estímulos visuales acompañan o siguen de inmediato a los táctiles y los valores ópticos y táctiles se trenzan y se sobreponen de una manera inextricable. Las dos son modalidades de percepción y para la percepción del espacio la sinestesia óptico-táctil es importante. Es inevitable sentir (además de ver) los efectos de una texturización de la granulación de una superficie, del hundimiento, incisiones o volúmenes de un relieve que se pueden definir como efectos óptico táctiles. El relieve es el que

---

<sup>77</sup> Ivins, WM, *Imagen impresa y conocimiento*, p.215

produce la sensación de lo táctil primero y luego sigue la visualización de su estructura. Los contrastes de cóncavo-convexo junto con el posible juego de líneas y puntos, claros y oscuros, subrayan lo táctil en la factura de la pieza.

Dentro de la construcción de un objeto, las propiedades táctiles y visuales nunca son demasiadas. Si nos referimos a la pintura, un trazo más o menos fuerte subraya el estímulo táctil del movimiento del pincel. Dentro de la historia de pintura, analizar el trazo o su ausencia es importante. Un trazo largo y seguro transmite fuerza, otro corto y sutil se puede quedar dentro de la visualidad de una caligrafía. El mosaico romano-bizantino ha reemplazado el trazo por la linearidad de las piedritas con las cuales se dibuja. Ahora otro ejemplo de tactilidad de la línea se observa en los grabados de Dürer donde el tejido lineal con el que construye la imagen es muy complejo, denso y sutil a la vez. Rembrandt tiene un tactilismo y un manejo óptico de la luz y de la sombra muy refinados, tanto en la pintura como en el agua fuerte. Los impresionistas hacen del color y de la luz, es decir de lo óptico, su principal búsqueda. De los postimpresionistas, el trazo enérgico de Van Gogh primero transmite un estímulo táctil seguido por el fuerte impacto del color. Un cuadro futurista de Boccioni es la identificación precisa entre lo que significa la sinestesia óptico-táctil. La pintura oaxaqueña es táctil por la aplicación de arenas y esgrafiados profundos en la superficie. Pierre Soulages en sus últimas búsquedas con la ayuda de la luz y la dirección de la materia pictórica aplicada logra llegar a la categoría de bajo relieve.

Un objeto es una entidad, una estructura unitaria visible y tangible que existe en la medida en la cual pueda ser percibido. “Cualquier objeto emite una señal y en esta señal se distinguen tres canales: sustancia, forma e intensidad, los cuales se unen en una relación triádica”.<sup>78</sup> Según la presencia de estos mediadores dentro de un objeto, este mismo puede carecer de significación o quedar abierto a cualquier interpretación.

Dentro de las propiedades táctiles podemos listar: la forma, el tamaño, el peso, la materia, la textura, y si nos referimos a las propiedades visuales siempre están: el color y sus contrastes, el claro-oscuro y la intensidad. Lo óptico y lo táctil existen como sinestesia en todas estas situaciones. En el análisis de las cualidades de un objeto el primer impacto es óptico, posteriormente si queremos reafirmar las primeras percepciones recurrimos a otro sentido como el del tacto. La textura es una cualidad concreta añadida ala forma para

---

<sup>78</sup> Bense, Max, *Estética de la información*, p. 43-44.

personificarla o diferenciarla entre las demás, y está relacionada a la composición de la materia del objeto en cuestión.

En el arte contemporáneo se han experimentado todos los límites entre los estímulos visuales y táctiles, es más, las sinestesias entre todos los sentidos, volúmenes de luz, sombras, reflejos o vapores olientes, derretidos de grasa, cera, formas tridimensionales en movimiento y de manera totalmente subjetiva, la mente y la razón juegan un papel preponderante ya que ayudan al artista a subrayar los efectos deseados, es como la forma picuda que provoca la sensación de dolor.

En el presente, la preferencia por el gran formato se debe al ruido visual y al ruido de fondo del mundo actual y tiene como objetivo la ampliación de la señal artística, en intensidad, sustancia y forma con todas las modificaciones en su estructura que esta implica. Si hablamos del arte sacro, también este buscaba un gran impacto visual para persuadir a los fieles de la grandeza indiscutible de Dios.

Mis piezas son frágiles por ser de porcelana pero también por el tratamiento de la superficie, la piel de la forma. Pretendo que las líneas, puntos, colores y texturas actúen primero en la percepción del espectador activando sus sensaciones táctiles y después irse transformando en un juego óptico que de hecho tiende a destruir el volumen. Las estructuras gráficas y de color inducen una ambigüedad sintáctica en cuanto a la forma, y el volumen se percibe sólo por su presencia en el espacio. Ni siquiera tiene un peso físico determinante y correspondiente a su tamaño, es como si quisiera levantar un cartón de leche vacío pensando que está lleno, esto se debe a que las hojas de porcelana impresas son muy delgadas.

De alguna manera la fragilidad de mis piezas es paradójica ya que de hecho el material es muy duro y resistente soportando incluso altas temperaturas pero no ciertos impactos.

Elegí la porcelana por su nobleza como material ya que desde que se le aplica presión, la impronta del trazo queda fielmente grabada pero su fragilidad es una limitación en el proceso de construcción, de levantamiento de la obra.



Grabado sobre papel en el que se puede observar la placa matriz en forma de cabeza que fue utilizada para la impresión en papel porcelana pero con otros colores y acabado.



**Silvia Barbescu.**  
2002, De la serie de cabezas  
porcelana papel 35 x 25  
Colección de la artista



### 3.4 La cabeza el original y su múltiple.

“Sólo comprende la obra de arte quién la comprende como complexión de la verdad, es decir, en su relación con la falta de vedad tanto en ella misma como en el entorno”.<sup>79</sup>

Palabras clave: conforme-deforme-matriz-repetición-transformación-fusión-deformación, ilusión-multiplicación-antropomorfismo.

El tema de la cabeza y su representación es recurrente a lo largo de la historia de las artes plásticas y las formas en las que se ha materializado la idea de una cabeza, son ilimitadas. La cabeza se convierte en símbolo del cuerpo humano o puede ser una alegoría del mundo físico pensante, mimetiza la realidad visible, la representa o interpreta, pone de manifiesto la complejidad del ser humano tan diferente, duplica o descontextualiza. Una puede representar una persona, o puede decir algo más de lo que es por sí misma.

He partido de la motivación que el cuerpo sin cabeza no tiene razón, ya que mi trabajo se centra en la figura humana, representada en su totalidad o en su fragmentación. Son morfologías anatómicas realistas, mas bien con una visión antropomorfa expresionista, compleja, estilizada y abstracta.

Aquí las dos fotos de las obras bidimensionales, el “9” y el “reflejo “3”



“Reflejo 3” mixografía/papel  
066x080. 2001  
Colección del artista.

---

<sup>79</sup> Adorno, Theodor, *Teoría estética*, p. 343.



“Nueve” óleo/tela 110x066. 2003  
Colección del artista

Si en mi obra bidimensional puedo hablar de un figurativismo abstracto, en las cabezas tridimensionales casi no existe la referencia real, más que en cuanto a la forma. Es así que en la interpretación de la serie de cabezas tridimensionales las cuales se inscriben en el concepto de la transformación-repetición, lo único y lo idéntico, la deformación, la multiplicación, la fusión y el antropomorfismo.

Es una estética fragmentaria del cuerpo humano. Por un lado los elementos del lenguaje plástico-visual perteneciendo a la forma o mas bien a la falta de forma a la textura, impronta y el color, y por otro lado al concepto, porque no son cabezas reales, pero sugieren y aluden al mundo físico concreto y material. Me interesa representar el interior mas que plantear las diferencias por el aspecto físico.

Utilizando los mismos materiales y motivos, en este caso las placas de grabado, se pueden hacer combinaciones y variaciones sobre el tema casi al infinito. Esta técnica ofrece la posibilidad de acumulación y repetición hasta agotar el tema.

El carácter de la porcelana como material, es importante. Por una parte no es un arcilla común y corriente como lo es, por ejemplo, el barro de Zacatecas que si bien tiene características de Stoneware, no tiene las cualidades plásticas de la porcelana, Sería

incluso imposible desarrollar este proyecto en otro material, además contrasta por su nobleza y cualidades con el concepto del tema que elegí.

Esto es un ejercicio de memoria con referencia directa a los horrores del régimen totalitario comunista. Uno de los delitos más graves de esta época, por los que uno merecía morir, era el delito de pensar. Los primeros castigados con la muerte fueron los intelectuales. La cabeza “tonta” o la cabeza “pensante” representan la esencia misma del ser, la humanidad o la barbarie. La dictadura, tanto de izquierda como de derecha, decapita a los diferentes, a los atrevidos y a los pensantes.

Como consecuencia, mi intención para realizar esta obra determinó la elección de la porcelana como soporte, y lo que ocupa el primer lugar son los procedimientos repetitivos de impresión en relieve, que forman parte del proceso creativo.

La técnica de la impresión mecánica plantea el concepto del original y su múltiple. Éste tiene que ver con mi propio carácter como persona y como artista y, hace referencia a mi formación y a mi entorno. Siempre he trabajado en series y por temas, y la característica de estas obras en particular consiste en la utilización del grabado como procedimiento para poder repetir y multiplicar una idea, con la posibilidad de tener siempre un original irreplicable, similar pero no idéntico. Imprimo la misma placa matriz, que es el original, muchas veces, proceso repetitivo, para obtener cada vez un resultado diferente.



**Silvia Barbescu.** Instalación de la obra “El pueblo del castigo mayor”,  
090x150, 2010.

No temo caer en el pecado de la rutina porque el rompimiento de las formas y la reconstrucción a partir de la unión de fragmentos, inicialmente dispersos, es un concepto de mi trabajo y me permite hacer cambios en cuanto a la forma y al tema. Las dos disciplinas, cerámica y grabado, se combinan perfectamente con mi intención de producir series y, en la dicotomía de forma-contenido trato de poner un equilibrio entre mis necesidades expresivas y las posibilidades técnicas. No es mi intención llenar el vacío del contenido con una habilidad del oficio, sino que la factura me sirve para proyectar una expresión de la idea.

Este trabajo seriado, me permite ampliar un marco determinado simultáneamente en varias formas, explorando y experimentando diversas posibilidades. Cada obra en sí misma se entiende mejor vista en un contexto de conjunto. Una cabeza es un volumen, diez cabezas otro volumen, es decir, un sentido del espacio, sus límites y su interacción con las formas que voy creando. No es una serie ilimitada ya que crear un espacio significa poner límites, y va a tener su fin en la medida en que voy agotando el interés de comunicar o significar algo con esta serie.

El grabado es un proceso de trabajo que implica la repetición de una matriz original y su serie limitada y numerada. El uso de otro soporte diferente al papel dota a la obra de otra significación, además llevarla al plano tridimensional. “En cada artista existe una exigencia expresiva individual que le hace definir sus propias formas.”<sup>80</sup>

La repetición tiene su lugar en el funcionamiento de la identidad de la forma. Las variaciones que ofrecen las impresiones de color o de dibujo, deforme o conforme, son las que convierten el múltiple en original.

Antropomorfismo e ilusionismo son un paradigma del arte de la tradición y mi serie de cabezas tienen esta raíz. El cuerpo empieza a jugar un papel central para conformar la identidad del autor al inicio del siglo XX. La serie de cabezas que he trabajado, más que otra cosa son piezas complejas con presencia propia, son *escultograbados*. Pudiera decirse que son grabado escultórico con una estética experimental, esto quiere decir que, como el manejo de los materiales es experimental, el resultado plástico de alguna manera también lo es. Así como la creación humana llega a tener accidentes, estos son los que le otorgan personalidad a la obra.

Los cambios en la escultura moderna, inicialmente se centraron en la imagen de la figura humana. Este tema, tan tradicionalista en sus formas de representación, cabeza, busto o figura entera, que sólo al transcurso del tiempo, entre 1900 y 1915, la figura humana se liberó de sus convenciones rompiendo el contexto de lo representado y transformando la morfología de la anatomía en algo no textual.

---

<sup>80</sup> Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, p. 40.

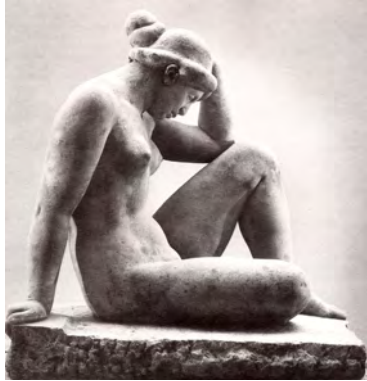


Fig.10. **Artiste Maillol.**  
The mediterranean,1901.bronze altura 103 cms  
Winterthur, Oscar Reinhart collection



Fig. 11. **Humberto Boccioni.**  
Unique forms of continuity in space,  
1913, Bronze,112,2 x 88,5 x 40 cm  
London, Tate Gallery



**Constantin Brancusi.**  
Madmoiselle Pogani

Los valores que hablan sobre la forma pertenecen a la estructura material de la obra pero esto es sólo la mitad de la estructura artística; faltan la estructura significativa y el sujeto que consume sensitivamente la obra. En estos dos ejemplos se trata de dos estilos diferentes que marcan el cambio dentro del pensamiento y de la sensibilidad.

Boccioni como representante del futurismo, es un estudio de caso particular pero demuestra un vuelco histórico en la representación de la figura humana donde el abstracto se convierte en el equivalente para todas las formas y elementos de la vida. La forma abstracta es combinada en construcciones esculturales concordantes con la inspiración del artista. La “construcción”<sup>81</sup> es la única figura posible de la racionalidad del arte, se llamaba composición en el renacimiento y es la forma de la obra.

El tiempo forma parte de este trabajo, debido al concepto de progresión y desarrollo de las variaciones dentro de la misma forma. Las dos disciplinas, el grabado y la cerámica se articulan como procesos secuenciados. El tiempo significa los pasos que atraviesan cada una de las técnicas, desde el momento de la elaboración de las placas-matrices<sup>82</sup>, su entintado y estampación manuales, a lo que se suma la preparación de la pasta de porcelana<sup>83</sup> como soporte físico para el trabajo, es como un auténtica gestación. El proceso creativo no se detiene, se prolonga así en el tiempo, hasta que hay un resultado final, como solución definitiva, las reglas de la prueba y error<sup>84</sup> son las que dictan la posibilidad de un nuevo intento, de una nueva interpretación. Tal es así, que la serie de cabezas se pueden perfectamente denominar como “work in progress”, por lo que, los títulos mismos no tienen una referencia contundente o definitiva; son “conforme” y “deforme”.

Defino mi trabajo por la búsqueda en el campo de la forma y la preocupación por el lenguaje plástico como elementos determinantes de un estilo personal y una buena factura de la obra producida. Por eso, mi forma de pensar y plasmar es más afín a la modernidad

---

<sup>81</sup> Adorno, Theodor, *op. cit.*, p. 80.

<sup>82</sup> Ver el capítulo III.

<sup>83</sup> Ídem.

<sup>84</sup> El proceso de la experimentación conlleva intrínsecamente este tiempo de prueba y error que es la parte científica de este proceso.

que a la posmodernidad, aunque existen elementos que pueden identificarme con esta última forma de *narración* en el arte <sup>85</sup>.

Si pensamos en la tradición, la intención del artista para componer determinaba la elección del material y el soporte, en mi caso estas elecciones ocupan un primer plano y los procedimientos repetitivos. Imprimo fragmentos de los distintos relieves para que ninguna forma se repita por completo. Podríamos decir que es un *collage* que por una parte genera patrones diferentes pero, además las placas de porcelana van adaptándose a las formas de los moldes que resultarán en cabezas.

Esto tiene mucho que ver con el propio carácter y hace referencia a mi formación, a mi entorno. Siempre he trabajado en series y la característica de mis piezas consiste en la utilización del grabado como procedimiento, una técnica artística más, que tiene en su especificidad el concepto del original y su múltiple.

La serie de cabezas que he trabajado, se ubican en la categoría de escultura sin pretender inscribirse en un estilo más definido, más bien puedo hablar de una estética experimental, ecléctica, esto quiere decir que, como el manejo de los materiales es experimental, el resultado plástico tiene ya una personalidad única.

Mi particular intención al tomar, de la historia del arte, a la cabeza como símbolo de la representación de la figura humana, el antropomorfismo, las modificaciones y el juego con esta forma del pasado tan “usada”, el eclecticismo en juntar porcelana y grabado además de haber abrevado de las corrientes de las décadas del ochenta y noventa del siglo pasado<sup>86</sup> y con importantes influencias, por ejemplo, de Mimo Paladino. La cabeza es para mi el símbolo de la conciencia.

A continuación presento algunos ejemplos de artistas que me han inspirado.

---

<sup>85</sup> El artista posmoderno ya no se preocupa por la calidad y la factura de su obra, por el estilo o por el lenguaje plástico sino por la narratividad. El discurso sobre la obra toma el lugar de la obra misma, la idea de formar es más importante que el objeto formado, el artista ya no inventa y no se llama más así, sino simplemente autor.

<sup>86</sup> Los ejemplos de la Transvanguardia italiana con Mimo Paladino y el Neofigurativismo expresionista representado por Baselitz y Markus Lupertz representan el retorno de las irrupciones de las emociones humanas, de las vivencias y el estado anímico inherentes al contenido mismo del arte.





**Mimo Paladino.** Grafica y escultura.



**Ana Cruz.** Porcelana



**Daniela Fainis.**  
Instalación de porcelana.



Daniel Silver - Heads - 2006 - © the artist, Camden Arts Centre Exhibition



**José Luis Cuevas.**  
Escultura y gráfica.

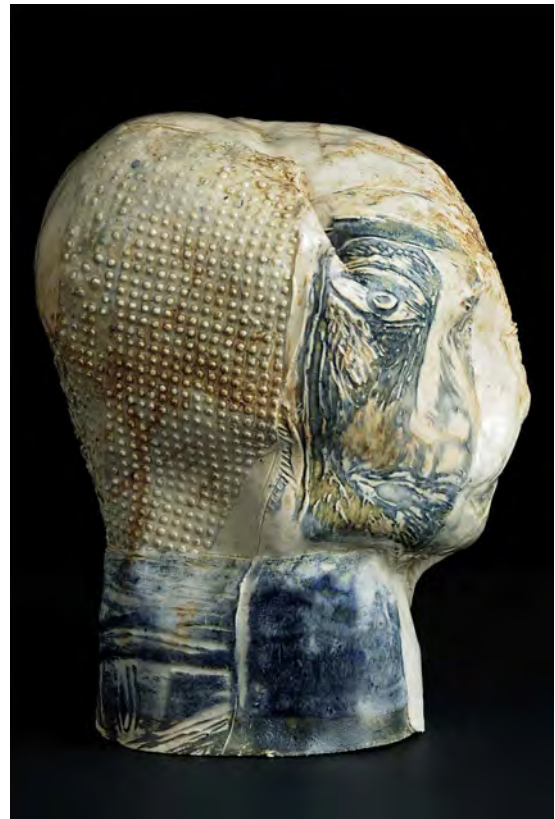




**Silvia Babrescu.**

Cabezas de porcelana papel.

- Alejandro
- Deforme IV
- Instalación de cabezas en San Carlos



## **Conclusiones**

En ésta tesis sobre el cuestionamiento de cómo resolver mi práctica artística en el contexto actual y como esto cambia en un panorama ampliado, donde importan mis opiniones así como las de otros. Esta tesis nace de mi interés por las obras plásticas en las cuales lo “hecho a mano” sigue fundamental versus la tecnología y lo virtual que ocupan cada vez más espacio.

Es necesario replantear una y otra vez, es casi siempre obligatorio revisar la postura o la posición de uno mismo frente a su trabajo, como un todo parte de un proceso continuo de lo que ya existió, como un círculo que comienza y regresa en el mismo punto.

La materia y la técnica finalmente son un medio para realizar una obra y conceptualmente el proceso complejo y tardado que conlleva toda la elaboración de esta, son parte de la carga de significados que en conjunto forman el “corpus” .

La serie de obras tridimensionales que realicé se convierten en un símbolo y así entran en el circuito de la recepción. La cabeza es una metáfora de la vida pensante y la comunicación de mi idea se realiza a través de los estímulos visuales de la forma, con su textura y colores. La apariencia física de mis esculturas elevan a la vista lo oculto y la cabeza es el fragmento del cuerpo más importante. La metáfora de la cabeza tiene el propósito de comunicar sobre mi misma. Es una forma de vivir alrededor de mi misma y no de las categorías ya establecidas.

Tiene un valor ilustrativo no decorativo. La cabeza ha hecho del humano el más importante factor de su evolución pero a la vez de su destrucción hasta el final de la especie.

En esta investigación por un lado propongo un procedimiento técnico de realización de la obra y por otro cuestiono el valor de mi trabajo, la importancia del tema plástico y su lugar en el arte contemporáneo, un juicio de valor para mi propio ser. La obra realizada en su momento ha tenido mucho éxito ya que está en colecciones privadas y gubernamentales, y esto habla de lo positivo del trabajo, y la parte negativa será no continuar con la serie así como lo había pensado desde el inicio.

Para mi no es suficiente solo el grabado o la pintura y el dibujo reducidas a la bidimensión, sino que necesito llevar la misma carga a la tridimensión. Existen hoy, en este momento histórico, una infinidad de formas y maneras de representar el mundo íntimamente ligados a los avances tecnológicos, sin embargo la complejidad anatómica y mental de cada uno de nosotros es única, así que hablamos de múltiples todos originales.

He consultado diversos autores que me han llevado a otros autores y textos en una multiplicidad de fuentes que no he tenido tiempo de revisar e incluir en este trabajo, pero quedan tomados en cuenta para un trabajo posterior, donde los aspectos filosóficos pesan más en la fenomenología de mi propia producción, en los procesos de construcción de la forma y el tema a elegir.

Es a partir de los pensamientos aquí expuestos que propongo el tema del grabado sobre porcelana papel para adquirir el grado de maestría en artes visuales.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1971.
- Art of the 20th Century*, Painting, Sculpture, New Media, Photography, Taschen, Köln, 2000.
- Barrera, Victor, *¿Qué es una obra de arte hoy?*, Promociones Al-Andalus, Sevilla, 1999, España.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Piados, Barcelona, 1986.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1973.
- Berger, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili S.A. Barcelona, 4-a edición, 2000.
- Brea, José Luis, *Las auras frías*, edición electrónica 2009, Anagrama, Barcelona 1991.
- Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1985.
- Castelman, Riva, *Prints of the twentieth century*, Thames & Hudson, New York, 1988 .
- Chamberlain, Walter, *Manual del Aguafuerte y grabado*, Herman Blume, Madrid, 1988 .
- \_\_\_\_\_ *Grabado en madera y técnicas afines*, Herman Blume, Madrid, 1988.
- Chappell, James, *Clay and Glazes*, Watson Guptill Publications, New York, 1991, first printing.
- Connor, Steven, *Cultura postmoderna*, Akal, S.A. Madrid, 1996.
- Cooper, Manuel, *Historia de la cerámica*, Ceac, Barcelona, 1987.
- Danto, C.Arthur, *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1999.
- \_\_\_\_\_ *Más allá de la caja brillo*, Akal, Madrid, 2003
- Dubuffet, Jean, *Escritos sobre el arte*, Barral, Barcelona, 1974.
- Dawson, John, *Guía completa de grabado e impresión*, Herman Blume, Madrid, 1996
- Eco, Humberto, *La definición del arte*, Martínez Roca S.A., Barcelona, 1970 .
- \_\_\_\_\_ *Obra abierta*, Ariel S.A., Barcelona, 3-ra edición, 1990.

Fiz, Marchán Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 6-ta edición, 1994.

Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 2001.

\_\_\_\_\_ *La posmodernidad*, Kairós S.A. Barcelona, 1988.

Fronidizi, Risieri, *¿Qué son los valores?*, Fondo de Cultura Económica, México, decimoséptima reimpresión, 2001.

Gault, Rosette, *Paper clay for ceramic sculptors*, Library of Congress, cat. No.9592193.

Grossato, Alessandro, *El libro de los símbolos-Metamorfosis de lo humano entre oriente y occidente*, Grijalbo, Barcelona, 2000.

Gubern, Román, *La mirada opulenta*, Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1987.

Hamilton, David, *Gres y porcelana*, Ceac, Barcelona, 1985.

Jameson, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 2-a edición, 1998.

Ivins, W.M, *Imagen impresa y conocimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

Kubler, George, *La configuración del tiempo*, Ed. Nerea, Madrid, 1988.

Maltese, Corrado, *Semiologia del Messaggio Oggetuale*, Mursia & C, Milano, Italy, 1970.

\_\_\_\_\_ *Mesaj si obiect artistic*, Meridiane, Bucuresti, 1976.

Menke, Christoph, *La soberanía del arte*, Visor S.A. Madrid, 1997.

Moro Martínez, Juan, *Un ensayo sobre grabado*, Creática, Cantabria, 1998.

Nouss, Alexis, *La modernidad*, publicaciones Cruz O., S.A. México D.F. 1997.

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Infinito, Buenos Aires, 1970.

Pastor, Jesús, *Procedimientos de transferencia en la creación artística*, Diputación provincial de Pontevedra, España, 1997.

Pla, Jaume, *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación*, Herman Blume, Barcelona, 1997.

Ramirez, Juan Antonio, *El objeto y el aura*, Akal, Madrid, 2009.

Rhodes, Daniel, *Stoneware and Porcelain*, Chilton Book Company, Pennsylvania, 1992.

Raquejo, Tonia, *Land Art*, Nerea, Madrid, 1998.

Rodríguez, Cristina, *El grabado historia y trascendencia*, UAM-Xochimilco, México, 1989.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, Grijalbo S.A. de C.V. México D.F. 1992.

Scott, Paul, *Cerámica y técnicas de impresión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.



Selma, Fernando, *El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Fundación “La Caixa”, España, 1993.

Tallman, Susan, *The Contemporary Print: from Pre-pop to Postmodern*, Thames & Hudson, London, 1996.

Vives, Rosa, *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*, Icaria, Barcelona, 1994.

Wallis, Brian, *Arte después de la modernidad*, Akal, Barcelona, 2001.

Westheim, Paul, *El grabado en madera*, Fondo de cultura económica, México, 1955.