
POEMA Y GRABADO

*Indicación y provocación producto del
misterio en el ver y no ver*

Nathaly Bibiana Sepúlveda Soto

Diseño Gráfico

2014

Profesor Guía: Alejandro Garretón Correa
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Escuela de Arquitectura y Diseño

A mis padres, por darme siempre el apoyo y amor incondicional a pesar de encontrarnos lejos, sin sus palabras de apoyo nada de esto sería posible. Ambos creyeron en mí a pesar que la flaqueza siempre llegaba y tentaba con ganar pero fue su aliento que me ayudó a concluir esta etapa.

A mi hermano, por darme el placer de continuar todo esto. Sin sus palabras de aliento y torpemente poco suaves, nunca hubiera terminado mi carrera.

A mi pequeño sobrino Rodolfo, que llegó a iluminar mis días y darme fuerzas para seguir luchando.

A toda mi familia en general, tanto Sepúlveda, como Soto. Ambas partes son importantes y sumamente vitales para mí cuando es necesario.

A todos y cada uno de mis amigos y conocidos que he podido hacer a lo largo de estos cinco años, y en particular a mi mejor amiga, con la que he podido contar desde el principio hasta el final.

A cada persona que trabaja en la escuela que con un simple “Hola, Buenos días” ya hacía más amena la estancia en este lugar tan extraño para una pueblerina.

A los profesores, nunca fui una influencia importante en lo que diseño respecta, ni me destaque por realizar cosas grandes, pero los pequeños grandes detalles que en algún momento me alabaron han servido para poder mejorar y construir algo increíble a lo largo de los años.

A las letras que sin ellas no sería yo.

N.

— Prólogo del Profesor —

El taller de título que realizan las alumnas Alison Saravia y Nathaly Sepulveda se lleva a cabo a partir de un cuestionamiento acerca de la relación entre la pintura y el grabado, estas preguntas surgen de constatar que existe una serie de pintores que se caracterizan porque abren o renuevan el campo del grabado al inventar nuevas formas de dibujar.

La noción pintor-grabador se establece a comienzos de 1800 para señalar una diferencia cualitativa entre aquellos grabados realizados directamente por sus autores, respecto de aquellos realizados por grabadores profesionales que traducen los originales que reciben para su reproducción.

Si bien este planteamiento está orientado a establecer un contraste entre arte y técnica en el campo del grabado, para nosotros ha significado una amplia tarea de observación que nace de la intuición de que el pensamiento del color en los pintores está íntimamente ligado a la abstracción inherente que trae consigo el dibujo.

Lo que se intuye aquí, es que los pintores que graban sus propias obras, al enfren- tarse al límite acromático que plantean las técnicas clásicas del grabado, llevan a cabo una cuidadosa traducción de los colores, a la escala de grises y esta es una tarea que pide una comprensión muy especial acerca de la naturaleza del color que es tan decisiva como la templanza necesaria para sostener el ritmo de dibujo que demanda el grabado.

Desde el punto de vista intelectual la traducción implícita en la noción pintor grabador, consiste en distinguir el valor de luminosidad de un color indepen- diente de su cualidad cromática, sin embargo en la práctica, decidir cuando un azul es más claro que un rojo o encontrar un verde que participe de la misma

sombra que un violeta, implica ir más allá de la lógica de los colores para encontrarse con aquello que Cezanne llamó la sensación del color, para explicar su propio camino para acceder a lo más concreto del fenómeno del color en la realidad espacial del cuadro, donde la relación de las cualidades del color están realizadas mediante el dibujo.

Cuando me refiero a la amplitud de la tarea de observación que se desprende de esta síntesis del taller, es precisamente porque lo que estamos hablando acerca de la intersección entre la pintura y el grabado, requiere ser dibujado y pintado reiteradamente hasta descubrir su pertinencia, tal como lo dice Wittgenstein (porque) “las palabras adquieren su sentido de la praxis.” Así es como en medio del dibujo de las pinturas y los grabados de Durero y el encuentro con la obra de Enrique Zañartu y siguiendo el curso de Itten acerca de su teoría del contraste, nos encontramos un día con los Mosaicos de Edison Simons en el panel del zaguán a la entrada de la escuela. Ahí estuvieron expuestos los poemas junto a los grabados que el mismo hiciera en el taller de Teresa Montero en París, son los grabados de un aprendiz fiel que sigue paso a paso las primeras técnicas con una mezcla de ingenuidad y pulcritud que denotan un sentido profundo de disponibilidad.

En la yuxtaposición de grabados y poemas se completa una figura difícil de atrapar, en que la regularidad del tamaño y el tono de los grabados contrasta con la multiplicidad a la que tiende el poema.

En la primera edición completa de los Mosaicos, Nicole d’Amonville escribe un prólogo lucido y emocionante por la proximidad con la obra, con la persona y con el poeta.

A partir de este encuentro con los Mosaicos de Edison Simons, surge la decisión de incorporar este poema,

al campo de estudio del taller, a fin de proyectar una edición que permita retomar la conjunción de los poemas con sus grabados presentes en el panel de la entrada.

En este punto, el taller adquiere una figura de término dando curso al proyecto con que cada alumna realiza una selección de Mosaicos, destinada a la edición de una serie de grabados que cada cual pone en página yo diría a tientas en el buen juicio de aquellos que se demoran y se apuran al mismo tiempo, porque la lectura del poema se da según las alumnas en un ritmo que se mueve dentro de unos pocos. Está presente el rango entre el retardo (o demora) y el ya (de la inmediatez) Y está también el ritmo que va entre el tono provocativo al indicio polisémico. En la proposición de los grabados las alumnas decantan una experiencia que viene de la mano de los pintores grabadores que están presentes desde el comienzo del taller, ello es una fortaleza a la hora de quedar en la proximidad “del fragor de la batalla con el sonido y el sentido” que anota Nicole d’Amonville o también siguiendo la indicación donde el autor plantea que cada lector se vuelve poeta al dar con la sombra que emerge del poema. O quizás se está recogiendo la estructura que Simons toma de Jean Batista Alberti cuando propone la creación de un mosaico sin un modelo previo.

Sin duda la que va más lejos en acercarnos a Edison Simonds es María Zambrano cuando en una de muchas cartas escribe al poeta, señala: “cuando se llega como tú al ya, empieza lo verdadero, lo sin color como la perla”

Alejandro Garretón Correa
Profesor guía.

INDICE

Agradecimientos	7
Prólogo del profesor	9
Índice	13
Introducción	15
Capítulo Uno El vislumbrar del Pintor-Grabador y su técnica	17
Cronología de Durero	23
Exposición “Durero, maestro del renacimiento”	29
Bitacora de la visita	37
Viajes de Alberto Durero	41
Estudio y análisis del trazo en Durero	43
Construcción de Grabados	55
Aguafuerte	57
Aguatinta	65
Monocopias	75
Elaborando grabados	83
Capítulo Dos Color y su entendimiento gráfico mediante el análisis	93
Siete Contrastes	99
Alberto Durero	109
Paul Klee	121
Robert Delaunay	131
Capítulo Tres Poema Mosaicos	137
Capítulo Cuatro Proyecto Final	149
Bibliografía	161
Colofón	162

La presente memoria reúne todo lo realizado por la Alumna Nathaly Sepúlveda durante el período de titulación en el año 2014, en donde llevo a cabo una investigación del cual decantaría lo necesario para la elaboración de un libro-objeto.

Desde el grabado hasta el poema, y la forma que adquiere el objeto es lo que se resuelve en toda esta memoria, dando a entender los pasos que se realizaron para construir todo el proyecto final de titulación.

La lectura y comunicación dentro del diseño es importante y muchas veces estos son de una forma poco común y elocuente, se ve pero no es tan objetivo, y esto es lo que rescata Edison Simons con sus Mosaicos en los cuales se nos dan indicios o leves antecedentes de algunas cosas pero no un entendido explícito.

Construir un “ver y no ver” dentro de un poema y más aún en el grabado es lo que se quiere destacar, existente el misterio en el cuando ocurre el “ver parpadeando” producto de un entendido de reflexión.

CAPÍTULO
UNO

*El vislumbrar del
Pintor-grabador y su técnica*

En este capítulo se muestran los distintos estudios e investigaciones que se realizaron en torno al pintor-grabador y el grabado como puntos base.

Alberto Durero viene a ser el ente importante en el caso de la investigación, es el hilo conductor de un comienzo para la realización de un proyecto.

La investigación se enmarca en el pintor-grabador, aquella persona que llega a construir un grabado a base de la interpretación de una pintura. Lo cual no lo hace necesariamente solo grabador o pintor, sino que lo convierte en un oficio más complejo aún. Una de las claves de que suceda, es que en el siglo XIV fue necesario comenzar a ilustrar los libros, puesto que la mayoría de la población era analfabeta, y era imprescindible que la gente comprendiera de que se estaba hablando. Por eso la forma que adquiere el grabado para ser impreso en los libros no puede tener tal complejidad – en sentido de color y forma- que posee una pintura, pero aquello no quiere decir que este –grabado- no tiene una gran consistencia de tonos y matices en el trazo, permitiendo así tener clara alusión de lo que se explica.

El grabado, en su construcción y diseño, cuida meticulosamente todos los detalles que quiera mostrar, y para eso el pintor-grabador es responsable de inventar una forma que le permita expresar sus ideas. Por eso las técnicas que se utilizan son varias y los materiales con los que se trabaja son dependiendo de lo que al artista le guste. La composición del grabado instruida por un pintor-grabador tiene una consistencia sumamente importante, ya que esta persona no solo lo realiza sino que lo diseña con el fin de que sea un arte.

Alberto Durero es uno de los más destacados grabadores que pueden existir del siglo XV, aportando gran valor a esta disciplina con sus innumerables estudios y análisis sobre la anatomía humana. Cada estudio que realizó lo llevo a construir una estructura de cuerpo que hasta el día de hoy son sumamente destacados. Permitiendo más adelante a los demás interesados en estas disciplinas de las artes dejarse llevar por él. *¿Cómo Durero invento e ideo una forma que a lo largo de los años lleva a la innovación en el contexto del diseño gráfico? ¿Cómo el grabado siendo que es una técnica más primitiva aún esta presente como innovación y conocimiento? ¿qué gran importancia nos presentan los grabados y las interpretaciones de los pintores-grabadores? ¿Qué nos quiere impregnar el grabado? ¿Qué es lo que Alberto Durero quiso decir con su forma de grabar y sus estudios?*

Cada cual tiene una forma de construir su manera de inventar y realizar su oficio, y a medida que pasan los años esta manera va aumentado aún más. Pues son los sucesos que acontecen en la vida de la persona los que lo hacen ser de esa complejidad. Por ello este estudio se centra en comprender como es la forma de construir y diseñar de este artista – Alberto Durero– y como el grabado que creo es una forma de comunicación hacia los demás, como es su forma de expresar y los detalles (intención de la técnica) de su grabado, y como estas es una manera de impresionar, deleitar y asombrar.

CRONOLOGÍA DE DURERO

Breve cronología de la vida de Alberto Durero, se presentan los datos más relevantes dentro de su vida, con ello las obras más celebres y su año de origen, los viajes que realizó y más de algún otro acontecimiento.

1471	El 21 de mayo nace Alberto Durero en la ciudad alemana de Núremberg, hijo de Alberto Durero el Viejo y de Bárbara Holper; tercero de dieciocho hermanos.
1477 - 1483	Alberto Durero asiste a la escuela pública en Núremberg.
1484	Tras comenzar su aprendizaje en el taller de orfebrería de su padre, realiza el primer autorretrato de la historia del arte occidental, un bello dibujo con punta de plata (Albertina de Viena) cuando apenas contaba con trece años.
1486-1490	Entra como aprendiz con el pintor y grabador Michael Wolgemut, donde permanecerá cuatro años.
1490	Realiza el retrato de su padre. Comienza su viaje de formación.
1491	Colmar (Alsacia), conoce la obra de Martin Schongauer.
1492	Primer grabado documentado: portada de la edición de las Cartas de San Jerónimo, impreso en Basilea.
1493	Ilustración del libro humanista Sebastian Brant La nave de los locos. Estrasburgo pinta el autorretrato conocido como "del cardo" (Museo del Louvre).
1494	Regresa a Núremberg en el mes de mayo. El 7 de Junio se casa con Agnes Frey. Realiza diversos estudios de naturaleza y paisajes a la acuarela. En otoño viaja a Italia por primera vez y se detiene principalmente en Venecia.
1495	Regreso a Núremberg. Pone en marcha su taller de grabado y crea su monograma "AD".
1496	Realiza el Altar de Dresde (Múnich, Alte Pinakothek) donde pone en práctica la nueva concepción del arte estudiada en Italia, influido por el estilo de Andrea Mantegna. Realiza el grabado en madera El baño de los hombres.
1497	Graba La virgen con el mono a buril.

- 1498 Realiza el Apocalipsis, el libro ilustrado que el proporcionará fama internacional. Comienza a trabajar en La Pasión Grande y pinta un nuevo Autorretrato (Museo del Prado).
- 1500 Conoce al pintor y grabador Jacopo de Barbari, quien le muestra sus investigaciones sobre la proporción humana.
- 1501 San Eustaquio, grabado al buril, sorprende por su enorme calidad técnica.
- 1502 El 20 de septiembre muere su padre. Pinta acuarelas con temas de naturaleza, las celebres Liebre o Ala de una carraca muerta (Museo Albertina de Viena).
- 1503 Comienza el ciclo de la Vida de la Virgen.
- 1504 Sus estudios sobre la proporción de la figura humana cristalizan en el grabado Adán y Eva.
- 1505 Retrata a su mujer, Agnes. Emprende su segundo viaje a Italia.
- 1506 En Venecia donde traba especial amistad con Giovanni Bellini.
- 1507 Viaja a Bolonia para encontrarse con el matemático Luca Pacioli y profundizar en sus investigaciones sobre proporciones y geometría. En primavera regresa a Núremberg. Inicia La Pequeña Pasión en cobre.
- 1508 Empieza la serie de La Pequeña Pasión sobre madera.
- 1509 Es elegido miembro del Gran Concejo de su ciudad.
- 1510 Completa los retratos de Segismundo y Carlomagno para el Concejo de Núremberg.
- 1511 Aparece la edición conjunta del Apocalipsis, La Pasión Grande y La vida de la Virgen.
- 1512 Maximiliano I le encarga el Arco triunfal, proyecto fabuloso compuesto por 192 planchas de grabado en madera que vería la luz siete años después. El emperador le concede una renta anual.

- 1513 - 1514 El caballero, la muerte y el diablo, grabado a buril, constituye, junto a Melancolía I, la cima de su obra gráfica.
- 1514 Fallece su madre, a la que siempre estuvo muy apegado.
- 1515 En el Breviario de Maximiliano I dibuja a plumilla diversas escenas. En la obra trabajaron también Lucas Cranach el Viejo, Altdorfer, Baldung y Burgkmair.
- 1516 Retrata a su primer maestro, el grabador Michael Wolgemut.
- 1518 Proyecta el Carro Triunfal para Maximiliano I obra compuesta por ocho planchas xilográficas.
- 1519 Dibuja el retrato de Maximiliano I, que habría de servir de base para el grabado posterior que dio a conocer su efigie por todo el imperio. A comienzos del verano viaja a Suiza.
- 1520 Viaja a los Países Bajos, donde entabla contacto con artistas y humanistas, quienes le reciben con enorme respeto. Asiste en octubre a la coronación de Carlos V en Aquisgrán.
- 1521 En julio regresa a Núremberg.
- 1524 Retratos de Federico el Sabio y de su amigo Willibald Pirckheimer. Dedicar sus últimos años a sus tres grandes textos teóricos.
- 1525 Se publica el tratado de la medida.
- 1526 Retratos de Erasmo de Rotterdam y Philipp Melanchton.
- 1527 Se publica el Tratado de la fortificaciones, libro resultado de la preocupación de Durero por las incursiones del ejército turco en el imperio un año antes.
- 1528 El 6 de abril muere Alberto Durero. Aparecen publicados póstumamente los Cuatro libros sobre la proporción humana por empeño de su fiel amigo Willibald Pirckheimer, quien en el colofón de la obra escribió: “Si Dios le hubiera concedido una vida más larga, hubiera escrito aún cosas más maravillosas y únicas a cerca del arte”.

EXPOSICIÓN

“Durerro, maestro del renacimiento”

Desde el 19 de Marzo al 25 de Mayo del 2014 en la Corporación Cultural de Las Condes y en Espacio ArteAbierto Fundación Itaú se presentó la exposición *“Durerro, maestro del renacimiento”*, en ella se puede apreciar por primera vez en Chile todo el esplendor de las obras más célebres del pintor-grabador. En esta oportunidad pude visitar la exposición tres veces, permitiendome tener distintos enfoques ya que entre esas visitas existieron distintas conjugaciones que a la hora de volver llamaron más mi atención.

Por lo mismo, quiero rescatar los textos presentes en la exposición. Tanto biografía como algunas anotaciones sobre obras específicas que detonan en lograr entender más el trabajo de Durerro. Incluso no entender, sino que justificarlo de mejor manera.

Alberto Durero (Alemania, 1471-1528) fue sin duda un maestro extraordinario, que tendió de un modo incomparable el arco de la Edad Media al Renacimiento. Fue el primer artista alemán en escribir documentos autobiográficos y el primero en dar autonomía al género del autorretrato. Muy temprano elevó la acuarela y el grabado a un nivel artístico y técnicamente sobresaliente; fue también el primero en dibujar desnudos siguiendo modelos visos, el primero en cimentar su creación artística con tratados sobre teoría del arte - en esto sólo se le puede comparar Leonardo da Vinci - y sin embargo, Durero expuso sus resultados de un modo mucho más sistemático que aquél. Su grandiosa obra comprende más de 1.100 dibujos, 34 acuarelas, 108 calco-grafías y aguafuertes, 246 xilografías y 188 óleos.

Durero Grabador

Durero es considerado el máximo exponente de los pintores-grabadores. En un momento en el que la imprenta era todavía una invención reciente, la instrucción se antepone a la educación y la alfabetización del pueblo no constituía precisamente un propósito para ningún poder, nada mejor que el empleo de imágenes para aleccionar y propagar los dogmas religiosos y políticos. A ese propósito sirvieron numerosos artistas radicados en las naciones donde la imprenta se desarrolló con más brío. Agentes, a su

pesar, de la propagación de credos y doctrinas, muchas de sus estampas se convirtieron en modelos para otros pintores menos dotados para la composición. Lo que hace Durero un caso extraordinario es la suma de todas sus virtudes que uno espera encontrar en un artista: imaginación, destreza técnica, innovación, originalidad, estudio, reflexión y compromiso.

La calidad arrebatadora de los grabados de Durero rivaliza con su novedad. Nadie antes había conseguido con la talla de madera unos grabados xilográficos tan luminosos, tan impecable en el trazo, tan seguros del potencial artístico que el empleo de la sola línea negra es capaz de transmitir. Esa fuerza expresiva, inexplorada hasta entonces, hizo de Durero un artista célebre, incluso popular, que sin embargo no renunció a una permanente indagación, a una búsqueda incansable de la excelencia, que lo convertiría en un teórico del pensamiento y de la pedagogía artística y en un precursor en la defensa de los derechos del artista. Por él los artistas aumentaron su prestigio social.

A Durero se le atribuyen unas cien estampas en metal y unas doscientas xilografías independientes, a las que deben sumarse las que forman parte de las series, los libros de teoría del arte (Tratado de la medida. Tratado de las fortificaciones, Cuatro libros sobre la proporción humana) y los grandes proyectos consagrados al emperador

Maximiliano. La difusión que alcanzaron es difícil de calibrar. Los grabados se vendían en las ferias de las ciudades, muchas veces, según se dice, era la propia mujer de Durero, Agnes Frey, la encargada de la distribución. Durero viajaba con su carpeta de grabados allí donde fuese. Unas veces los vendía, otras los intercambiaba con otros artistas o le servían de carta de presentación.

La exposición en Chile

La presente muestra exhibe por primera vez en nuestro país gran parte de la obra grabada del genio alemán. El conjunto proviene de una colección italiana y ya ha sido exhibido en diversas ciudades europeas. Organizada por la Corporación Cultural de Las Condes y la Fundación Itaú, en Santiago se presenta en forma paralela en estas salas y en Espacio ArteAbierto, en Apoquindo 3457. En dicho lugar se exhibe la afamada serie de La Pasión de Cristo, ejecutada con planchas de cobre, y una selección de retratos y trabajos realizados por encargo. Posteriormente, el envío completo, se exhibirá en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

El primer Durero

Se recogen aquí los grabados anteriores a 1500. Una vez concluida su formación y después de realizar sus primeros viajes (el segundo de los cuales lo llevaría a Italia), Durero pone marcha su propio taller en 1495 en Núremberg, su ciudad natal. A partir de este momento emplea su conocido monograma "AD". En 1498 la ilustración del Apocalipsis supone un gran éxito editorial que le otorgó una fama sin precedentes para ningún otro artista. Sobresale la xilografía titulada La sagrada familia con tres liebres (1496), el bellissimo buril La virgen con el mono (1498), el tema mitológico de la Lucha entre Hércules y Caco (1496) y la curiosa obra titulada El cerco monstruoso (1496), uno de los pocos temas documentales que trató Durero al dar a conocer el prodigio de este animal con dos cuerpos y ocho patas.

La maestría técnica

El encuentro en el año 1500 con el grabador Jacopo de Barbari, autor de un método de medida de la figura humana, anima a Durero a profundizar en sus investigaciones sobre la proporción. El dominio de la perspectiva es absoluto y la autoridad con que maneja las diferentes técnicas de grabado parece insuperable. Grabados como Escudo de armas

con calavera (1503) o El caballo grande (1505) dan fe de la maestría alcanzada tanto en el empleo de arriesgados puntos de vista como en el manejo del buril y la plancha de cobre. Razón aparte merece La natividad (1504), una auténtica lección de historia el arte donde aparece converger lo mejor del Renacimiento del sur de Europa con la tradición nórdica de lo concreto y el pormenor.

La melancolía y la búsqueda de la belleza absoluta

En torno a los años 1513-1514 el genio de Durero alcanza su apogeo con una serie de trabajos memorables. El caballero, la muerte y el diablo (1513), Melancolía I (1514) y La Virgen con el Niño al pie de la muralla (1514) son tres obras con una gran distancia argumental, pero con una enorme proximidad por su calidad y perfección.

Si El caballero... simboliza al guerrero de Cristo, armado por la Fe y el espíritu, al que equipara con Erasmo de Rotterdam, Melancolía I deduce, en un complejo contenedor alegórico, el desasosiego del artista creador, hasta erigirse en la biografía espiritual, en el verdadero autorretrato intelectual de Durero.

Clasicismo y encargos oficiales

Alrededor de 1515 Durero estampa sus primeros aguafuertes, técnica que le permitirá mayor espontaneidad y agilidad y con la que realiza El rapto a lomos del unicornio (1516). Esta etapa nos devuelve a uno de los grandes temas del artista, la mitología clásica, y nos acerca a otro de sus argumentos esenciales: el retrato.

De entre todos ellos debe destacarse el dedicado a Willibald Pirckheimer, el gran amigo de Durero. Poeta, humanista, militar, traductor del griego y el latín y el primero en entender que Durero era, antes que ninguna otra cosa, un intelectual. Él fue quien acercó a Durero al emperador Maximiliano I. El monarca dispuso una renta vitalicia para Durero y le encargó numerosa obra gráfica.

El gran carro triunfal de Maximiliano I

1518-1522

Una estampa en ocho hojas. Grabado en madera a la fibra.

El complejo proyecto del Arco de triunfo (realizado entre 1515 y 1517) debía completarse con el gran "Cortejo o desfile triunfal". Este constaba de 137 estampas y se erigía, por su envergadura y ambición, en la segunda magna iniciativa del emperador para cimentar su fama. Durero preparó un estudio en torno a 1516, antesala del dibujo definitivo a color

que le fue presentado al emperador en 1518. La muerte del monarca un año después acabó determinando que el Gran carro triunfal se ejecutase como un tema independiente, con un programa iconográfico propio diferenciado del solicitado para el “Cortejo o desfile triunfal”. Gracias al escrito de Pirckheimer, que acompaña el dibujo ofrecido a Maximiliano I, es posible desenmarañar la totalidad del contenido simbólico y alegórico del carro. Los tacos de madera fueron tallados por un equipo dirigido por Hieronymus Andreae, quien desde 1515 preparó la mayoría de las xilografías de Durero. Se publicó en 1522, figurando Alberto Durero como impresor, con texto en alemán. En 1523 se realizó una nueva edición con texto en latín, y se conocen otras tres más posteriores, también del siglo XVI.

La vida de la Virgen

1503-1511

Veinte estampas grabadas en madera a la fibra.

Comenzada en 1503, antes del segundo viaje de Durero a Italia, y concluida en 1510 y 1511, cuando se entrega a la imprenta y se estampa el grabado de la portada. La serie consta de diecinueve xilografías, más el frontispicio. En la edición de 1511 la figura maternal de la Virgen aparece en el centro de la portada, antecedida por el título de la obra:

“EPITOME IN DIVAE PARTHENECES MARIAE HISTORIAM AB ALBERTO DVRERO NORICO PER FIGVRAS DIGESTAM CVM VERSIBUS ANNEXIS CHELIDONII” Extractos de la historia de la divina Virgen María, acompañada de figuras por Alberto Durero, con versos de Chelidonium]. Se realizaron algunas pruebas sin texto anteriores a 1511, pero solo la edición de ese año -cuando se publicó conjuntamente con La Pasión Grande y el Apocalipsis- contó con los comentarios en verso del fraile Benedikt Chelidonium. En el siglo XVI se realizaron diversas ediciones sin texto. En algunas de ellas la figura de la Virgen sobre el cuarto creciente lunar, concebida inicialmente para la portada, aparece en el colofón con la inscripción que revela a Alberto Durero como impresor.

La Pasión Grande

1497-1511

Doce estampas grabadas en madera a la fibra.

La serie se compone de doce estampas (once escenas y portada). La mayor parte se realizaron en torno a 1498. En 1510 Durero añadió los cuatro que faltaban y el frontispicio. Se conocen pruebas anteriores a la única edición con texto. En el año 1511 se publican conjuntamente Los Tres Grandes Libros: La edición latina del Apocalipsis, La vida de la

Virgen y esta Pasión Grande con el título “Passio domini nostri Jesu.../ per fratrem Chelidonium collecta; cuan figuris Alberti Dureri Norici Pictoris”. En el colofón figura Alberto Durero como impresor: “Impressum Nurnberge: per Albertum Durer pictorem, Anno Christiano 1511”. Después de han grabado xilografías sueltas sin texto durante el siglo XVI y XVII. Durero solicitó al fraile agustino Benedictus Chelidonium (adaptación latina del apellido Schwalbe, “golondrina”) que escribiera para esta serie, para la Pasión Pequeña en madera y para La vida de la Virgen comentarios en verso.

La Pasión Pequeña en madera 1508 - 1510

Treinta y siete estampas grabadas en madera a la fibra. Contenido completo.

En 1511 se realizó una única edición con texto (Passio Christi ad Albertum Durer Nurenbergensi effigiata cum vario generis carmenibus Fratri Benedicti Chelidonii - La Pasión de Cristo representada por Alberto Durero, nuremburgués, con poemas de varios géneros de Fray Benedicto Chelidonio, amigo de las musas -). Apenas se conservan unas pocas pruebas anteriores a esa fecha. Después sí se publicaron varias pruebas sin texto y una edición completa en 1612 impresa en Venecia. En el siglo

XIX volvieron a estamparse algunas ilustraciones sueltas. La serie completa consta de treinta y siete xilografías a la fibra, más el colofón. Lo característico de la edición de 1612, además de volver a ofrecer completa la serie como hiciera la princeps de 1511, en su texto en italiano apostó en octava rima por Maurizio Moro, canónigo en Venecia y autor de poemas sacros y profanos. Alguno de sus madrigales fueron musicalizados por Claudio Monteverdi y Filippo Bonaffino. Sólo cuatro de las treinta y siete xilografías están fechadas, dos en 1509 y otras dos en 1510. La serie debe su popularidad a la forma sencilla. casi una mera enunciación básica de los asuntos narrados, con que fue compuesta. En esta simulada ingenuidad radica precisamente su fuerza y vigencia.

BITÁCORA DE LA VISITA A LA EXPOSICIÓN

Dentro de las tres visitas realizadas a la exposición se tomó nota de algunas singularidades o curiosidades que aparecieron para más adelante tener nociones claras sobre esta experiencia, las que darían cabida a un argumento cuando se hablara del artista a observar. Se dispone a redactar las visitas con el fin de presentar esto como una experiencia personal dentro de la exposición, adquiriendo también antecedentes técnicos.

PRIMERA VISITA

11 de Abril 2014

Corporación Cultural de Las Condes

Llegue a mi destino a eso de las 15.00hrs. Estaba bastante confundida porque nunca había venido a la Corporación Cultural de Las Condes por lo cual no sabía por donde debía entrar.

Luego de vagar al menos unos cinco minutos, encontré por donde debía entrar para ver la exposición “Durerro, maestro del renacimiento”. Justo en frente de la entrada había un mesón de informaciones y al costado, una escalera al segundo piso que nos llevaría a la exposición. Al llegar a la parte alta nos encontramos con un lienzo sobre Durerro donde brevemente se explica su vida y las razones de la exposición.

La exposición estaba dividida en dos partes. A mano derecha estaban las muestras más antiguas y a la izquierda unas más jóvenes. La mayoría de las obras que ahí se podían ver son desarrolladas en entalladura (madeira) y algunas son a base de buril o metal.

A simple vista es difícil comprender y decir algo sobre el trabajo de Durerro, pero es muy diferente ver algunas de sus obras en los libros como verlo en su estado original. El grado de intención que poseían sus grabados puede incluso perderse en

el traspaso del original a un escáner para ser impreso en un libro. Lo que es muy lógicamente factible, por lo cual, ver sus obras originales es realmente diferente porque hasta la percepción de lo que se ve es distinto. Comprende una cierta forma de rasgos que puede mostrar y dar a entender a la persona que lo mira.

Estos rasgos pueden ser incluso algo toscos, como si parecieran un cómic, pero no pierde la intención de realidad ¿por qué? pues no quiso que la gente no comprendiera de todo lo que se estaba mostrando en las obras.

SEGUNDA VISITA

13 de Abril 2014

Corporación Cultural de Las Condes

La segunda visita a la exposición no fue muy distinta de la primera. En esta oportunidad mi acompañante (prima de 15 años) miraba curiosa todo lo que veía y me decía algunas cosas que le parecían importantes para ella. Una de ellas fue que cuando vio el trabajo en buril se le asimilaba mucho a una fotografía, por el grado de detalle y tonalidades dentro de los grises que se pudiesen ver en la obra.

TERCERA VISITA

23 de Mayo 2014

Espacio ArteAbierto Itaú

Corporación Cultural de Las Condes

En esta oportunidad la exposición se mira de una perspectiva totalmente diferente a las anteriores dos visitas a la Corporación Cultural. Ya no se ve la obra completa, sino el detalle. Eso no quiere decir que anteriormente no se haya visto el detalle de estas, pero ahora se miro como tal. Fue más para corroborar un hecho que para encontrar.

Hace un tiempo mientras estaba dibujando con plumilla y tinta china, había encontrado una cosa muy sutil en la manera en la cual dibujaba.

Dudero comprendió que para mostrar un objeto, animal o persona dentro de la obra, no era necesario (en un momento) tener el contorno de esta forma definido, sino que con partes de conformo el completo haciendo aparecer la superficie.

Esta es una idea que tengo hace algún tiempo, pero no es tan acertada la verdad ya que en todo su esplendor no es tan así de fácil como se lee. Como ya he dicho, este grabador mediante el dibujo y la observación descubrió una forma que sirve para mostrar algo. Por ejemplo, el no dibuja el pasto como tal sino que dibuja trazos libres que son atribuidos a el pasto, haciendo así una aparición más real de lo que esta constru-

yendo, permitiendo que aparezca la superficie en vez del contorno.

Interpreta la realidad que ve y la convierte en realidad mediante trazos. No quiere perder lo que llamamos “fidelidad” dentro de sus trabajos. Durero le da atributos a ciertos elementos para hacerlos visibles dentro tanto del grabado como de sus dibujos.

VIAJES DE ALBERTO DURERO

Mediante los viajes que pudiera realizar a lo largo de sus años de vida, Durero va adquiriendo conocimientos que antes no posea y lo va incluyendo en su trabajo, permitiendo así que exista una forma nueva de mostrar lo anterior que quizás presente.

Va cuestionando la técnica y la lleva más allá de lo que esta permitido y comienza a realizar unos estudios diversos a base de acuarelas, comprendidos en ellos la composición de la forma, lo que ayuda a entender para luego construir estos trazos que representan el volumen.

Estos trazos son formas concisas con dirección que comprenden a mostrar la realidad de una composición construida, estudiada y previamente diseñada, ya que el grabado es netamente esto, la construcción y diseño de una obra, o a menos eso es lo que Durero realizaba en su trabajo.



VIAJES REALIZADOS POR DURERO (lugares y ruta)

- 1 Nuremberg | Alemania
- 2 Colmar, Alsacia | Francia
- 3 Estrasburgo | Francia
- 4 Venecia | Italia
- 5 Bolonia | Italia
- 6 Países bajos

Ruta realizada por Durero en su viaje de formación



ESTUDIO Y ANÁLISIS DEL TRAZO EN DURERO

Tenemos claro los antecedentes históricos de Alberto Durero, pero para poder tener una idea personal sobre este grabador es importante realizar una composición propia sobre sus obras. Rescantando con ello su esencia, la que se encuentra en sus grabados puesto que su pensamiento e ingenio estaban en ellos.

Necesitamos entender la forma de su trazo, la manera en la cual reflexiona para realizar estos grabados, los cuales tienen como finalidad dar a entender una situación ya mencionada en la sociedad, sin embargo, no totalmente asociada a un ente visual puesto que las personas no sabían leer en un comienzo y eso los llevaba a no poder asociar un escrito con la imagen que podían imaginar.



ADÁN Y EVA
1504
BURIL



Construcción de la obra mediante capas permite corregir e ir observando como se esta realizando y quedando esta aplicación de información en sectores.

Durero previamente a la realización de algunos grabados, solía diseñar y ordenar la forma que obtendría si un cuerpo era más grande que otro, o la disposición de estos.

Era un reflexivo y siempre tenía pensado una forma en los grabados que fueran entendidos por la población total.

FRAGMENTOS DEL ADÁN Y EVA

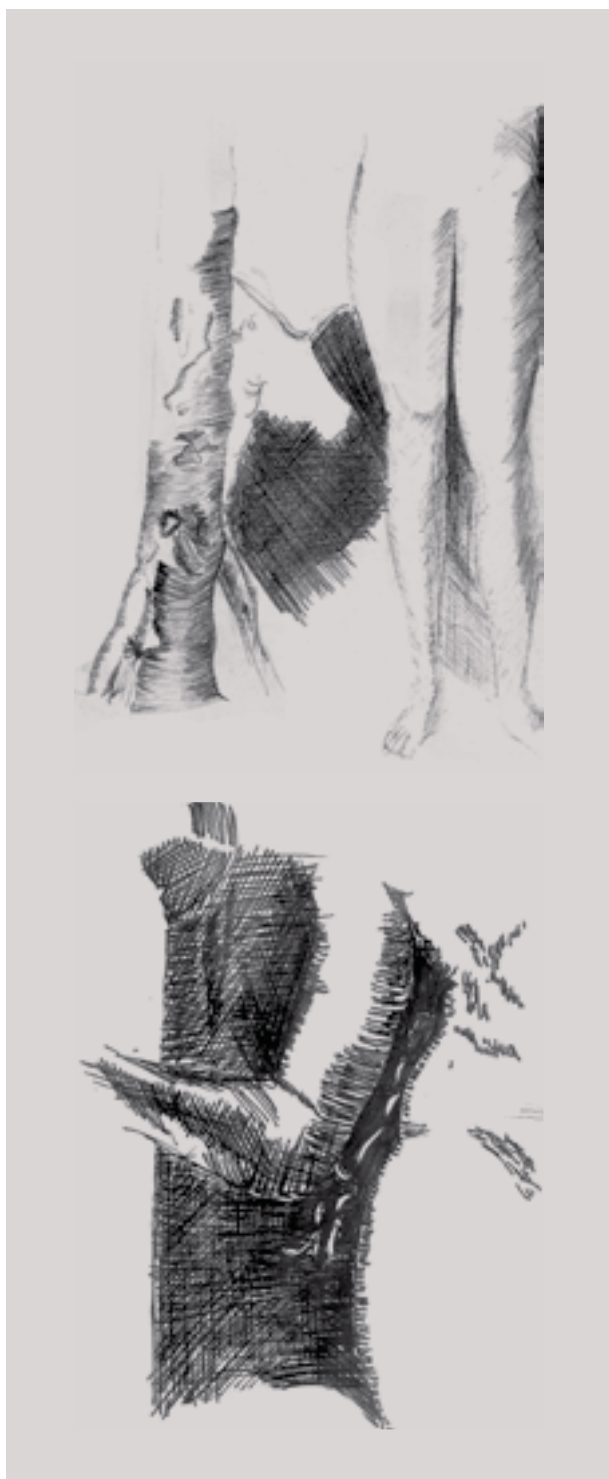
Comenzamos viendo el total de la superficie gracias a un trazo pequeño con dirección.

El trazo suele ser más “compacto” para dar profundidad y oscuridad pero es más distendido si se quiere hacer aparecer luz.

Durante toda su vida sus trabajos de investigación eran muy importantes porque ellos lo ayudaban a diseñar los grabados. Por ello, muchos de los dibujos que realizó son construidos con esta idea de posteriormente ser grabados.

El dibujo en un tono con grandes matices, es algo que Durero supo utilizar mediante armaba su propio alfabeto de trazos, achurados, etc.





FOREST GRADE WITH A WALLED FOUNTAIN BY WHICH

El contorno se observa en complejidad mediante observación corta para captar la forma. Luego con mirada fija, detalle delicado y detenido se construye el interior del volumen.

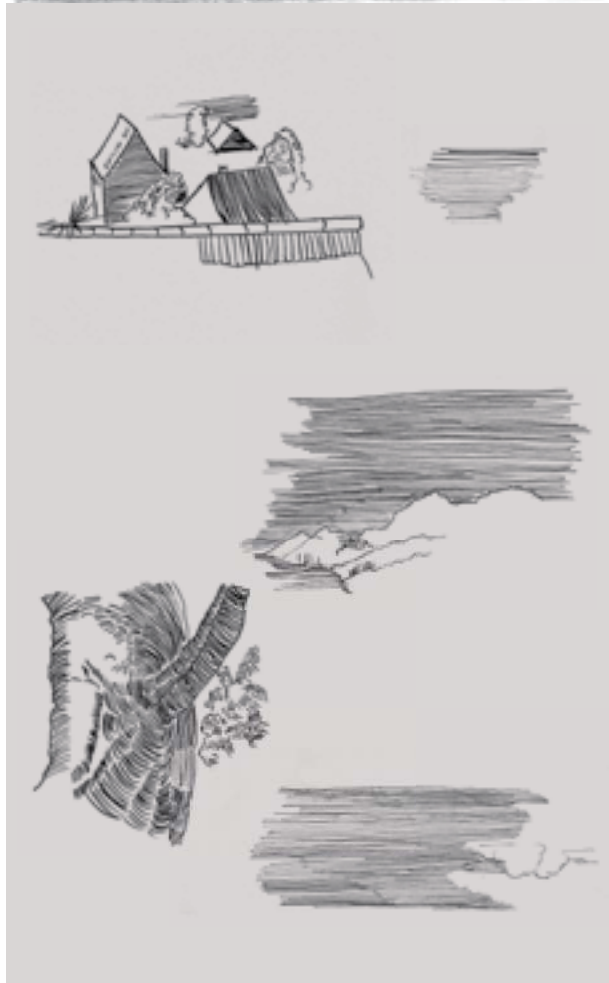
Este es un dibujo/observación y lo importante de esto, es como abstraer información de la naturaleza para hacer aparecer.

En este se ve que cuando tiene la información necesaria para mostrar confianza a dar dibujos leves, muy poco minuciosos porque este es sólo un recordatorio de algo para luego realizar el grabado.

En esta observación Durero tomó datos y como sólo es un dibujo para realizar un grabado, (diseñarlo) vemos que dentro de este hay condensación de información. Realiza minuciosamente las líneas de las áreas que necesita rescatar información, después de eso sólo hace anotación para no olvidar.

Las piedras poseen un orden más simétrico en los trozos, se va dando forma por la dirección que trae la luz y muestra el objeto haciendo que su superficie aparezca.





LANDSCAPE WITH
CANNON
1513

Distintos atributos que permiten dar a entender un concepto dentro del grabado.

Los trazos, las direcciones que éstas poseen vienen a mostrar la luz o falta de ella dentro del grabado.

Durero comprende que para aparecer debe presentar un atributo mediante el trazo y su intención en la obra.



LIEBRE JOVEN
1502
MUSEO ALBERTINA EN
VIENA

Detalle del pelo de la liebre. Su complejidad en direcciones es netamente para mostrar como es.

La liebre es una de las acuarelas más conocidas de Durero, tiene un grado de detalle que sorprende.

Su grado de innovación en la época es sumamente grande porque mediante estos estudios se da cuenta que para hacer aparecer la superficie no es necesario un contorno como tal, sino un trazo con sentido y dirección que represente y haga aparecer la superficie.





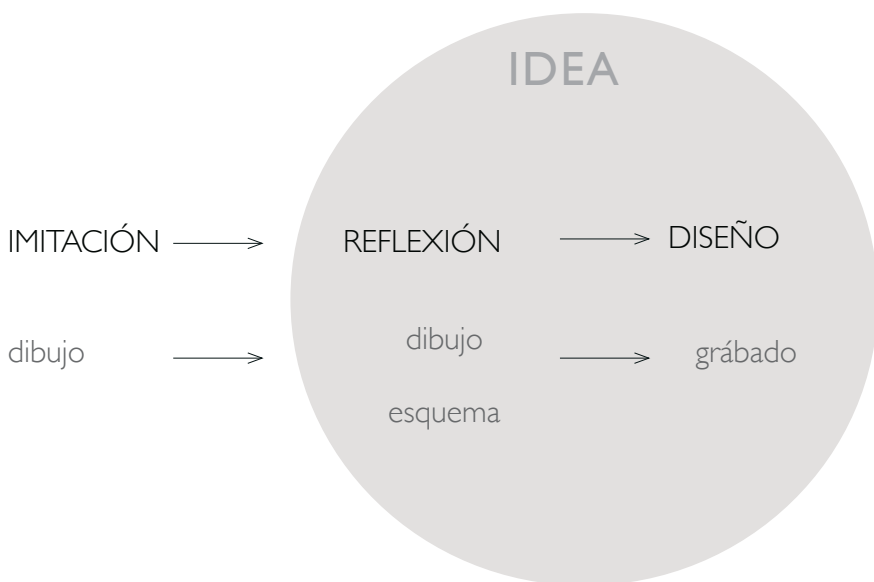
THE PRODIGAN SON
AMID THE SWINE
1496

Este es uno de los ejemplos más claros cuando se habla de que aparece la superficie gracias al trazo, sin que haya un contorno.

Aunque lo novedoso de todos los grabados de Durero es que siempre aparece la superficie y luego el trazo, permitiendo entender y que vayan emergiendo otros objetos dentro de un mismo grabado.

Alberto Durero es el artista alemán quizás más conocido del siglo XV por todo su trabajo en lo que grabado comprende, es una de las personas que tiene impregnado el pensamiento de la reflexión, como claramente decía *“Del todo insensible ha de ser quien no se decide a inventar algo nuevo y permanece siempre en la vieja ruta, solamente imita a otros y no se atreve a reflexionar”*(y eso ya lo tenemos más que claro), se puede decir que para el era imprescindible que lo que se estaba construyendo tuviera un grado de innovación. Que a la hora de realizar una nueva obra existiera una nueva experiencia, y que con ella se comunicará algo nuevo para enseñar a la gente. Puesto que la época lo requería y como *“Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos.”* (1979, Wassily Kandinsky). Es importante que se buscarán manera nuevas que reemplazaran a la pintura puesto que la masificación de la imprenta lo requería.

Tomando en cuenta que el renacimiento es un momento de cuestionamientos y que de él salen investigaciones y presentación de conocimientos importantes para la época, llega esta técnica de reproducción que es el grabado. Como se dice anteriormente se construyen métodos para mostrar esto, Durero baja lo que se llama la información de la iglesia a esas personas que no pueden leer. *Por eso “(...) cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse.”* (1979, Wassily Kandinsky) y esto es lo que realiza en sus grabados que representan los textos de la biblia. La invención que construye mediante elementos ordinarios va en el sentido de que las personas comunes pudieran comprender todo lo que veían, a través de la asociación, que lo que algunas vez escucharon ahora lo puedan ver y hacer visible.



Después de estudiar los trazos que nos presenta Durero, se establece que tiene una unión latente con sus pensamientos y frases.

La imitación es parte de una observación para llegar a realizar un grabado, con esto viene la reflexión, una abstracción de la realidad (imitación) en donde se simplifican algunas cosas para luego éstas tomarlas como base de un diseño de grabado.

CONSTRUCCIÓN DE GRABADOS

Durante el período de estudio nos centramos en descubrir y estudiar como es el grabado, y por esto mismo era necesario tener como conocimiento la técnica tanto del Aguafuerte como el Aguafuerte.

A continuación se muestra la representación de dos grabados de artistas reconocidos, un Rembrant y un Camargo.



El sacrificio de Isaac
1655
Aguafuerte y punta seca
156 x 131 mm

RESEÑA DEL AUTOR

Rembrandt Harmenszoon Van Rijn

Nació en Leiden, 15 de Julio de 1606 y fallece en Ámsterdam el 4 de Octubre de 1669.

Fue un pintor y grabador holandés. La historia del arte le considera uno de los mayores maestros barrocos de la pintura y el grabado, siendo con seguridad el artista más importante en la historia de Holanda. Su aportación a la pintura coincide con lo que los historiadores han dado en llamar la edad de oro holandesa, el considerado momento cumbre de su cultura, ciencia, comercio, poderío e influencia política.

Proceso de elaboración del Aguafuerte

1

Cuando se comienza a trabajar con el aguafuerte se debe preparar la placa. Con ello, se quiere decir que se debe cortar y lijar los bordes y puntas de ésta para luego comenzar a lijarla en su totalidad.

2

Se elige uno de los lados que esté menos dañado para lijarlo al agua.

3

Primero se lija la placa con una de 400. Se lija en la misma dirección con presión, con el objetivo de borrar las líneas o marcas más notorias. El barro que se forma en la plancha hay que tratar de conservarlo porque es con esto con lo cual se esta lijando. Cuando ya no quede casi nada de esta lija se procede a pulir. Esto se realiza de forma rápida, sin presión en la plancha y en la misma dirección anterior.

4

Luego se lija con la de 600. Se repite el mismo procedimiento de lijar con presión para terminar puliendo. Pero en este caso, debemos tener en cuenta que la placa debe reflejar un poco como un espejo.

5

Se seca la placa, con algún paño – con sumo cuidado- evitando que esta se raye porque perjudicaría el posterior grabado. Entonces, se limpia con Brasso sobre un papel limpio, sacando brillo a esta placa de cobre. Posteriormente se procede a limpiar y secar con guaípe y diluyente.

6

Con la cera ya caliente y en buen estado – sin grumos- se calienta un poco la placa para aplicar la cera en toda ella. Lo importante es que ninguna parte quede sin cera ya que es un aislante (permite que se dibuje sobre él, sin que al ácido se carcoma lo que no se ha trabajado con la herramienta).

Con un calco se trazan las líneas principales del grabado para que sean las guías y luego con la herramienta que tiene una punta adecuada – más o menos fina – se procede a dibujar. En este caso, se pasa la herramienta tocando la placa y retirando un poco la cera que estaba ahí porque esto permitirá al ácido comer esos sectores dibujados.

7

Teniendo todo dibujado, se prepara la placa para el ácido, por lo cual se pinta con un sellante –diluyente y betún de judea- por el retiro de esta, esto evita que el ácido malgaste la placa innecesariamente.

8

Debe estar un tiempo de 30 minutos en el ácido anteriormente preparado (25 o 20 minutos después)

9

Transcurrido el tiempo se limpia con diluyente tanto el sellante como la cera (si ésta no sale con el diluyente es preferible calentar la placa un poco y luego sacar la cera con guaípe y diluyente). Cuando se esté completamente seguro que está limpio todo, se esparce tinta por la placa con los dedos de forma circular entintando completamente. Terminado eso, se retira el exceso de tinta con papel mantequilla – sacar y pulir- teniendo la placa una cantidad adecuada y conforme a lo que se busca, se lleva a la prensa para poder ver el resultado del grabado. Lo cual permitirá saber que se debe solucionar en los próximos trazos que se van a realizar.

10



PRIMERA VERSIÓN

Líneas guías para la construcción del grabado y las tramas más simples -achurados en una dirección- aquellos que no tengan interferencia entre ellos.



SEGUNDA VERSIÓN

Construcción de los primeros achurados dentro de la imagen para hacer aparecer el negro. La aplicación de la cera en la placa debe ser cuando este está completamente limpia porque puede producir problemas en el sellado. Al calentar la placa, para aplicar la cera se debe cuidar el color que ésta tenga, puesto que puede pegar impurezas.

Se refuerzan más algunas líneas débiles que estaban grises. Esto sucede porque el trazo no quedó bien realizado (no tocó firmemente la placa) por lo cual, el ácido no ejecutó la labor que debía.



SEXTA VERSIÓN

Tener cuidado cuando se limpia la placa (sacar tinta después de entintar) de que no queden grumos.

La calidad de la tinta también influye en esto puesto que si está muy densa y sucia puede producir más grumos.

Se repasan bordes para darle importancia a la imagen principal. 15 minutos no son apropiados, deben ser 20 (25 o 30 minutos) o como en un comienzo.

Intensidad en los negros con el achurado se reparan errores de líneas.



DECIMA SEGUNDA VERSIÓN

Se habían construido los negros necesarios en la obra y se cuida que al entintar la placa esta quede libre de pelusas que el papel para limpiar puede dejar, ya que al tener estas -pelusas- producen un problema en algunos sectores.



“Naturaleza Muerta” 7

1953

Aguafuerte y aguatinta

165 x 218 mm

RESEÑA DEL AUTOR

Ibere Camargo

Nació en Restinga Seca, Rio Grande do Sul en 1914.

En 1927, comenzó su aprendizaje en la pintura en la Escuela de Artes y Oficios de Santa María.

En 1936, se trasladó a Porto Alegre, donde conoció a María Camargo Coussirat. Y fue con pantalla y tintas, entonces un estudiante en el Instituto de Bellas Artes, que Iber Camargo pintó su primer cuadro, en las orillas de la ensenada en la Ciudad Baja. En 1939, Iber Camargo y María se casaron. En 1942, el año de su primera exposición, el artista y su esposa se mudaron a Río de Janeiro.

Ibere Camargo murió en Agosto de 1994 a los 79 años, dejando una gran colección de más de 7000 obras, entre dibujos, grabados y pinturas. Gran parte de esta producción se dejó a María, su esposa y compañera constante, cuya actual colección comprende los activos de la Fundación Ibere Camargo.

Proceso de elaboración del Aguatinta

1

Cuando se comienza a trabajar el aguainta, se debe preparar la placa. Con ello, se quiere decir que se debe cortar y lijar los bordes y puntas de ésta para luego comenzar a lijarla en su totalidad.

2

Se elige uno de los lados que esté menos dañado para lijarlo al agua.

3

Primero se lija la placa con una de 500. Se lija en la misma dirección con presión con el objetivo de borrar las líneas o marcas más notorias. El barro que se forma en la plancha hay que tratar de conservarlo porque es con esto con lo cual se esta lijando. Cuando ya no quede casi nada de esta lija, se procede a pulir. Esto se realiza de forma rápida, sin presión en la plancha y en la misma dirección anterior.

4

Luego se lija con la de 1000, se repite el mismo procedimiento de lijar con presión para terminar puliendo. Pero en este caso debemos tener en cuenta que la placa debe reflejar un poco, como un espejo.

5

Se seca la placa con algún paño – con sumo cuidado- evitando que esta se raye porque esto perjudicaría el posterior grabado. Entonces, se limpia con Brasso sobre un papel limpio sacando brillo a esta placa de cobre. Posteriormente, se procede a limpiar y secar con guaípe y diluyente.

6

Antes de comenzar a utilizar la resina, la placa debe ser desengrasada – para que la resina no se desprege – y posteriormente protegida por el lado reverso con el sellante.

Espolvoreando la resina sobre la superficie (mediante resinero de forma manual o con cualquier producto pulverizado). Se debe estar atento a la cantidad que utilizamos para no ocluir la superficie. Realizado esto, se procede a fundir la resina teniendo el mayor cuidado en la aplicación del calor.

7

Dibujar las reservas de blancos y los demás grises - mapa de grises - para así luego ir tapando éstos, dependiendo del caso con un pincel y sellante - betún de júdeca con diluyente - se van reservando las áreas de grises.

8

Primero se deja el blanco si es que es necesario, sino pues se pasa el gris más claro. Y se va aumentando para ir obteniendo los tonos deseados.

9

Con el sellante seco se deja el tiempo necesario dentro del ácido (el cual está preparado especialmente para el aguainta). Luego se limpia con agua por ambos lados de la placa. Luego se seca y se vuelve a reservar el área de gris que se acaba de grabar. Todo este procedimiento se va repitiendo las veces que sea requerido dentro de la placa hasta obtener el gris más fuerte o el negro.

10

Terminados todos los tonos necesarios dentro del grabado que se está construyendo. Se limpia toda la placa por ambos lados de todos los residuos que posee, para luego comenzar a entintar la placa y ver el resultado obtenido.

11



1

2

3

4

5

6

7

8

$$1 \quad | \quad 15 \quad = 15$$

$$2 \quad | \quad 15 + 5 = 20$$

$$3 \quad | \quad 20 + 15 = 35$$

$$4 \quad | \quad 35 + 20 = 55$$

$$5 \quad | \quad 55 + 30 = 85$$

$$6 \quad | \quad 85 + 65 = 150$$

$$7 \quad | \quad 150 + 95 = 245$$

$$8 \quad | \quad 245 + 150 = 395$$

Escala de tiempo utilizado para realizar el grabado en Aguatinta.

Los tiempos están en segundos, se debe cuidar y respetar estos para que el resultado sea el esperado.



PRIMERA VERSIÓN

sólo aguatinta

Tener muy claros los grises dentro del grabado. El mapa de grises es importante y este fue mi primer error puesto que no reserve lugares que eran grises, o al contrario, reserve y no era necesario.



SEGUNDA VERSIÓN

aguatinta y aguafuerte

Algunos trazos no se marcaron por ello hay que hacerlo de nuevo.

Los negros que faltan se realizaran con agua fuerte.

Al quitar finta de la placa luego de entintar debemos tener un pulso justo. Queda mejor cuando tiene un poco más de tinta.



SEXTA VERSIÓN

Aguatinta y Aguafuerte

Se continua con la forma original del grabado. Se refuerzan algunas debilidades que aún posee y se toma más confianza para comenzar achurados (en el siguiente) no existentes.



SÉPTIMA VERSIÓN

Aguatinta y Aguafuerte

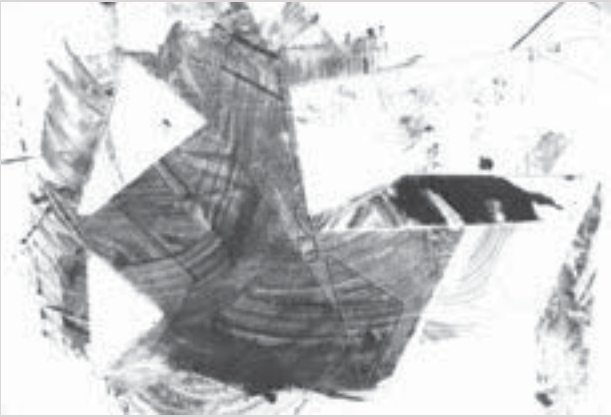
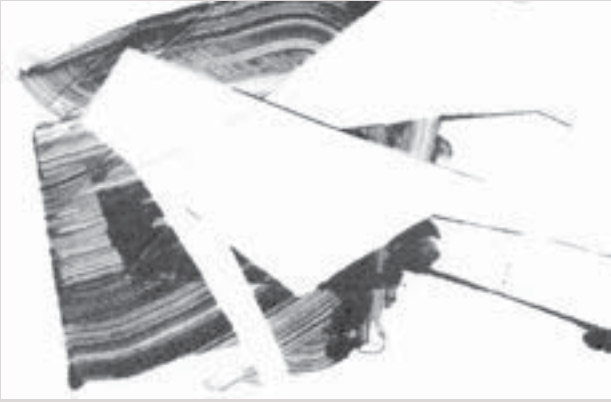
Achurados más marcados, cruces de líneas en los sectores más necesarios. Líneas se le da más fuerza para mayor protagonismo, puede ser una humorada del original, puesto que tiene algunos detalles que no son los que existen en el original.

MONOCOPIAS

Se realizó una técnica de grabado llamada “monocopias”, la cual consiste en conseguir un grabado único ya que no se podría volver a sacar una copia de este al no construir una matriz para reproducirlo en masa. En esta oportunidad probamos en un comienzo por las monocopias en una placa de aluminio y luego se probó en tetrapack, tomando el cartón como la placa de metal en la cual se realizó punta seca.

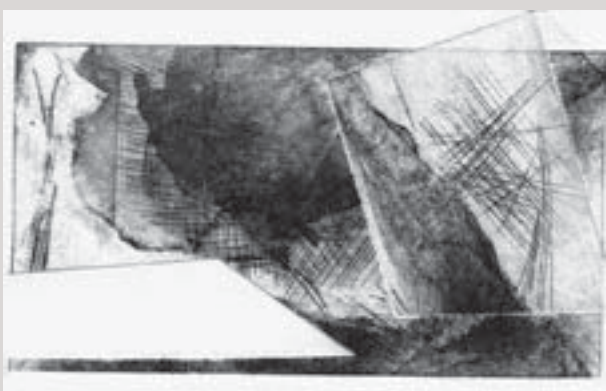
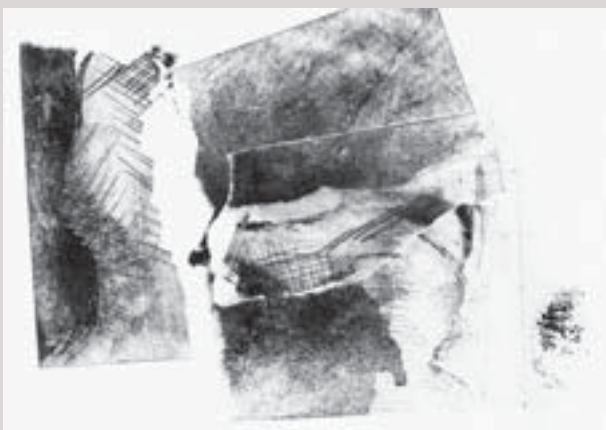


Monocopias realizadas en placa de aluminio entintadas a mano con detenciones de blancos que se lograron con cartón o papel.

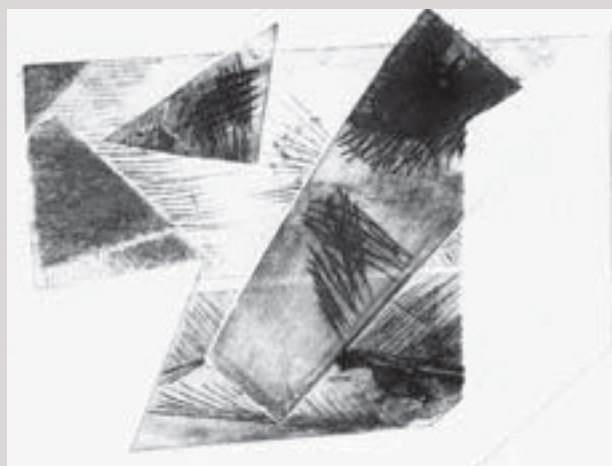
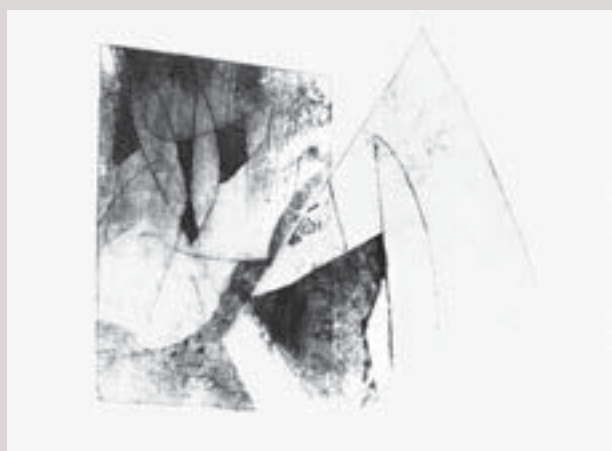
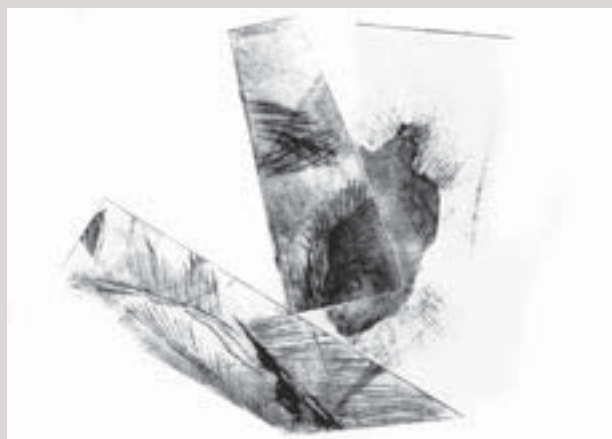




Monocopias hechas en tetrapack. El cartón de este material se corta, rasga y achura de forma irregulares con el proposito de obtener grafías. Se observa que todos estos tienen un momento de interrupción o quiebre. Sucede algo así como un ver y no ver dentro de la serie de monocopias, esto quiere decir que hay un misterio al no saber bien el fin de lo realizado.



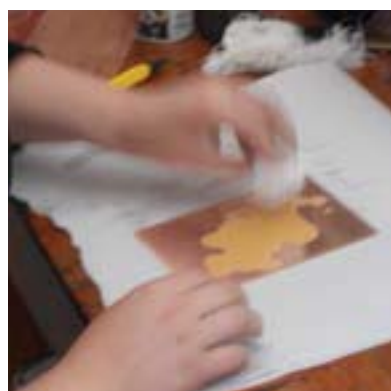


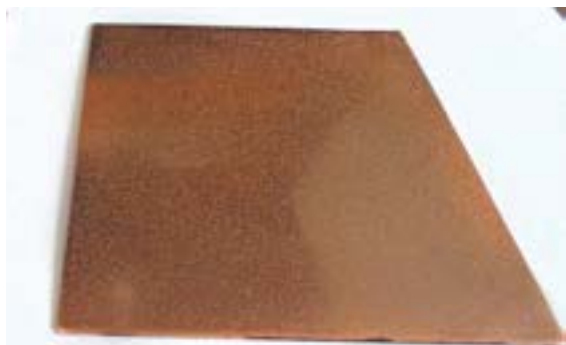


ELABORANDO GRABADOS

Serie fotográfica de los procedimientos que se realizan para construir un grabado en Aguatinta y Aguafuerte.

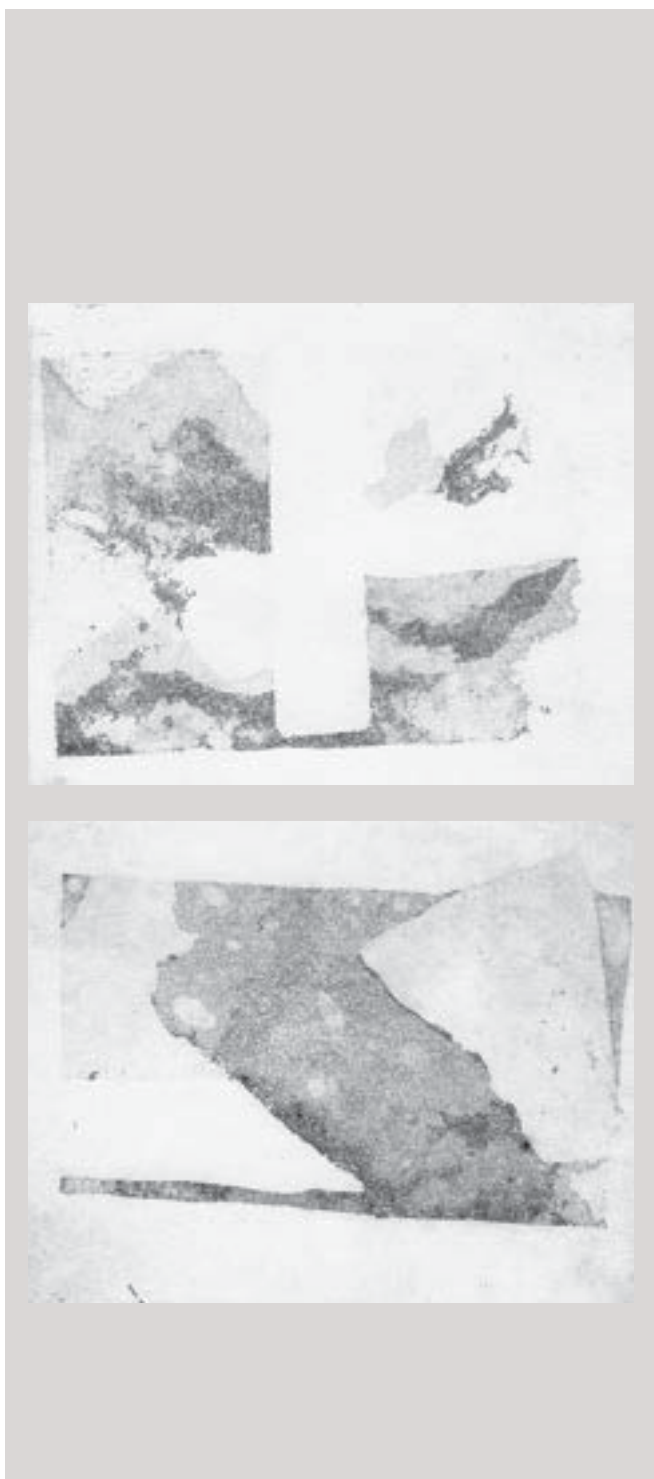
El resultado de este proceso es para realizar el libro objeto que se esta construyendo.



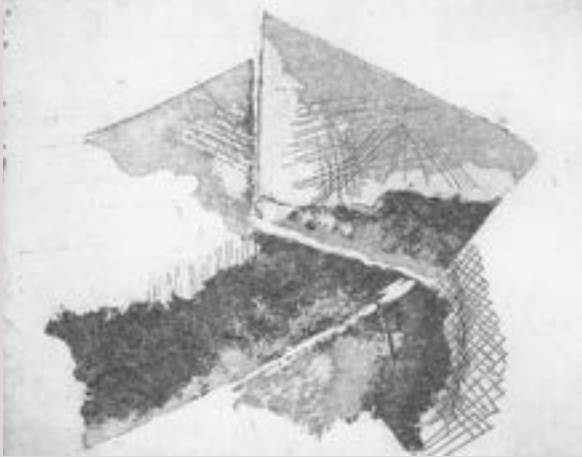
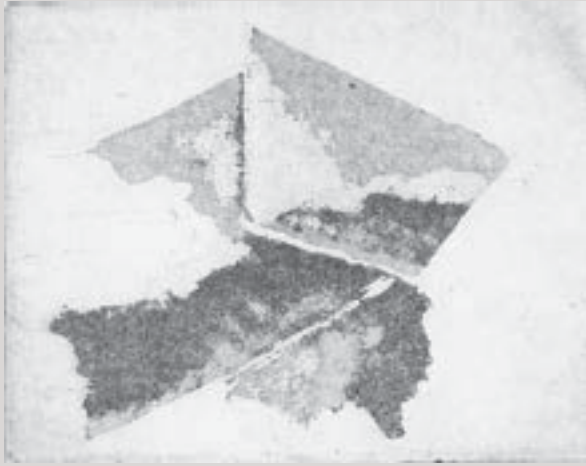




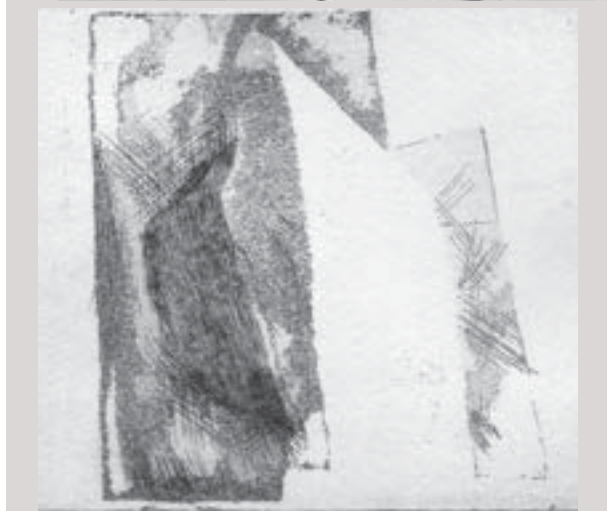
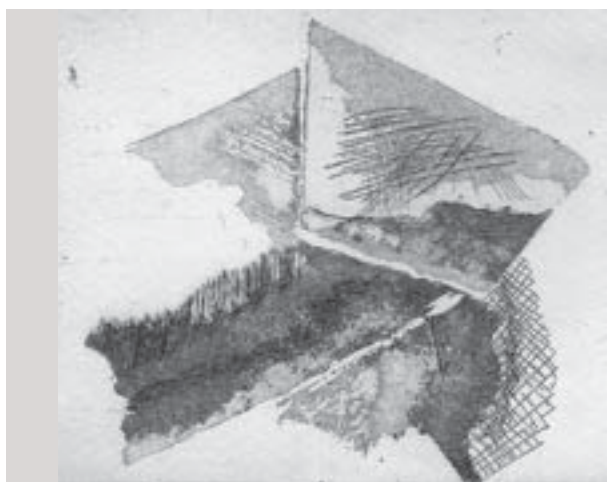




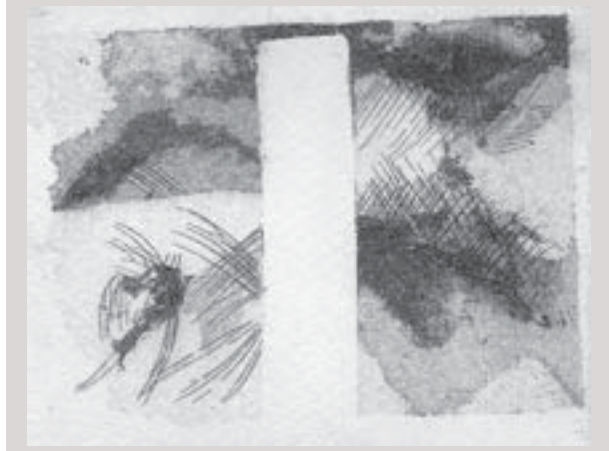
Grabado escaneado con su aplicación de Aguatinta finalizada.



Grabado de la serie para el objeto ya con una aplicación de achurado en agua fuerte.



Grabados en su estado final, en este punto los errores que existen en alguno de los grabados se deben arreglar con el entintado, esto permitirá quitar negro en sectores que no lo requiera tanto como definir más los puntos que no estén tan claros en el grabado.



CAPÍTULO
DOS

*Color y su entendimiento
gráfico mediante el análisis*



Descubriendo de primer momento como tratar el color y la acuarela en si para utilizarla de una forma consistente y correcta. Se tienen colores “primarios” que no suelen ser los adecuados para conseguir los colores que nos muestra y explica Johannes Itten en su estudio de los siete contrastes.

Cantidades iguales de los colores primarios para obtener los colores secundarios. En este caso no sé pudo realizar bien, se tiene problemas con los colores secundarios entre el rojo y el azul. Segunda prueba de que el violeta se realice aparece pero está débil aún.





Difuminar con el fin de descubrir el punto de encuentro neto de los colores, comprendiendo así el punto y grado que se necesitan de cada uno para hacerlos.

Ya finalizados los círculos anteriores y haber trabajado con acuarela en las obras, se entiende mejor de que hay que mezclar para obtener lo necesario.

LOS SIETE CONTRASTES

Johannes Itten es el encargado de mostrarnos que existen siete contrastes de colores que permiten entender porque de la composición de un cuadro, y con esto la elaboración de armonía en los colores. A continuación una breve explicación de cada contraste

CONTRASTE DEL COLOR EN SÍ MISMO

Suele ser el más sencillo de los siete contrastes de colores. No requiere gran esfuerzo a la unión pues para representarlo se puede emplear cualquier color puro y luminoso.

De la misma manera que la oposición negro-blanco señala el más fuerte contraste de claro-oscuro. El amarillo, el rojo y el azul constituyen las expresiones más fuertes del contraste del color en sí mismo.





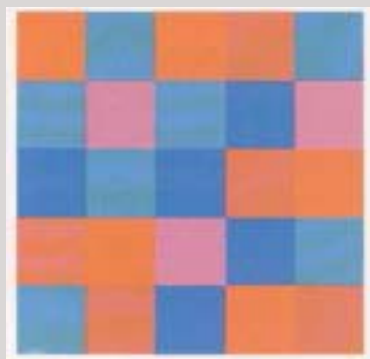
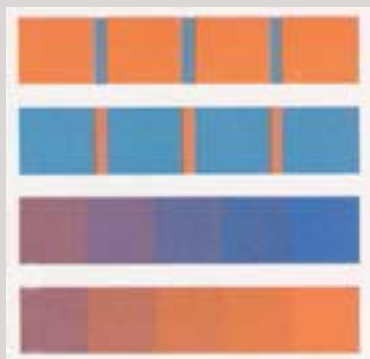
CONTRASTE COLOR-OSCURO

La luz y las tinieblas. Lo claro y lo oscuro son contrastes polares y tienen una importancia fundamental para la vida humana y para la naturaleza entera. El blanco y el negro constituyen los más fuertes medios de expresión para el claro y el oscuro.

¿Existe un instante de neutro donde el color es puro y no posee (por decirlo de alguna forma) ni grado de luz ni de sombra, o sea ni de blanco ni de negro?

CONTRASTE CALIENTE-FRÍO

Este contraste alude mucho a una sensación dentro de colores y es algo científicamente comprobado, ya que se puede apreciar un cambio en la temperatura dependiendo de un color caliente o frío.





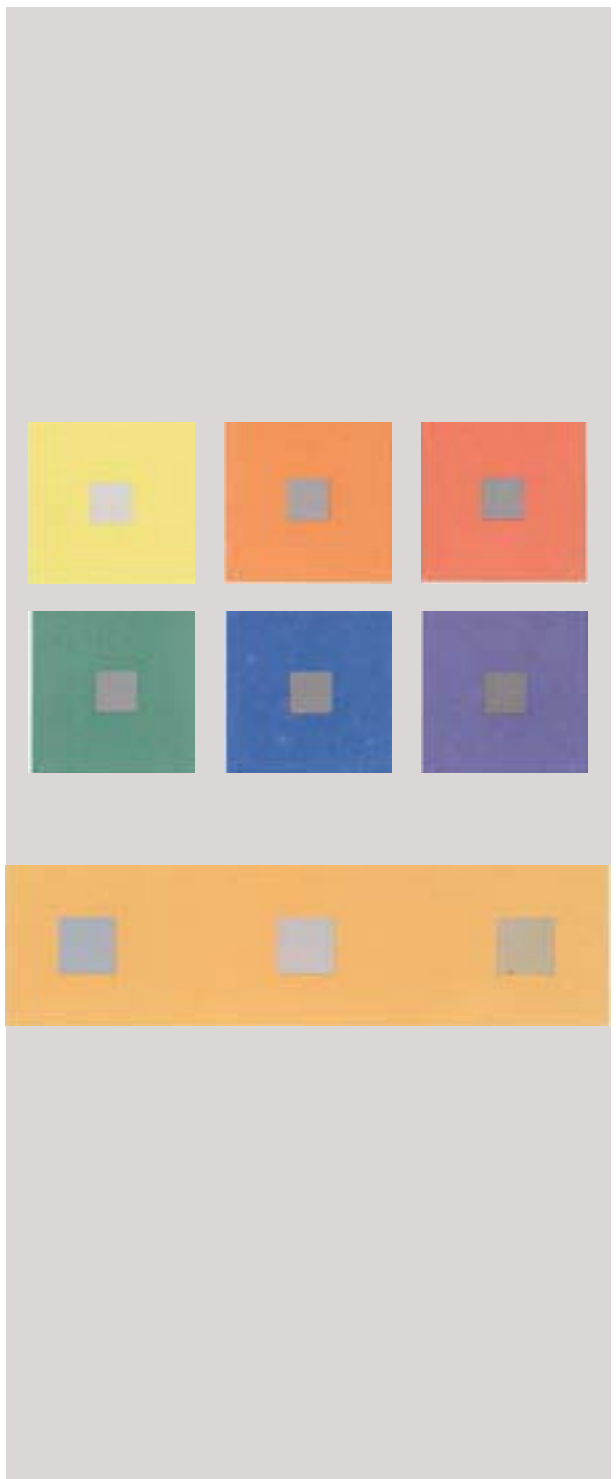
CONTRASTE DE LOS COMPLEMENTARIOS

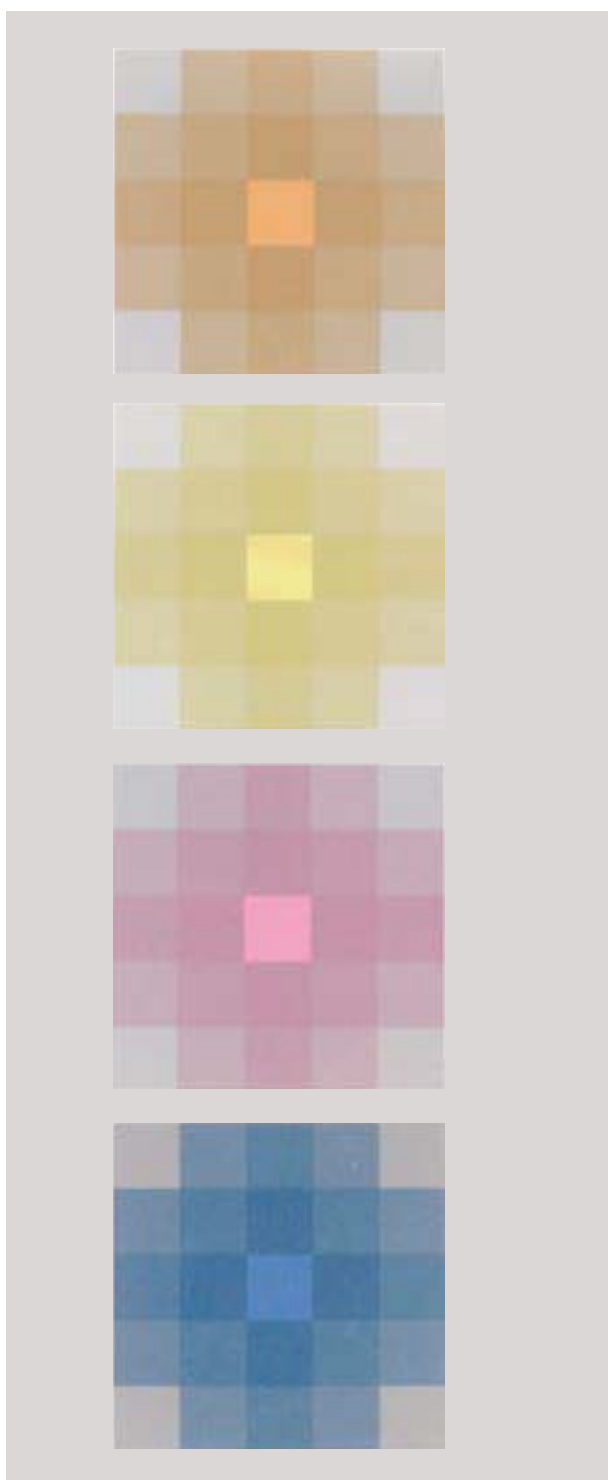
Se le designa con el nombre de complementarios dos colores de pigmenta cuya mezcla da un gris-negro de tono neutro. Esto quiere decir que entran todos los colores del círculo cromático.

CONTRASTE SIMULTÁ- NEO

Entendemos por contraste simultáneo el fenómeno según el cual nuestro ojo, para un color dado exige simultáneamente el color complementario y si no le es dado, lo produce el mismo.

La experiencia prueba que la ley fundamental de la armonía coloreada encierra en sí la realización de la ley de los complementarios. El color complementario engendrado en el ojo del espectador es una impresión coloreada pero no existe (efecto del ojo).





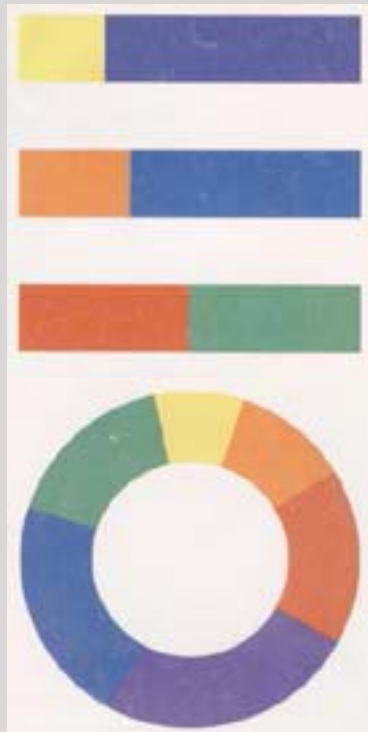
CONTRASTE CUALITATIVO

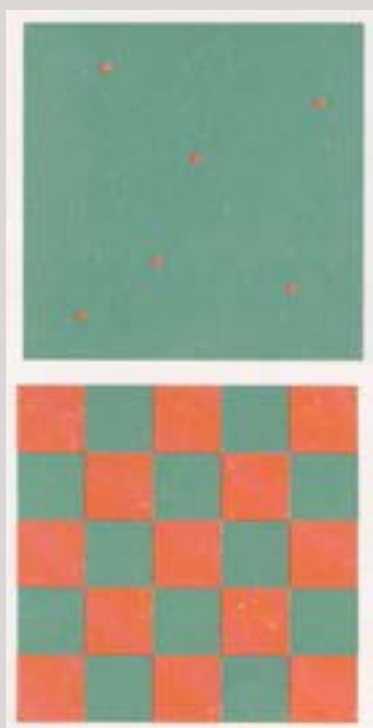
La noción de cualitativa del color se fundamenta en el grado de pureza o de saturación. Por contraste cualitativo designamos la oposición entre un color saturado y luminoso y otro color apagado y sin resplandor. Los colores del prisma que brotan de la refracción de la luz blanca. Son colores muy saturados y de una luminosidad extrema.

CONTRASTE CUANTITATIVO

El contraste cuantitativo concierne las relaciones de tamaño de dos o de tres colores. Se trata pues del contraste “mucho-poco” o del contraste “grande-pequeño”.

Al ser colores opuestos o complementarios son armoniosos deben tener una relación en tamaño, sino se ve distinto el efecto.





Tenemos dos cuadros. El mismo rojo y verde pero uno de los cuadros hay una cantidad uniforme tanto de rojo como de verde, mientras que en el otro existen pequeños trozos de verde haciendo que visualmente el rojo cambie un poco su tonalidad porque este otro color se encuentra sobre el.

ALBERTO DURERO

Tenemos un basto conocimiento sobre el grabador, en este momento debemos intensificar esta finalidad de lograr terminar conocerlo, a través, de la pintura.

Estudio de Alberto Durero a través de la pintura.

LAMENTATION FOR
CHRIST
1500-1503
Oil on pamel, 151x121 cm.
Alte Pinakothek, Munich



Contraste complementario con
toques de claro-oscuro pero ma-
yormente se podría decir que es
más un contraste en sí mismo.



Para poder tener un control más definido de los colores se trabajaron éstos como debe ser. Tomando fragmentos del cuadro se comienza a busca y encontrar.

En estos dos extractos se muestra lo que son contrastes pálidos-frío y claro-oscuro.

Se ven matices de los colores, pero estos matices son a rato los tonos de otro color ya existente en el cuadro.

Los cafés son más rojos vermellón y eso permite ver bien los amarillos.

En estos casos es notorio el contraste claro-oscuro, además me atrevo a decir que en el caso del detalle cuatro los tonos azules (fríos) tienen un toque de este amarillo y colores cálidos si entran en ese sector.

Para la extracción de colores en todos los casos se buscarán 18 tonos permitiendo así tener matices de un solo color.

Luego de identificar los colores del cuadro tenemos la construcción de éstos, aunque sea similar a los utilizados por Durero.

La construcción de colores que Durero poseía o creaba estaba en una medida justa entre los contrastes claro-oscuro y complementarios.

Durero tenía una concepción algo distorsionada de algunas cosas, pero no era del todo errada porque de alguna forma podía construir una realidad-relato sin caer en la saturación.

Teniendo en consideración que la construcción del cuadro es por medio de óleo. Se construye o mezcla el color con blanco para comprender un poco su estructura.

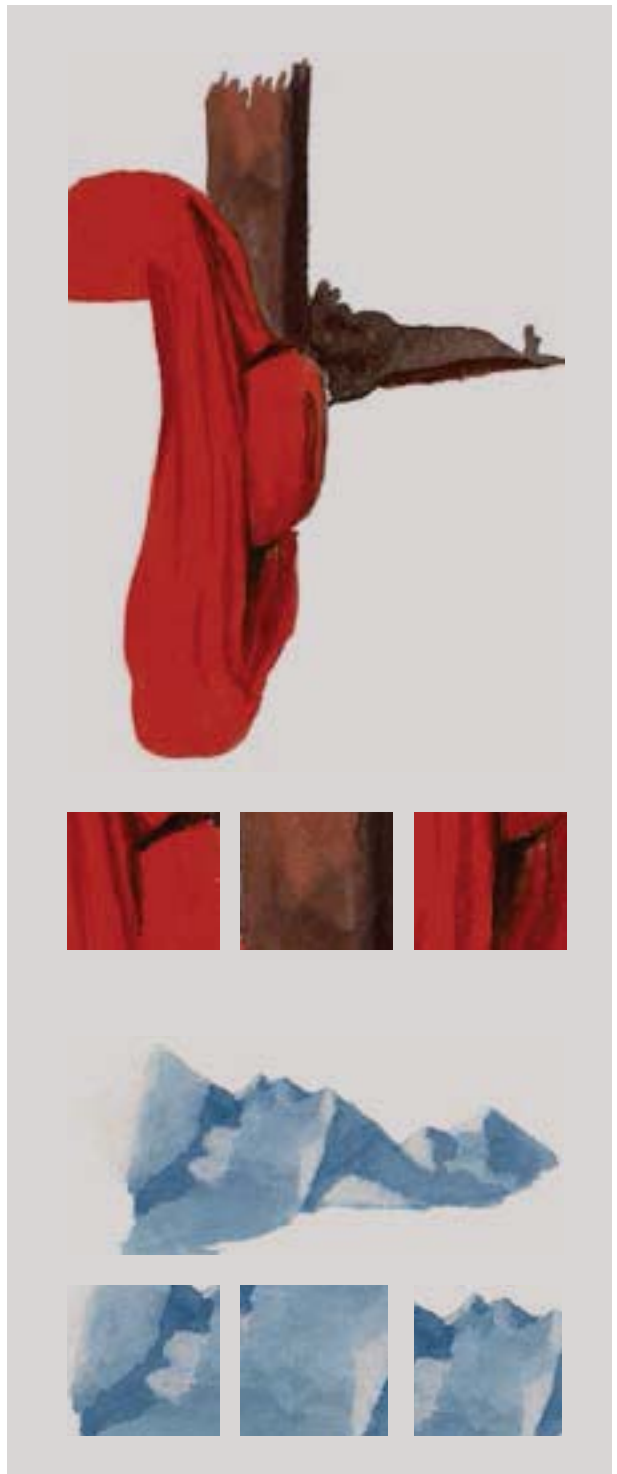
En estos casos, no fue tan complejo llegar a un color similar.

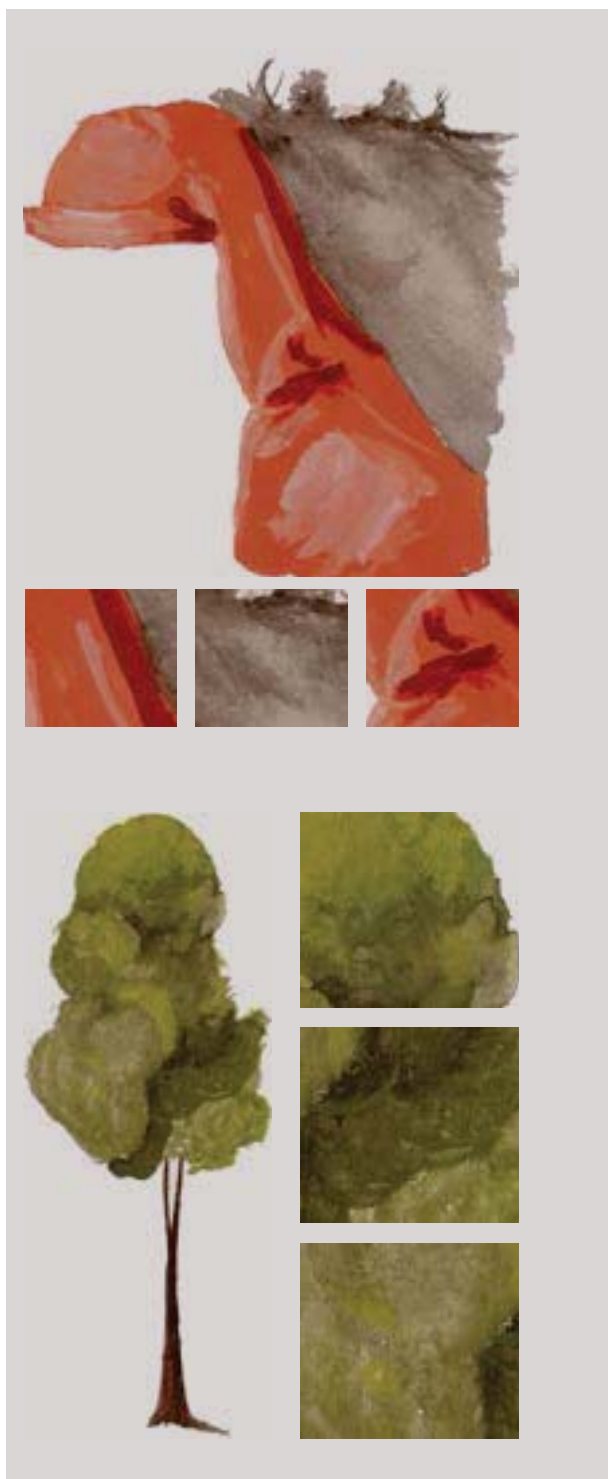
Los colores primarios que se utilizan tienen matices de otros colores.

Construcción de colores con otros matices y por capas.

Dentro del cuadro existen ciertos colores que son neutros.

A mí parecer, algunos colores parecen sucios por el color que los caracteriza ya que tienen de otro color.





Con el rojo era más vermellón y brillante en zonas de la obra, sólo se requería un pequeño toque café para oscurecer las zonas que requerían estas tonalidades con el propósito de que fuera un color natural oscuro.

Cuando necesitaba los colores más claros debía mezclar blanco de forma pausada al rojo proporcionando así la luminosidad más clara en un claro-oscuro.

Existen rango de colores dentro de las obras de Durero de un sólo "color".

Por lo mismo, se ordenan en escala para asimilar bien este orden de claro-oscuro tan característico de este pintor-grabador.

Es complejo comenzar a ordenar los colores con el propósito de identificar los matices, pero se pueden apreciar cambios importantes que nos muestran que el color es algo puro o neutro, como se quiera llamar, pero existen éstos entes (momentos) en el cual tiene algo de otro azul violeta y esto se debe a la realidad.

Los pliegues que poseían las vestimentas según se pintaba estaban más que bien organizados para dar el efecto realista por el cual se caracterizara Durero.

MI PALETA DE COLORES

Luego de identificar los colores del cuadro tenemos la construcción de estos , aunque sea similar a los utilizados por Durero.

La construcción de colores que Durero poseía o creaba estaba en una medida justa entre los contrastes claro-oscuro y complementarios.

Durero tenía una concepción algo distorsionada de algunas cosas, pero no era del todo errado porque de alguna forma podía construir una realidad-relato sin caer en la saturación.

Tomando en cuenta que la construcción del cuadro es por medio de oleo. Se construye o mezcla el color con blanco para comprender un poco su estructura.

En estos casos no fue tan complejo llegar a un color similar.

Los colores primarios que se utilizan tienen matices de otros colores.

Construcción de colores con otros matices y por capas.

Dentro del cuadro existen ciertos colores que son neutros.

A mi parecer algunos colores parecen sucios por el color que los caracteriza ya que tienen de otro color.





Con el rojo era más vermellón y brillante en zonas de la obra, sólo se requería un pequeño toque café para oscurecer las zonas que requerían estas tonalidades con el propósito de que fuera un color natural oscuro.

Cuando necesitaba los colores más claros debía mezclar blanco de forma pausada al rojo proporcionando así la luminosidad más clara en un claro-oscuro.

Existen rango de colores dentro de las obras de Durero de un sólo “color”.

Por lo mismo se ordenan en escala para asimilar bien este orden de claro-oscuro tan característico de este pintor-grabador.

Es complejo comenzar a ordenar los colores con el propósito de identificar los matices pero se pueden apreciar cambios importantes que nos muestra que el color es algo puro o neutro, como se quiera llamar, pero existen estos entes (momentos) en el cual tiene algo de otro azul violeta y esto se debe a la realidad.

Los pliegues que poseían las vestimentas según se pintaba estaban más que bien organizados para dar el efecto realista por el cual se caracterizara Durero.

LIEBRE

1502

Aguadas de colores con toques de pigmentos y opacos y reales de Alba y alde 250x225 cm.

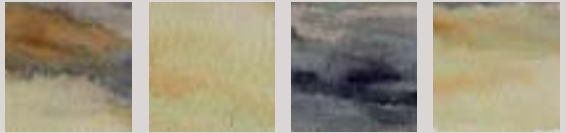
Inscripciones a manos del artista: monograma de Durero y "1502"
Viena, Albertina.

La forma en que se dibuja tiene cierto movimiento que permite la forma. Cuando se hizo este estudio se vio precisamente el ritmo del trazo, el cual permite ser visto y entendido.

En el aspecto vivo del pelaje influye la textura de papel que integra varias capas de pintura aplicadas en veladuras y determina ese tono de fondo pardo a partir del cual Durero captó con aguada de colores y toques de pigmentos opacos el blando pelaje más largo en el abdomen y en los muslos con toques de albayalde los pelos aislados, incluso los vibrisas (pelos táctiles del hocico) de color blanco realzando en oscuro con pincel negro la piel marcadamente colorista de un animal adulto.







Contraste claro-oscuro, cálido-frío para construir esta obra. Trazo del pincel se pierde mediante la forma para hacerla real.



PAUL KLEE

Nació el 18 de Diciembre de 1879 en Miiinchebuchsee, cerca de Berna.

Sus estilos variaron entre el surrealismo, el expresionismo y la abstracción, por lo mismo veremos esos cambios dentro de sus obras queriendo descubrir todo lo que conlleva al color.

*“El arte no reproduce lo que es visible,
sino que hace visible.”*

-Klee



A WOMAN FOR
GODS
1938

La forma entendible
y objetiva no existe en
sus obras, tiene mucho
más que de sentir quede
enteder.

Se ve más el gesto que la
forma, y con ello el color.



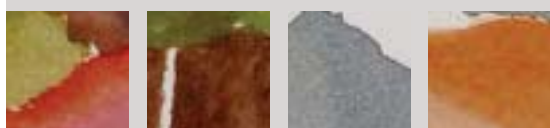
EN LA CANTERA

1913

Acuarela en papel

223x352 mm.

Suele tener colores planos y no existen matices de un solo color. Sólo capas aplicadas del mismo para oscureces. Hay matices dentro del mismo.



Paul Klee - usa mucho las acuarelas, no sé desprende del todo de la naturaleza, sigue sacando elementos de ahí para hacer visible.

El color tiene relevancia fundamental en la obra, gracias al color aparece la figura y con ello la forma que se desea presentar. A diferencia con Durero sus obras tienen un relato que no es algo objetivo, sino que más bien es un relato que puede ser entendido según la percepción que tendrá la persona con la obra. Tiene más que ver son el sentir que con el entender.





CANTERA EN
OSTEMUNDIGAN
1915

Se ven los colores primarios en
sí, el contraste existente es por
lo puro.



PARQUE CERCA
DE LU(CERNA))
1938
Óleo sobre papel periódico
1000x700 mm.



BATALLA
AMONIZADA

1937

Pastel sobre tela de algodón
570x860 mm.

Muchos de sus cuadros y obras tienen a flor de piel el color, la forma de éste y como se presenta. Utiliza muy bien los contrastes y los colores complementarios en ello.

ROBERT DELAUNAY

Nació en París, el 12 de abril de 1885 este pintor francés tiene con claridad lo que armonía en los colores respecta, y lo utiliza en su totalidad y complejidad realizando cuadros que tienen contraste.





ROBERT DELAUNAY

En algunos trabajos de Klee se puede ver, incluso comparar con Delaunay por la similitud y se debe a que Klee lo tenía como referente.

Los contrastes existentes dentro del círculo hacen armoniosa la obra, como dije contraste (simultáneo).

Tiene mayor rol de relevancia el color de Delaunay es un ente propio dentro del cuadro, es él el protagonista.

ALBERTO DURERO

Oculto trazo para aparecer imagen.

UN TONO

Simplifica información pero no la forma

GRABADO

Suele ser más realista, hiperrealista.

OBJETIVO

Pensar

PAUL KLEE

Muestra trazo incluso aparece gesto]
Pintura

NO SIMPLIFICA COLOR, SI FORMA

En un momento es surrealista
Subjetivo

OBJETIVO

Sentir

Contraste- trazo- matices- ritmo- armonía.

*“Mediante el contraste entre el trazo (poseedor de carácter)
y el tono (discreto dentro del) dar armonía al poema”.*

CAPÍTULO
TRES

Poema Mosaicos

Dentro de todo lo visto en el trimestre, nos encontramos con este poema el cual tiene un lenguaje bastante variado, pues Edison Simons lo va escribiendo y nos va contando hechos que son resonancias de otras, es una bruma constante que se pierde de vez en cuando.

Se muestran algunos de estos textos y se comienza el proceso de argumentación para la finalidad principal que es iluminar (ilustrar) el poema.

Dentro del poema hay luces propias, quiero decir, palabras como tal que ayudan a entender algo de esto. Hay momentos, pausas, de no entendido y ese es el ritmo de este poema.

Lo fundamental de esto, es tener una observación que te lleve a construir grabados para el poema. Leer ayuda en este sentido a tener más que claro que se puede llegar a necesitar.

En la cabeza separada de Beltran de Born

se enciende la luz sin lecho.

Tras el bosque del bigote,
perfumado, transparente,
bufas, manigordo.

Te exfolian.

Afilan el humo, ¿sabes?

De aquella uña rápido es el dios.

Sólo al aire se resta

tu regalo mío.

Simún

la frontera:

en el olvido de un arete

se deshoja

el puñal.

Lenguaje enjuaga el ruido

cegador;

enjuaga el tin

tineo de la tinta

la palabra en su arrojó.

Es la piña: en sus rombos

deletereo

burlado albur.

Destierra el ojo para el madrigal:

aire sumo.

Un istmo,

un cuello astuto, me tutea.

Sus peces áridos

se desprenden de la muralla;

callan

mis sorprendidos como pies

inmaculados del dormido

abril; libran

bienes, amistades, poderes

que se anulan.

Por soltura no quema el velamen.

Díctame el amén de los signos.

Ha escondido la fuente.

Declinar en su aurora

el peinado sutil.

Dama de tanta luz para un mareo,

tigres son horas de aprender;

la leve hoz despiértala,

tierna luna en tus baños,

confúndeme, porfían hiende.

Este silbo,

estas sílabas, ¿cómo

desgarra con lo que se atreve

al socaire

el unido?

El paje del Danubio

ha transportado su sentir al vuelo.

Toda errata es nupcial

lirio:

déjate ser.

Punta en el cariño de huida.

Vámonos, vamonós;

no se lea demasiado

en qué nos hemos visto,

oído los alejandros.

Una sutura es el alcance.

Pasa,

pesa la miel.

El pichón arde:
su nido en el pecho urdió.
Las amigas de blanco en el balcón
han contado el maíz.
Ízame, ízame;
si esta lluvia nos nace,
¿qué bulla meten los conejos, ávida?

El pavo cierra el culo real
para que el ojo mirífico sea uno
en la nieve.
Me desdigo hasta eso:
qué es más.

Hombre
gris grial,
decapitado su país,
luce la cabeza en un plato
agrio.

Tú entre los tristes yaces,
siempre sin fe; un zafiro
tirando irá de ti sin ira,
**hasta que la semejanza del dormido
destruya la imagen.**

**La interpretación
es el infierno
-dijo el guía en el urinario-
de aquella nitidez que escapa
al gozne por el gozo.**

Todo un rocío
cuaja el palacio árida
en la prisa lunar.

He aquí las roscas de la boa
loada hasta el óbolo,
oceanísimos,
en el asomo que trasvasa
su índole:
esta condensación
que se hiere
en la astilla del oído.

¿Cómo, mi amigo,
indescifrar el código,
hasta que sólo quede
el aire
entre nosotros, sorprendida
la palabra en su aroma?

Chispas caen de la virgen al agua:
se pertenecen
por desvío de exactos
timbres
anteriores a ti.

Señorea la notación para el rapto
la máscara en el alud
y reímos del alarde
después del ladrón.

Si el alma es todo cuanto sabe,
te encuentras
a orillas del ardid
deshecho en lágrimas
cuando la esgrima con el oso
te devuelve el olvido.

La sirena en su gruta yo soñé donde nada.
Otros tronos nortean
en Acla
la blancura del mar.
Hosca la cabeza,
ancla su clave
en el clavel velado
por el casco.

Moneda es patria de traidor.

Eleata.

Lee: ata,
ata L a L
en la divina glosolalia.

Un trino

o lenguaje perdido

o por hallar.

Fritura amfitrite.

En la ensenada,
la blancura del queso
bajo los faroles
de la taberna frugal.

Nube.

Sacude el rocío
de la lechuga.

Tu vello ígneo.

El presente
carece de figura:
se evade de todo despertar.
Oh Leteo,
violetas.

Te acaricia
la asiria suavidad
o dádiva:
no
del fenómeno
al canto.
Tortuga, pies
en la velocidad de la arena
azul.
Eheu! Eheu!

La cruz del pájaro
al atardecer.

Tu espalda
es una ola.

Halo; desaparición;loa
la única suerte del abrazo.

Sol.

Tomando como referencias todas estas frases, las cuales serán de ayuda para comprender lo que vamos a realizar, o mejor dicho tener un hilo conductor con estas, nos quedamos con una en especial:

*“El ritmo es la manifestación de lo **discreto en lo continuo** y de lo continuo en lo discreto (...)”*

*“Tal **ritmo irrumpe, modifica, gira una tradición que a su vez se re-ilumina desde ese quiebre”***

El ritmo es la importancia dentro de todo lo que tenemos en este momento, con el ritmo, quierase decir también con el propósito o la ideología que puede poseer el *pintor-grabador*, se construyen lo que se llaman obras, hay que tener un hilo dentro de la forma a crear.

El arte dentro de Mosaicos - y todo lo que al él respecta - es aquel lenguaje disperso y a la vez ordenado que existe, es la luz y la sombra que le da al lector dentro de las líneas. Son las maneras de decir algo.

Edison Simons en la elaboración de los poemas tiene una plena conciencia de mostrar su forma de vivir, en ellos las experiencias y alteraciones son una conjugación muy importante.

A medida que se leen algunos de estos Mosaicos, se pueden entre ver -“*ver y no ver parpadeando*”- que aparecen indicaciones y provocaciones que pueden interferir en lo que quiere mostrar el poema. Se interpretan como supuestos momentos de quiebre donde se ve la mentalidad del poeta y donde quiere presentar lo que realmente podía pensar.

Es por esto que se dispone que el poema este presente de forma tal y exista un momento donde se rescaten las partes de este que vienen a ser tanto una provocación o una indicación.

La comunicación se define como el “*descubrir, manifestar o hacer saber a alguien algo*”, como también se puede decir que es la “*transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor*”. Esta comunicación tiene como finalidad masificar algún conocimiento, hacerlo común para que sea entendido por muchos. Esta es una de las finalidades que tenemos claras que posee el grabado, ya que la composición de estos están hechos por cosas comunes que pueden darse a mostrar a la demás gente con el fin de que se sientan familiarizados.

“La medida y el orden están en la Naturaleza, se las puede encontrar dibujando con ayuda de ideas, solo así surge el verdadero arte” - Alberto Durero

Durero es entonces el puente de comunicación, el creador de un método de lectura a través de una imagen. Las imágenes que construyo poseen un relato, que por medio de rasgos muestra justamente lo que quiere en solo un tono.

Por lo mismo en todo momento para él es tan importante estudiar formas que permiten mostrar lo que desea identificar, no lo que puede, sino aquello que realmente quiere. Durero es el diseñador del renacimiento, por su pensamiento y trabajo, además porque en el están todos los elementos propios de un diseñador, “ponerse en el lugar del otro”.

Pero existe lo contrario, Edison Simons en su momento construyo lo que son sus poemas Mosaicos y no pensó en que estos fueran entendidos, solo se guió por lo que él necesitaba demostrar.

CAPÍTULO CUATRO

Proyecto final



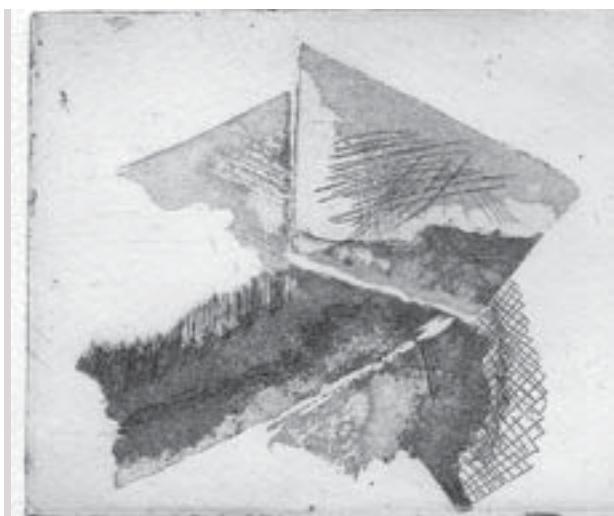
Continuando con el hecho del ver y no ver dentro de las provocaciones e indicaciones, las maquetas y la forma en que se quiere dar a mostrar el objeto tiene un poco de esto, se quiere que existan momentos en los cuales solo este el texto y luego venga el grabado con la indicación o mención de las frases que son las destacas por un fundamento específico.

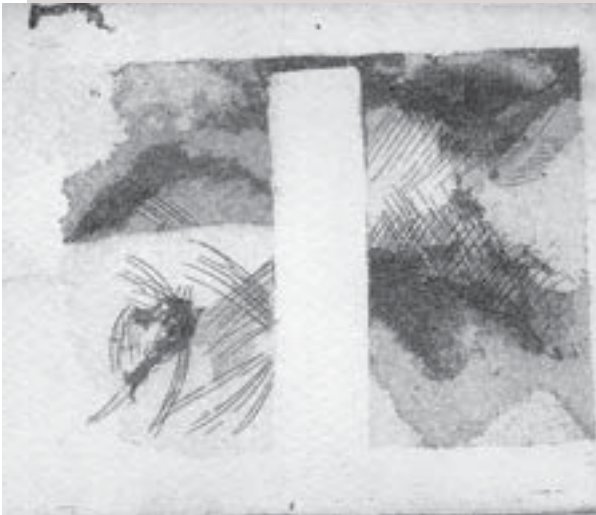
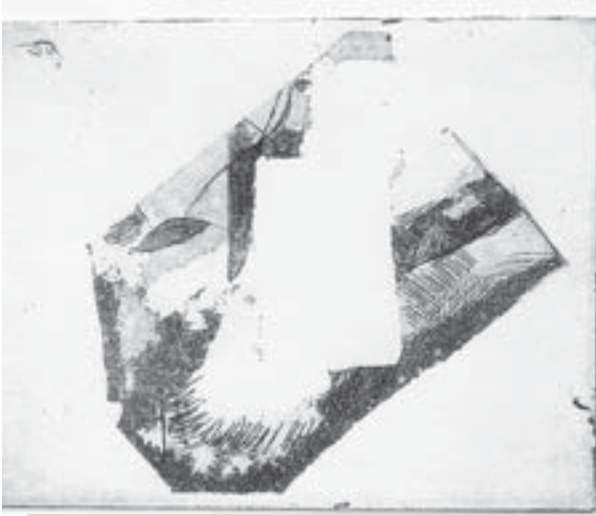


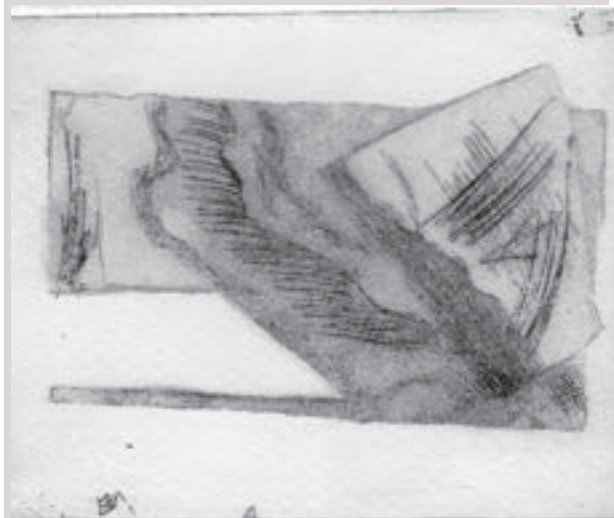
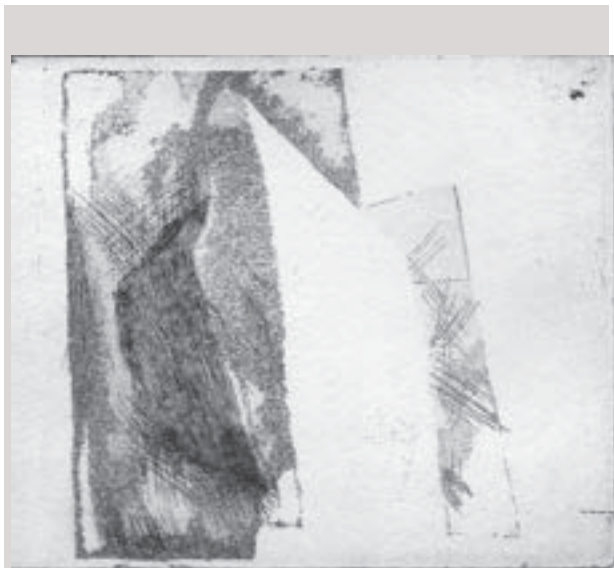














BIBLIOGRAFÍA

1. Hans Eckart Rubesamen, *Durero*, 1964, Italia.
2. John Dawson, *Guía completa de grabado e impresión: técnicas y materiales*, 1996, España.
3. Andrea Argel Lozano Silva, *El conflicto del maestro Durero*, 2013.
4. Jeanne Peiffer, *Alberto Durero De la medida*, 2000
5. José Manuel Matilla, *Durero, obras maestras de la Albertina*, 2005
6. Realizado por la Corporación Cultural Las Condes para la exposición, *Durero, Maestro del renacimiento en Chile*, 2013
7. Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 1979.
8. Edison Simons, *Mosaicos*.
9. Godofredo Iommi, *Hay que ser absolutamente moderno*.

COLOFÓN TÉCNICO

Las tipografías usadas en la Memoria de Título son Adobe Caslon Pro, tamaños entre 8 a 18 pts con las variaciones regular, *italic* y **bold**. En la edición (libro-objeto) se utilizó Adobe Garamond Pro en 12 pts con variaciones a 10 pts.

La presente edición esta realizada en papel Hilado 6 el interior, la portada en Hilado 180.

Las ilustraciones de la memoria están realizadas a base de acuarelas, lápiz grafito, lápiz tinta gel negra, plumilla y tinta china para luego ser escaneadas en impresora multifuncional HP serie 2200.

La presente edición fue impresa en la impresora HP color laser-jet CP3525 en Enero del 2015 en la ciudad de Viña del Mar.