



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LUGAR DE MONSTRUOS.

**EL REGISTRO Y LA HUELLA: MEDIOS PARA REPRESENTAR SOMBRAS
PERSONALES.**

TESIS

**QUE PARA OBTENER DEL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTES VISUALES**

PRESENTA:

MÓNICA SOFÍA GUTIÉRREZ MARTÍNEZ

DIRECTOR DE TESIS:

VÍCTOR HUGO RÍOS OLMOS



CIUDAD DE MÉXICO, 2022



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I	4
LUGAR DE MONSTRUOS	4
1.1 Lo Siniestro.....	5
1.1.1 La Sombra	9
1.1.2 El Monstruo	16
1.2 Una visión contemporánea	31
1.3 Conclusión	33
EL GRABADO DEBELADOR DE LO OCULTO.....	34
2.1 El grabado y los sistemas de estampación	35
2.2. Técnica, tratamiento y discurso	41
2.3 Los conceptos gráficos	48
2.4 La estampa	51
2.5 Plancha matriz.....	59
2.6 El palimpsesto	61
2.7 Conclusión	67
TRANSFIGURACIONES.....	68
3.1 La obra gráfica	69
3.2 Llegando al monstruo mediante la transformación: El palimpsesto	74
3.2.1 Una consideración muy importante.....	76
3.2.2 El camino más claro.....	78
3.3 Y así nació la serie "Transfiguraciones"	81
CONCLUSIONES.....	83
SERIE.....	85
TRANSFIGURACIÓN	85

INTRODUCCIÓN

En la presente investigación se refiere al tema de la *sombra*, entendiéndola como la parte de la psique que contiene energía reprimida y de cómo se puede representar visualmente mediante la utilización de los conceptos gráficos: repetición, inversión y huella. Se desarrollan tres capítulos, en el primero de ellos se habla sobre la estampa, su estética y lenguaje gráfico, a partir de esto se aborda el tema sobre la transición de lo tradicional a lo alternativo entendiendo a este último como aquel que va en contra o cambia las características por las que se caracteriza la estampa tradicional, como por ejemplo re-significar los conceptos gráficos (repetición, serialidad, registro, inversión, huella); esto se verá en conjunto con una revisión de artistas que han trabajado desde esta disciplina del grabado. Se hablará de igual forma sobre el origen del palimpsesto y su desarrollo dentro de las artes gráficas.

En el segundo capítulo se plantea el tema del monstruo como forma de representación de los aspectos oscuros del individuo social, basándonos principalmente en las teorías del psicólogo y psiquiatra suizo Gustav Jung en relación a la *sombra* como el inconsciente personal que ha sido reprimido y enajenado por miedo a no ser aceptados socialmente, pues si ésta es expulsada o expuesta al exterior rompe con una "norma social"; Freud ya lo mencionaba como lo "siniestro" y su discípulo, el también psicoanalista Otto Rank, hace un estudio sobre "el doble" en donde analiza diversas referencias tanto literarias como antropológicas y nos dice que dicho personaje se trata de una división independiente y visible del yo (sombra, reflejo), que son distintos de las figuras reales y físicas, de similitud externa poco común, y cuyos senderos se cruzan. Se hará una comparación de las ideas y teorías de diversos autores que han tocado dicho tema, Foucault. Desde un enfoque social habla de los "anormales" y los métodos de normalización que ha empleado la humanidad a lo largo de la historia. El tema de la sombra, doble o lo siniestro se ha visto implicado en diversas áreas como lo es las artes visuales y la literatura, en esta sección se hablará sobre algunos referentes de estas disciplinas artísticas.

En el tercer capítulo se hablará sobre el desarrollo creativo del proyecto a realizar en huecograbado retomando la idea del palimpsesto, que se propone como una alegoría de la acción de debelar y descubrir de forma paulatina las sombras de nuestro interior, para obtener como resultado una imagen-mancha que a partir de registros sucesivos de la transfiguración del ser exterior exponga su umbría más profunda. El resultado final de esta investigación será una serie de grabados al azúcar en cuyo proceso se analizarán los conceptos gráficos de huella y registro.

CAPÍTULO I

LUGAR DE MONSTRUOS

1.1 Lo Siniestro

Según la etimología del término *siniestro*, viene del latín *sinistra* que significa izquierdo, antónimo de *dexter* 'derecho'. El diccionario de la Real Academia Española, lo define como "avieso y malintencionado", "infeliz, funesto o aciago", "suceso que produce un daño o una pérdida material considerables", "propensión o inclinación a lo malo". Lo siniestro hace referencia a lo incorrecto mientras que lo derecho a lo correcto, se trata de una dualidad del bien y del mal.

En el texto titulado "*Lo siniestro*", Sigmund Freud (1997) realizó un análisis etimológico sobre la palabra alemana *unheimlich* y *heimlich*, definió al primero como lo siniestro, mientras que el segundo hace referencia a lo íntimo, secreto, familiar, hogareño y doméstico.

El texto inicia con una primera definición del concepto de lo siniestro: es aquello que causa espanto, pues es desconocido, no familiar. Mediante distintos análisis de fragmentos de textos donde se utilizan ambos términos, llegó a una segunda definición, afirmó que lo siniestro procede de lo familiar. Ha sido reprimido, comienza cuando los límites de la realidad y la fantasía logran confundirse. Todo aquello que se considera inexistente comienza a ser una realidad. Es algo familiar que permanecía oculto y sale a la luz, se encuentra dentro del mundo de lo inconsciente, es aquello que causa espanto y angustia, no es algo irreal, sino es todo aquello que, como es tapado y considerado prohibido u oculto se torna extraño. También se puede definir como aquella acción absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, pero no irreal) que es causante de asco y horror.

Freud (1997) analizó cuentos del escritor E. T. A. Hoffman¹, a partir de esto modificó su primera definición de lo siniestro por resultar estrecha, debido a que existe lo siniestro no sólo dentro de la realidad (la vivenciada) sino dentro de la ficción (la imaginada), que surge mediante variantes que ayudan a crear una sensación siniestra (la que conocemos por referencia). El autor planteó separar y diferenciar lo siniestro que existe en la vivencia y lo que se imagina.

¹ Principalmente se basa en el cuento *El hombre de arena* (1816) y la novela *Los elixires del Diablo* (1815)

El psicoanalista exponía tres diversos tipos de situaciones, donde surge lo siniestro:

- 1) La inmediata realización de los deseos. --- existente
- 2) Complejo de castración --- imaginada
- 3) Dentro de la ficción --- sólo se conoce por referencia.

El primero es aquella que emana de las ideas: la inmediata realización de los deseos, de las ocultas fuerzas nefastas y el retorno de los muertos. Son estas tres creencias que nuestros antepasados las concebían como parte de la realidad. Hoy en día se ha "superado" esa manera de pensar. Sin embargo, no se está seguro de ello y esas ideas aún existen en la mente humana y al hacer presente cualquier tipo de eventualidad que pueda confirmar su existencia, provoca la sensación de lo siniestro.

(...) y es como si dijéramos: «De modo que es posible matar a otro por la simple fuerza del deseo; es posible que los muertos sigan viviendo y que reaparezcan en los lugares donde vivieron», y así sucesivamente. Quien, por el contrario, haya abandonado absoluta y definitivamente tales convicciones animistas, no será capaz de experimentar esa forma de lo siniestro. La más extraordinaria coincidencia entre un deseo y su realización, la más enigmática repetición de hechos análogos en un mismo lugar o en idéntica fecha, las más engañosas percepciones visuales y los ruidos más sospechosos, no lo confundirán, no despertarán en él un temor que podamos considerar como miedo a lo «siniestro». De modo que aquí se trata exclusivamente de algo concerniente a la prueba de realidad, de una cuestión de realidad material. (Freud, 1997, p.12)

El segundo es lo siniestro que emana del complejo de castración, esta teoría nos habla del miedo a ser castrado a consecuencia de la autoexploración del sexo, ya que son los padres, tutores o cualquier figura de autoridad quienes prohíben este acto por medio de amenazas. Este complejo se desarrolla en varios tiempos, en el primero el niño² cree que todos tienen un pene; en el segundo tiempo ocurren las

² Las niñas también experimentan el complejo de castración pero de distinta manera, en un primer tiempo tanto niños como niñas creen que todos sin distinción tienen un pene (el clítoris es un pene). En el segundo

amenazas verbales para prohibir al niño de sus prácticas auto eróticas, el pene es amenazado. En el tercer tiempo descubre que hay seres sin penes, esto refuerza en su psique la creencia de que las amenazas son reales. En el cuarto tiempo el niño sigue creyendo que las mujeres mayores como su madre tienen pene, sin embargo sigue sintiendo angustia por la posibilidad de ser castrado y por tal renuncia a la madre como *paternaire* sexual, finalizando así el amor edípico³. Aquí ni siquiera se plantea la realidad material, aparece en su lugar la realidad psíquica, en este caso lo siniestro se da cuando dichos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior.

Y el último se trata de lo siniestro que surge dentro de la ficción, la fantasía, en la obra literaria, aquí lo material o lo imaginado no interesan, el dominio de la fantasía presupone que su contenido sea dispensado de la prueba de realidad. La ficción cuenta con varios medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real.

En esta investigación se enfocará en lo siniestro que surge a partir de la realización inmediata de los deseos que presenta el ser humano.

El discípulo de Freud, Otto Rank (1976), psicoanalista austriaco, realizó un estudio de las relaciones entre el doble y la imagen en el espejo desde un enfoque psicológico. Mediante una revisión literaria y cinematográfica, el autor explica que el origen de este personaje (el doble), se remonta al inicio de la existencia del hombre y era una medida de protección contra la destrucción del yo.

Otto R. utilizaba referentes entre los cuales realizó un análisis de la película alemana *El estudiante de Praga* (1926), dirigida por el actor y cineasta Henrik Galeen. La historia se centra en el estudiante Balduin enamorado de una

tiempo se da cuenta de que el clítoris es demasiado pequeño para ser un pene, por lo que cree que fue castrada, sabe que no lo tiene pero desea tener uno. Después es consciente de que su madre no tiene pene y por ello siente rencor por no haberle atribuido los atributos fálicos

³ El complejo de Edipo hace referencia cuando los varones al ser niños sienten un deseo sexual ante la madre y ven a sus padres como rivales.

aristócrata, quien recurre a un hechicero que, a cambio de la imagen de Balduin en el espejo, le da una gran suma de dinero para lograr conquistar a la chica.

El "yo" (Balduin) se desdobra en otra imagen y aparece su doble, su antítesis, quien comienza a realizar distintos actos de violencia; coloca al protagonista en una mala situación, por tal motivo decide terminar con la vida de su otro yo. Sin embargo, sólo logra quitarse la vida al dispararle, pues al enfrentarse a él, en realidad entabla una lucha contra sí mismo. Muestra en realidad que no eran entes separados, sino que pertenecían a una misma existencia.

“Nos hallamos así, ante todo, con el tema del «doble» o del «otro yo», en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su «doble» -lo que nosotros llamaríamos telepatía-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas”. (FREUD, 1997, p.8)

El tema del doble ha sido retomado desde distintos enfoques, como es el caso de la literatura; por ejemplo, tenemos a Robert Louis Stevenson, quien nos relata la transformación que sufre el Dr. Jekyll provocada por la ingesta de una pócima, descubre en Mr. Hyde su lado oscuro.

“Irregularidades como las que yo cometía habrían sido para muchos hasta motivos de vanagloria; pero desde la altura de los ideales que yo me había trazado, las veía y las ocultaba con un sentimiento casi morboso de vergüenza. Era, pues, más lo exigente y rígido de mis aspiraciones, que no había ninguna extraordinaria degradación en mis faltas, lo que me hacía ser tal como era y lo que separó en mí, con una zanja más honda que en la mayoría de los hombres, esas dos regiones del bien y del mal que dividen y componen nuestra doble naturaleza”. (Stevenson, 2004, p.49)

1.1.1 La Sombra

Mientras Otto R. le dio el nombre de "el doble", Carl Gustav Jung hablaba de la *sombra*. El concepto sombra, se deriva de las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud y Carl Gustav Jung. Según este último, se refería a los descubrimientos del "otro", el análisis más profundo de los aspectos más oscuros de la naturaleza humana.

El psiquiatra suizo G. Jung, en 1912, influenciado con las ideas de Freud, utilizaba el término "lado oscuro del psiquismo", como referencia a los aspectos reprimidos de la personalidad: *la sombra*. Este aspecto inconsciente lo tenemos cada uno de nosotros y nuestro *ego*⁴ se encarga de reprimir aquellos pensamientos emociones e impulsos porque nos resultan dolorosos, desagradables o vergonzosos para aceptarlos y los reprimimos en vez de reconocerlos.

Siguiendo las teorías junguianas, la sombra está constituida por energía psíquica reprimida y entre más se reprime y niega, mayor fuerza tiene, ya que ésta nos puede dominar mediante el miedo. Su manera de hacerse presente es a través del sueño, Jung lo describe como una persona del mismo sexo que el soñante, sólo que tiene un aire de misterio y es tenebroso.

Un individuo no es capaz de notar a su propia sombra, no es sino con las demás personas en donde se logra captar su manifiesto, ya que es desplazado, se proyecta en alguien más y se llega a criticar esos aspectos que en realidad son un reflejo. La sombra (al ser parte de nuestra personalidad) no es posible destruirla; al querer ver algo ideal al otro lado del espejo y no algo que no guste, la reprimimos. Es ahí donde surgen las máscaras, con el fin de pertenecer y ser aceptados. Sin embargo, las cosas que son consideradas malas siguen presentes dentro del hombre y quieren salir, pero al negar su existencia, se van acumulando hasta que se adueñan de una fuerza poderosa que es capaz de destruir su vida y la de los demás; aquí aparecen formas nuevas de expresarla, que a menudo son maliciosas.

⁴ El *ego* según la psicología, nos ayuda a identificarnos a nosotros mismos y se encarga de equilibrar la parte moral (el super-ego) y los impulsos (el ello).

El lado oscuro de la sombra no constituye una adquisición evolutiva reciente, fruto de la civilización y de la educación, sino que donde sus raíces de la sombra biológica que se asienta en nuestras mismas células. A fin de cuentas, nuestros ancestros animales consiguieron sobrevivir gracias a sus uñas y sus dientes. Nuestra bestia- aunque se mantenga enjaulada la mayor parte del tiempo- permanece todavía viva. (Jung, 1991, p.11)

El ser humano asocia a la sombra con lo malo, la muerte, lo oculto, lo que siempre está y existe a partir de uno mismo, pero muchas veces no es vista y es ignorada. La sombra es una alegoría de la manifestación física del otro "yo", el doble. Ante la existencia de esta *otredad*, existe un problema de la pérdida de la identidad, convirtiéndose en inseguridad para el yo, que sólo intenta negar la aceptación del otro como parte de sí mismo; Jung lo llamaba la sombra, mientras que Freud "lo reprimido: "...la proyección de la personalidad más oculta y reprimida por lo social, aquella que es más extraña a la parte consciente de la mente". (Freud, 1997, p. 102)



Figura 1
Kazuo Ohno e
hijo actuando en
la Japan Society
Kazuo Ohno
Fotografía.
1999

Un ejemplo excelente de la sombra representada en todo su esplendor es dentro de las artes en la danza Butoh, manifestación artística de origen japonés creada por los bailarines y coreógrafos Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata a finales de los años 50 y desarrollada en los 60 dentro del contexto de la posguerra, posterior a la bomba de Hiroshima.

Surgió ésta con el fin de conectarse con la parte escondida y caótica que nos construye, Tatsumi Hijikata reflexiona sobre las condiciones sociales en que Japón se encontraba, utilizaba el término *ankoku butoh*, donde *ankoku* hace referencia a la tiniebla y la oscuridad, al igual que se refiere a una filosofía sobre el cuerpo y *butoh* es una forma no tradicional de danza que se enfoca a la exploración sobre el cuerpo. (fig. 1)

... Nanako Kurihara en su ensayo *Hijikata Tatsumi the words of butoh* señala que: Hijikata creó el término *ankoku butoh* para denotar una danza cosmológica que se salía completamente de las danzas existentes y que exploraba el lado oscuro de la naturaleza humana. (Caudillo, 2016, p.126).

Este lado oscuro alude a la forma negativa no sólo de uno mismo, sino inclusive de la sociedad, como lo diría Foucault, en referencia a los anormales (lo veremos más adelante), se refiere a los individuos rechazados por la sociedad japonesa considerados como improductivos.

El *butoh* de Hijikata es una filosofía del cuerpo más que una técnica; su característica no se basa en prescripciones sobre lo que el cuerpo debe ser, sino es la expresión del cuerpo por el cuerpo. El bailarín se muestra tal y como es. Tatsumi señalaba que “a través de la danza, nosotros debíamos pintar la postura humana en crisis exactamente cómo es” (Caudillo, 2016, p.140)

Se explora lo sombrío que se contacta con los fantasmas dormidos del cuerpo, como una especie de resurrección y dentro del instante mismo de la danza cobra vida de nuevo para expresarse. Como cuestionaba Kazuo Ohno: “¿Puede haber

una respuesta más bella que el danzar con la ansiedad causada por escuchar al cuerpo?” Y es esta ansiedad que provoca escuchar al cuerpo, la que permite se abra ante nosotros la incertidumbre de lo desconocido pero sentido. (Pérez, 2016)

El butoh aborda el cuerpo desde el lenguaje, pero este abordaje nunca es completo, sino diferido, buscando la rearticulación del cuerpo desde las memorias que lo atraviesan, memorias que son como huellas vivas y múltiples que no tienen orden fijo y definitivo. Hijikata muestra que la escritura del butoh es el uso poético de la palabra que resuena en la carne, y que esas resonancias desgarran la identidad y transforman los cuerpos (Caudillo, 2016, p.131).

En la danza butoh existe una coreografía, pero influyen de manera importante las vivencias de los bailarines. La improvisación es importante con intención de que, mediante ésta, el bailarín pueda salir de sí mismo. Para Hijikata, la improvisación no se generaba a partir de uno mismo sino por los otros cuerpos, el espacio, lo que estaba fuera de él. Buscaba crear un shock en sus bailarines para generar una experiencia nueva en sus cuerpos. Por tal, esta danza es el diálogo que existe entre los cuerpos. (fig. 2)



Figura 2
Tatsumi Hijikata
Tatsumi Hijikata
Fotografía
1968

Es una crítica sobre la normalización del cuerpo, más que una nueva técnica de danza, es un esfuerzo de reapropiación del cuerpo como territorio múltiple. Las imágenes que brinda la danza Butoh están cargadas de sentimientos intensos; los bailarines con sus cuerpos pintados de blanco, en posiciones contorsionadas, con gestos perturbadores que pueden llegar a ser familiares, que quizás se pueda reconocer uno en ellos y ser un reflejo viviente proyectado en el otro de alguna emoción, sensación reprimida en la profundidad de uno mismo y reaccionar con rechazo, miedo o negación ante ello. Es la apreciación de la sombra en movimiento.

Según la postura junguina, la maldad humana es el resultado obtenido de la misma represión de la agresividad que, a su vez se hace por querer alejar y desvanecer el estado salvaje. En las civilizaciones antiguas, como por ejemplo los griegos, aceptaban ese lado del hombre y lo respetaban; se realizaban anualmente orgías para honrar la presencia de Dionisio el dios del vino y la vendimia para los griegos o también conocido como Baco para los romanos. Fue el cristianismo quien volvió a este dios como Satán, reprimiendo de esta manera aquellos deseos como impuros e indeseables.



Figura 3
Apolo coronado por la
victoria
Coyvel Noël
Pintura
1667-68

Nietzsche lo mencionó mediante sus conceptos de lo apolíneo (Apolo) y lo dionisiaco (Dionisio), el primero representa un mundo de apariencias, libre de las emociones más salvajes, la deidad que lo representa: Apolo (fig. 3), era el dios de todas las fuerzas figurativas, de bello aspecto que no se veía transformado inclusive si se encolerizaba, lo apolíneo hace referencia a la escultura.

Lo dionisiaco, es aquello que representa la naturaleza enajenada, hostil o subyugada, que es parte de la naturaleza del hombre, se veían a las orgías como la culminación del afán de vivir y una afirmación de la vida, se presenta a lo largo de la embriaguez. Dionisio (fig. 4) era el dios de la vendimia y el vino, inspirador de la locura ritual y el éxtasis, lo representaban como un sátiro, lo dionisiaco hace referencia a la música. Aunque parezcan polos opuestos e inclusive se considere que la antítesis de lo apolíneo es lo dionisiaco, en realidad, decía Nietzsche, dentro del conocimiento de la apariencia (apolíneo) existe un camino que nos lleva a lo dionisiaco (la embriaguez).



Figura 4
Dos Sátiros
Rubens
Óleo sobre lienzo
Pintura
76 x 66 cm
1618-19

Simplificando la diferencia que existe entre estos dos conceptos nietzscheanos, lo apolíneo representa la serenidad, claridad, medida y el racionalismo, mientras que lo dionisiaco es todo aquello que es impulsivo, excesivo, desbordante y erótico. Dentro de este último, los festivales dionisiacos estaban relacionados con el sátiro barbudo, se concebían como festividades de redención del mundo y de días de transfiguración y consistían en un desenfreno sexual (orgías). Los griegos estuvieron mucho tiempo protegidos por Apolo; él y Dionisio pactaron hasta que este último se reveló ante él mediante la práctica de las orgías. Lo apolíneo y lo dionisiaco se complementan y existe una relación entre ambos, aunque sean polos opuestos, en el libro de *El nacimiento de la tragedia*, su autor nos dice al respecto:

¡Con qué estupor tuvo que mirarle el griego apolíneo! Con un estupor que era tanto mayor cuanto que con él se mezclaba el terror de que en realidad todo aquello no le era tan extraño a él, más aún, de que su consciencia apolínea le ocultaba ese mundo dionisiaco sólo como un velo (Nietzsche, 2009, p.52)

Sigmund Freud, manejaba tres conceptos que representaban los elementos principales que conformaban la psique de un individuo: el *Ello*, el *Yo* y el *Superyó*. El primero es la parte "cavernícola" que desea comer, golpear y coger. Su principal objetivo es saciar nuestros instintos más básicos y se guía por la búsqueda del placer instantáneo sin pensar en las consecuencias. Freud creía que, la mayoría de las personas reprimen esta parte de la *psique* para encajar mejor en la sociedad, este concepto nos puede parecer muy similar a lo *dionisiaco* de Nietzsche y a la *sombra* de Jung.

El segundo concepto freudiano (el *yo*) es el intermediario entre el *ello* y *superyó*, es el punto medio entre lo que la sociedad espera de nosotros y lo que nosotros realmente deseamos. Busca saciar los instintos básicos del *ello*, pero dentro de las normas que le exige el *superyó*; y éste último representa las normas morales y éticas de la sociedad, transmitidas por nuestros padres, maestros, religión y cualquier figura que nos represente una autoridad, es el que nos hace sentir culpables si hacemos algo malo, nos evalúa continuamente de manera moral y ética, recordándonos a lo *apolíneo*. Para comprender más todos estos conceptos, aquí tenemos un cuadro comparativo:

CUADRO COMPARATIVO		
Nietzsche	Freud	Características
Apolíneo	Superyó	Normas morales, lo correcto, lo ético
	Yo	Mediador que busca saciar las exigencias del Ello y del Superyó
Dionisiaco	Ello	Saciar los instintos más básicos (comer, golpear, coger)

1.1.2 El Monstruo

No sólo lo deforme es lo único que se define como monstruo, sino también lo que va en contra de la religión, lo jurídico y cívico. (Foucault, 2007, p.68)

El concepto de monstruo, en general, parte de una idea de anormalidad, algo que está fuera de las leyes de la naturaleza, lo ético y lo moral; la Medicina y la Religión jugaron un papel muy importante, ya que ambas ramas se apropiaron de este ente en distintas etapas de la historia de la humanidad. La imagen del monstruo ha evolucionado y a su vez se crearon distintos tipos de criaturas. Si bien el monstruo ha sido causa de repulsión y rechazo, también llegó a provocar empatía y fue motivo para buscar métodos de integración; o como menciona Foucault: los métodos de normalización.

Como lo redacta Gloria Ocampo Ramírez (2013), la humanidad desde la antigua Grecia, ha tenido la necesidad de crear la monstruosidad para categorizar las leyes del ideal de la normalidad, lo que es bueno o malo, lo que es correcto y lo que no, lo que está permitido y lo que debe ser excluido, lo apolíneo y lo dionisiaco. El filósofo francés Michel Foucault⁵ desarrolla una serie de teorías que parten del concepto de lo *anormal*; en general su ideología nos habla sobre el

⁵ Historia de la locura de 1961, Vigilar y castigar de 1975. y la recopilación de una serie de ponencias que realizó en el Collège de France en 1974 titulado como *Los anormales*

concepto de *saber*, definiéndola como un grupo que comparte y decide qué es la *verdad*.

A su vez la *verdad* es la que define lo correcto e incorrecto, la bondad de la maldad, lo normal de lo patológico; a partir de dicha verdad el *poder disciplinario* controla la voluntad y el pensamiento en un proceso que él llama *normalización*. La *normalización* implica numerar y controlar a los individuos para que cumplan su rol en el entorno social. El medio por el cual los sectores del poder *normalizan* a un cuerpo social es con el *lenguaje*, quien se encarga de definir cualquier cosa con su opuesto: bueno-malo, correcto-incorrecto, normal-anormal. Dicho *lenguaje* define al *discurso* como cualquier cosa dicha o escrita y este filósofo francés enfatiza que es el discurso de los psiquiatras, psicólogos y trabajadores sociales, el que define a la locura como lo anormal.

A partir de esta *anormalidad* se establecen las relaciones de poder en una sociedad. La persona *normal* tiene poder sobre la *anormal* y así existe un control social. A esta idea, más adelante le pone un nombre: la Biopolítica, es aquella que busca que los cerebros se auto regulen y auto controlen; ya que dentro de una sociedad capitalista, los individuos entrenados que cumplan con las normas sociales le sirven; en cambio, los improductivos (*anormales*) no le funcionan y los mete a instituciones (cárcel, psiquiátrico) para hacerlos productivos, pero si no se pueden corregir, lo mejor para esa sociedad es dejarlos medicalizados para que el *anormal* no genere *desconfort* o choque en la sociedad.

El filósofo francés divide a los anormales en tres secciones, se trata de lo monstruoso, el incorregible y los onanistas. El primero es el monstruo humano que pertenece a aquellos individuos que van en contra de las leyes de la naturaleza y las normas sociales, es decir el leproso de la Edad Media, el hombre-bestia aquél que sufría de la expulsión de la sociedad, era rechazado y excluido. Foucault (2015) nos explica que desde la época clásica, los leprosos eran expulsados de la sociedad para no crear un desequilibrio o caos a los ciudadanos "normales". (fig. 5)

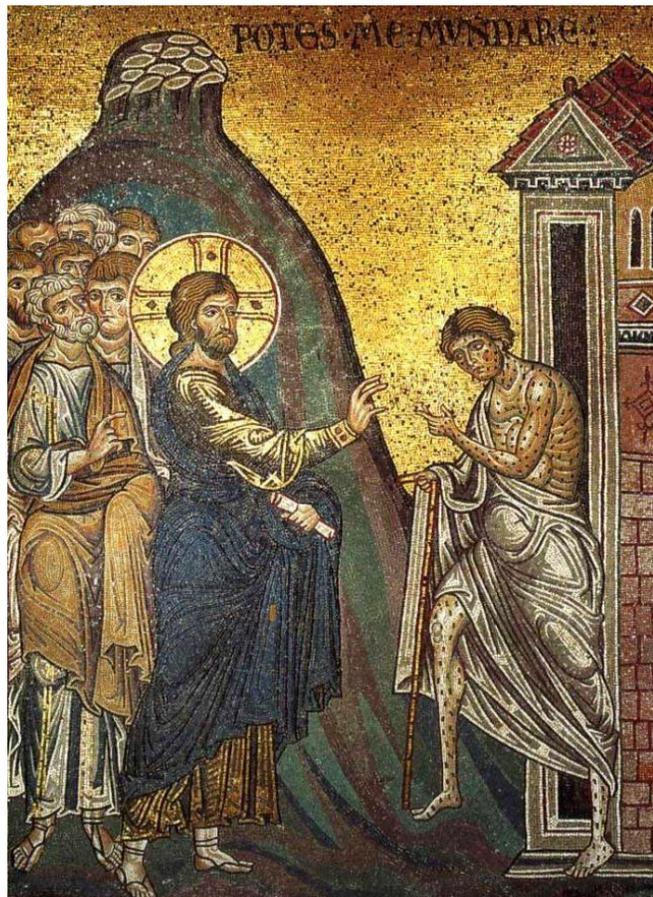


Figura 5
La curación de la lepra
Mosaico bizantino
Catedral de Monreale
Sicilia
1172-89

Aunque se retire al leproso del mundo y de la comunidad de la Iglesia visible, su existencia, sin embargo, siempre manifiesta a Dios, puesto que es marca a la vez, de la cólera y de la bondad divinas. "Amigo mío - dice el ritual de la iglesia de Vienne -, le place a Nuestro Señor que hayas sido infectado con esta enfermedad, y te hace Nuestro Señor una gran gracia, al quererte castigar por los males que has hecho en este mundo" (...) "Y aunque seas separado de la Iglesia de la compañía de los santos, sin embargo, no estás separado de la gracia de Dios" (...) "Porque tengas paciencia en tu enfermedad; pues Nuestro Señor no te desprecia por tu enfermedad, ni te aparta de su compañía pues si tienes paciencia te salvarás, como el ladrón que murió delante de la casa del nuevo rico y que fue llevado derecho al paraíso". El abandono significa salvación; la exclusión es una forma distinta de comunión (Foucault, 2015, p.17)



Figura 6
Panotio
del siglo V

A diferencia de Foucault, Umberto Eco (2007) realiza una cronología donde muestra que en la Edad Media existió el Bestialismo, muy parecido a lo que el filósofo francés llamó "monstruo humano". Eco define al Bestialismo como la combinación entre lo imposible y lo prohibido, según la religión era un castigo divino por haber tenido relaciones sexuales con animales o ser homosexual.

La condena de estos "pecados" se presentaba mediante las deformidades, es aquí donde surge la estética Hipérica (fig. 6). Dicha estética surge en Europa entre los siglos VII y X, ya que se estaban viviendo en esa época tiempos oscuros, el monstruo se vuelve parte del imaginario, siendo la figura que representa lo que se está viviendo, lo hipérico se caracteriza por inclinarse a lo gigantesco y desproporcionado.

La segunda categoría pertenece al incorregible, que los ubica en el siglo XVII y XVIII, son aquellos personajes que deben ser corregidos mediante la disciplina de la familia, el Estado y los colegios para poder ser incluidos en la sociedad. En la Edad Clásica se excluían a los leprosos, pero en este tiempo los locos (el incorregible) fueron los que los sustituyeron, los métodos de normalización se comenzaron a formar mediante instituciones encargadas de normalizar para insertar a estos individuos a la sociedad.

En el siglo XVII se crearon grandes internados, durante siglo y medio los locos sufrieron el régimen de estos lugares. Desde la mitad del siglo XVIII la locura ha estado ligada a los internados y a la idea de que aquél era su sitio natural, pero esto no evitó que la imagen del loco fuera motivo para crear actos violentos, eran azotados públicamente, perseguidos por los ciudadanos, expulsados de la ciudad, persiguiéndolos con varas para golpearlos⁶. Foucault (2015) afirma: "Si la locura arrastra a los hombres a una ceguera que los pierde, el loco, al contrario, recuerda a cada uno su verdad (...)"(p. 30).

⁶ FOUCAULT M. (2015), *Historia de la locura en la época Clásica*, Fondo de Cultura Económica, México.

Umberto Eco dice que, en el Renacimiento, a partir de los viajes de exploración a tierras desconocidas, el término monstruo se refiere ahora para designar a individuos portentosos (hace referencia a malformaciones naturales existentes). Sin embargo, Foucault (2015) menciona que en esta época la imagen de los monstruos son combinaciones imposibles de animales (fig. 7). Ellos son los que acechan al hombre, son la naturaleza secreta de los hombres, la animalidad escapó de la domesticación de los valores; y es por su desorden, furor por ser la reveladora de la rabia oscura que existe en el corazón de los hombres que fascina y se vuelve parte del imaginario colectivo.



Figura 7
 Monstruos de todas partes del mundo
 antiguo y moderno.
 Giovanni Battista De Cavalieri
 Huecobrado
 1585

La última categoría de Foucault se trata del onanista o masturbador que es un individuo casi universal, secreto compartido por todo el mundo y la Iglesia es la principal institución que reprime a estos personajes. Se ubica en el siglo XVIII ya que anteriormente no constituía ningún problema; dentro de este siglo, cuando la educación del niño comienza a tener mayor importancia, se empieza a ver a la masturbación como una anomalía. El onanista fue castigado por sus prácticas

sexuales que sólo buscaba placer. Sin embargo, dicho castigo no fue impedimento para que continuara esta práctica, sino que apareció la culpa en el acto masturbatorio. El control del masturbador se encuentra en el espacio social más pequeño, el de la familia, que es asistida por el saber médico. Recordemos a los *complejos de castración* de Freud, donde habla justo de la culpa que se maneja en torno a la autoexploración sexual.

Estas tres categorías o anomalías que nos presenta Foucault, si bien no son criminales por sí mismas, pueden engendrar a un criminal. Dentro de los sectores de la sociedad que se encargan de "normalizar" (psiquiatría, religión, cárceles, etc) al individuo, si alguna persona es acusada de un delito y tiene alguna anomalía (social, sexual o moral) se le considera un criminal en potencia. Es un descendiente del monstruo, del degenerado, del pervertido.

CRONOLOGÍA DE LA HISTORIA DEL MONSTRUO		
Época	Foucault	Umberto Eco
Edad Media	Monstruo humano. Leprosos.	Bestialismo. (s. VII - X)
Renacimiento	Combinaciones de persona con animales	Individuos portentosos. Malformaciones naturales
Edad Moderna	Incorregible. (s. XVII-XVIII) Los locos	
Edad contemporánea	Onanista. Masturbador	

Las "categorías" de lo que se considera monstruo son amplias, habiendo visto cómo lo clasifican por un lado Michel Foucault y por el otro Umberto Eco, hay que revisar los datos históricos para ampliar nuestra visión hasta dónde se extiende el concepto de monstruosidad.

Como nos explica Foucault, en la Edad Media se entendía al monstruo como un castigo divino para los pecadores, pero también en la Biblia se mencionan varias de estas criaturas (la bestia de las cuatro cabezas, Behemoth, el dragón, las langostas de Abaddon, Leviatán, entre otros) personificando dos cosas: la ira y poder de Dios como castigo a los pecadores y como muestra viviente de su gran poder (fig. 8). La otra como personajes aliados de Satanás, cuyos fines consisten en controlar o atraer a los hombres en contra de Javé.

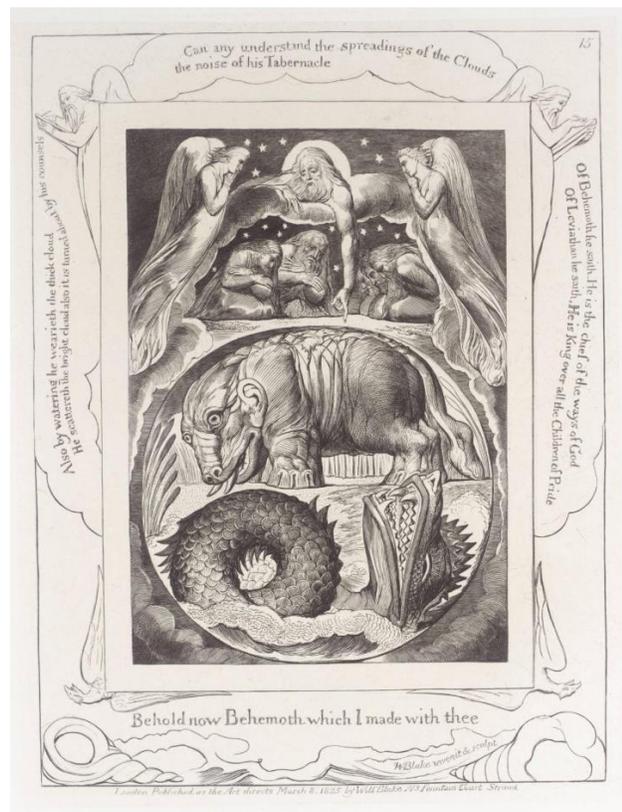


Figura 8
Behemoth and Leviathan
William Blake
Huecograbado
20 x 15.1cm
1825

En el pasaje 10:12-15 de Éxodo aparecen las langostas bíblicas, que son aliados de Dios, que se les describen como animales parecidos a los saltamontes y que se mueven en enjambres:

Javé, entonces, dijo a Moisés: <<Extiende tu mano sobre la tierra de Egipto para que venga la langosta y devore toda la hierba del campo, todo lo que quedó después del granizo.>> Moisés extendió su bastón sobre el país de Egipto y envió Javé un viento del oriente todo aquel día y aquella noche. Al amanecer, el viento del oriente había traído las langostas que invadieron Egipto y se desparramaron por todas las tierras en tal cantidad que nunca habían visto tantas, ni jamás volverán a verlas. Ocultaron la luz del sol y cubrieron todas las tierras; devoraron toda la hierba del campo, y todos los frutos de los árboles que el granizo había dejado fueron devorados; no quedó nada verde en todo Egipto, ni de los árboles, ni de la hierba del campo.

Aparecen también en el versículo 2 del libro de Joel, es él quien intenta convencer a su pueblo de que se arrepientan de sus pecados porque si no llegará la plaga de las langostas como muestra del poderío de la furia de Dios ante los pecadores. Y en Apocalipsis 9:3-6, de la misma biblia, se les concede a estas criaturas que dañen a todas aquellas personas que no tengan el sello de Dios en la frente; que los atormenten por cinco meses, tiempo en el que los hombres buscarán la muerte, pero no la hallarán de ninguna manera y desearán morir. En estos pasajes se muestra que las langostas son criaturas utilizadas por Dios para mostrar su fuerza y castigar a los pecadores y no una representación del mal o algún aliado de Satanás.

En cambio, el dragón, un monstruo terrorífico que aparece trece veces en la Biblia, en el libro de Apocalipsis 12:3,5, es una representación de Satanás, se le nombra como "la serpiente original", la describen como "un dragón grande de color de fuego, con siete cabezas y diez cuernos", que tiene una cola que arrastra "la tercera parte de las estrellas del cielo" tras sí.

En la religión judeocristiana, al monstruo se le representa como el testigo y prueba de la furia y poderío de Dios; por otro lado, ha sido de igual forma aliado de Satanás como medio para justificar, no sólo las malformaciones (hombre monstruo, leprosos, locos, depravados), sino actos de crueldad, minimizando así la idea de que dichas acciones fueron realizadas por la fascinación, excitación y gusto que puede producir al ser humano; por tal, el monstruo representa el lado "negativo" del ser humano.

En el siglo XV, con el invento de la imprenta, la imagen monstruosa inició con una fuerte difusión, provocando en la gente de Europa gran curiosidad y morbo. Se utilizaba el grabado en madera para realizar cientos de libros en donde se hacían reportes sobre sucesos terroríficos realizados por monstruos y una imagen que ilustraba a dicho personaje, es en este momento en donde inicia la historia del monstruo impreso.

Schiller definió muy bien esta disposición natural a lo horrendo, y no olvidemos que en todas las épocas el pueblo ha presenciado con gran excitación las ejecuciones. Si hoy en día tenemos la sensación de habernos civilizado quizá es tan sólo porque el cine ha puesto a nuestra disposición escenas splatter, que no perturban la conciencia del espectador porque se le presenta como ficticias. (ECO; 2007:220)

Del siglo XVI al XVIII, existió una “ciencia” que se llamó Fisiognomía, que era considerada como el arte de descifrar los lenguajes del cuerpo; tuvo un papel muy importante, se puede considerar como un antecedente a la Antropología física. Existieron diversos personajes a lo largo de la Edad Moderna que escribieron tratados y libros, tanto en escritura como en imágenes a los monstruos, como lo fue Giambattista della Porta⁷ (como se citó en Corbin, 2005), quien realiza una comparación entre rostros humanos y animales (fig. 9), convencido de que existía una armonía entre cuerpo y alma, la virtud embellece y el vicio deforma.

Pues la naturaleza no sólo le ha dado al hombre la voz y el lenguaje para que sean los intérpretes de sus pensamientos, sino que al desconfiar de su posible abuso, hizo además hablar a su frente y a sus ojos para desmentirlos cuando no fueran fieles. En una palabra, ha hecho que se exhiba toda su alma en el exterior y no es necesaria en absoluto una ventana para conocer sus movimientos, sus inclinaciones y sus costumbres, ya que aparecen sobre el rostro y están escritos en él en caracteres bien visibles y manifiestos (Corbin, 2005, p.293).

⁷ En su libro *La Physionamie* de 1586



Figura 9
Ilustración del Libro La
Physionamie
Giambattista della Porta
Ilustración
1586

Provided by: <http://www.strangescience.net>
Originally published in: *De Humana Physiognomia*
Now appears at: *Historical Anatomies on the Web*
(http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/porta_home.html)

La Fisiognomía en su época se consideró una "ciencia" que se desarrolló a partir de la antropología de diversos pueblos antiguos: los tratados de adivinación mesopotámicos, la Antigüedad grecorromana y las tradiciones de la Edad Media occidental y árabe; mediante estas bases se fue sistematizando la relación entre un hombre exterior y un ser interior, lo superficial y lo profundo, lo mostrado y lo escondido, lo visible e invisible en un ser humano.

Esta "ciencia" no sólo muestra el resultado del alma expresada en el cuerpo mismo, sino que también provocó que se definieran características del cuerpo ideal, rechazando y tachando todo lo "anormal", "desproporcional" y monstruoso como algo indeseable que se vuelve rechazado y por tal motivo se reafirman las discriminaciones sociales en el campo de la mirada.

"*Las almas crueles habitan en cuerpos exiguos*" Louis-Sébastien Mercier (como se citó en Corbin, 2005). La lectura de la apariencia humana, la Fisiognomía la transformó. Ocampo (2013) afirma: " (...) en muchos casos se considera que los rasgos físicos simbolizan o se corresponden con el proceder o la condición moral del individuo en cuestión; por tanto, lo que perturba físicamente también transgrede la moralidad o el orden social (p.7).

Gracias a los conocimientos del cuerpo humano que se han adquirido en el ramo de la Medicina, la Fisiognomía fue desechada paulatinamente; sin embargo, los avances fueron gracias a la realización de disecciones, como, por ejemplo, en 1628 William Harvey, quien descubrió el principio de la circulación sanguínea.

Este hallazgo y muchos otros tuvieron como consecuencia que el razonamiento humano fuera perdiendo el misticismo y la magia con la que se veían a los monstruos, volviéndose éstos, a su vez, una fuente de curiosidad científica, lo que impulsa su aparición en la literatura y en los libros de medicina; ya para el siglo XVIII, la ciencia se haría cargo del monstruo. "*El monstruo seguirá habitando el imaginario moderno y contemporáneo, pero con otras formas*" (Eco, 2007, p.125).

En el siglo XIX existían espectáculos circenses, se exhibían monstruos, el *Freak Show* (Espectáculo de fenómenos). Se tienen antecedentes en la Inglaterra del siglo XVII, se presentaban rarezas biológicas y con deformidades como obesidad, raquitismo, hirsutismo, gigantismo, albinismo, siameses, entre otros individuos considerados raros, anormales o monstruos humanos.

Si bien la medicina ya se hacía cargo de las malformaciones mediante el estudio científico de las mismas, existió este sector que se valía de manera lucrativa de la gente que sufría alguna de estas condiciones, aprovechaba el morbo y la curiosidad de las personas de la época.



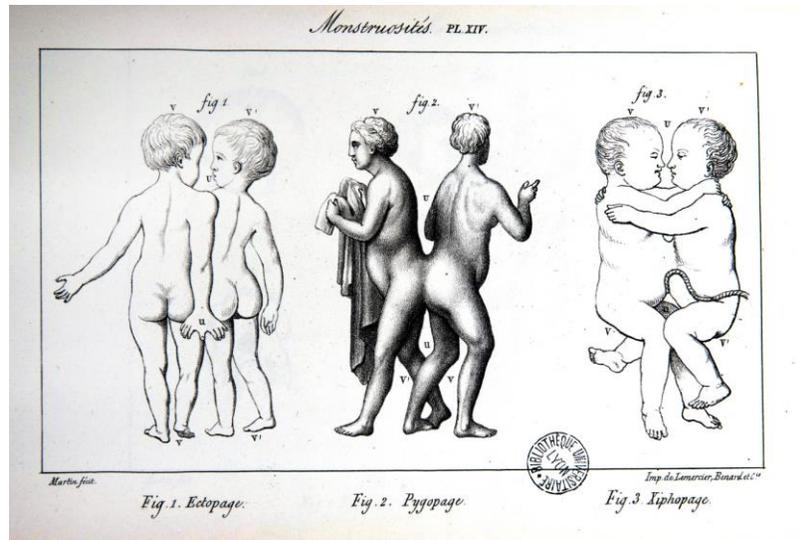
Figura 10. Elenco
de la película
"Freaks"
Fotografía
1932

En la cinta cinematográfica de terror *Freaks* (fig. 10) dirigida por Tom Browning en el año 1932, se desarrolla una historia en uno de estos Espectáculos de fenómenos. Este filme se basa en la vida de los integrantes de un circo de monstruos en donde se diferencian las personas normales de las anormales. Según Foucault, en las relaciones entre ambos sectores existe una parte dominante: el normal sobre el anormal; la bailarina (normal) se aprovecha de un enano (anormal) para adueñarse de su fortuna y en un inicio pareciese que los anormales son los buenos, pero al continuar la historia, son ellos quienes, al descubrir las malas intenciones de la bailarina, toman venganza y de dominados se convierten en dominantes, de víctimas a victimarios. En la película se muestra un mensaje que nos enseña que la naturaleza humana es capaz de ser dual, bueno-malo; y que la monstruosidad no sólo se puede llevar en el exterior, sino también en el interior.

En 1832 apareció la Teratología, es la ciencia que estudia a las criaturas anormales, aquellos individuos que no corresponden al canon normal del ser humano. La etimología de su nombre proviene del griego antiguo, *θηρατος theratos*, que significa monstruo, y de *λογία logía* que significa *estudio o tratado*, se trata de la ciencia que estudia las malformaciones congénitas o mutaciones.

Fue utilizada por primera vez por Geoffroy St. Hilaire en su libro “Histoire générale et particulière des anomalies de l’organisation chez l’homme et les animaux”, (fig. 11) que fue subtítulo de *Traité de tératologie*. En la historia de dicha ciencia, el monstruo se comparaba con la bestia y era el registro del fracaso de la Creación.

Figura 11
 Ilustración del libro “Histoire générale et particulière des anomalies de l’organisation chez l’homme et les animaux”
 Geoffroy St. Hilaire
 Ilustración
 1837



En este contexto, al igual que la sombra que representa el lado negativo de la humanidad, ocurre lo mismo mediante la imagen del monstruo que prevalece en el imaginario colectivo. Dentro de las disciplinas artísticas, el artista nacido en la República del Congo, Oliver Sagazan, logra capturar lo más profundo de su ser mediante el performance; pintor y escultor como primera formación, disciplinas en las que se desarrolló a lo largo de 20 años de trabajo. Con la idea de que "una obra de arte no es interesante si no se une de algún modo a la vida"⁸, el artista tuvo la inquietud de querer entrar en sus obras, y así surgió la serie de performance *Transfiguration* que inició en el 2001.

⁸ Entrevista <https://www.youtube.com/watch?v=YJnbYEPoA9w>

Mediante capas de arcilla moldea, agrega y retira sobre su rostro y cuerpo para transformarlo, deformarlo y desarmarse a sí mismo, descubriendo a la luz a un animal humano que está intentando salir al mundo físico.

La actuación "Transfiguración" es la historia del deseo insatisfecho del escultor de imbuir su creación con la vida. En un gesto de desesperación, entra en su barro para darle su vida. Esculpe arcilla en la cabeza, se entierra en el material, erradica su identidad y se convierte en una obra de arte viva, en algún lugar entre la marioneta y el titiritero. Pero cuando el material lo ciega y se ve obligado a mirar hacia adentro, a las profundidades de Sí mismo, en un rendimiento fascinante, expresivo y total, Sagazan cambia las identidades en el escenario, del hombre al animal y del animal a varias criaturas híbridas. Perfora, borra y desenreda las capas de su rostro en una búsqueda frenética y desinhibida. Pintar y esculpir se convierte en una forma de ritual entre la danza y el trance, donde la improvisación es esencial. (Sagazan, s.f.)

A través de sus piezas, hace una crítica social sobre los estereotipos impuestos; y mediante sus acciones performáticas, busca el deshacerse de ellas y mostrar lo más primitivo de su ser (su otro yo, su sombra) y así revelarlo de una manera cruda y natural; crea diversos "monstruos" (fig. 12), provoca una introspección en el espectador, y sobre eso el artista ha dicho:

En esencia mi trabajo es un himno a la vida, un intento de comprender lo que significa estar vivo... Estoy interesado en ver hasta qué punto la gente piensa que es normal, o incluso trivial, estar vivo. (citado por Rivera, s.f.)

Ilustración 12
Transfiguration
Olivier de Sagazan
Fotografía
2001



1.2 Una visión contemporánea

El pensamiento del filósofo surcoreano Byung Chul Han nos describe que a comparación de la Sociedad Disciplinaria en donde todo se desenvolvía en un “no poder y un deber ser”, en donde el otro era externo y representaba un peligro, ahora en la actualidad, en la Sociedad Paliativa, el poder no tiene límites, ya no existe la otredad y el individuo se convierte en su propio verdugo. En esta sociedad existe un exceso de positividad por lo que se trata de evitar cualquier tipo de dolor, la auto exigencia es la nueva vía para encontrar la realización como ser humano.

En la Sociedad Paliativa se vive la fobia al dolor, no hay espacio para el sufrimiento, el individuo trata de evitar a toda costa cualquier dolor y para ello se necesita de una anestesia permanente. Existe una positividad constante que dota a la sociedad de resiliencia creando seres de rendimiento. El dolor es sinónimo de

debilidad y ésta no debe ser expresada, la solución ya no se encuentra fuera de nosotros mismos, la respuesta a la felicidad le corresponde totalmente al individuo.

La vigilancia y regulación del cuerpo social ya no les corresponde a las instituciones como la cárcel y los psiquiátricos (Sociedad Disciplinaria), ahora se presenta el poder de manera seductora y permisiva, se nos invita a expresarnos y comunicarnos de manera constante en las redes sociales, ahora existe una vigilancia y comunicación total. Cada uno está atento a su psicología y no se cuestiona por la situación social, la sumisión se logra por la autorrealización que simula ser libertad.

En la sociedad de Foucault el poder estableció modalidades de control para regular y condicionar el cuerpo mediante la vigilancia y el castigo. En el siglo XXI es cuando se pasa de una sociedad de la disciplina al rendimiento, ahora el enemigo ya no está en el otro sino dentro de uno mismo; ahora existe mucho miedo al dolor y cuesta crear vínculos ya que el amor es una relación enfática con el otro y eso duele, por lo tanto, si se ve al amor como consumo ya no hay heridas ni dolores, existe una reducción de la empatía porque desaparece el otro como dolor. El otro ahora es codificado a objeto y por lo tanto no duele, sólo se consume.

Estamos viviendo en una sociedad donde impera lo "súper": superproducción, súper rendimiento, súper comunicación. La auto exigencia está implantada dentro de nuestra psique y ésta genera depresión y fracaso. Somos más rápidos y productivos, somos una sociedad de multitasking, excedido de estímulos, información e impulsos. Vivimos una auto explotación, somos máquinas de rendimiento.

1.3 Conclusión

El ser humano se compone de dos polos, lo que definimos como lo correcto y lo incorrecto, ambos aspectos son parte de nosotros mismos. ¿Acaso existiría el bien sin el mal? Cuando una persona rechaza por completo una parte de sí, no se permite ser libre para expresarse, sino por el contrario se limita a él mismo causando sentimientos de frustración y odio a sí mismo. Cuando un ser no se siente en paz consigo mismo no lo podrá hacer con ninguna otra persona. Si la relación con uno mismo no está en equilibrio difícilmente podremos sentir empatía por el otro.

La perspectiva de Byung Chul Han de que la otredad desaparece y ahora el enemigo está dentro de nosotros mismos nos muestra una completa desconexión al mundo interno en el ser humano, mucho más evidente que en la Sociedad Disciplinaria de Foucault. En la actualidad existe mucho ruido externo de manera persistente y constante, un ruido tan estremecedor que nos impide escuchar nuestro propio silencio, ya no nos soportamos a nosotros mismos y por tal necesitamos de los estímulos externos. Esa violencia que existía proyectada en el otro ahora es interna, ahora me limito a mí mismo y me autorregulo. La sombra colectiva se está convirtiendo en un monstruo más silencioso, frustrado y reprimido. Hoy más que nunca es indispensable voltear a ver cara a cara a nuestro monstruo interno.

Con base en el cuadro teórico ya presentado entendemos que la imagen del monstruo ha ido evolucionando a la par de la historia del ser humano, algunos autores lo han nombrado de distintas maneras, pero en lo que todos coinciden es que el monstruo es el reflejo de los aspectos que la sociedad dicta que deben ser cambiados y por tal motivo el individuo los reprime.

El monstruo, al ser el reflejo del lado negativo de la humanidad, también es la imagen de todo lo que la sociedad reprime y oculta, es algo que se intenta negar e ignorar; sin embargo, aunque el ser humano lo intente hacer "ajeno", dicha criatura se encuentra dentro de cada uno de nosotros, es el otro que se encuentra en el yo, es el anormal de Foucault, la sombra de Jung, lo siniestro de Freud, el doble de Otto, el Mr. Hyde de Stevenson.

CAPÍTULO II

EL GRABADO DEBELADOR DE LO OCULTO

*“...el grabado es para algunos un resto arqueológico,
un dinosaurio cuyos métodos y formas de vida
se encuentran desadaptados a los tiempos que corren,
herencia molesta difícilmente ubicable en el
panorama artístico contemporáneo”
(MARTÍNEZ, 2008, p.17)*

2.1 El grabado y los sistemas de estampación

La palabra grabar, es un verbo que hace referencia a la acción de realizar una incisión sobre una superficie. En las artes plásticas, el grabado es una disciplina artística que consiste en realizar incisiones sobre una plancha de diversos tipos de materiales, como metal, acrílico, madera, linóleo, entre otros y después se lleva un proceso de impresión a otro soporte.

Existen dos métodos para realizar un grabado: el grabado en hueco y el grabado en relieve. En el grabado calcográfico (huecograbado) el artista incide la plancha con diversas herramientas de forma directa o indirecta en las zonas de la imagen donde se depositará la tinta en el proceso de impresión. En cambio, en el grabado en relieve sucede lo contrario, las incisiones que realiza el artista no serán entintadas y en su impresión las zonas no grabadas serán las que transferirán la tinta.

En la impresión del huecograbado el artista deposita la tinta de impresión dentro de los surcos de la plancha matriz quedando sin entintar el relieve, después utilizando una prensa de impresión (tórculo) coloca la placa y encima de ésta el papel, al generar presión lo que ocurre es que la tinta que se encontraba dentro de las incisiones se queda registrada en el papel. En cambio, en el grabado en relieve ocurre lo contrario, primero se entinta la placa con un rodillo, dejando sin tinta los surcos del grabado, es decir que lo que el artista grabó no será entintado.

...La palabra grabado se aplica exclusivamente a todos aquellos objetos que han sido tallados o esculpidos de alguna manera (por medios mecánicos, químicos o electrolíticos) y se puede aplicar perfectamente a las placas grabadas propias de la tipografía y de la calcografía. (Riat, 2006, p. 7)

Como ya lo vimos, el término grabado sólo se utiliza cuando existe la acción de hacer incisiones. Como en la permeografía y la planografía no se realiza ningún tallado, en esta investigación se sustituirá el concepto de *grabado* por el de *sistemas de estampación*, éstos, aparte de incluir al grabado, también abarcan la litografía, la serigrafía, entre otras técnicas que permiten la estampación de una

plancha matriz a otro soporte. Dichos sistemas se clasifican en 4 pilares principales que son: grabado en relieve, calcografía, planografía y permeografía.

El origen de la gráfica data desde los inicios de la existencia del hombre, es incierto saber qué surgió primero, si la estampa o el grabado. Se tiene registro de que ambas surgieron en la época del paleolítico superior. Los antiguos hombres grababan dentro de las cavernas con el sílex signos y representaciones de sus semejantes y de animales que utilizaban. Se tiene como registro grabados del hombre paleolítico sobre muros de diversas cuervas. Por ejemplo, la Caverna de la Peña de Candamo, del valle de Nalón (España), se trata de un sitio arqueológico que alberga varias representaciones talladas sobre sus muros, entre estos grabados, resalta la imagen de un ciervo por su fácil interpretación (fig. 13).

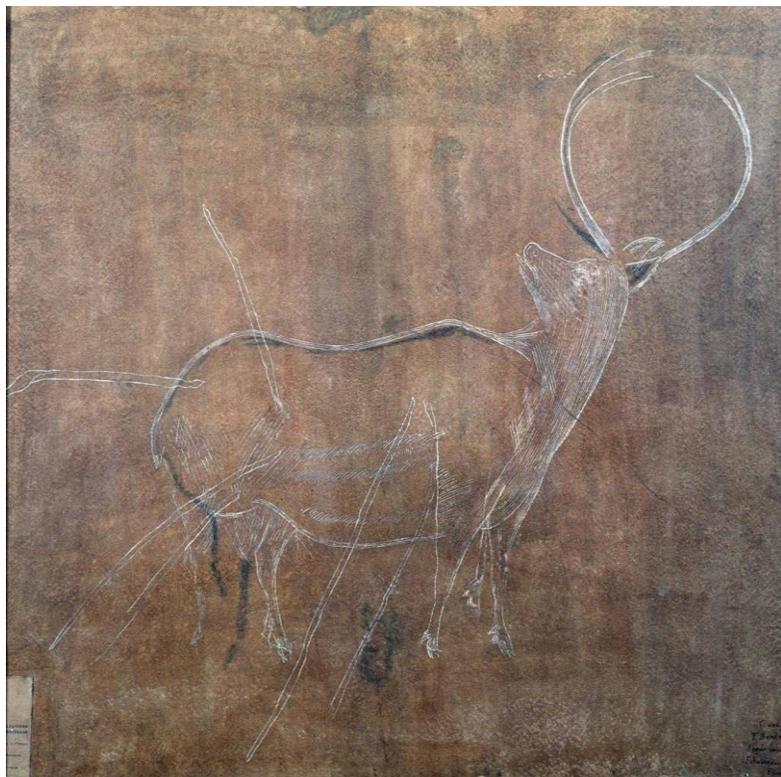


Figura 13
"Ciervo herido"
Cueva de la Peña de
Candamo, Valle del Nalón.
España
Grabado sobre muro

El ciervo está representado con la cabeza dando vuelta, tiene una longitud de 120 cm. La cabeza, cuello, pecho, vientre y sus cuartos traseros fueron grabados con líneas de manera paralela dando una sensación de volumen. Tiene ciertos trazos a manera de contorno con pintura negra para definir algunos detalles del animal; este ciervo tiene incrustadas seis lanzas.

El antecedente más antiguo de la estampa, se encuentra en el sitio arqueológico llamado *Cueva de las manos* (fig. 14). En este sitio se encuentran 829 manos pintadas mediante la técnica del estarcido. Aquellos antiguos habitantes apoyaban la palma de su mano sobre la piedra, esta funcionaba como plantilla para dejar el registro de la forma de la misma, el mismo procedimiento de lo que hoy conocemos como el esténcil. La mayoría de las imágenes de las manos están hechas mediante la técnica del estarcido, pero hay otras en donde la mano era impregnada de pintura para después colocar la huella directamente sobre la pared de la cueva. El significado de estas representaciones no está totalmente claro, pero se especula que es parte de una ceremonia (ritual).



Figura 14
Cueva de las manos, río
Pinturas
Santa Cruz
Huellas de manos sobre
muro

En el año de 3300 a.C en Mesopotamia la glíptica sumeria era una técnica que mediante el uso de cilindro-sellos de piedra tallada se realizaba una estampa, es aquí donde la estampa surgió de un grabado. (fig. 15). Estos objetos eran generalmente de diversos materiales pétreos como la amatista, obsidiana y hematita. Los tallaban para después imprimirlos sobre planchas de barro frescas. Los motivos de las representaciones se centraban en tres: el combate, los banquetes y temas religiosos. Se utilizaba dicho cilindro como matriz para reproducir diversas copias, es este el antecedente registrado más antiguo en donde el grabado y la estampa comenzaron a concebirse conjuntamente.



Figura 15
Sello sumero
Cierre de cilindro de
piedra caliza de
Mesopotamia
Louvre

Dos de las invenciones relevantes para la historia del grabado fueron la tinta y el papel, ambos de origen chino. A pesar de que no se sabe con exactitud en qué fecha se inventó la tinta, se tiene el registro de que se ha utilizado desde el año 2450 a.C. Al principio la tinta estaba compuesta por tinturas vegetales. Desde el año 400 a.C. en China, se comenzó a utilizar una solución más duradera y efectiva, por lo cual se le atribuye a esta cultura como la inventora. Dicha tinta, era el producto de la combinación de negro de humo y goma, inicialmente se utilizó para la escritura mediante pinceles y plumas.

El papel apareció más adelante, en el año 153 d.C., su invención se le atribuye al chino Tsai-Sun (Botey, 1997, p. 39), lo fabricó a base de fibra de caña de bambú. En el 516 Japón lo fabricó con cáñamo, algodón y corteza de morera. India lo creó

de algodón, pasando a Persia y de ahí a los árabes, quienes lo hicieron moliendo y macerando trapos convertidos en pasta manipulada en delgadas hojas con molde, con lo cual fue descubierta la fabricación del papel de tina. Producido en Bagdad desde el siglo VII, esta industria, se extendió por países vecinos como El Cairo en el siglo IX, Damasco, Trípoli, Fez y Ceuta, en el siglo X y en ese mismo siglo pasó a España.

En la Italia del siglo XIII el grabado en madera tiene sus antecedentes en las cartas de juego. En Francia y Alemania se extendieron en los primeros años del siglo XIV.

Antes de la llegada de la imprenta de tipos móviles, se entintaba con balas o tampones, se imprimía mediante la presión ejercida con la ayuda de un objeto duro o un cojín. Johannes Gutenberg (fig. 16) marcó un nuevo inicio del grabado tipográfico con su prensa de tipos móviles, sistema que permitía la posibilidad de imprimir hojas enteras con tipos individuales de las letras del alfabeto y los signos de puntuación.



Ilustración 16
Réplica de la prensa de
Gutenberg y de los tipos
móviles

A pesar de que en la China del 1045 ya existían tipos móviles de barro cocido (Botey, 1997, p. 47), el mérito que se le da a Gutenberg es por la creación de una herramienta sencilla y efectiva para la fundición de los tipos. Realizó una aleación de plomo, antimonio y zinc, que era apta para confeccionar los tipos. Este método fue utilizado hasta finales del siglo XX en las fundiciones tipográficas todavía activas.

En el siglo XV, mismo siglo en el que Gutenberg creó su prensa de tipos móviles, al enfrentarse a la necesidad de que las planchas duraran más y se pudieran realizar tirajes más amplios, se dejó de utilizar la madera como matriz y se sustituyó por el metal. En 1452, el italiano Tomasso Finiguerra realizó una prueba de impresión a uno de sus grabados de un portapaz, a él se le atribuye el inicio de la impresión en huecograbado.

A principios del siglo XVI en Alemania e Italia, surgió la primera técnica directa del huecograbado (calcografía): *talla dulce*. Más adelante, gracias al conocimiento que tenían los joyeros sobre la acción del ácido sobre el metal, surgió la primera técnica indirecta: el aguafuerte. Durante los siglos XVI al XIX se desarrolló el grabado calcográfico y comenzaron a surgir otras técnicas como la aguatina, mezzotinta, entre otras. Las técnicas de la calcografía se dividen en dos: directas e indirectas, en la primera, la incisión es provocada mediante la fuerza de la mano del grabador que ejerce con la punta o buril, sobre la superficie de la placa. La segunda, las incisiones son producto del mordido del ácido en el metal.

En 1798 Aloys Senefelder inventó la litografía (planografía). Al querer realizar impresiones de sus piezas de teatro y con la dificultad de utilizar la calcografía por su alto costo, creó un sistema de impresión propio. Escribía sus textos con tinta grasa sobre una piedra compuesta químicamente por carbonato de calcio, procedente de la región alemana de Solnhofen, cerca de Munich.

Hizo uso de la acción de ácidos sobre la piedra, de manera que obtenía un resultado de forma tipográfica. Este débil relieve le sirvió para imprimir los textos como si se tratara de un grabado en relieve. No obstante, en 1787 Simon Schmid había impreso un libro de botánica con un sistema muy parecido. Pero la observación clave la hizo Senefelder cuando se dio cuenta de que podía entintar la piedra antes de que se formara un relieve aparente, a condición de que la

piedra estuviera suficientemente húmeda; y con esta observación nació la litografía.

En el siglo XX se desarrolló la técnica de impresión por serigrafía (permeografía), su nombre viene de *serum* que significa seda y *graphos* escritura. Este sistema de impresión funciona mediante un bastidor con una tela tensada en la que se encuentra registrado un diseño mediante la aplicación de una emulsión fotosensible que bloquea la zona de la tela sin imagen. Al pasar la tinta sobre la pantalla se imprimirán las zonas que no estén bloqueadas. El artista Anthony Velonis (1911-1997) bautizó a este "nuevo" método de impresión como "serigrafía". Las primeras impresiones con este método se realizaron en Estados Unidos y es en este mismo país en donde se desarrolló esta nueva técnica.

Los sistemas de estampación, en sus inicios, fueron utilizados para la reproducción de la pintura, escultura y arquitectura, que eran consideradas artes mayores. La posibilidad de reproducción fue la característica más sobresaliente de esta disciplina y por esto mismo es que era utilizada para la difusión de la imagen. Mediante la imagen impresa, la gente podía tener acceso al arte. Es así como el grabado en relieve, la calcografía e incluso la litografía fueron el medio de divulgación del arte para las multitudes. Además, que la litografía que se utilizaba para realizar crítica política mediante la caricatura.

No es sino hasta el siglo XVIII, al florecer el comercio del grabado que se comienzan a considerar a las estampas como piezas originales, y un siglo más tarde, se empiezan a hacer ediciones limitadas y firmadas.

2.2. Técnica, tratamiento y discurso

Martínez Moro (2008) afirma que "los medios gráficos al tener su propio lenguaje y características, son idóneos para representar distintos conceptos e ideas estéticas". No sólo es importante para el artista grabador conocer su oficio, sino ir más allá de las técnicas y utilizarlas como medio para crear emociones, conceptos e ideas. La técnica y el tratamiento trabajan en conjunto para reforzar el discurso.

"Sólo cuando el subconsciente trabaja instintivamente con los medios técnicos, puede la emoción expresarse en las planchas en toda su pureza y las limitaciones técnicas, dejando de ser estorbos, se vuelven auxiliares". (Ernst Ludwig Kirchner, p.187, 1967, citado por Martínez 2008)

Aquí Martínez Moro nos dice, cuando se desarrolla de manera integral la técnica, el tratamiento y el discurso en la obra gráfica, la imagen resulta ser más contundente para el espectador. Cuando el artista grabador tenga un conocimiento pleno del lenguaje gráfico y las posibilidades de la técnica, es entonces, que logrará expresar con total libertad a partir de su imagen, pero no sólo eso, sino también logrará potencializar su obra de manera visual, discursiva y técnica.

Francisco de Goya, pintor y grabador del siglo XVIII, realizó una serie de grabados tenebrosos, en los cuales deja como evidencia su gran maestría técnica por su capacidad de crear atmósferas mediante el empleo de la aguatinta. Se le reconoce como uno de los primeros artistas españoles en explorar las cualidades gráficas de esta técnica. En 1799 se publicó la serie *Los caprichos*, que cuenta con 80 grabados realizados con aguatinta, aguafuerte y algunos detalles en punta seca.

La temática que utilizó en estas piezas es una crítica a la sociedad española de esa época; se pueden identificar 5 temas en estas imágenes:

El sueño de la razón

La religión

La educación

La prostitución

El matrimonio

En general, las soluciones formales que emplea Goya en su obra gráfica se caracterizan por la representación de una estética monstruosa, deformando la anatomía de los personajes, nótese en el Capricho n°51 ya citado “Se repulen”, “Ya es hora” o en “Están calientes” (fig. 17), en estos existe una alteración formal de la imagen que rompe con lo normal, así mismo las atmósferas logradas con la técnica del aguatinta mediante fondos uniformes que crean un juego de luces y sombras, efecto que, como lo dice Moro (2008)"está muy lejos de lo que el propio artista consigue con sus bocetos preparatorios".

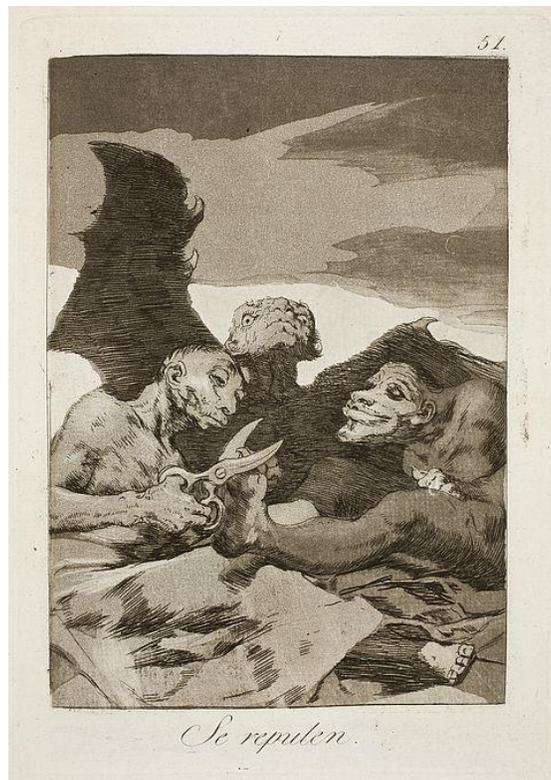


Figura 17
Se repulen
Francisco de Goya
Grabado
17.9 x 12.6 cm
1797

Las cualidades gráficas que brinda el grabado calcográfico se aprecian de manera exquisita en los grabados de Giovanni Battista Piranesi. Entre 1749-50 realizó una serie de 14 grabados titulados *Carceri d'invenzione*, 10 años después apareció publicada una segunda versión de esta serie, donde reelabora imágenes anteriores y añade dos láminas siendo en total 16 grabados. Las cárceles de

Piranesi son irreales, imaginarias, lugares oscuros llenos de angustia y ansiedad.
(fig. 18)



Figura 18
The Drawbridge
Giovanni Battista Piranesi
Grabado
54.9 x 40.9cm
1745

Los tratamientos lineales que utiliza Piranesi son múltiples, a veces la línea se corta, otras se ven de manera paralela o las sobrepone creando entramados. La línea de Piranesi describe la forma, la sombra, el movimiento, el volumen. Es una línea descriptiva que por ocasiones se vuelve mancha a través de la saturación y en otras se desvanece dejando luces intensas.

El tratamiento dibujístico por lo tanto es descriptivo a detalle en algunas partes, pero en otras sólo hace referencias de las formas, es decir, se transfigura. La línea es muy expresiva, en partes saturada y en partes escasa. El artista nos describe espacios llenos de misterio, donde no sabes con exactitud dónde te encuentras, pero deja muy claro la carga tenebrosa de sus cárceles.

Piranesi nos deja ver en sus cárceles imaginarias, un mundo sin razón, escaleras que no llegan a ningún sitio, una arquitectura atiborrada y confusa (fig. 19). Un lugar que nos puede remitir al camino hacia el mismo infierno, un lugar subterráneo que asfixia y confunde a sus moradores. Espacios sombríos que dejan ver objetos como aparatos de tortura, cuerdas, cadenas y estatuas, entre otros elementos.

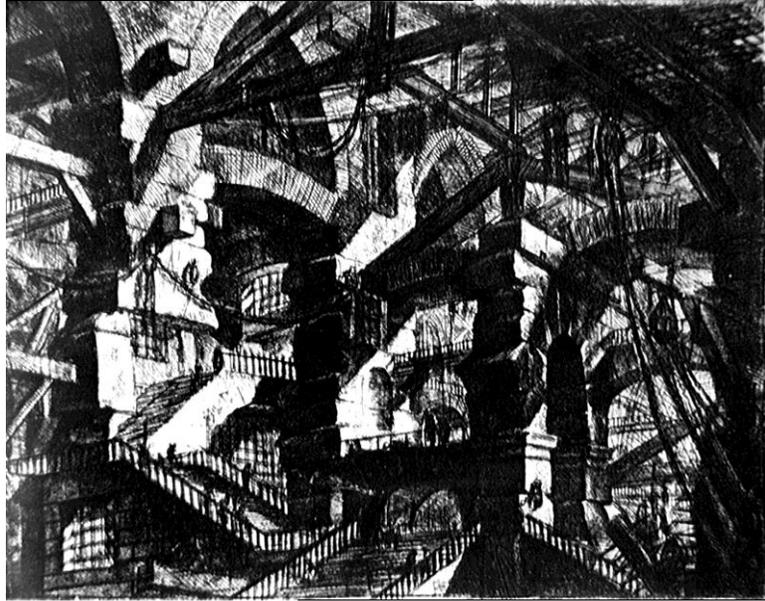


Figura 19
Plate XIV
Giovanni Battista Piranesi
Grabado
53.6 X 62.5 cm
1745

Las cárceles de Piranesi nos describen la sensación de un lugar que aparece y desaparece. Es un encierro que se va diluyendo en sus formas y trazos.

“La fantasía desplegada en Las cárceles es de distinto orden, muy distinto a lo mostrado por cualquiera de sus predecesores. Todas las estampas de la serie son evidentes variaciones de un mismo símbolo, que se remite a cosas existentes en las profundidades físicas y metafísicas del alma humana: a la acedia y la confusión, la pesadilla y el *angst*, la incomprensión y el pánico”. (Huxley, 2012, p.34)

La obra de Piranesi es interpretativa, a diferencia del discurso de la obra de Kathe Kollwitz (1867-1945). Ella se centra en una crítica sobre los problemas sociales de su época. En la serie *La guerra* (1923), aprovecha el alto contraste de la xilografía para cargarle a la imagen dramatismo. En *Hunger*, (fig. 20) podemos sentir el gemido desgarrador de una madre al ver morir a su hijo, que resalta por un haz de luz intensa en su cuerpecillo postrado. El contorno irregular de la forma sobre un fondo blanco, nos muestra a un personaje de mucha presencia, visualmente pesado, es como si pudiésemos sentir la desesperación de aquella mujer.

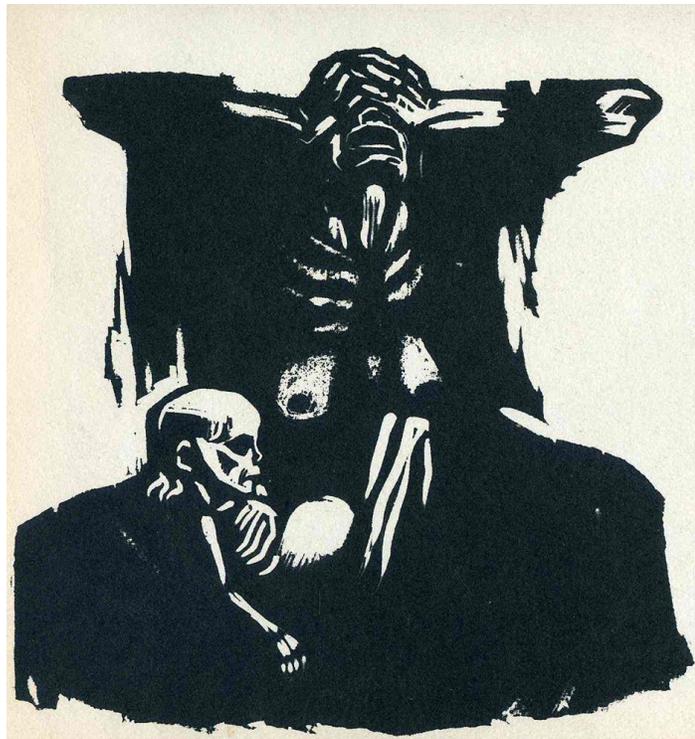


Figura 20
Hunger
Kathe Kollwitz
Xilografía
34 x 27.3cm
1922

La imagen de Kathe confronta, como esos fuertes rasgos de un rostro demacrado en *Old men with noose*, (fig. 21) su cuerpo entero es pesado visualmente, reafirmando a sí misma su presencia casi con ese negro absoluto, pero su piel se nota débil. La atmósfera de la escena con una luz intensa se degrada hasta llegar a la oscuridad total. Kollwitz nos muestra imágenes fuertes y vibrantes, el mensaje es duro y es claro, nos confronta a una realidad humana que aún hoy en día está vigente.

A veces mis padres me decían: Con todo, hay cosas agradables en la vida. ¿Por qué muestras tan solo el lado oscuro? A esto, nada podía contestar. Sencillamente no me interesaba. Pero quiero insistir nuevamente en lo siguiente: al principio prácticamente no fueron ni la piedad, ni la compasión las que me movían a representar la vida proletaria; simplemente, ésta me parecía bella. Como dijo Zola o algún otro: le beau c'est le laid. (Käthe Kollwitz citado por Fackel 2009).



Figura 21
Old men with noose
Kathe Kollwitz
Xilografía
1923

En las imágenes Kollwitz refleja el interés que ella tuvo por representar el lado oscuro de la sociedad, se enfoca en el lado reprimido del ser humano que es expuesto a los ojos del espectador.

Los puntos de coincidencia de estos tres artistas son que, mediante el lenguaje gráfico, el aprovechamiento de la técnica y el tratamiento dibujístico, retomaron temáticas "oscuras", como lo terrorífico, el subconsciente, lo irracional, la locura y la desesperanza. Cada uno de estos artistas, a partir de su propio lenguaje y visión utilizaron soluciones gráficas y técnicas que tienen relación con el trabajo de esta tesis tanto en la técnica, el tratamiento y en el discurso.

2.3 Los conceptos gráficos

Los sistemas de estampación cuentan con ciertas particularidades que les son inherentes: repetición, inversión y huella. A lo largo de la historia de este arte han existido artistas que han elevado a nivel de concepto estas características. Antes de profundizar en cada concepto, aclaremos en qué tiempos del proceso de realización de una estampa se hacen presentes estas particularidades. Al imprimir un grabado su estampa se presenta como una huella de la plancha, esta transferencia ocurre de manera inversa a su matriz (a manera de espejo). Al contar con una matriz tenemos la posibilidad de generar originales múltiples, obteniendo así la imagen repetida.

Para entender al grabado en un contexto alternativo, primero es necesario, cuestionar y reflexionar sobre sus particularidades para lograr conceptualizarlas y así salir de los parámetros estrictos de su tradición.

Moro (2008) nos cuestiona: "... la primera pregunta que honradamente debemos hacernos es si existe una base razonable para estudiar el arte del grabado desde su plena autonomía..., ¿es interesante que el grabado hable del grabado? o ¿se puede hablar de hacer un grabado desde el grabado?" (p.123).

La gráfica alternativa se refiere a todo aquel proceso creativo que discrepe o modifique a los tradicionales de dicha disciplina, con la finalidad de encontrar nuevos resultados, es decir que, durante la producción o pos-producción se pueda generar una obra gráfica fuera de lo estrictamente tradicional. Ya sea mediante la utilización de algún material no convencional, el uso de nuevos soporte o tratamientos que cuestionen los procesos gráficos habituales.

..., como muy bien ha expresado el célebre grabador Stanley W. Hayter, está claro que un renacimiento de las artes del grabado y la estampación sólo puede brotar de aquellos artistas contemporáneos cuya relación con el pensamiento de su tiempo sea tan íntima como lo ha de ser con los maestros del pasado. (Martínez, 2008, p.18)

Los artistas han creado soluciones técnicas en todos los sistemas de estampación y por mucho tiempo desarrollaron su trabajo respetando ciertos parámetros de la técnica. Sin embargo, a partir de la primera mitad del siglo XX ha habido artistas gráficos que han conceptualizado, transgredido y resignificado las características inherentes de la estampa: repetición, inversión y huella, modificando de esta manera la concepción tradicional del carácter reproducible del grabado a partir de una plancha matriz.

El concepto de repetición sucede durante el proceso de impresión, el artista registra información gráfica en la plancha matriz y a partir de ésta se pueden generar distintas impresiones (originales múltiples). Como ya se mencionó con anterioridad, tradicionalmente el concepto de reproductibilidad solamente era aplicable en términos de difusión y promoción de la imagen. Sin embargo, como lo veremos más adelante, ha habido una serie de artistas que han aprovechado el carácter reproducible de la imagen grabada desde una significación distinta, por ejemplo: Andy Warhol y Kiki Smith.

El segundo concepto es la inversión, ésta se hace presente en los dos tiempos más importantes que constituyen la creación de una estampa: la intervención de la placa y la posterior estampación. Durante el primer tiempo el artista registra la información gráfica de manera inversa en la matriz ya que en el proceso de impresión la imagen se transferirá a manera de espejo. Por otro lado, el concepto de inversión también se aplica con la posibilidad de imprimir una placa en hueco o en relieve, tratándose de una inversión en los valores tonales.

Cuando tradicionalmente la inversión en las artes gráficas no era más que una característica propia de la técnica que se daba por sentada, en los monotipos botánicos de Paula Zinsmeister se puede ver cómo la artista utiliza las posibilidades de dicho concepto para generar imágenes de ensueños. La inversión

no sólo está presente en la matriz-estampa, cuando la imagen se invierte a manera de espejo, también está en un aspecto de positivo y negativo de la imagen y de contraste de forma y vacío. Un buen ejemplo es Betsabé Romero y sus instalaciones gráficas donde nos presenta los grabados tallados sobre llantas y sus estampas. El concepto de inversión se ha tomado desde diversos enfoques en estas artistas, y dejó de ser simplemente una característica inherente de los sistemas de estampación.

El eje principal que hace posible la cualidad reproducible de los sistemas de estampación es la matriz, elemento gráfico que tradicionalmente sólo cumple con la función de reproducir originales múltiples, es el medio para la creación de la obra. Si observamos el trabajo de los artistas mexicanos Darío Ramírez y Ernesto Alva ellos conceptualizan a la matriz cuestionando la manera de intervenirla e incluso: ¿qué es más importante: la estampa o la matriz?

El palimpsesto es una antigua técnica que consistía en reutilizar los pergaminos mediante el borrado de la información escrita para agregar nueva, el resultado final era la acumulación de los textos antiguos con el nuevo. Esta técnica tiene mucha relación con los sistemas de estampación, en donde los artistas van agregando información gráfica en la plancha matriz, quedando como resultado una imagen a manera de palimpsesto. Ha habido varios artistas que han aprovechado de manera distinta a la tradicional el trabajar su obra gráfica a manera de palimpsesto. La serie de litografías, El toro de Pablo Picasso, el artista le realizó 11 modificaciones y a cada una la registró en una impresión. Los grabados en metal de Jasper Johns, realizó una serie de atacados sucesivos a la misma placa para registrar los alcances estéticos de la sobre-acumulación de información en las placas. William Kentridge que, si bien no hace uso de ningún sistema de impresión, utiliza el dibujo a manera de palimpsesto para brindarle movimiento a la imagen estática.

Como vemos, a partir de la re-significación de los conceptos gráficos, los sistemas de impresión han ofrecido a varios artistas a renovar de manera "alternativa" el arte gráfico. Más adelante, se explicará a más detalle cada uno de los artistas apenas mencionados para profundizar un poco más en la visión de la gráfica "alternativa".

2.4 La estampa

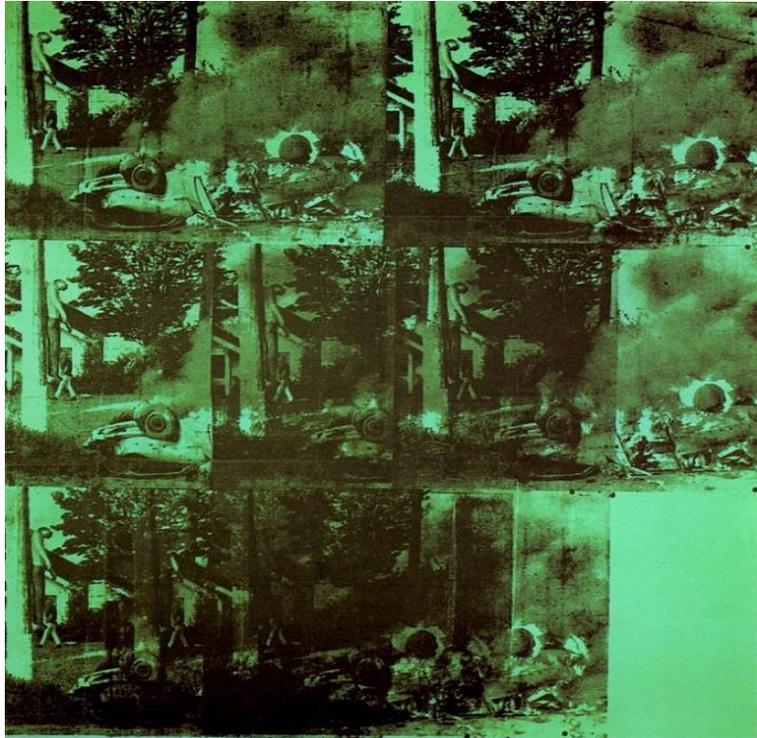
La estampa es la imagen que queda registrada en el proceso de impresión de la plancha matriz a otro soporte. Hay que dejar claro que el proceso de la creación de una estampa se divide en dos grandes tiempos: el primero es la intervención de la placa para registrarle información gráfica y el segundo es el proceso de impresión que consiste en plasmar la huella de la placa, es decir la estampa.

La plancha matriz es el soporte en el que el artista registrará información gráfica, ya sea de manera permanente o efímera; en el momento de su impronta se realiza una huella del registro que contiene dicha superficie generando así la estampa. Este es el principio de una de las cualidades más importantes de los sistemas de estampación: la reproductibilidad, que da posibilidades de trabajar con la imagen repetida ocasionando de esta manera la diversificación de lecturas que nos puede brindar la imagen impresa.

En la estampa repetida en la serie de *Car crash* de Andy Warhol (fig. 22), utiliza imágenes de periódicos en donde se ven accidentes automovilísticos. En *Green car crash* (1963), se ve retratado en segundo plano el caminar de un transeúnte quien, sin inmutarse ante tal escena, continúa su camino. Lo que hizo Warhol fue apropiarse de imágenes de periódicos, las sacó del olvido por medio de su reiterada reproducción, lo que provoca ser observada y tener una reflexión por parte del espectador.

Las sucias retículas negras de sus serigrafías *Suicide*, *Crash*, *Electric Chair*, *Thirteen Most Wanted Men*, no sólo tratan el problema de la copia y la masificación, sino también el ensuciamiento y las impurezas de los ideales perfectos de los medios de comunicación, para así provocar una confrontación con la imagen acostumbrada. (Osterwold, 1999, p. 172)

Ilustración 22
The Green car crash
Andy Warhol
Tinta de serigrafía y acrílico
sobre lino
228.6 x 203.2 cm
1963



En cuanto a sus piezas de retratos de gente de la farándula, como la famosa pieza que hizo de Marilyn Monroe (fig. 23), la obra de Andy Warhol es una crítica al bombardeo realizado por los *mass media* dentro de una sociedad consumista. El artista se apropió de imágenes pertenecientes al imaginario colectivo para crear su discurso.

Ya en el taller, forja duplicados de imágenes encontradas en el mundo cotidiano. La serigrafía le sirve como multiplicador inigualable para realizar - ese es el propósito- ejemplares reproducibles que ponen en crisis la idea de obra única e irrepetible, otrora identificada como "verdadero arte". (Juanes, 2009, p. 33)

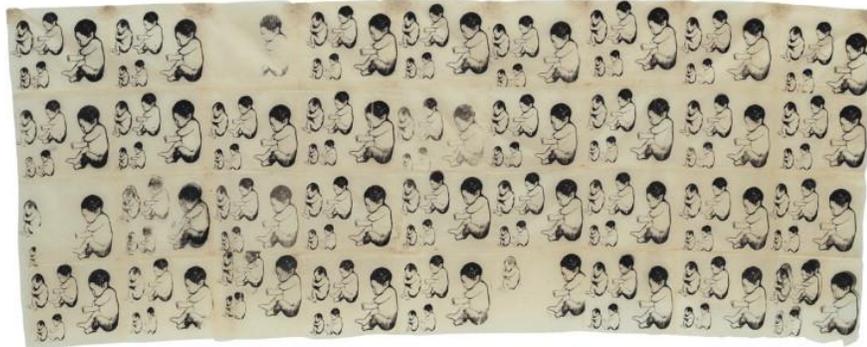
Figura 23
Díptico Marilyn
Andy Warhol
Acrílico y serigrafía sobre
lienzo
301.56 x 144.8 cm
1962



La obra de Warhol nos habla del papel que juega el arte en una sociedad totalizada por la reproducción técnica, toda mercancía es exhibida mediante imágenes publicitarias, este artista utilizó la reproductibilidad para enfatizar. Kiki Smith en su pieza *All souls* de 1988 (fig. 24), utilizó el dibujo anatómico de un feto de un libro japonés de anatomía, que lo fotocopió en diversos tamaños y creó una composición en serigrafía que imprimió 36 veces. Con todas las copias creó una sola pieza de 181 x 460 cm. Con la imagen repetida resaltó conceptualmente el tema de la densidad demográfica.

Experimentando con imágenes de órganos, partes del cuerpo y, en última instancia, cuerpos completos (incluido el suyo), el trabajo de Smith está profundamente conectado con la experiencia física. *All souls*, en particular, sugiere el nacimiento y la regeneración. También está informada por temas centrales a las creencias de Smith, incluida su admiración por la inmensidad de la población humana y sus ideales feministas. El título refleja las profundas raíces católicas de Smith, en referencia al día dedicado a orar por las almas de los muertos. (The Museum of Modern Art, 2007)

Figura 24
All souls
Kiki Smith
Serigrafía
181 x 460 cm
1988



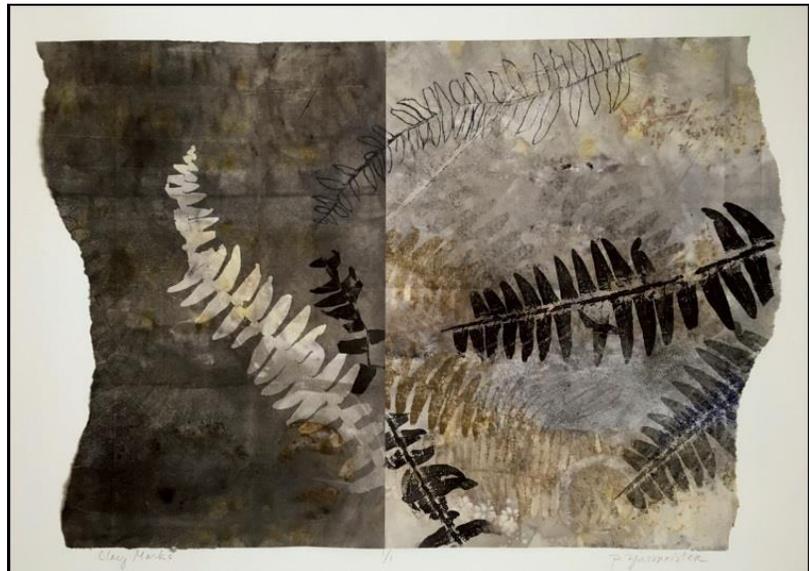
La imagen repetida ha sido utilizada con distintos fines para poder representar ideas y conceptos que van más allá de cuestionar o avalar la reproductibilidad de los sistemas de estampación. Estos artistas re-significaron esta característica para generar discursos conceptuales.

El concepto de inversión ha sido parte inherente de los sistemas de estampación, presentándose en los diversos tiempos de su realización. En el momento de la intervención de la matriz, la impresión es la inversión de su plancha, en la dualidad del blanco y negro, hasta en la posibilidad de imprimirlo en relieve o en hueco.

La inversión en los valores tonales en las representaciones de carácter gráfico de la artista Paula Zinsmeister nos muestra una dualidad en sus monotipos. Nos presenta una lectura de ensoñación, de recuerdo. En su obra se puede apreciar la intriga que le provocan diversos tipos de texturas, colores, transparencias y formas pertenecientes a todo tipo de plantas. El tema que ella retoma es la naturaleza y utiliza formas orgánicas y botánicas.

En *Clay Marks* (fig. 25) se representan ramas con hojas en donde en algunas partes aparece su imagen en negativo, otras en positivo y en la parte superior solamente su contorno, vacío y lleno. Los motivos orgánicos van desapareciendo creando profundidad en la composición. Mediante la repetición de la impresión de un solo elemento, se genera la sensación de movimiento y profundidad.

Figura 25
Clay Marks
Paula Zinsmester
Monotipo
48.26 x 60.96 cm
s/a



El uso de los elementos botánicos en los monotipos de Paula, ocurre de dos formas: como plantilla y a manera de sello, retomando el ejemplo de la Cueva de las manos. Al utilizarlo de ambas maneras refleja el concepto de inversión en sus composiciones. Sus piezas brindan magia, movimiento, sutileza y transparencia a la experiencia estética del espectador. Esto lo podemos apreciar en el monotipo *Field Grasses*. (fig. 26)

Figura 26
Field grasses
Paula Zinsmeister
Monotipo
22.86 x 30.48 cm
s/a



La inversión también la trabaja el artista holandés Jan Hendrix; lo que el crea son ambientes, le interesa la belleza de los elementos naturales y hace una ardua investigación sobre sus cualidades formales. Recrea escenarios para construir espacios de ensueño. Él se autodenomina como un "artista viajero sedentario" (MUAC, 2019).

En su serie litográfica titulada *Spring Station South*, las soluciones gráficas las realizó mediante el trabajo de la forma en negativo-positivo. En *Spring Station North III-2* (fig. 27) utilizó la representación de troncos de árboles y sus ramas a manera positivo-negativo, sobreimprimiendo la imagen a tres tintas. Este manejo de la forma y los tonos nos provoca la sensación de planos de profundidad.

Figura 27
Spring Station North
III-2
Jan Hendrix
Litografía
12 x 40cm
2001



En la pieza anterior, Hendrix trabaja la composición mediante la sobre-posición de planos en 3 tintas distintas. En cambio, en la litografía Spring Statios South I-2, (fig. 28) la solución dibujística es distinta y por ende la manera de retomar la inversión también. Lo que hizo en esta pieza fue, a manera de plantilla, trabajar la imagen de un árbol en negativo, interviniendo de negro el fondo y quedando en blanco la forma del árbol. Y a un lado, a manera de positivo, se encuentra otro árbol, pero en esta ocasión con los tonos invertidos, la forma en negro y el fondo en blanco.

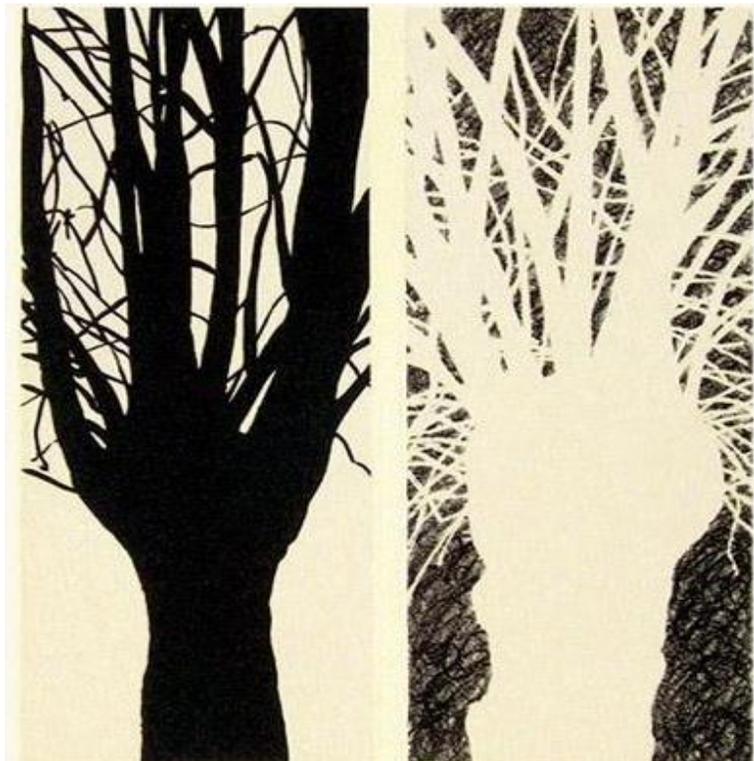


Ilustración 28
Spring Station South I-2
Jan Hendrix
Litografía
23 x 19 cm
2001

Así como vimos la inversión en las imágenes de Hendrix y Zinsmeister, en el trabajo de la artista mexicana Betsabée Romero desarrolla este concepto desde otra perspectiva. Romero presenta neumáticos tallados, sin ningún tipo de entintado, brindando al espectador un alto contraste en donde la luz sustituye a la tinta. En algunas piezas muestra las llantas talladas con su impresión, utilizando

el concepto de inversión al presentarnos el "negativo" y "positivo", matriz-estampa. (fig. 29)



Figura 29
Conejo en la luna
Betsabeé Romero
Instalación gráfica
2009

Sus piezas son objetos cargados con un alto sentido gráfico, el material del objeto tiene mayor importancia, ya que mediante el tallado realizado por la artista y la textura del material no incidido se genera una serie de texturas y contrastes que adjudican al objeto cualidades gráficas. (fig. 30) Al mostrar las llantas talladas en conjunto con su estampación (huella) sobre distintos tipos de soporte (telas en su mayoría), lo que se hace visible es la acción mecánica de impresión de estos objetos, parecidos a los cilindros sellos. Movimiento y desplazamiento son conceptos importantes en piezas de este tipo, como *Atrapadas al vuelo* (2011), *Conejo en la luna* (2009), *Bordado sobre viejas banderas* (2009).

Como se constata en el trabajo de estos tres artistas, el concepto de inversión se puede re-significar y desarrollarlo más allá de una característica inherente a esta disciplina.

Figura 30
Bordados sobre viejas
banderas
Betsabeé Romero
Instalación gráfica
2009

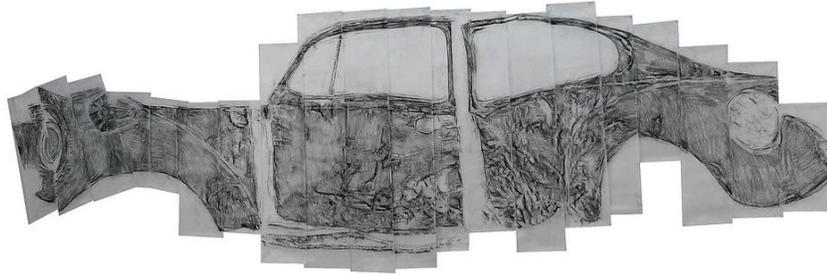


2.5 Plancha matriz

Tradicionalmente, la plancha es intervenida por el artista para después ser utilizada como generadora de impresiones múltiples, dicho soporte lo conoceremos como *matriz*. A partir del siglo XX este elemento fue conceptualizado por los artistas quienes han cuestionado la visión tradicional que se le atribuye. Si entendemos a ésta como: cualquier tipo de soporte, que nos permita registrar de manera permanente o efímera información gráfica; la frase "cualquier tipo de soporte" nos da una idea de las posibilidades de experimentar con este elemento, por lo cual existe un potencial creativo en el trabajo que se puede obtener y hacer con la plancha matriz.

El grabador mexicano Darío I. Ramírez tiene una serie titulada *Autocronometrías*, piezas trabajadas con la técnica del frottage, traspasa la textura de autos mediante el grafito, desdoblado la estructura del vehículo. (fig. 31) Aquí la carrocería funge como plancha matriz que no tiene ningún tipo de intervención por parte del artista. Darío sólo es el medio para transferir con el grafito la información gráfica del objeto sobre los pliegos de papel. Esta serie es el registro de diversos eventos de carácter accidental provocados por el paso del tiempo y su uso, reflejados en las marcas en su superficie.

Figura 31
Autocronometrías X
Darío Ramírez
Frottage, grafito/papel
de arroz
145 x 410cm
2007



La plancha matriz sin importar si ha sido intervenida por el artista o no, registra de manera efímera o permanente información gráfica. En el momento de su impronta, realiza una huella sobre otra superficie del registro que contiene la placa. La serie de *Autocronometrías* también invita a los espectadores a poder mirar un objeto cotidiano como lo es el automóvil desde otra perspectiva, dándole más importancia a sus cualidades gráficas.

A diferencia de Darío, Ernesto Alva hace el trabajo de incidir sus matrices y las muestra como pieza de exhibición sin llevarla a la impresión y mucho menos a presentarlas entintadas. El artista utiliza placas de pvc espumado (trovisel), incide la plancha con un tratamiento de líneas paralelas y utiliza la luz como medio para crear sombras que sirven de efecto para mostrar distintas tonalidades en la plancha matriz. Los contrastes que se generan son entre el material no incidido y las incisiones que van proyectando distintas sombras dependiendo su profundidad.

Sus grabados los presenta en exhibición, provocando juegos de luces y sombras mediante diversas saturaciones, dando como resultado una riqueza tonal, comparable a la cantidad de grises que se obtienen por saturación en el aguafuerte (fig. 32). En estas piezas, al mostrarnos la placa sin su impresión, nos comunica que al artista le interesa mostrar el proceso de intervención de la plancha, más que el resultado de su impresión.

Figura 32
s/t
Ernesto Alva
Placa de pvc grabada a mano
120 x 120cm
2011



Contraponiendo el trabajo de ambos artistas mexicanos vemos que por un lado Darío nos muestra que no necesita crear una matriz para generar una estampa y por otro lado Alva pone en tela de juicio si la pieza concluida debe ser la estampa en vez de la plancha matriz. Ambos rompen con la postura tradicionalista de concebir a la matriz como soporte que debe ser intervenida por el artista y a su vez ser la generadora de impresiones múltiples (estampas).

2.6 El palimpsesto

La palabra palimpsesto se refiere a la antigua técnica realizada sobre un *pergamino* ("palin" en griego), al cual se *raspaba* (en griego "psao" raspar, frotar), para borrar lo que antes se había escrito y reutilizarlo. Según la definición que nos presenta la RAE, se refiere a un "manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente, se trata de una tablilla antigua en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir".

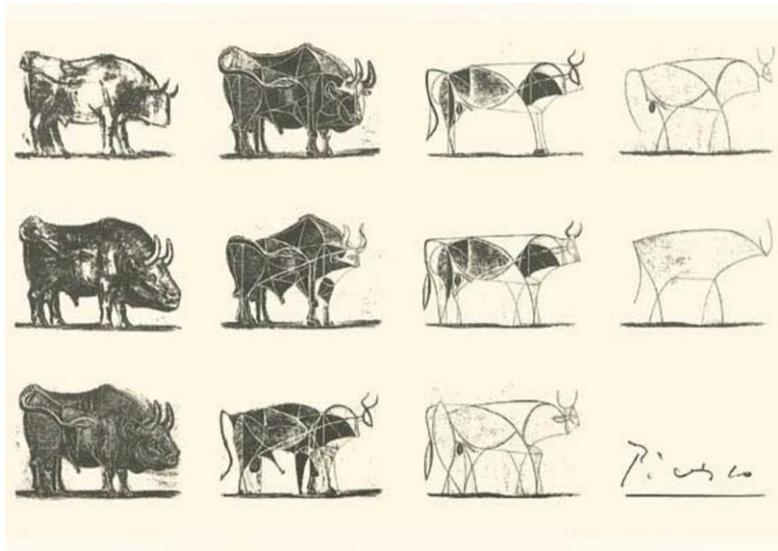
Su origen data de las más tempranas técnicas del grafismo hechas por el ser humano, por ejemplo, en las pinturas rupestres en donde se representaban animales superpuestos unos sobre otros, como los bisontes que tapan a otros animales. Más adelante, en el siglo VII, esta práctica fue muy utilizada por las dificultades que ofrecía el comercio del papiro egipcio y se repitió en los cinco siglos siguientes por la escasez del pergamino.

El palimpsesto en las artes gráficas se puede presentar de diversas maneras, por ejemplo, en un trabajo colaborativo de 2 o más artistas que intervienen una sola plancha matriz, o el trabajo de un sólo artista con el fin de plasmar los alcances estéticos que le proporciona este procedimiento. Esta técnica pone de manifiesto el concepto de transformación de la matriz, que a su vez se vuelve el registro del paso del tiempo.

En 1945, Picasso se instaló en el taller de Fernand Mourlot en París; en este lugar fue donde el artista se introdujo a la realización de litografías, explorando con nuevos materiales que condujeron a renovar las antiguas prácticas del oficio. Ahí realizó una serie de interpretaciones y variaciones litográficas sobre distintos temas. Algunas de estas llegan a tener 18 pruebas de estado, es decir, la imagen representada experimenta 18 cambios.

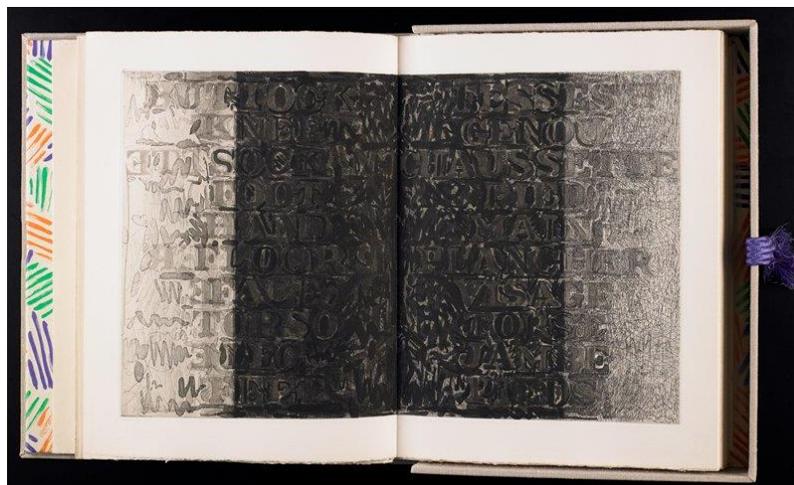
Mujer en un sillón N. 1 (1948-49), *David y Betsabé* (1947-48) y *Francoise con un lazo en el pelo* (1946), cada una de estas piezas cuenta con un número específico de estados, en donde el artista fue modificando la imagen mediante la intervención del dibujo sobre la piedra, hasta lograr una síntesis de la misma. De este tipo de trabajo, el más conocido es el que lleva por título "*El toro*", una serie de 11 litografías (fig. 33) donde utilizando la misma piedra, realizó la representación de un toro, al cual fue interviniendo con tinta litográfica y mediante el raspado, hasta llegar a las líneas más elementales de dicha criatura.

Figura 33
El toro
Pablo Picasso
Litografía
11 láminas
1945-46



Los once estados sucesivos de un perfil de toro realizados entre el 5 de diciembre de 1945 y el 17 de enero de 1946 ilustran perfectamente la voluntad de rigor preconizada por el pintor. El ejemplo muestra que si a Picasso le gusta acumular, combinar y aglutinar, a menudo también se decide a eliminar, deshacer, podar y depurar. <El arte supremo consiste en resumir> decía André Masson. ¿Qué mejor aplicación de esta máxima que esa evolución de la imagen al signo, del naturalismo inicial a la semiabstracción, donde el grafismo recupera el ritmo simple de una figura prehispánica? (Léal, 2000, p. 360)

Ilustración 34
Words
Jasper Johns
Aguatinta
1975-76



Y así como Picasso trabajó el palimpsesto en la litografía, el artista estadounidense Jasper Johns lo trabajó en sus dos obras tituladas *Words* de 1975-76 y *Numerals* de 1969. En la primera colocó con aguafuente una serie de palabras sobrepuestas, en donde se borraba la información antigua para combinarse con la nueva (fig. 34). En la segunda pieza, que surge a raíz de su serie litográfica titulada *Numerals* (fig. 35) realizó un aguafuente grabando de manera sucesiva, sobreponiendo los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 0. Obtuvo como resultado una imagen en donde se logra percibir el espacio que existe entre cada una de estas figuras-números, como consecuencia directa de la existencia de un espacio creado a partir del atacado de cada uno de ellos. Sobre esto, el artista ha dicho:

A mí, lo que más me interesa del aguafuente es la capacidad de la plancha de cobre para almacenar múltiples capas de información. Se puede trabajar en la plancha de una manera y luego de otra forma distinta y el grabado muestra estas dos etapas a la vez.
(Martínez, 2008, p.80)

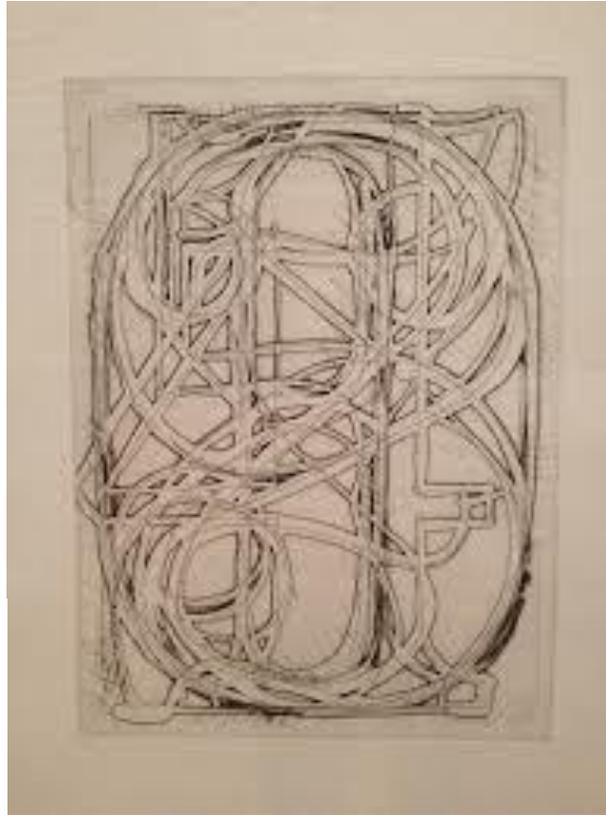


Figura 35
Numerals
Jasper Johns
Aguafuerte
33.5 x 25cm
1967-69

En el proceso del palimpsesto, aparte de su posibilidad de modificar paulatinamente la información gráfica, la imagen resultante da la sensación de movimiento.

En la obra del artista sudafricano nacido en 1955, William Kentridge, en la década de los 90 comenzó a darle animación a varios de sus dibujos. En 2003 desarrolló nueve cortos titulados *Darwings for Proyections* (Dibujos para proyección). Los temas que retomó fueron: la segregación racial, el racismo, el exilio y la soledad.

Realizó dibujos al carboncillo sobre un soporte, primero dibujaba la escena para después fotografíarla, posteriormente agregaba más material (ocasionando con esto que el carboncillo dejara una niebla), para volver a tomar otra fotografía (fig.

36). De esta forma realizó todos los cuadros para construir sus animaciones. Para Kentridge (citado por Garza, 2015), el dibujo está conectado con la memoria y mediante el palimpsesto evoca el funcionamiento de ésta, acumulando y sobreponiendo dibujo tras dibujo, borrando y agregando.



Figura 36
Felix en el exilio
William Kentridge
Película de 35 mm
transferida a video
1994

En el proceso de realización del palimpsesto existen pasos que se repiten de manera cíclica: intervención a la plancha-impresión; como ya vimos, la repetición es un factor muy importante en los sistemas de estampación, desde la parte del proceso hasta su cualidad de reproductibilidad.

El proceso de palimpsesto nos habla de la posibilidad de acumular información, de tener memoria. Nos hace referencia a la transfiguración de la imagen mediante la adición y (o) sustracción de información gráfica. En concreto, el palimpsesto representa la transformación de la representación.

El proceso creativo en la producción gráfica al igual que los procesos dibujísticos de William Kentridge se ha enfocado y explorado a partir de los elementos, conceptos y tiempos de esta disciplina.

..., el artista grabador en su labor como estampador tiene un campo de intervención y creación que va más allá de los fines tradicionales a los que se asocia generalmente el grabado. Las consecuencias de tal ampliación atañen directamente a la relación del grabado con el arte contemporáneo, extendiendo sus posibilidades plásticas hacia conceptos generativos tanto temporales, (...); como espaciales... (Martínez, 2008, p. 73)

2.7 Conclusión

A manera de conclusión es importante decir que si el artista quiere expresarse mediante alguno de los sistemas de estampación tenga una relación estrecha con la gráfica tradicional, ya que así conocerá los alcances y límites de la técnica para aprovecharla en la creación de sus imágenes. Una vez que se tenga ese conocimiento es entonces cuando el artista podrá crear una propuesta gráfica "alternativa", aprovechando los distintos tiempos de creación de una estampa para explorar y poder cuestionar o resignificar a partir de la misma disciplina, ya que no se trata de ir en contra de lo tradicional, sino seguir creando formas nuevas de concebir a la gráfica.

Si bien durante la creación de una estampa existen varios pasos o "reglas" imprescindibles de la técnica, dentro de estas limitantes el artista tiene la posibilidad de abordar a la gráfica desde distintos aspectos, no sólo desde los conceptos gráficos (como ya lo mencionamos antes), sino cuestionando la función de la matriz, el soporte de la estampa, la mezcla con otras disciplinas, etc. Hay artistas que han creado a partir de esta visión para generar gráfica que ha transgredido ciertos paradigmas de lo tradicional: la neográfica, el objeto gráfico, gráfica expandida, instalación gráfica, entre otras.

A pesar de que los sistemas de estampación siguen teniendo una "carga" tradicionalista, a partir de la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días han existido artistas que han expandido los límites de la gráfica abriendo paso a nuevos cuestionamientos de la misma. Será interesante ser testigo de la transformación que tendrán los sistemas de estampación durante el próximo medio siglo.

CAPÍTULO III

TRANSFIGURACIONES

En esta tesis se concibe al grabado calcográfico como un proceso de revelar cosas ocultas, quitando máscaras, descubriendo capas. Tanto a los sistemas de estampación como al ser humano los concibo como un palimpsesto, ambos son el resultado de un cúmulo de información (experiencias) que se presenta como huellas.

3.1 La obra gráfica

Soy ciudadina de una urbe donde habita un aproximado de 8 millones de habitantes, en una extensión territorial de 1,485 km², que corresponde a la Ciudad de México, antes Distrito Federal. El ritmo de vida se acelera de manera exorbitante, calles y avenidas se llenan de vehículos y peatones que de manera rápida y rítmica recorren caminos sin detenerse, ni siquiera para recuperar el aliento. Somos tantos que la ciudad comienza a crecer hacia arriba, ya los montes nos ofrecieron su superficie empinada para construirle casas habitación y tal cual plaga, continúa creciendo la densidad demográfica.

El transitar nos obliga a tener mayor acercamiento al otro, llegándonos a confundir qué brazo es el mío, "dónde inicia mi cuerpo y dónde termina el tuyo"; y el espacio personal se desvanece, la intimidad ya no existe y nos convertimos en una sola criatura, monstruo de múltiples cabezas y varias extremidades. Nos volvemos el registro viviente de la huella que el otro ha plasmado en nosotros. Me hostiga, cuesta trabajo respirar, busco mi propia autonomía y mi propio cuerpo. Rechazo al otro, odio al otro y ese ser que fue antes parte de mí, ahora es un extraño, no lo reconozco, se ha convertido en un desconocido; es un ser de otro planeta, se vuelve indiferente. "(...), el espacio de la rivalidad interhumana deja paso a una relación pública neutra donde el Otro, despojado de todo espesor, ya no es ni hostil ni competitivo sino indiferente, desubstancializado" (Lipovetsky, 2010, p.70).

Esta incapacidad de sentir empatía nos genera un vacío que es difícil volver a rellenar. Me vuelvo un alma solitaria que no puede impedir sentir la sensación de soledad a pesar de estar rodeada de una cantidad enorme de otras personas.

Entonces la relación con el otro es una relación llena de combates, pues al resultarme indiferente sus necesidades no reflejan ningún interés en mí y por lo tanto los habitantes de esta gran urbe terminamos peleando por un lugar, por pasar primero, no cedemos el paso ni el asiento, empujamos al que nos estorba, como lo dice Lipovetsky (2010) "Los trastornos narcisistas se presentan (...) como <<trastornos de carácter>> caracterizados por un malestar difuso que lo invade todo, un sentimiento de vacío interior y de absurdidad de la vida, una incapacidad para sentir las cosas y los seres" (, p.76).

En este contexto social en el cual me desarrollé, una mujer joven que ha vivido toda su vida en la ciudad, me surgió el interés de utilizar como temática esta interacción que tengo con el *otro*, dando origen al proyecto *Lugar de monstruos*.

Las obras gráficas que conforman este proyecto, son el resultado de una constante búsqueda, en donde se ha pretendido lograr la representación más fidedigna, (en el sentido puramente personal) de la acción de ir descubriendo en el interior humano, ese lado negativo que Jung nombra como *la sombra*. El lado oscuro que, si bien algunas veces se logra percibir en su exterior mediante máscaras y apariencias, intentamos continuamente ocultarlo. En mi entendido, no es sino dentro de cada individuo, en donde se puede apreciar en todo su esplendor la esencia de aquellos aspectos, que como lo dice Michel Foucault: la sociedad ve como anormales y los reprime.

En su inicio, esta búsqueda consistió en representar el cuerpo humano en una exploración de formas agresivas y contorsionadas, que en su estilización hicieran evidente lo siniestro que esconde el ser dentro de sí. Algo oscuro que se halla en su interior, que es tan grande que se refleja en su apariencia, que el cuerpo mismo se retuerce ante aquella fuerza poderosa, que lo único que exige es poder salir en su totalidad

Sin embargo, en un análisis autocrítico, decidí no caer en realizar imágenes tipo *gore*, recordando las cintas cinematográficas de este estilo, en donde las escenas más importantes son aquellas en donde se ve la fragilidad del cuerpo humano mediante su propia destrucción, a través de la mutilación. Pero como dicen: "la realidad supera la ficción"; y es que no sólo es en el cine en donde se muestran estas imágenes *splatter*, pues existe ese algo en el ser humano que nos hace capaces de poder realizar los actos más viles. Hoy por hoy, esas imágenes se han vuelto parte de nuestro imaginario colectivo. Por dicha razón opté por crear personajes de carácter siniestro, monstruos humanoides que se contorsionan en el espacio vacío del papel. Conforme avanzaba por esa línea, dichos personajes, "los flacos" (fig. 37), fueron adueñándose de una personalidad cómico-siniestro, resaltando el antagonismo de lo trágico y morboso.



Figura 37
Ven a mi
Litografía
55 x 40cm
2014

Durante el desarrollo de esta propuesta, se fueron considerando paulatinamente conceptos gráficos que enriquecían la temática. El primero de ellos fue el de fragmentación, acrecentando la idea de la inestabilidad, al no permitir mostrar de manera completa la representación, entendiendo al ser como dueño de un lado negativo y uno positivo; donde el primero es reprimido por el segundo, evadiendo la auto aceptación y provocando el retorno a la inestabilidad. La fragmentación es entendida, por lo tanto, como una forma de fragilidad del ser; de aquí la razón de representar a los personajes "rotos o quebrados", mediante la realización de módulos, formas tridimensionales e incisiones sobre el soporte. (fig. 38)

Figura 38
Cautivo
Grabado en
trovicel sobre
madera
5 x 20 x 20cm
2015



Ahora bien, llegando a este punto del desarrollo de mi propuesta, se planteó conceptualizar de manera gráfica, la representación del lado negativo del ser humano que se encuentra dentro de cada uno. Como primer intento, recurriendo a la litografía, (ya que mi principal formación fue en esta técnica), utilicé el concepto de fragmentación mediante la incisión del soporte (fig. 39). Imprimí una serie de la misma litografía y a cada una le realicé cortes. Las cinco impresiones las sobremonté para hacer referencia a la acción de ir "desenmascarando" capa tras capa (papel batería) para llegar al interior (lo oculto).

Figura 39
Introspección
gradual
Litografía
60 x 43cm
2015



En *Introspección gradual* seguía utilizando al color como símbolo de lo violento, realicé una degradación del negro al rojo, el primero en la parte exterior y el segundo en la interior. Sin embargo, el resultado fue poco satisfactorio y es entonces cuando retomé como referente la serie de litografías titulada "El Toro" de Pablo Picasso (ya mencionado en el capítulo 2); en dicha serie, el artista transforma el dibujo realista de un toro y mediante el raspado lo va transfigurando hasta llegar a su simplificación formal y representar su esencia mediante el uso de solo un par de líneas, haciendo de este proceso algo similar al palimpsesto. Esta serie de Picasso me sirvió como referente para mi producción, siendo el camino más asertivo que encontré para representar *sombras*.

3.2 Llegando al monstruo mediante la transformación: El palimpsesto

Como lo vimos en el capítulo II, el palimpsesto es un proceso por el cual se pueden crear diversos registros de información visual, que se van agregando y posteriormente imprimiendo sus estampas entre cada una de las intervenciones. La primera pieza realizada mediante el proceso del palimpsesto fue el libro de artista *Transitando el ser* (fig. 40), en donde fui creando una secuencia de imágenes impresas para plasmar la transfiguración de una persona de apariencia "normal" a un monstruo.



Figura 40
Transitando el ser
Litografía impresa sobre
tela. Libro de artista
40 x 15 x 15cm
2015

Inicié con una imagen representando la figura de un hombre, esta primera representación la imprimí para posteriormente, mediante el raspado e intervención dibujística, directamente sobre la piedra, realizaba una segunda impresión de la misma imagen, pero con nueva información agregada. Este fue el proceso que de manera cíclica fui desarrollando hasta conseguir 10 imágenes transformadas. Las proporciones y su rostro se fueron deformando, contorsioné su cuerpo con la intención de irle despojando poco a poco de cualquier rastro de "humanidad". La utilización del color rojo fue entonces sustituida por la acción de ir deshumanizando formalmente la representación del cuerpo.

Experimentando con las técnicas del huecograbado, inicié con una serie de pruebas para explorar el proceso y así encontrar nuevos resultados. En una placa de lámina negra de 20 x 20 cm, y con la técnica del grabado al azúcar, mediante un proceso dibujístico de mancha, creé sucesivamente la transfiguración de una persona a su sombra personal. El resultado de esta búsqueda fue que, mediante la acción del mordido del ácido sobre el metal, me dio la posibilidad de resaltar la acción de ir descubriendo del ser exterior al interior. Pongamos como ejemplo, para poder ilustrar esta idea, a los protagonistas de la novela ya mencionada en el capítulo I, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*.

Lo que la técnica del grabado al azúcar me ofreció, fue la posibilidad de trabajar con el accidente controlado; al ir dibujando las representaciones de la transfiguración, se crean formas y movimientos que no son cien por ciento controladas por la mano durante la ejecución, dando como resultado formas etéreas apegándose muy bien a lo inmaterial de la sombra (fig. 41).



Figura 41
Detalle de impresión
en relieve de placa de
prueba.
2018

Y es así como doy inicio a la serie *Transfiguraciones*, perteneciente al proyecto *Lugar de monstruos*. Mediante el proceso del palimpsesto, con la técnica del grabado al azúcar, se crearon imágenes que, al ser registradas mediante su

estampación, procedía a agregarle más información formal para volver a realizar su estampa. Esta acción repetitiva de dibujar-atacar-imprimir, es concebida como la acción de ir quitando máscara tras máscara del individuo para mostrar a la sombra, que se conceptualizó gráficamente mediante el proceso del mordido sucesivo del metal, agregando en cada nuevo estado nueva información formal; además de que dicha repetición se trata de una alegoría sobre la manera en que vivimos en automático sin concebirnos como un ser integrado por una luz y una sombra, ocasionando la permanencia en un círculo vicioso en el que aparentemente no pasa nada pero nuestra sombra sigue en movimiento.

3.2.1 Una consideración muy importante

Vivimos en la época de la imaginación desgarrada. Dado que la información nos proporciona demasiado mediante la desmultiplicación de las imágenes, nos sentimos obligados a no creer en nada de lo que vemos, y por consecuencia, a no querer mirar nada de lo que tenemos frente a los ojos (Huberman, 2012, p.33).

Más allá del motivo ya expuesto sobre la elección de utilizar este proceso (el palimpsesto), existía otra razón que, si bien no fue concientizada *a priori*, sí lo fue más adelante. Dentro del contexto social en el cual me veo inmersa (cuestión que ya se planteó al inicio de este capítulo), existe un "bombardeo" continuo de imágenes sin ningún tipo de filtro y de toda índole. El ser humano contemporáneo está tan acostumbrado a que se le presenten, que nuestra capacidad de atención e incluso de razonamiento se ha ido anestesiando. Nuestra mente va muy deprisa, consumiendo imagen tras imagen; pero si nos quedamos quietos, si nos quedamos sólo en una, es muy probable que nos aburramos enseguida, necesitamos más, necesitamos movimiento.

En cuanto a la temática: la sombra, Jung nos dice que su origen inició cuando éramos muy jóvenes. Antes de que nuestra mente pensante estuviese lo suficientemente desarrollada, como para filtrar los mensajes que recibíamos de los demás; trayendo como consecuencia el sentimiento de vergüenza por mostrar

ciertas cualidades, haciéndonos creer que algo en nosotros no era bueno, de que existía algo malo (Jung, 1997, p.75). Dichos mensajes se introducían en nuestro subconsciente, alterando la percepción de nosotros mismos y dañando nuestro sentido del ego. Cuando reprimimos estas cualidades, vivimos en la negación de todo lo que somos.

Conforme vamos creciendo, por miedo a no pertenecer, vamos reprimiendo todos esos aspectos que no son socialmente correctos. Mientras no aceptemos esa parte de nosotros mismos, nuestra sombra va creciendo y llegará un momento en el cual saldrá de nosotros para poder expresarse. (Jung, 1997, p.45)

A parte de permitirme trabajar con la imagen en movimiento, el palimpsesto me ayudó para dos cosas: la primera mantenía a la imagen en continuo cambio, renovándose a sí misma, alargando el tiempo de su caducidad y manteniendo por más tiempo la atención del espectador. Y la segunda, las imágenes eran registros de la evolución de la sombra, que, al no ser aceptada, está en continuo crecimiento y movimiento, luchando contra el "yo" consciente para lograr salir y poder manifestarse de alguna manera. El palimpsesto ofrece en las imágenes, la capacidad de invitar al espectador a ser un observante continuo, que los ojos recorran el movimiento de la imagen mostrándonos la historia de una transfiguración.

Si no se es un cazador nato y tampoco se desea llegar a ser un experto o poseer imágenes, uno deseará, más modestamente, *perseguir* la imagen con la mirada. Se pone uno entonces en movimiento: otra vez emoción. Se corre todo el día, sin redescilla, tras la imagen. Admira uno en ella aquello mismo que se escapa, el batir de las alas, los motivos imposibles de retener, que van y vienen, que aparecen y desaparecen al capricho de un recorrido imprevisible. Emociones singulares. (Huberman, 2012, p.17)

Explicado este punto, entendemos que el objetivo principal de esta serie de grabado, es registrar mediante diversas estampas la continua intervención de la imagen inicial de la matriz. La cualidad reproducible es entonces resignificada más allá de lo que define la tradición gráfica.

3.2.2 El camino más claro

Al imprimir la primer placa de una serie de pruebas, tanto en hueco como en relieve, en donde cada estampa es la huella de una nueva imagen acumulando información con respecto a la anterior en una misma placa, el resultado final fue muy satisfactorio, por lo que decidí emplear este proceso en una serie de seis grabados de 25 x 20 cm, donde de cada placa matriz se imprimirían 11 estampas. Decidí esa cantidad de impresiones por placa, no porque ahí concluiría esta transformación, sino porque me parece que, si bien se puede continuar con la intervención de la placa, inclusive hasta lograr una mancha sin texturas o hasta llegar a perforar al metal, considero que es un número con una carga de significado que resulta congruente con la temática.

El número 11 es el primero de los números maestros, dichos números son aquellos que poseen una vibración superior (Izquierdo, 2007, 76). El 11 simboliza introspección y el mundo espiritual; su significado simbólico nos habla de la unión de lo femenino y masculino, dentro de la numerología esotérica y kármica, el 11 nos conecta a los misterios de la vida y la muerte, con la luz y la oscuridad al mismo tiempo, nos hace referencia a una dualidad; incluso, pensando en la imagen de este número el 1 se duplica, esto nos puede dar como referencia al yo y al otro.

Al iniciar con una placa nueva, realizaba una serie de bocetos previos que me mostrarían de manera general los movimientos y las contorsiones que sufriría el personaje. Dichos dibujos fueron creados a partir de la observación periódica, tanto de los hechos ocurridos dentro de mis traslados por la ciudad, como en la observación de la danza Butoh (fig. 42). Primero, me volví una observadora atenta de situaciones que ocurren dentro de lugares con grandes aglomeraciones de personas, el más recurrido para mí fue en el metro de la Ciudad de México; poniendo suma atención, lograba captar ciertas actitudes, gestos e incluso posiciones corporales, resultado de la interacción con el otro, como si impregnase su huella dicha relación. De igual forma, puse total atención en aquellos personajes relegados de la sociedad (drogadictos, chavos de la calle, vagabundos, personas con algún problema mental) en donde llegaba a captar el mayor número de imágenes en cuanto a su corporeidad, pues a mi juicio éstos eran los que mayormente reflejan con su cuerpo un sin fin de testimonios del lado siniestro del ser humano.

Figura 42
Bocetos de las posiciones
corporales de la sombra.
2018



Observar la danza Butoh me sirvió mucho, ya que el lenguaje del cuerpo dentro de estas puestas en escena me transmite un sin fin de emociones siniestras; me muestran aspectos ocultos, pero reconocibles dentro de mí. Mediante las observaciones que hacía en mis traslados dentro de la urbe y las realizadas como espectadora de la danza Butoh, fue como concebí dentro de mi imaginario las posiciones corpóreas que sufriría el personaje, volviéndolas más complejas hasta llegar a lo imposible. Las registraba mediante bocetos que más adelante sobreponía uno tras otro, encontrando así nuevas formas y movimiento. Al llevarlas a la gráfica, la acción de sobre grabarlas, las concibo como ir escarbando máscaras y apariencias que no nos dejan ver de manera fiel a la *sombra*.

En las primeras intervenciones sobre las planchas, utilizaba barniz especial para la técnica de grabado al azúcar; utilizarlo me exigía tiempos determinados de secado del dibujo con la solución jabonosa de azúcar y anilina, y además, otro tanto para que se secase el barniz sobre la superficie de la plancha ya dibujada; sin embargo, es posible acelerar este proceso al sustituir el barniz por pintura en aerosol a un tiempo máximo de dos minutos de secado, ahorrándome de esta manera por lo menos cuarenta y cinco minutos cada vez.

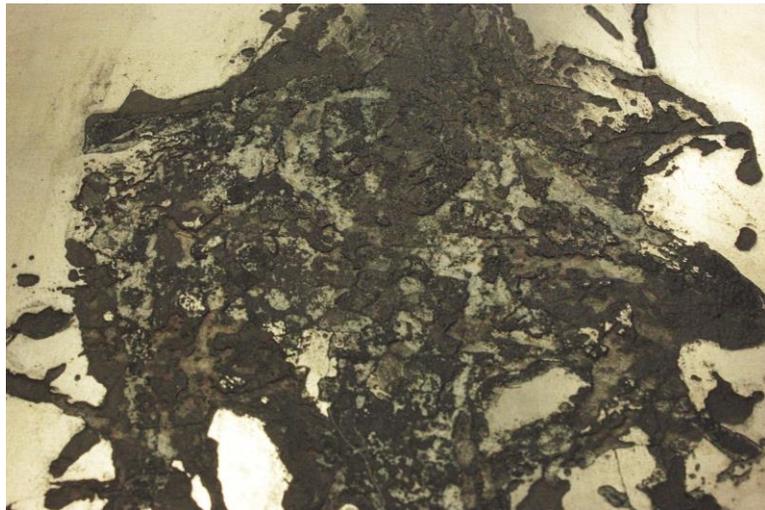
Figura 43. Registro de tiempos de atacado. 2019

Lámina 3				
Imagen	Fecha	inicio	fin	Total
1	21/05	7:35	10:00	2:05
	20/05	5:30	7:30	2
	4/06	6:44	9:50	3:05
2	6/06	3:15	4:10	55
	7/06	3:15	4:10	55
3	10/06	3:32	7:18	4:06
	19/06	7:24	9:00	1:36
4	19/06	5:55	8:24	2:29
	25/06	7:30	9:30	2:00
5	25/06	7:30	9:30	2:00
	26/06	3:05	5:55	2:50
6	26/06	8:40	10:00	1:20
	27/06	5:30	8:30	3:00
	28/06	5:05	8:40	3:35
7	24/07	5:35	8:30	3:05
	13/08	5:17	8:38	3:21
8	20/08	7:30	9:30	2:00
	21/08	7:40	9:45	2:05
	22/08	7:30	9:30	2:00
9	25/09	7:45	9:00	1:15
	26/09	5:00	7:00	2:00
10	4/10	8:05	9:30	1:25
	8/10	3:50	7:00	3:10
11	9/10	5:50	7:30	1:40

Lámina 2				
Imagen	Fecha	inicio	fin	Total
1	10/03	7:59	9:30	1:35
	14/03	5:30	9:30	4:00
2	21/03	8:00	9:30	1:30
	22/03	1:00	2:00	1:00
3	23/03	4:30	6:00	1:30
	26/03	2:30	6:45	4:15
4	28/03	4:35	7:30	3:05
	3/04	8:30	9:30	0:45
5	3/04	1:45	2:00	0:15
	4/04	7:36	10:00	2:26
6	6/04	5:30	8:40	3:10
	10/04	5:52	7:30	1:38
7	10/04	2:00	6:00	4:00
	24/04	7:55	9:35	1:40
8	25/04	5:50	8:10	2:20
	30/04	8:50	9:25	0:35
9	2/05	5:40	9:15	3:35
	14/05	6:25	10:00	3:35
10	16/05	5:40	8:20	2:40
	21/05	5:55	9:00	3:10
11	22/05	5:55	9:00	3:10

El atacado de cada uno de los dibujos sobre las planchas, exigía de 4 a 8 horas continuas. Con cada una de las placas, llevaba un registro de tiempo para contabilizar todos los detalles del atacado (fig. 43). El ácido que utilicé tenía una proporción de diez volúmenes de agua por uno de ácido nítrico (fig. 44).

Figura 44
Detalle de los atacados de la placa.
2019



3.3 Y así nació la serie "Transfiguraciones"

A partir de los resultados obtenidos en la impresión de la primer placa, visualmente la impresión en relieve mostraba una rica cantidad de texturas; en cambio, al imprimir dicha placa en hueco, por la cantidad de atacados sucesivos, ocurrían dos cosas: una que se creaban plastas de tinta sin ningún tipo de degradación, impidiendo de esta forma registrar de manera óptima el proceso del mordido sucesivo; y la segunda, que por la profundidad de la incisión se creaban calvas, estos fueron algunos de los motivos por el cual se decidió realizar las impresiones en relieve; sin embargo, no sólo la parte visual determinó dicha elección, sino también el concepto de *inversión* que afirma aún más el concepto del *otro*: la sombra (fig. 45). Mostrar a manera de negativo el registro de la transfiguración, es una referencia a lo opuesto; siendo las impresiones la huella del negativo, incluso recordando lo que Otto Rank (1976) nos dice sobre el espejo, que es el sitio en donde se encuentra lo opuesto, ahí está el *otro*, el espejo como una ventana al mundo contrario, el que no es visto pero que existe.



Figura 45
Impresión prueba
20 x 25cm
2018

Los grabados que corresponden a este proyecto, se pueden visualizar como espejos que nos muestran una parte del lado oculto como en otra dimensión hacia lo no conocido, lo que se encuentra en el mundo de las sombras, en el espacio contrario, que de forma negativa nos complementa como seres, porque sin esta parte tan oculta, no seríamos lo que somos. Las 11 impresiones que conforman la secuencia de una sola placa, nos muestran a manera de registro de los distintos niveles más ocultos, lo que cada persona guarda en su interior. Formas etéreas que se pueden definir por momentos y se disuelven en todo ese vaivén de movimientos, contorsiones. La figura se retuerce, se abre, se mira a sí misma, nos mira. Imagen que puede confrontarnos de la manera más profunda que podamos imaginar, o quizá no, y simplemente funciona como registro de un espectro que no para de moverse. Conforme vamos recorriendo imagen tras imagen, el ruido visual invade ese espacio negro. Pareciese que nos gritara algo, quiere manifestarse y podemos entenderlo y hacerlo así parte de nosotros, o simplemente optamos por negarlo, pero su permanencia seguirá en nuestra memoria.

Al tener las placas en nuestras manos, se hace más real la prueba de lo que ocurrió en el proceso del palimpsesto. Vemos cómo existió una necesidad recurrente e inclusive obsesiva por escarbar aquellos túneles subterráneos que nos dejan al descubierto aquél interior que normalmente permanecería oculto, y vemos varias profundidades que nos pueden contar una historia a través del tiempo. Al tocarlo nos ayuda a poder escarbar en nuestro propio interior, penetrarlo, explorarlo, así como lo hacemos con la placa, para poder tener la experiencia de sentir lo que hay dentro, de reconocerte, de asombrarte. Al presentar las estampas en conjunto con la matriz volvemos a reiterar el concepto de *inversión* estampa-plancha, reafirmando el registro más "vivencial" del acto, de ir escarbando la superficie de este objeto, mostrando el negativo-positivo, el yo y el otro. (fig. 46)

CONCLUSIONES

Con base en toda la información expuesta con anterioridad, en esta investigación se refiere a la sombra como todos aquellos aspectos que no aceptamos de nosotros mismos para evitar ser rechazados socialmente: la sombra es un ente de energía reprimida. Por otro lado, la imagen del monstruo representa las características definidas como anormales del ser humano. Por lo tanto, el monstruo es la imagen física y la sombra es la energía reprimida que al ser liberada provoca todo el movimiento del monstruo.

¿La sombra se encuentra dentro de cada uno de nosotros? La respuesta a esta pregunta es negativa, no es que esa energía reprimida se encuentre "escondida" o "guardada" dentro de uno, sino de que es un complemento del ser, es parte de nuestra personalidad, pero al no aceptarla estamos en continua lucha entre lo que llamaríamos el "bien" y el "mal". El ego intenta ocultarla tomando decisiones o actuando de tal manera que pueda reprimir aquellos impulsos.

En el momento que se llevó todo esto al lenguaje gráfico, primero se planteó la pregunta: ¿Los conceptos gráficos de la huella y el registro son el mejor medio para representar sombras personales? A lo largo del proceso creativo se concluyó que el mejor sistema de estampación para lograr que la respuesta a esta incógnita fuese afirmativa era el grabado calcográfico, pero ¿por qué? Si bien ambos conceptos gráficos aparecen en todos los sistemas de estampación, es en la técnica del grabado al azúcar en donde se encontró el mejor medio formal para representar estos monstruos con energía reprimida-liberada, al igual que la posibilidad de generar distintos niveles de atacado mediante una técnica indirecta, es decir fue la concentración del ácido la que tenía el control de ir carcomiendo el metal y generar una propuesta visual interesante en la plancha.

Retomando lo anterior, para poder mostrar aquellos monstruos que personifican la sombra, es necesario "descubrirlos", "destaparlos", quitar todas aquellas máscaras que se empeñan en ocultarlos, por lo cual se tomó la decisión que la técnica del azúcar en conjunto con el proceso del palimpsesto, fue el camino más idóneo para hacer una interpretación gráfica de la acción de develar los aspectos reprimidos,

entendiendo que la placa sin atacado representa la cara "ideal" que mostramos a la sociedad.

El proceso que llevé a cabo en la intervención de las placas se fue convirtiendo en un rito para mí, el factor de repetición cíclica de cada paso lo comencé a concebir como una especie de exorcismo, de limpia. Yo me convertí en la matriz. El trabajo con la anilina, el bloqueo de la placa y el atacado fueron un medio de "purificación" y liberación, entre más atacados sucesivos les hacía a las placas, más energía reprimida era liberada, fue una exploración a lo más profundo de mi sombra. Y fue ahí cuando me di cuenta de que todo ese proceso era un reflejo de la vida misma, es fácil que las personas nos sumerjamos en rutinas, que vivamos en piloto automático y no nos demos cuenta de lo que sucede dentro de nosotros, seguimos sin aceptar nuestra sombra y ella sigue creciendo y sigue en movimiento.

Este monstruo interno se encuentra en continuo movimiento ya que nos esforzamos por ocultarlo y lo que va sucediendo es que se van acumulando aquellos aspectos rechazados, por lo que a las estampas se le va agregando más información gráfica, las formas se difuminan, se confunden, representa el caos, ese caos que somos incapaces de oír por miedo a no cumplir con lo que la sociedad espera de nosotros.

Como no llegamos a aceptar a la sombra como parte de nosotros la represento visualmente como un monstruo sumergido en un espacio vacío, una criatura que está en continuo movimiento, crecimiento y cambio en nuestra psique. Si este ser es nuestro otro yo, gráficamente es representado con los valores tonales invertidos, como si se tratase de una imagen en "negativo" o una mirada a través del espejo.

Las imágenes de este proyecto son la representación visual del ruido mental reprimido que evitamos escuchar y para lograrlo nos entregamos por completo a la realidad material, a lo exterior, a cumplir un rol social, aunque eso signifique una desconexión permanente con mi ser.

SERIE TRANSFIGURACIÓN

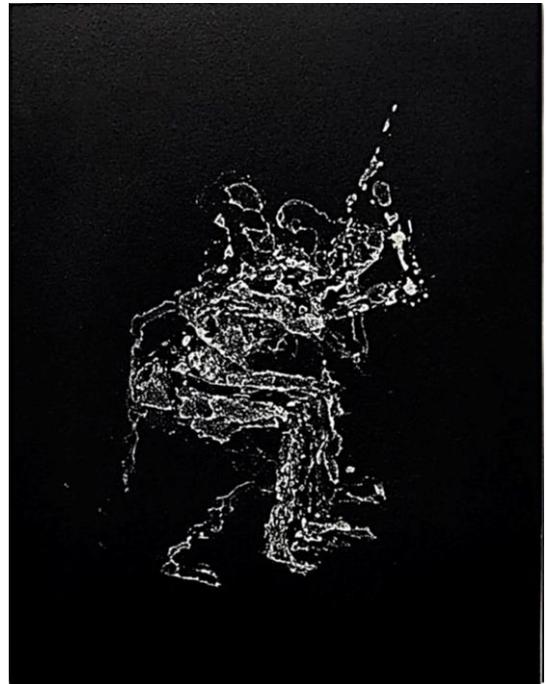


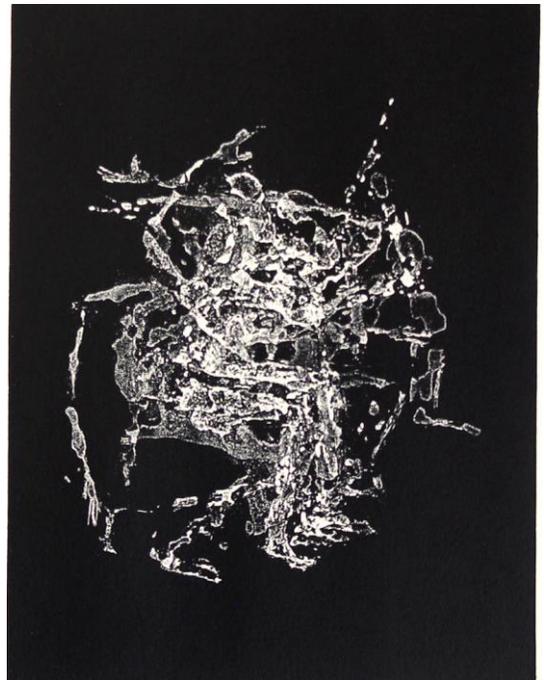


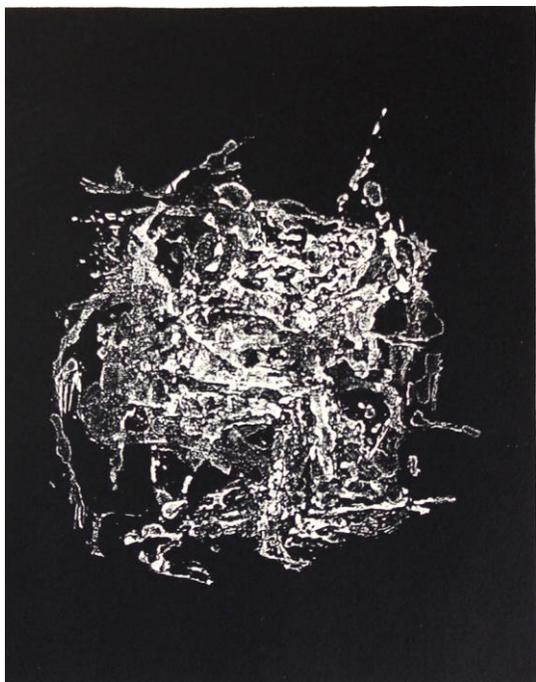
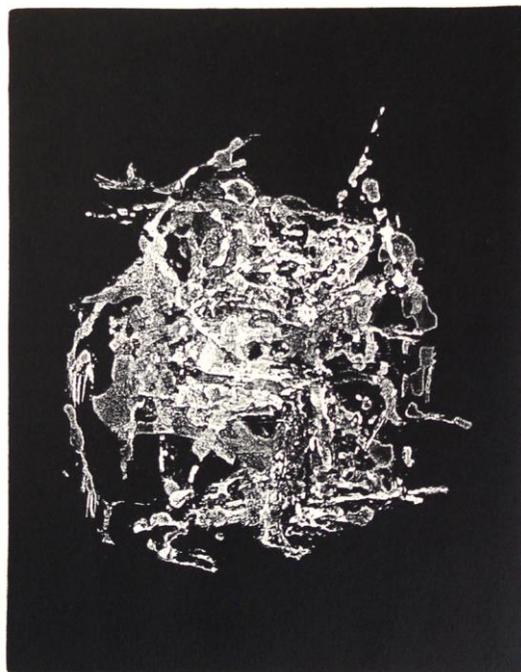


Transfiguración 1
Grabado al azúcar
Serie de 11 impresiones
35 x 25 cm
2018

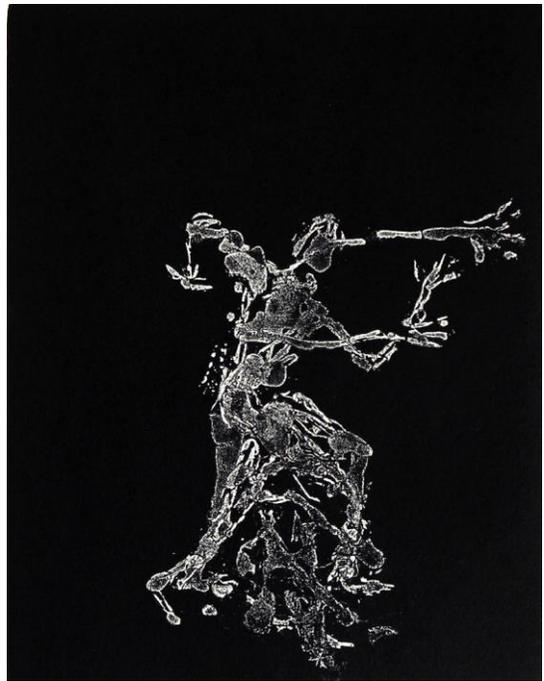
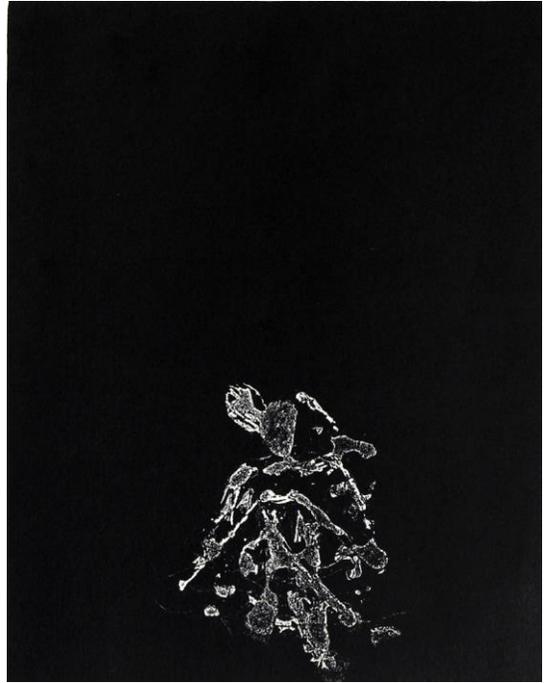
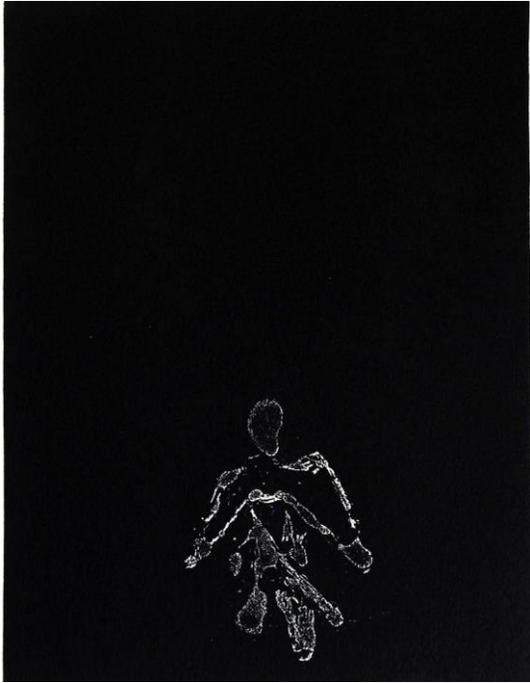


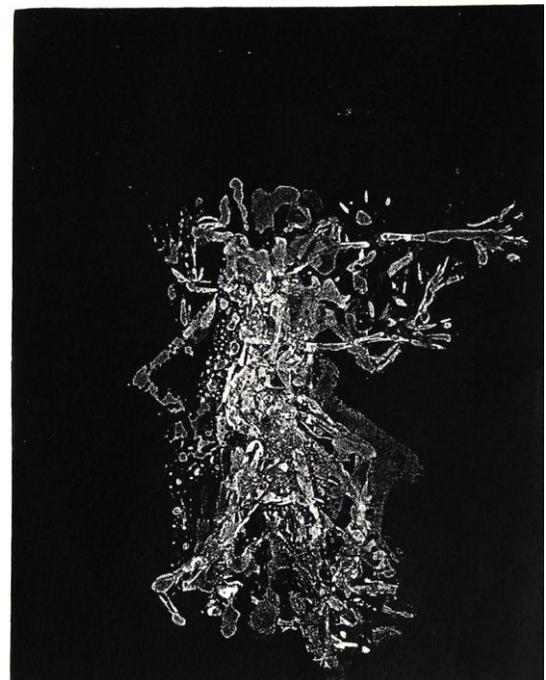
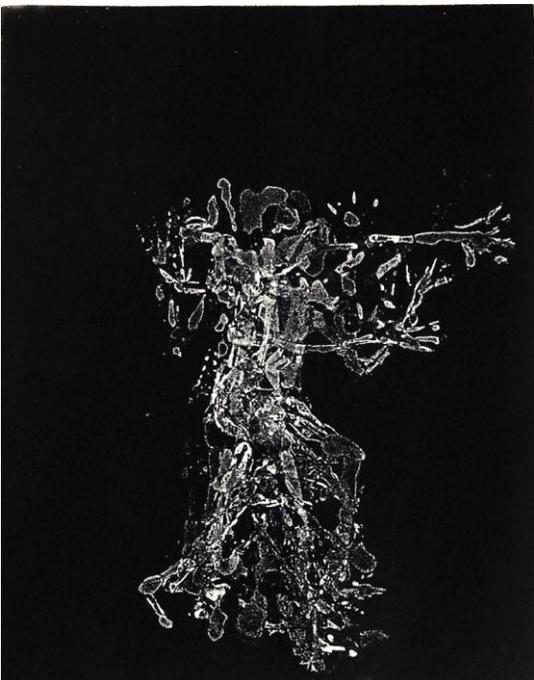
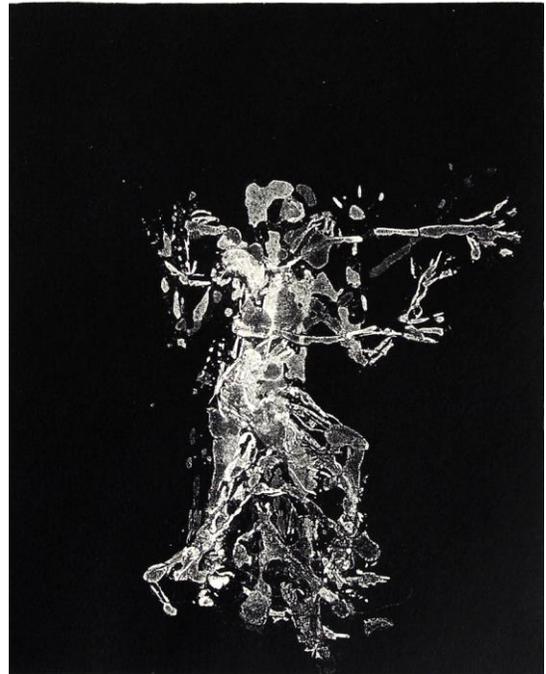
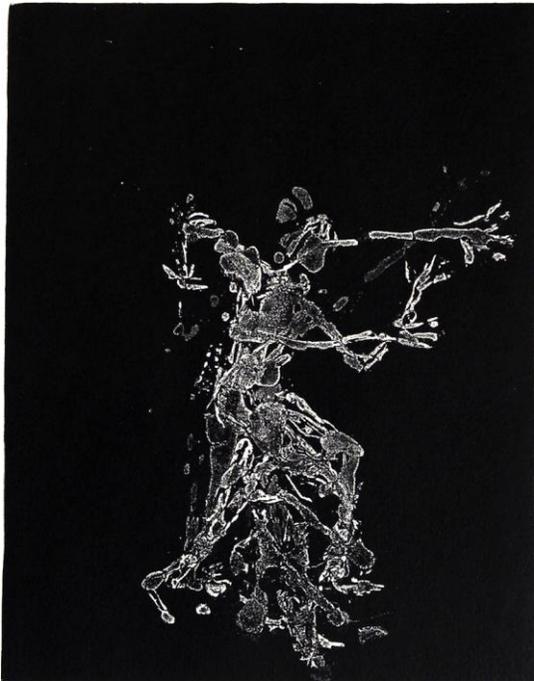


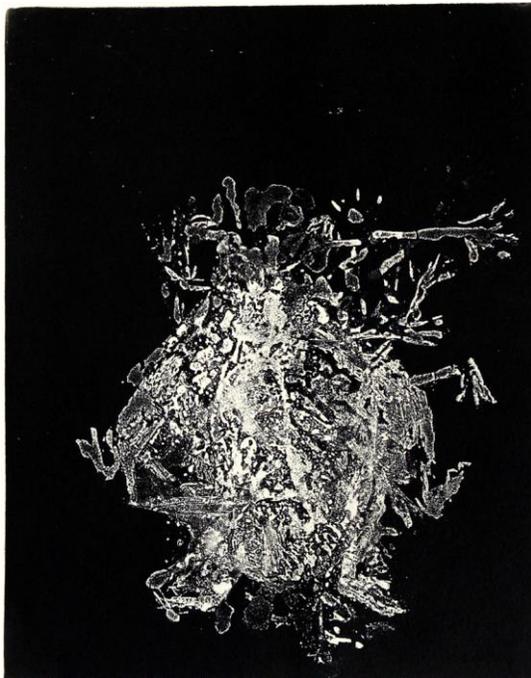
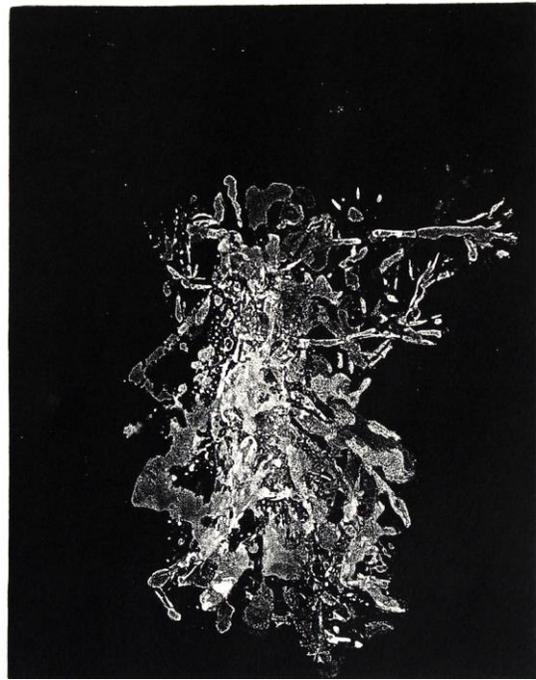
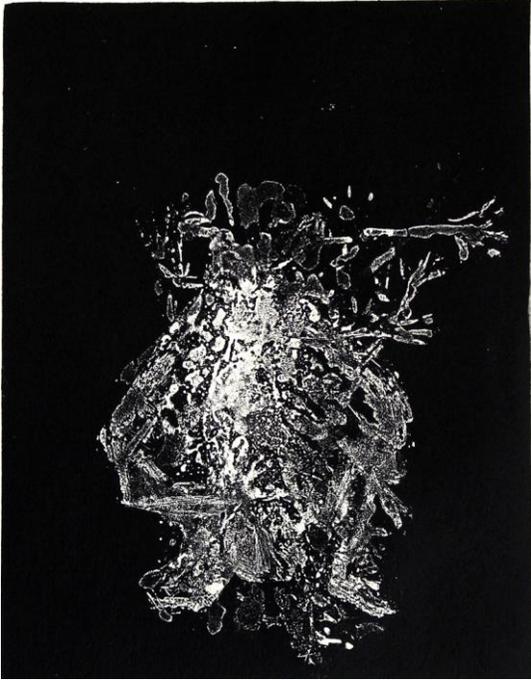




Transfiguración 2
Grabado al azúcar
Serie de 11 impresiones
35 x 25 cm
2018

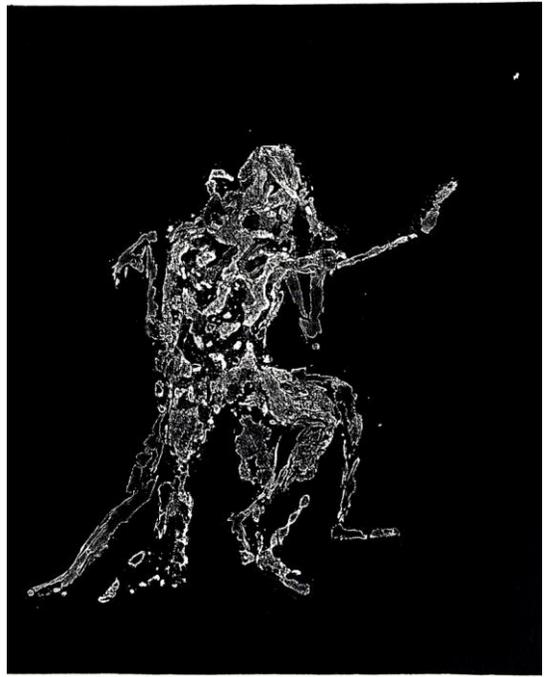
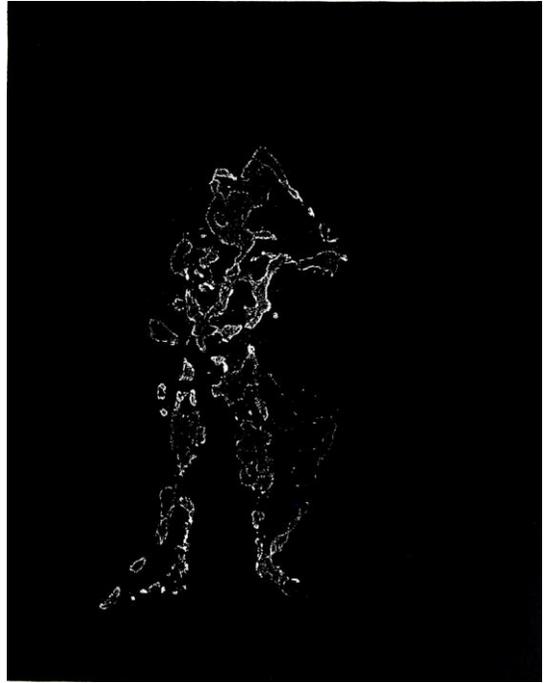
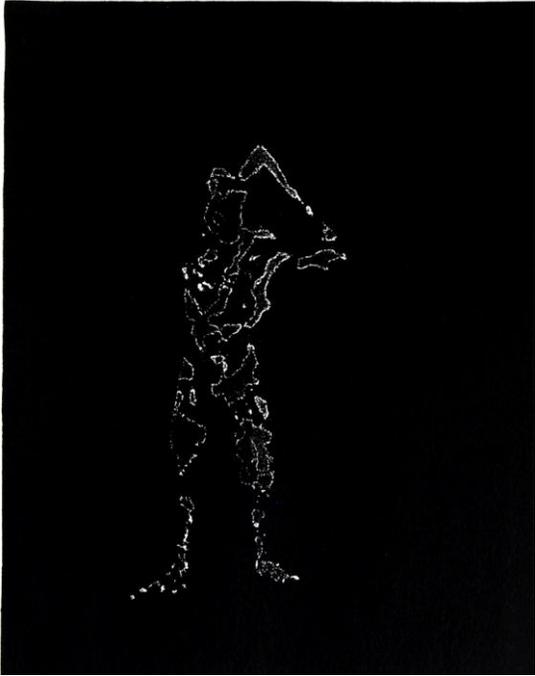


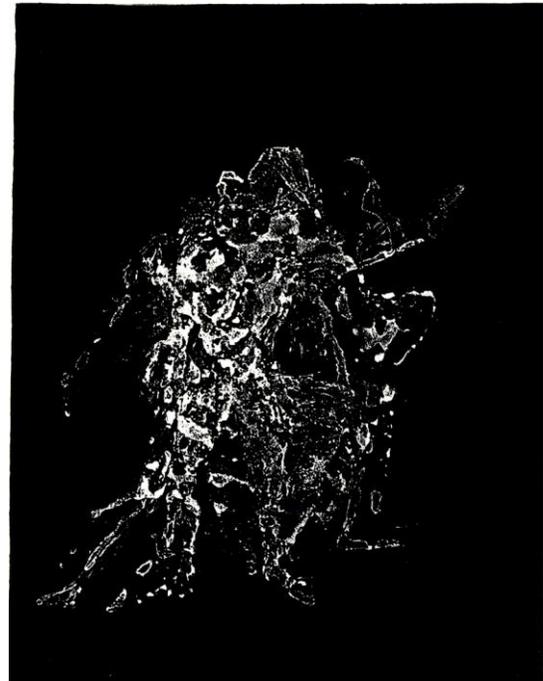


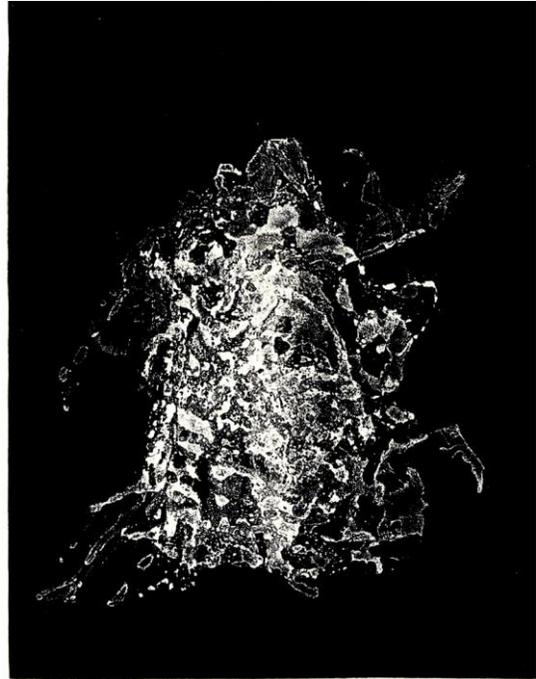
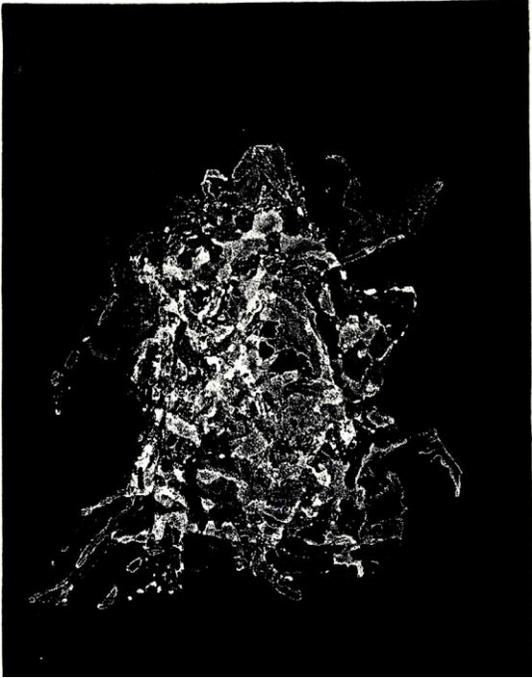


Transfiguración 3
Grabado al azúcar
Serie de 11 impresiones
35 x 25 cm
2018-19



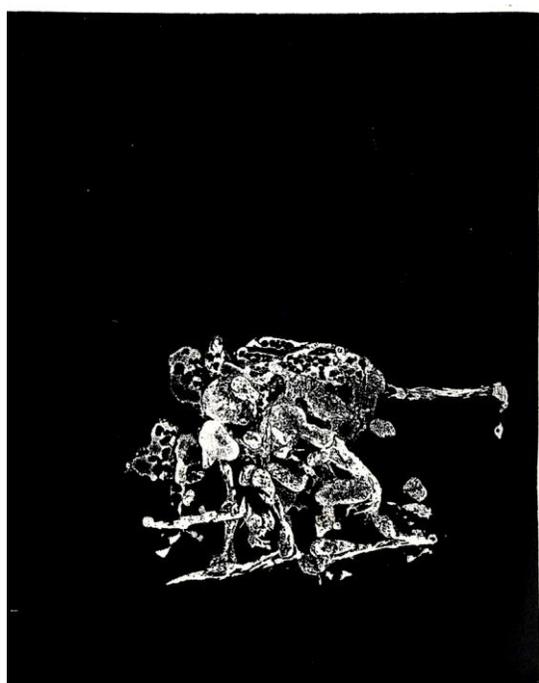
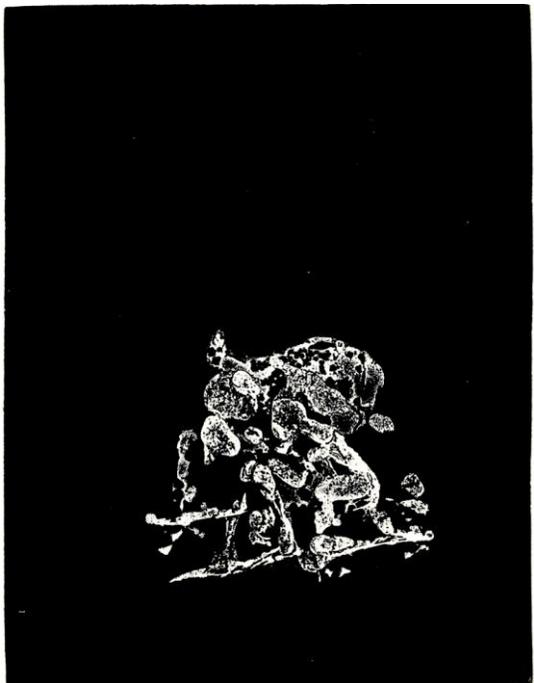
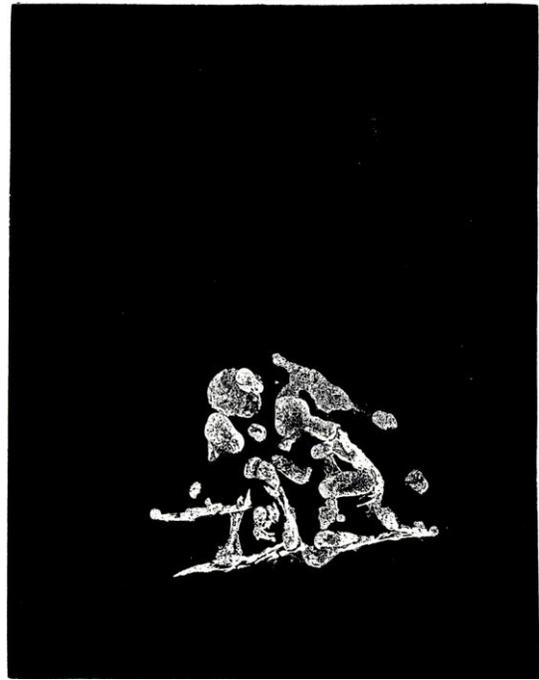
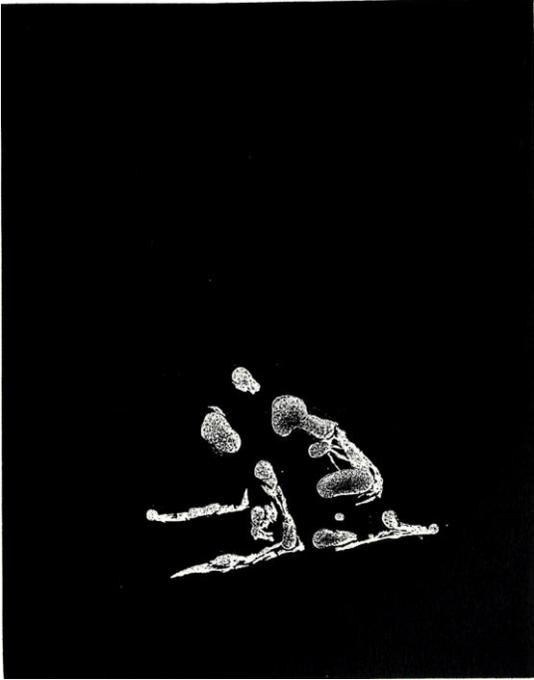


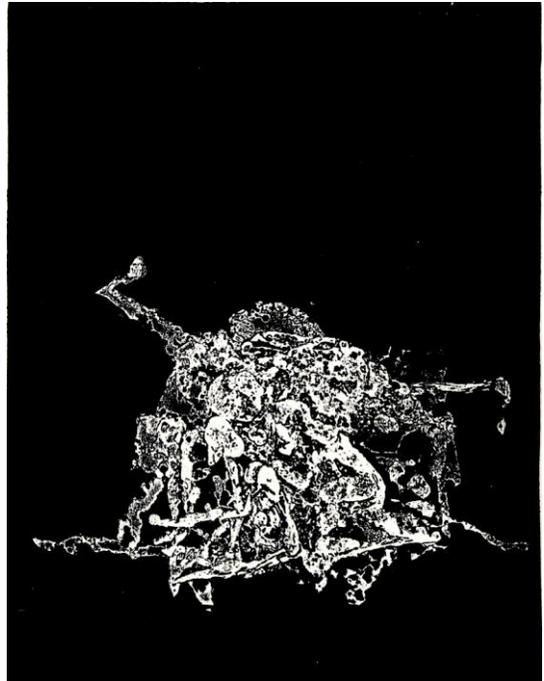
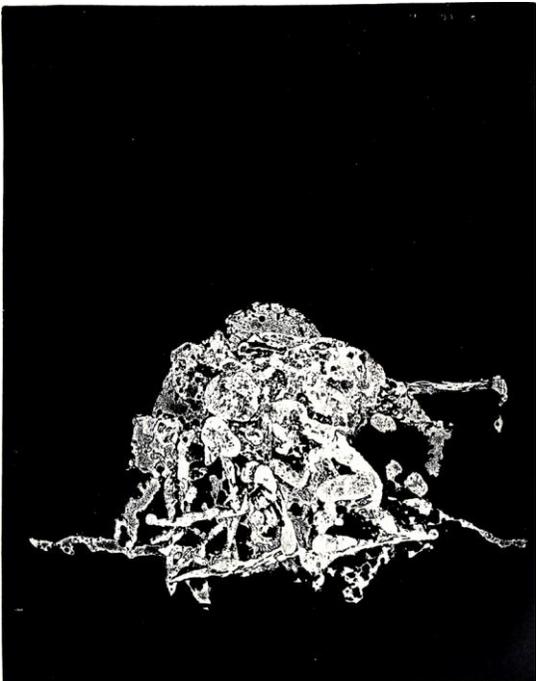
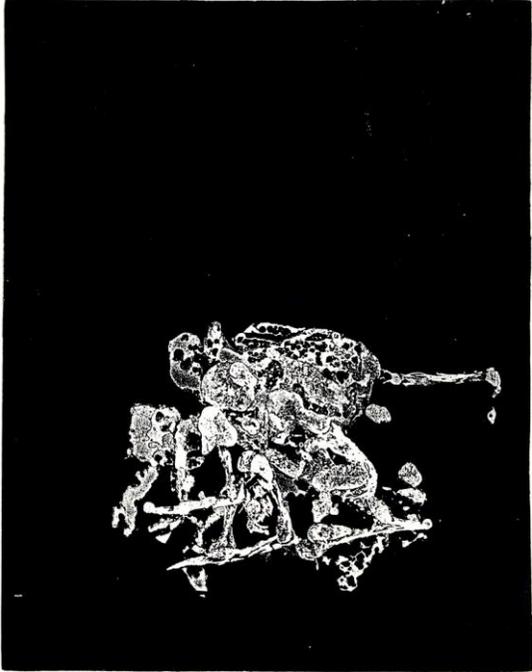


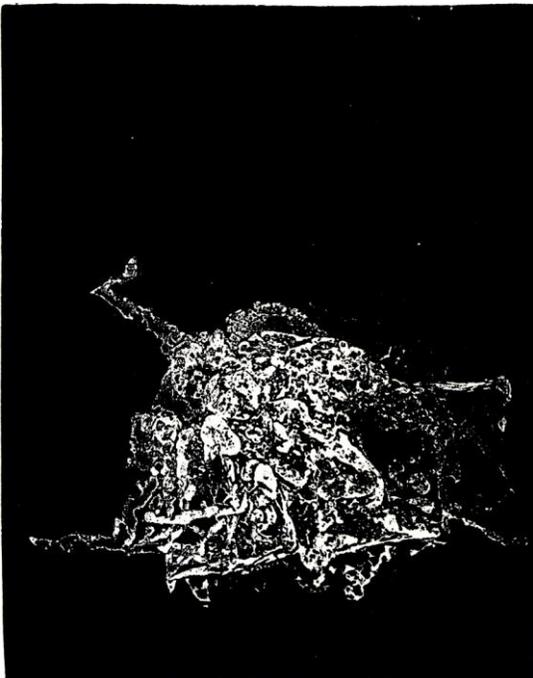
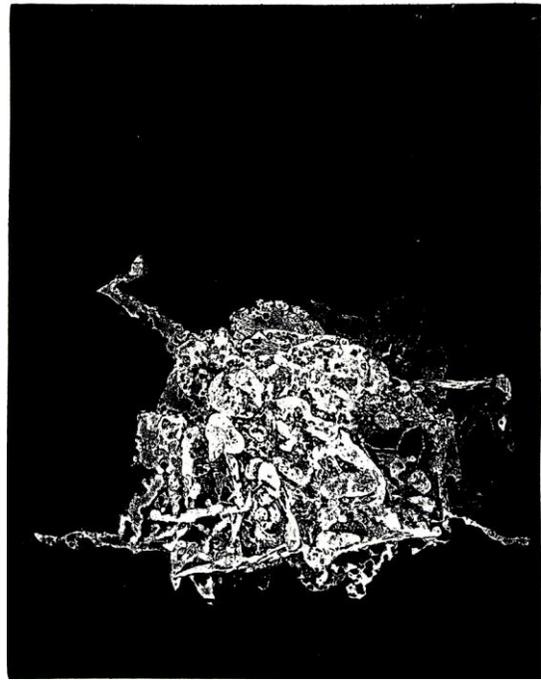
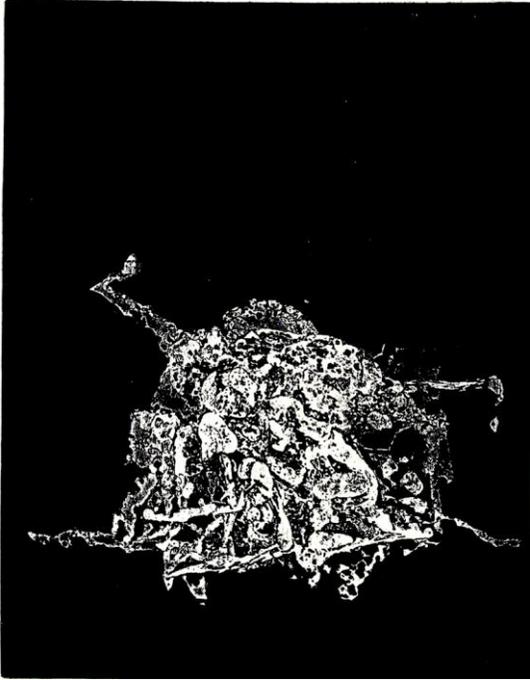


Transfiguración 4
Grabado al azúcar
Serie de 11 impresiones
35 x 25 cm
2019



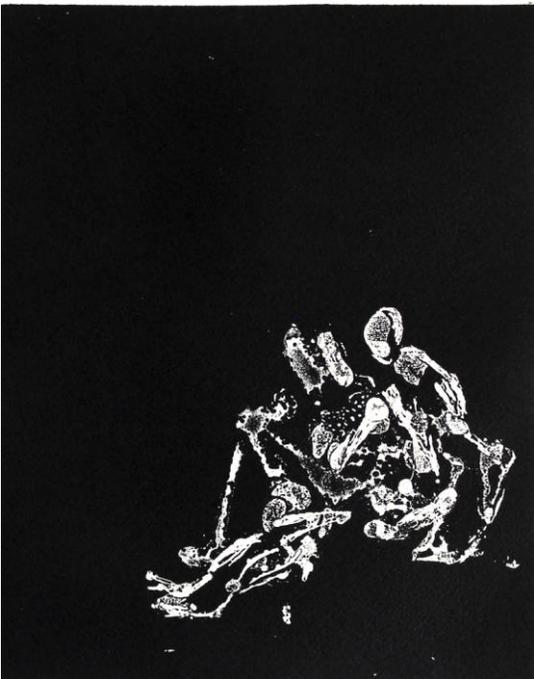
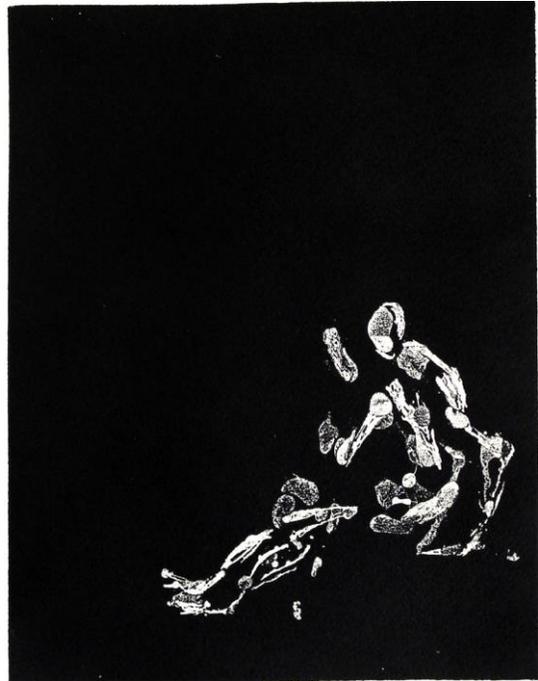
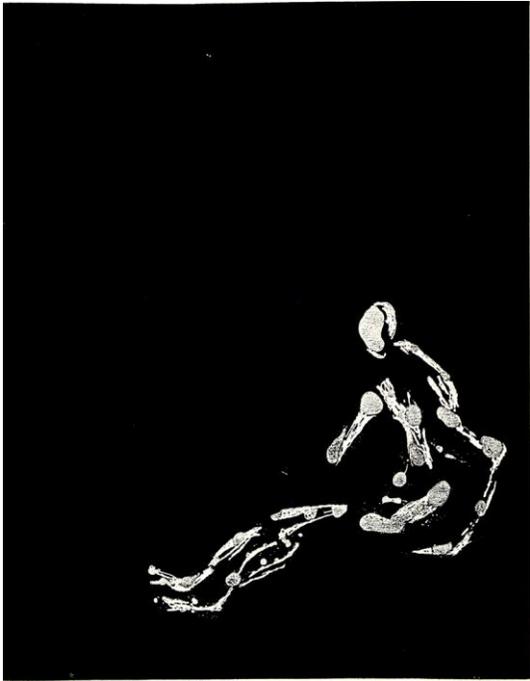


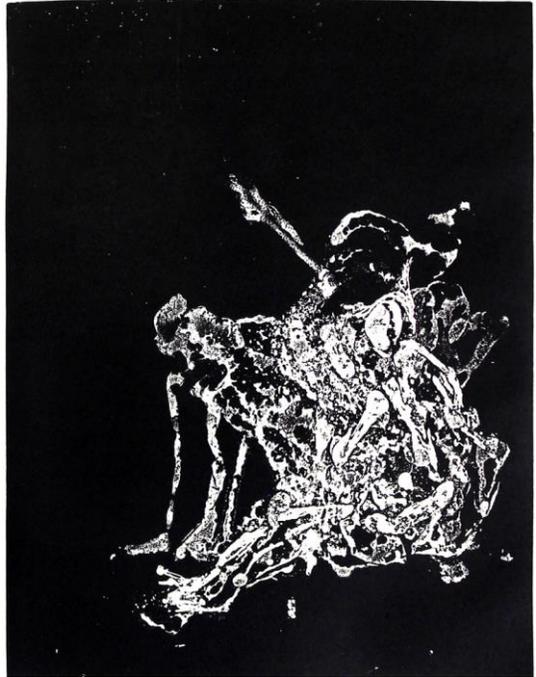
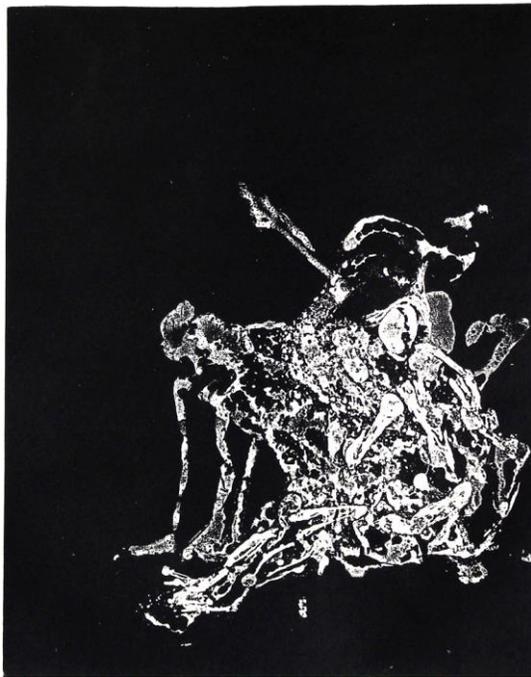


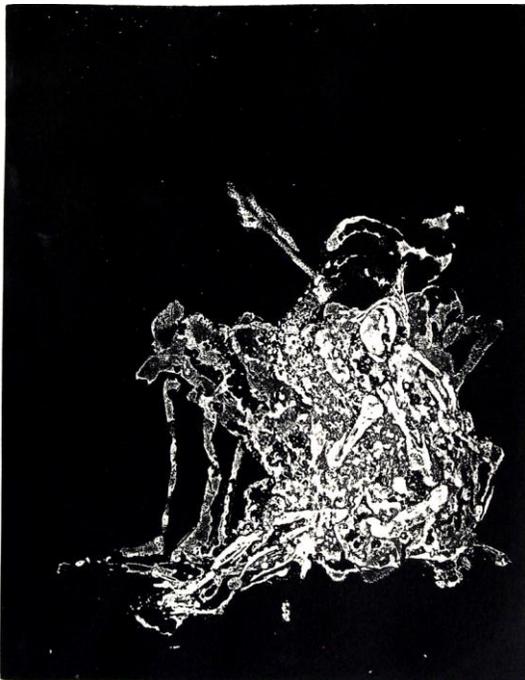
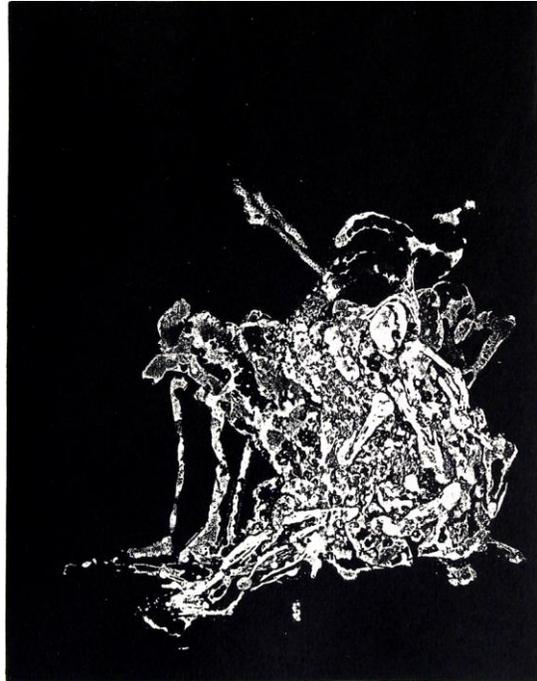
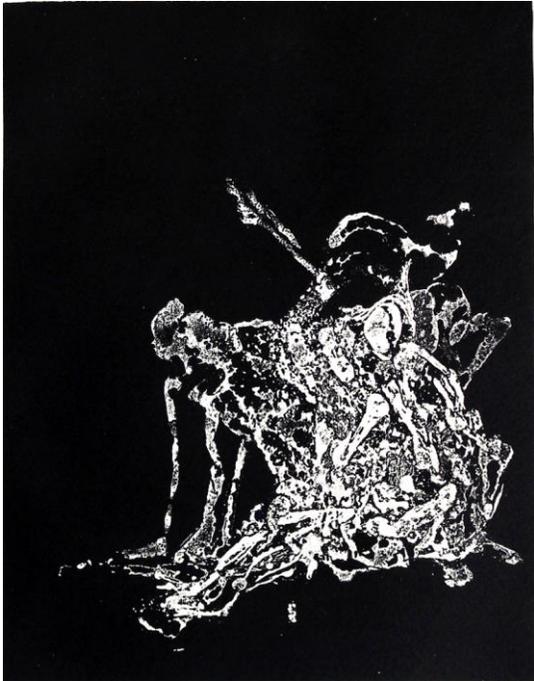


Transfiguración 5
Grabado al azúcar
Serie de 11 impresiones
35 x 25 cm
2019









Transfiguración 6
Grabado al azúcar
Serie de 11 impresiones
35 x 25 cm
2019



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

Caudillo, J. (2016). *Cuerpo, crueldad y diferencia en la danza butoh. Una mirada filosófica*, México: Plaza y Valdes Editores.

Corbin A., Jean J. C. & George V. (2005). *Historia del cuerpo*, México: Santillana Ediciones Generales.

Didi-Huberman G. (2012). *Arde la imagen*, México: Serieive.

Eco H. (2007). *Historia de la fealdad*, Barcelona: Debolsillo.

Foucault M. (2015). *Historia de la locura en la época Clásica*, México: Fondo de Cultura Económica.

Garza A. (2015). *William Kentridge*, México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

Huxley A. (2012). *Las cárceles de Piranesi*, Barcelona: Casimiro.

Juanes J. (2009). *Pop Art y la sociedad del espectáculo*, México: Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Leal B. (2000). *Picasso total (1881-1973)*, Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Lipovetsky G. (2010). *La era del vacío*, México: Editorial Anagrama.

Martínez J. (2008). *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, México: Colección espiral.

Nietzsche F. (2009). *El nacimiento de la tragedia*, España: Alianza Editorial.

Ocampo G. (2013). *De la monstruosidad a la alteridad en la obra de Diane Arbus*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

Osterwold T. (1999) *Pop art*, Bosnia: Taschen.

Stevenson R. (2004) *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, México: Editorial Porrúa.

LIBROS

(VERSIÓN ELECTRÓNICA)

Foucault M. (2007) Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975). Recuperado el 23 de marzo de 2020, de

https://programadssrr.files.wordpress.com/2013/05/FOUCAULT-Michel-los-anormales-ocr.pdf&ved=2ahUKEwiz8Y_Joe_5AhUDBd4KHaW9ANIQFnoECBcQAQ&usg=AOvVaw0ESzOLttYK3djJH1bSMiTK

Freud S. (1997). Lo siniestro. Recuperado el 2 de enero de 2020, de

[https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-](https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf&ved=2ahUKEwjZ07neou_5AhVWeXAKHT00A_wQFnoECA4QAQ&usg=AOvVaw0GVADafOTML_Y4rrXpjVnQ)

[Freud.LoSiniestro.pdf&ved=2ahUKEwjZ07neou_5AhVWeXAKHT00A_wQFnoECA4QAQ&usg=AOvVaw0GVADafOTML_Y4rrXpjVnQ](https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf&ved=2ahUKEwjZ07neou_5AhVWeXAKHT00A_wQFnoECA4QAQ&usg=AOvVaw0GVADafOTML_Y4rrXpjVnQ) 1997.

Izquierdo M. Numerología. Recuperado el 13 de julio de 2022, de

[https://books.google.com.ni/books?id=-](https://books.google.com.ni/books?id=Xe4orPFZFQC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false)

[Xe4orPFZFQC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false.](https://books.google.com.ni/books?id=Xe4orPFZFQC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false)

Jung C. (1991). Encuentro con la sombra, recopilación de textos de diversos autores jungianos. Recuperado el 19 de diciembre de 2019 en

[https://www.josepmariacarbo.cat/themes/demo/assets/docs/JUNG-CARL-Encuentro-con-la-](https://www.josepmariacarbo.cat/themes/demo/assets/docs/JUNG-CARL-Encuentro-con-la-sombra.pdf&ved=2ahUKEwiPtrf1pO_5AhWZZt4KHWIoAmsQFnoECBQQAQ&usg=AOvVaw2dhtV8-Rj89oCmkM_MsCza)

[sombra.pdf&ved=2ahUKEwiPtrf1pO_5AhWZZt4KHWIoAmsQFnoECBQQAQ&usg=AOvVaw2dhtV8-Rj89oCmkM_MsCza.](https://www.josepmariacarbo.cat/themes/demo/assets/docs/JUNG-CARL-Encuentro-con-la-sombra.pdf&ved=2ahUKEwiPtrf1pO_5AhWZZt4KHWIoAmsQFnoECBQQAQ&usg=AOvVaw2dhtV8-Rj89oCmkM_MsCza)

Rank O. (1976) El doble. Recuperado el 2 de marzo de 2019, en [https://www.alsf-chile.org/Indepsi/Articulos-Clinicos/El-Doble-Otto-](https://www.alsf-chile.org/Indepsi/Articulos-Clinicos/El-Doble-Otto-Rank.pdf&ved=2ahUKEwjM7KOQpe_5AhXaZt4KHUBFCmAQFnoECBEQAQ&usg=AOvVaw1cWGbkFdvttFgSDgaq78zV)

[Rank.pdf&ved=2ahUKEwjM7KOQpe_5AhXaZt4KHUBFCmAQFnoECBEQAQ&usg=AOvVaw1cWGbkFdvttFgSDgaq78zV](https://www.alsf-chile.org/Indepsi/Articulos-Clinicos/El-Doble-Otto-Rank.pdf&ved=2ahUKEwjM7KOQpe_5AhXaZt4KHUBFCmAQFnoECBEQAQ&usg=AOvVaw1cWGbkFdvttFgSDgaq78zV)

PELÍCULAS

Browning T. (Director). (1931). Freaks [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Rye S. (Director). (1913). El estudiante de Praga [Película]. Pecta-Bloskop.

PÁGINAS WEB

Fackel (2009). Käthe Kollwitz. La antorcha de Kraus. Recuperado el 2 de octubre de 2019 de <https://laantorchadekraus.blogspot.com/2009/01/kthe-kollwitz.html>

MUAC [Museo Universitario de Arte Contemporáneo]. (2019, junio 13). Entrevista con Jan Hendrix, una mirada a su estudio [Archivo de video]. Recuperado el 18 de marzo de 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=W-eReK4DfGk&list=LLPwV0ZEqp2RqMg0csgv03Ig&index=4&t=0s>

Pérez N., (30 de noviembre de 2016). La desterritorialización del cuerpo. Una reflexión acerca de la danza butoh. Reflexiones marginales Recuperado el 7 de marzo de 2020 de https://reflexionemarginales.com/blog/2016/11/30/la-desterritorializacion-del-cuerpo-una-reflexion-acerca-de-la-danza-butoh/#_edn10

Rivera , A. (s/f). La 'transfiguración' de Olivier de Sagazan. Surreal Cult Space. Recuperado el 29 de septiembre de 2020 de <https://surreal-cult-space.tumblr.com/post/141150601308/la-transfiguraci%C3%B3n-de-olivier-de-sagazan>

Romero B., (s/f). Betsabeé Romero. Recuperado el 10 de marzo de 2019 de <https://www.betsabeeromero.com/>

Sagazan O., (s/f). Olivier de Sagazan. Recuperado el 29 de marzo de 2019 de <https://olivierdesagazan.com/>

The Museum of Modern Art (2007). Kiki Smith. Todas las almas. 1988. New York, EU.: MOMA. Recuperado el 22 de febrero de 2020 de <https://www.moma.org/collection/works/87781>

Zinsmeister P., Grabado y collage. Paula Zinsmeister. Recuperado el 5 de diciembre de 2019 de <https://www.paulazinsmeisterart.com/home>

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Acha J. (2016), *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*. México: Ediciones Diálogo.

Benjamin W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México: Editorial Ítaca.

Botey E. (1997). *Historia del grabado*, Madrid: Clan Editorial.

Fell C. (1986). *José Vaconcelos: los años del águila, 1920-1924*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Fromm E. (1955). *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México: Fondo de Cultura Económica.

Garbuno E. (2012). *La estética del vacío*, México: Colección Espiral.

Vicary R. (1999). *Manual de litografía*, Barcelona: Tursen-Hermann BLUME.

Westheim P. (1954). *El grabado en madera*, México: Fondo de Cultura Económica.

LIBROS

(VERSIÓN ELECTRÓNICA)

Riat M. (2006) *Técnicas gráficas*. Recuperado el 9 de agosto de 2020 de <https://tecno1prause.files.wordpress.com/2013/06/tc3a9cnicas-grc3a1ficas-m-riat.pdf&ved=2ahUKEwjQt8X0uvT5AhXKoWoFHa23DoEQFnoECAUQAQ&usg=A0vVaw1sAmn36ahn4k0LxIFIk2DR>

Tibol R. (1987) *Gráficas y neográficas en México*. Recuperado el 22 de junio de 2021 de <https://es.scribd.com/document/260751388/Graficas-y-Neograficas-en-Mexico-de-Raquel-Tibol>.