

**ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS ARTES  
DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ARTE DIEGO QUISPE TITO DEL  
CUSCO**

**Facultad de Arte  
Carrera Profesional de Artes Visuales  
Especialidad de Dibujo, Grabado y Diseño Gráfico**



**Interpretación del tiempo en colografía, para sensibilizar  
al público en su uso y efectos**

Asesor de Especialidad : Mag. Lucio Vita Gutiérrez Mendoza  
Asesor Metodológico : Mag. Maria Eugenia Álvarez López

Tesis presentada por el bachiller:

**Dante CASTILLA CASTILLO**

Para optar al Título Profesional de  
Licenciado en Artes Visuales en la  
Especialidad de: Dibujo, Grabado y Diseño  
Gráfico.

Cusco, 2023



## Anexo N° 01

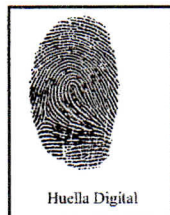
# INFORME DE ORIGINALIDAD

EL QUE SUSCRIBE, ASESOR DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN/TESIS TITULADO		
Interpretación del tiempo en colografía, para sensibilizar al público en su uso y efectos		
Presentado por:	Dante Castilla Castillo	DNI, N°: 70938217
Para optar el título profesional/grado académico de:	Licenciado en Artes Visuales, en la especialidad de Dibujo, grabado y Diseño Graf.	
Informo que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por	(03) veces	
Mediante el Software Antiplagio y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de	(21) %	

### EVALUACIÓN Y ACCIONES DEL REPORTE DE COINCIDENCIA PARA TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN CONDUCTENTES A GRADO ACADÉMICO O TÍTULO PROFESIONAL, TESIS

PORCENTAJE	EVALUACIÓN Y ACCIONES	Marque con una (X)
Del 1 al 25%	Nivel de similitud de fuente aceptable	X
Mas de 26 %	Devolver al usuario para las correcciones	

Por tanto, en mi condición de asesor metodológico, firmo el presente informe en señal de conformidad y adjunto la primera hoja del reporte del Sistema Antiplagio.



Cusco 26... de febrero... de 2024

Firma Huella

Post firma Alvarez Lopez Maria Eugenia  
Apellidos y nombres

DNI, N°: 47029223

ORCID del Asesor 0000-0003-5021-8062

Se adjunta:

1. Reporte del porcentaje de coincidencias por el Sistema Anti plagio.
2. Reporte general de coincidencias por el sistema anti plagio en formato PDF

# Interpretación del tiempo en colografía, para sensibilizar al público en su uso y efectos

## INFORME DE ORIGINALIDAD

21%

INDICE DE SIMILITUD

20%

FUENTES DE INTERNET

5%

PUBLICACIONES

8%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

## FUENTES PRIMARIAS

1

[es.scribd.com](https://es.scribd.com)

Fuente de Internet

1%

2

[es.wikipedia.org](https://es.wikipedia.org)

Fuente de Internet

1%

3

[fdocuments.es](https://fdocuments.es)

Fuente de Internet

1%

4

[www.mcu.es](http://www.mcu.es)

Fuente de Internet

1%

5

[dokumen.pub](https://dokumen.pub)

Fuente de Internet

1%

6

[biblio3.url.edu.gt](https://biblio3.url.edu.gt)

Fuente de Internet

1%

7

[www.scielo.cl](http://www.scielo.cl)

Fuente de Internet

1%

8

[www.scielo.org.mx](http://www.scielo.org.mx)

Fuente de Internet

1%

**INTERPRETACIÓN DEL TIEMPO EN COLAGRAFÍA, PARA  
SENSIBILIZAR AL PÚBLICO EN SU USO Y EFECTOS**

## ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA .....	7
RESUMEN .....	8
ABSTRACT.....	9
INTRODUCCIÓN .....	10
<b>CAPÍTULO I.....</b>	<b>11</b>
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN .....	11
1.1. <i>Planteamiento del problema</i> .....	11
1.2. <i>Objetivos</i> .....	12
1.3. <i>Justificación</i> .....	13
1.4. <i>Viabilidad</i> .....	14
1.5. <i>Diseño y Metodología de Investigación</i> .....	14
<b>CAPÍTULO II .....</b>	<b>15</b>
REFERENTES DE LA INVESTIGACIÓN .....	15
1.1. <i>Marco Histórico</i> .....	15
1.2. <i>Marco Teórico</i> .....	29
1.3. <i>Marco Conceptual</i> .....	58
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>64</b>
ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO .....	64
PROCESO DE SEGMENTACIÓN Y CATEGORIZACIÓN .....	64
2.1. <i>Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones</i> .....	64
2.2. <i>Valoración social y del artista</i> .....	73
RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN .....	74
2.3. <i>Valoraciones de Semiótica y estructura artística (Dimensiones estéticas)</i> 74	
<b>CAPÍTULO IV .....</b>	<b>111</b>
3.1. <i>Resultados de la investigación.</i> .....	111
APÉNDICE A .....	111

INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN.....	111
3.2. <i>Conclusiones.</i> .....	118
3.3. <i>Recomendaciones</i> .....	118
APÉNDICE B .....	119
a. <i>INFORME CURATORIAL</i> .....	119
APÉNDICE C .....	137
FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN.....	137
<b>LISTA DE REFERENTES .....</b>	<b>138</b>
APÉNDICE D .....	142
IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE .....	142
APÉNDICE E.....	143
CATÁLOGO.....	143

### Índice de tablas

<b>Tabla 1:</b> Pragmática	63
<b>Tabla 2:</b> Valoración Paradigmática	64
<b>Tabla 3:</b> Unidades	65
<b>Tabla 4:</b> Categorización	66
<b>Tabla 5:</b> Tabla de Distribución de obras	123
<b>Tabla 6:</b> Resumen de las actividades realizadas por cronograma	124
<b>Tabla 7:</b> Reactivo	130
<b>Tabla 8:</b> Reactivo	131
<b>Tabla 9:</b> Reactivo	132
<b>Tabla 10:</b> Reactivo	133
<b>Tabla 11:</b> Reactivo	134

### Índice de figuras

<b>Figura 1:</b> Fragmento de videoarte de Macchi & Oubina.	20
<b>Figura 2:</b> Vertical Horizons	21
<b>Figura 3:</b> Modelizaciones del color	54
<b>Figura 4:</b> Localización del local de exposiciones	122
<b>Figura 5:</b> Ubicación de la Sala Nacional Mariano Fuentes Lira	122
<b>Figura 6:</b> Distribución de obras en la sala de exposición.	123
<b>Figura 7:</b> Gráfico de encuesta de ¿Qué le pareció el video de transmisión?	130
<b>Figura 8:</b> Gráfico de encuesta de ¿Qué opina sobre los efectos del tiempo?	131
<b>Figura 9:</b> Gráfico de encuesta de ¿Qué obra fue su favorita?	132
<b>Figura 10:</b> Gráfico de encuesta de ¿Qué opina del tema del tiempo en las obras?	133
<b>Figura 11:</b> Gráfico de encuesta de ¿Le agrado la exposición y su tema?	134

**Índice de obras estéticas**

<b>Grabado 1:</b> Pausa	74
<b>Grabado 2:</b> Espacios	79
<b>Grabado 3:</b> Remoto	84
<b>Grabado 4:</b> Exvoto	90
<b>Grabado 5:</b> Camino	96
<b>Grabado 6:</b> Surgir	100
<b>Grabado 7:</b> DNT	104
<b>Grabado 8:</b> Shibui	109

**DEDICATORIA**

*A 25, por el tiempo que fue, que no existe y que nunca volverá; y a 26, por el tiempo que es y que será.*

## RESUMEN

La propuesta de la investigación es indagar sobre el tiempo y su simbolización a través de mi umbral para sensibilizar al público con el concepto poco explorado del paso temporal, uso la técnica de la colografía que me abre las posibilidades de explorar las texturas y la plasticidad expresivas, invito al espectador a sentir las texturas visuales que este procedimiento ofrece. Con este trabajo espero llegar a sensibilizar al público sobre el uso del tiempo y sus diferentes características, hablo del pasado, presente y futuro, el cómo percibimos el tiempo desde nuestra propia experiencia personal. Como finalidad de la investigación se concluye con la exposición de ocho obras de grabado en el proceso de la colografía expuestas en la sala Mariano Fuentes Lira del Cusco, que llegaron a sensibilizar al público que apreció la muestra virtual.

***Palabras clave:*** *Investigación artística, tiempo, arte contemporáneo, colografía, grabado.*

## ABSTRACT

The research proposal was to inquire about time, and the representation of it through my threshold, to sensitize the public with the little-explored concept of time, I apply the technique of collage that opens up the possibilities of exploring textures and its plasticity invites the viewer to feel the visual textures that this procedure offers. With this work, it is hoped to become aware of the use of time, its different characteristics, talking about past and future, how we perceive time from our own threshold. It is essential to maintain the concept of contact time for each viewer, however, raising awareness will help to be aware of it. The purpose of the research concludes with the exhibition of eight works of engraving in the process of collagraphy exhibited in the Mariano Fuentes Lira room of Cusco, that came to sensitize the public that appreciated the virtual exhibition.

***Keywords:*** *Artistic research, Time, contemporary, Colografía, engraving.*

## INTRODUCCIÓN

El trabajo de investigación tiene como tema al tiempo y cómo este afecta nuestras vidas, además de la percepción que tenemos de su paso, cada uno desde su subjetividad, creando obras en el procedimiento de la colografía, el tiempo es algo que fascinó al artista desde que conoció el concepto de que cada quien percibe el paso del tiempo a su manera, se interpreta la visión personal del artista sobre estos conceptos.

En el capítulo I, se presenta el diseño de la investigación conformado por el planteamiento del problema, la definición del problema, la descripción del problema, formulación de los objetivos, justificación de los trabajos teóricos y metodológicos.

En el capítulo II, se desarrolla el marco referencial en el cual se encuentran el marco histórico, marco teórico y el marco conceptual.

En el capítulo III se desarrolla el análisis denotativo y connotativo, el proceso de categorización y segmentación, donde se encuentran los instrumentos valorativos de la investigación, también se encuentra el resumen de la investigación.

En el capítulo IV Finalmente se encuentran las conclusiones y los anexos respectivos.

## CAPÍTULO I

### DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

#### 1.1. Planteamiento del problema

##### *1.1.1. Definición del problema*

Las personas no son conscientes del uso de su tiempo y desconocen la función y estructuras de este.

##### *1.1.2. Descripción del problema*

Se observó que las personas no son conscientes del uso de su tiempo, por lo tanto desconocen el empleo y nociones de este último. Entre las diversas causas está el hecho inconsciente del desperdicio del tiempo en todas sus variantes (segundos, minutos, horas, días, semanas, meses y años); el mismo hecho de que las personas no sean responsables de la administración del tiempo y de su distribución, provoca que cuando llegan a darse cuenta, comparece el arrepentimiento y recién viene la toma de conciencia para la correcta distribución del tiempo; por ello se debe fomentar el conocimiento del concepto tiempo y sensibilizar a las personas para su correcto uso, recuperando esos conceptos que se llegan a perder, todo esto a través de la imagen visual en la interpretación gráfica de una serie de colografías que transmitan el mensaje de las diferentes maneras del uso del tiempo y de sus conceptos, que son desconocidos o ignorados por la mayoría de personas.

### *1.1.3. Formulación gráfica del problema*



Preocupación por la falta de conciencia de las personas que no saben valorar el tiempo que tienen, ni las estructuras internas de este.

### *1.1.4. Formulación teórica del problema*

Expresión del tiempo en colografía porque las personas no lo valoran, y para sensibilizar al público en su uso y efectos.

## **1.2. Objetivos**

### *1.2.1. Objetivo general*

Interpretar gráficamente los efectos del tiempo en colografía para sensibilizar al público en su uso y efectos.

### ***1.2.2. Objetivos específicos***

#### **1.2.2.1. Objetivo específico 1**

Producir obras gráficas en colografía con el tema del tiempo.

#### **1.2.2.2. Objetivo específico 2**

Expresar el uso y efectos del tiempo al público.

#### **1.2.2.3. Objetivo específico 3**

Caracterizar el tiempo y su automatismo respectivamente y por qué se está perdiendo la racionalización en el uso del mismo.

#### **1.2.2.4. Objetivo específico 4**

Exponer ocho grabados en la Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira.

### **1.3. Justificación**

#### ***1.3.1. Justificación teórica***

El proceso creativo de obras que son una serie de colografías que involucran al espectador y transmiten un mensaje al público cusqueño, y la necesidad de sensibilizar sobre el uso y efectos de su tiempo.

#### ***1.3.2. Justificación metodológica***

Para lograr los objetivos se acude al empleo de los siguientes métodos:

Observación. - Porque describe la realidad objetiva.

Introspección. - Porque nos permite interpretar los elementos subjetivos de la realidad.

Explicativo. – Porque nos permite ordenar de manera congruente la información recogida de la realidad para que sea entendida.

#### ***1.3.3. Justificación práctica***

Es necesario producir ocho obras gráficas de gran calidad con el objetivo de dar a conocer las diferentes características del tiempo y cómo este afecta nuestra vida diaria; las obras valieron como medio de autoanálisis de cómo se maneja el tiempo, generando gran impacto para poder atraer la atención del público cusqueño.

#### 1.4. Viabilidad

##### a) Recursos materiales

Se contó con los recursos materiales necesarios para la creación de las obras gráficas.

##### b) Recursos técnicos

Se contó con los recursos técnicos necesarios y los materiales para la creación de las obras de arte.

##### c) Recursos financieros

El financiamiento fue con recursos propios.

#### 1.5. Diseño y metodología de investigación

##### 1.5.1. *Diseño de investigación*

Procesos creativos por expresión (creación artística).

##### 1.5.2. *Tipo de investigación*

Cualitativo – interpretativo.

#### I+DA

##### *Dónde:*

*I* = Investigación

*D* = Desde

*A* = Artes

Investigación desde las artes con finalidad práctica de alcance descriptivo interpretativo en procesos creativos artísticos, con fuente de datos reales y oníricos.

##### 1.5.3. *Metodología*

Los métodos para la investigación en procesos creativos son:

En el nivel descriptivo: La observación.

En el nivel interpretativo: El análisis introspectivo, análisis semiótico y análisis estético.

En el nivel descriptivo y explicativo: A través del método de análisis por categorías.

## CAPÍTULO II

### REFERENTES DE LA INVESTIGACIÓN

#### 1.1. Marco histórico

La presente investigación tiene como materia de estudio el tiempo interpretado gráficamente en la expresión colagráfica, por lo que es necesario establecer bases teórico-históricas como a continuación llevaremos a cabo:

##### *1.1.1. Grabado*

Cuando investigamos sobre el grabado, recuerdo una peculiaridad del proceso gráfico del mismo, y es la multiejemplaridad, la gran variedad de materiales y técnicas que se pueden utilizar lo convierten en un proceso curiosamente flexible lleno de recursos visuales y estéticos, que nos ofrece muchas posibilidades de expresión y experimentación.

En toda impresión intervienen dos superficies, una que lleva la imagen (matriz) y otra sobre la que se imprime (soporte). Aclarados los dos conceptos, la superficie que lleva la imagen puede ser de diversos materiales: madera, madeflex, metal y piedra; no está excepto el uso de varias matrices para lograr la obra gráfica.

Por el siglo XV sobresalió un enfoque demasiado funcional, con esto me refiero al simple deseo de reproducir una imagen. En esa época la invención de la imprenta introdujo elementos hasta entonces desconocidos, como se describe:

La posibilidad de reproducir grabados de buena calidad en grandes cantidades, y la consiguiente aparición de una estética individual e independiente, fueron los dos adelantos más interesantes y más aprovechados. En particular, la nueva estética aportó calidades de tono y textura exclusivas del medio, que fueron aprovechadas por artistas como Rembrandt (Dawson, 1981, p. 6).

Con el paso del tiempo, el grabado pasó de ser un proceso de multiplicar imágenes y de narrar historias, hasta lo que conocemos hoy como un proceso

puramente artístico que otorga una posibilidad dantesca de procesos gráficos; estos procedimientos se dan a conocer en la siguiente cita:

Los cuatro principales modos de impresión, en la impresión en relieve, la superficie que imprime sobresale del resto del bloque. En los procesos de impresión en hueco, la imagen está grabada en la plancha metálica. En la impresión planográfica, la imagen está al mismo nivel que la parte no dibujada y el proceso se basa en la incompatibilidad del agua y la grasa. En la serigrafía se hace pasar la tinta a través de una trama o pantalla en la que se ha formado el diseño mediante plantillas recortadas o pintadas con un líquido que se endurece al secarse. (Dawson, 1981, p. 6)

### ***1.1.2. Impresión en relieve***

Al referirnos a la impresión en relieve se abarca un concepto claro, que es el hecho de transferir la imagen sobresaliente de la matriz al soporte; este proceso aplica a la xilografía, mixografía y colografía.

La impresión en relieve es uno de los procesos más antiguos, una de las maneras de impresión en relieve con más trascendencia que se conoce, son los ya acreditados sellos, que fueron empleados en dos culturas de la antigüedad como son la cultura Asiria y Mesopotamia; los sellos en mención se estampaban en barro. Otro caso muy conocido de impresión en relieve son los sellos hechos en piedras preciosas, generalmente eran retratos de gobernantes. Estos sellos en piedras son muy parecidos a los sellos de goma de nuestra actualidad, los cuales representan de manera visual la autoridad (símbolo de autoridad) de organismos políticos y oficiales, me refiero, por supuesto, a las culturas de Grecia y Roma.

En el pasado se usaron bloques de madera para realizar impresiones en relieve, como se afirma en la siguiente cita:

Durante el siglo XV la impresión en relieve con bloques de madera se limitó a la producción de naipes, calendarios e imágenes religiosas de ejecución bastante tosca. La principal excepción fueron las series de

peregrinos que se vendían en lugares sagrados, a veces reunidos en libros. Una característica especial de estos libros era que, a veces, se incluían textos, grabados en el mismo bloque de madera que la imagen, y que se imprimían simultáneamente. Todos estos grabados se hacían en bloques de madera blanda, que permitían al impresor trazar líneas sutiles y delicadas. (Dawson, 1981, p. 6)

El procedimiento para una xilografía, que está a su vez en un procedimiento de impresión en relieve, está contemplado en la siguiente cita:

Para hacer un grabado en madera, el artista dibuja directamente sobre el bloque y después se recortan todas las zonas que rodean a la imagen. Cuando se necesita una mayor variedad de textura, se pueden utilizar tramados (líneas diagonales cortas y cruzadas) para añadir sombras y profundidad a la imagen. La tinta o el color deben de ser espesos para que se adhieran a las zonas en relieve, y se aplican con una almohadilla o rodillo. La impresión se hace a mano o en una prensa, aplicando una presión ligera y uniforme. (Dawson, 1981, p. 6)

### ***1.1.3. Autores previos***

#### ***1.1.3.1. Jorge Macchi***

Para realizar la producción de las obras, tuve como inspiración a un autor muy importante de la plástica internacional, Jorge Macchi, nacido en 1963: “Artista argentino contemporáneo, suele usar en su producción artística el artificio como recurso para enfrentarnos con la incertidumbre que propone la ruptura de lo previsible y lo conocido” (Maddonni, 2017, p. 19). A continuación, su biografía:

En 1987 se gradúa en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" como profesor de pintura.

Expone desde 1984, y en 1987 integra el Grupo de la X junto a otros artistas de su generación. En 1989 hace su primera muestra individual

en la Galería Alberto Elía de Buenos Aires y en 1990 recibe el Premio de la Fundación Nuevo Mundo.

En 1991 es invitado a exponer junto a otros tres argentinos (L'Atelier de Buenos Aires) en el CREDAC en Ivry sur Seine, Francia, y recibe el subsidio a la creación artística de la Fundación Antorchas para realizar una instalación en la Fundación Banco Patricios de Buenos Aires.

En 1993 gana el Premio Braque de escultura. En 1996 es invitado por la Rotterdam Kunst Stichting para una residencia de la agrupación Duende en Róterdam y también, es convocado por Delfina Studios Trust para una residencia en Londres. En 1998, junto con el artista Miguel Rothschild, hace otra residencia en Alemania y obtiene el subsidio a la creación artística de la Fundación Antorchas para realizar la instalación Música incidental en la galería Ruth Benzacar y la video-instalación Seis historias de amor expuesta en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En ese año también recibe el Premio "Ignacio Pirovano" de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACCA) al artista joven del año y presenta "The wandering golfer", exposición llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Amberes (MUHKA)

La Fundación Konex lo premia por primera vez en 1992 y le concede el Konex de Platino en 2002. En 1999 el Museo Nacional de Bellas Artes le concede el Premio Leonardo.

Entre las becas se hace acreedor a la del Fondo Nacional de las Artes en 2000 y a la distinción principal en el Premio Banco de la Nación Argentina a las Artes Visuales. Al siguiente año la John Simon Guggenheim Memorial Foundation le otorga su beca y expone en The Drawing Center de New York, en la Fundación Telefónica de Madrid y en Le 10 Neuf, Céntré Régional d'Art Contemporain de Montbéliard, Francia.

Representa a la Argentina en diversas bienales: la de La Habana (2000); la de Fortaleza, Brasil (2002), la de Estambul y la del

Mercosur, Porto Alegre, Brasil (2003), la de São Paulo (2004) y la de Venecia (2005) (...) Unidos, Alemania, España, Holanda, Inglaterra, México, etc.

Macchi ha desarrollado una prestigiosa carrera en la escena artística contemporánea argentina; sus obras austeras y precisas atraen el intelecto mediante la lógica de sus arreglos y la claridad de su propósito. Desarrollando estrategias neo-conceptuales, resignifica los elementos más sencillos y cotidianos, enriqueciéndolos con la apertura de sentidos en su cruce con la palabra y construyendo ricas metáforas poéticas. (Centro Cultural Recoleta, 2022)

En cuanto a sus obras y el tiempo se puede observar que:

Macchi vuelve a perturbar determinada lógica del sentido del tiempo y del espacio en una de sus primeras producciones audiovisuales junto a David Oubiña en el año 1992. “La flecha de Zenón” es una animación de 1 minuto 20 segundos de duración, que presenta la introducción de una película que, en contadas ocasiones empieza. Recrea una de las paradojas de Zenón de Elea –la flecha caminante--- vinculada con la idea de continuo y las relaciones existentes entre el movimiento, el espacio y el tiempo. El video de Macchi y Oubiña nos muestra la cuenta regresiva de inicio de una película comenzando en 10 y llegando a 1. El número siguiente será siempre la mitad del anterior y el tamaño de la tipografía va disminuyendo proporcionalmente hasta llegar a un número que resulta demasiado pequeño para ser representado. (Maddonni, 2017, p. 19).



*Figura 1: Fragmento de videoarte de Macchi & Oubina.*

Fuente: (Maddonna, 2017, p. 19)

### ***1.1.3.2. Nicole Franchy***

En el ámbito nacional, se encuentra a una autora que hace uso de fotografías, collages, dibujos e instalaciones para desarrollar obras reflexivas que exploran en los modelos de nuestro tiempo. Sus obras son principalmente construcciones de planos destinados a ser cuestionados, creando paisajes imaginarios basados en intervenciones documentales, postales y otros elementos no convencionales; a continuación, su biografía:

Nicole Franchy (Lima, 1977); vive y trabaja en Lima, fue residente en ArtOmi, Upstate Nueva York, 2018, y residente en el ISCP International Studio & Curatorial Program, Nueva York, entre el 2015 y el 2017. Asimismo, obtuvo una residencia subvencionada por la Fundación Yoko Ono y The New York Foundation for The Arts; y desde el 2015 al 2017 ha sido visiting lecturer en SVA: The School of Visual Arts de Nueva York.

Se graduó de la Escuela de Bellas Artes Corriente Alterna en el 2002; del 2010 – 2011 vivió en Bélgica, en donde se graduó gracias a una beca del Estado belga y la comunidad flamenca de The HISK Instituto Superior en Artes Visuales, beca otorgada a 12 artistas a nivel mundial, anualmente. En el 2014, Franchy fue seleccionada para el Premio EFG-ArtNexus Latin America Art Award.

Sus exhibiciones individuales incluyen: *Shifting Perspectives for New Viewings* at Galerie Barbara Thumm, Berlín (2020); *Vacío Tropical*, Museo de Artes Gráficas de Saltillo, México (2019); *Black Wasser*, IK projects, Lima (2019); *Vacío Tropical*, Museo de Artes Gráficas de Saltillo, Mexico (2019); *Vacío Tropical*, IK Projects, Lima (2018);

Ocaso / Sunset, Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima (2017); Vertical Horizons, The Chimney, Nueva York (2016); Boundary / Lugar Desconocido, Galería El Ojo Ajeno, Lima (2013); The Visitor, HISK, Ghent (2011) Satellite Cities, Galeria Vertice, Lima (2008); y Urbana, Galería 5006, Buenos Aires (2007) (De arte en línea, 2022)

En su obra se puede apreciar un cultivo procesalista y el enriquecimiento de los objetos encausados por el entorno.



#### ***1.1.4. Tendencias y abordaje histórico***

En cuanto a las tendencias presentes en las obras de arte, materia de estudio de la presente investigación, se tienen al existencialismo, el informalismo y la abstracción orgánica, cuyos contextos comprendieron:

##### ***1.1.4.1. Existencialismo***

En cuanto al desarrollo de la tendencia, se tiene:

En su libro, *El ser y la nada*, Sartre proponía que: “La existencia precede a la esencia”. Nuestra esencia -el significado de nuestra vida- no está en el corazón de nuestra existencia ni tampoco viene determinada por una certeza religiosa o científica. Su significado

viene del mero hecho de que existimos y solo podemos asumirlo mediante nuestras elecciones, que somos libres de hacer en cualquier momento. (...) Sartre estuvo muy influido por el filósofo alemán Martin Heidegger, quien dos décadas antes había desarrollado una compleja teoría del ser.

Escritores como Albert Camus, Simone de Beauvoir y Samuel Beckett respondieron a las ideas de Sartre y este difundió sus conceptos más complejos en artículos, novelas, relatos, coma y obras de teatro. La libertad radical que proponía *El ser y la nada* se representaba en términos pesimistas: los humanos eran vistos como seres aislados en sus elecciones y angustiados por el sinsentido de la vida.

Los horrores de la Segunda Guerra Mundial dieron resonancia internacional a estas ideas a finales de la década de 1940 y en la de 1950. El existencialismo nunca se convirtió en un movimiento artístico coherente como el expresionismo abstracto, con el que compartía algunas preocupaciones, sino que fue inspiración intelectual para numerosos pintores y escultores. (Phillips, 2013, p. 74)

Si bien es cierto que el existencialismo tuvo como principales expresiones a la literatura, pintura y escultura, sus ideas son extensibles al grabado como se puede apreciar en los resultados de este estudio; para abordar mejor el tema, se exponen a continuación la biografía de Sartre y de un artista existencialista.

#### **a) Jean Paul Sartre**

Jean-Paul Sartre nace en París en 1905. Tras estudiar en el liceo “Henri IV”, “La Rochelle” y en la “École Normale Supérieure”, obtuvo por oposición una cátedra de filosofía. Impartió sus clases en el liceo de “El Havre”, en el “Laon”, en el “Pasteur” y en el “Condorcet”. En 1939 fue movilizado y destinado a prestar servicio como camillero, cayendo prisionero de los alemanes un año más tarde. Abandonó su actividad docente en 1945, Sartre pudo dedicarse plenamente a la escritura y a la actividad política. Fue fundador y

director de “Les Temps Modernes”, amigo y colaborador íntimo de Simone de Beauvoir; también fue un viajero infatigable. Fracasó su intento de crear un partido de izquierda no comunista (el “Rassemblement Démocratique Révolutionnaire”). Participó en Viena, en el Congreso para la Paz de los Pueblos (comunista). Polemizó con Albert Camus, Paul Nizan, Raymond Aron, Georges Bataille, Michael Foucault, André Gide, Jean Genet, Martin Heidegger, Claude Lévi-Strauss, George Lukács, Pierre Naville y, por supuesto, con Charles de Gaulle, entre otros. Sus posiciones fluctúan entre el comunismo, el socialismo y el maoísmo. En 1964 obtuvo y rechazó el premio Nobel. Jean-Paul Sartre murió en su ciudad natal dieciséis años después. (Moraleja, 1990, p. 9)

#### **b) Henry Moore**

Nació el 30 de julio de 1898 en Castleford, Yorkshire (Inglaterra); de 1919 a 1925 cursó estudios en la Leeds School of Art y en el Royal College of Art de Londres. Participó en la I Guerra Mundial como integrante del Regimiento 15 de Londres, en la Batalla de Cambrai, en la cual sufrió serias lesiones cuando únicamente tenía 19 años de edad (1917). Sus primeros trabajos, realizados en la década de 1920, exponen sus influencias del arte precolombino y de Constantin Brancusi.

En los años 30, la obra de los artistas abstractos ejerció también una fuerte influencia, tanto en los dibujos como en sus esculturas. En la Figura reclinada (1936, City Art Gallery, Wakefield), empleó formas onduladas con huecos y perforaciones redondeadas que reflejan formas naturales.

Sus temas preferidos eran madres con hijos, grupos familiares, guerreros caídos y la figura humana reclinada, que continuó representando a lo largo de toda su carrera, trabajándola en madera, piedra y, posteriormente, en bronce y en mármol.

Entre los encargos públicos más importantes que aceptó se encuentran: Viento norte (1928), para la sede de las oficinas del Metro de Londres en Saint James; Virgen con el Niño (1949), para la iglesia de Claydon, en Suffolk; Figura reclinada (1951), para el festival de Bretaña, y otra Figura reclinada (1958) en la sede de la UNESCO en París. En 1940, su estudio en Hampstead fue bombardeado durante la II Guerra Mundial y debió mudarse a una finca en Perry Green, cerca de Much Hadham, en Hertfordshire.

Henry Moore falleció el 31 de agosto de 1986 en Much Hadham, Hertfordshire, Inglaterra. (V. Moreno et al., 2022)

#### **1.1.4.2. Informalismo**

Como tendencia presentó la siguiente vía de desarrollo:

El término informalismo proviene de la expresión francesa *art informel* y fue uno de los varios que se emplearon en Europa para hacer referencia a un tipo de pintura abstracta gestual, que dominó en el mundo del arte internacional desde mediados de la década de 1940 hasta finales de la de 1950. Entre otros que se usaron están la “abstracción lírica”, la “pintura matérica” y el “tachismo”; influidos por el existencialismo de la época, los informalistas fueron celebrados por la individualidad, autenticidad, espontaneidad y el compromiso emocional y físico de su proceso de creación, cuyo único tema parecía ser la “interioridad” del artista. La abstracción lírica llamó la atención sobre el hecho físico de la pintura gracias a George Mathieu, Hans Hartung y Wols; en cuanto a la pintura matérica, Jean Fautrier y Alberto Burri enfatizaron la evocación de los materiales y el tachismo (del francés *tache*, “mancha”), representado por Patrick Heron y Henri Michaux, se centró en los gestos expresivos de las marcas de los artistas. (Dempsey, 2018, p. 97)

Para comprender de mejor manera la tendencia se desarrolla la biografía de uno de sus mayores representantes:

**a) Wols**

Sus primeros años estuvieron marcados por la búsqueda de aquella visión universalizadora que le atribuiría Sartre, años después de su muerte:

Alfred Otto Wolfgang Schulze nació el 27 de mayo en Berlín (Alemania, 1913) en el seno de una familia culta de clase media alta. Entre 1919 y 1928 su familia se trasladó a Dresden. Durante la etapa escolar, Wols demostró un interés especial por la música, pues tocaba el violín al tiempo que aprendía las ciencias, sobre todo, la botánica y la zoología. Cuando falleció su padre, a quien siempre había admirado, se sintió profundamente afectado y abandonó los estudios; rechazó un trabajo de violinista de orquesta y, a cambio aceptó otro trabajo en un taller de Mercedes. Aproximadamente en 1932 surgió su interés por la fotografía. Durante su etapa en Berlín, asistió a una clase en la Bauhaus, y László MoholyNagy le aconsejó trabajar como fotógrafo en París; Wols siguió su consejo y en la capital francesa conoció a diversos artistas como Hans Arp y Nelly van Doesburg. Wols hacía música, escribía, pintaba y trabajaba como profesor de alemán y fotógrafo retratista. En 1933 conoció a Gréty Dabija, anteriormente casada con el poeta surrealista francés Jacques Baron; se trasladaron juntos a España donde pasaron varios meses en Ibiza y un año en Barcelona. Después llegó de Alemania el llamamiento de Wols al servicio militar, pero él se negó y se declaró refugiado. Fue declarado desertor en 1935. Wols fue detenido como prófugo a instancias del cónsul nazi en Barcelona y pasó varios meses preso, hasta que Gréty logró contratar a un abogado para su excarcelación; Wols fue deportado en una Nochebuena a Francia. En 1936, Wols y Gréty se encontraron de nuevo en París. Fernand Léger y Jacques Rivière consiguieron de las autoridades francesas que Wols pudiera permanecer en Francia, donde adoptó el nombre de «Wols», palabra que entresacó de los restos de un telegrama roto y aunque solo tenía veintitrés años, adquirió cierto éxito como fotógrafo. (Brett, 2014, p. 5)

La segunda parte de su vida, aunque corta, fue esencial para el informalismo, siendo la amalgama vinculante de los *dibujos en el espacio* que más tarde sería la descripción de sus obras:

(...) 1939 Como ciudadano de un país hostil, Wols ingresó en un campo de internamiento y pasó catorce meses en constante traslado de un centro a otro. En uno de ellos conoció a otros dos artistas alemanes deportados: Max Ernst y Hans Bellmer. Por las noches, a la luz de las velas, Wols dibujaba y pintaba incesantemente. En 1940, a finales de octubre, Wols se casó con Gréty, que era ciudadana francesa desde su primer matrimonio. Gracias a ello se le concedió la liberación automática del internamiento y pasaron dos años de relativa tranquilidad en Cassis, cerca de Marsella. En 1941 Wols entregó un centenar de acuarelas y dibujos al escritor estadounidense Kay Boyle para que se los mostrara a potenciales compradores norteamericanos. Intentó obtener un visado de entrada en los Estados Unidos. 1942-1944. Cuando Alemania ocupó la Francia libre, Wols volvió a estar en peligro y huyó con Gréty a Dieulefit, cerca de Montélimar; allí conoció al poeta, novelista y crítico de arte Henri-Pierre Roché, que llegó a ser un gran amigo suyo y su primer coleccionista. A pesar de las condiciones sórdidas, Wols vivió una etapa muy creativa en la que produjo dibujos y acuarelas que avanzaban hacia una abstracción orgánica de proyecciones cósmicas. En 1945, a instancias de Roché, el marchante parisino René Drouin viajó a Dieulefit para ver la obra de Wols. El resultado fue una exposición de acuarelas organizada -sin la aprobación de Wols- en la galería de Drouin en la place Vendôme. Wols y Gréty regresaron a París; donde entabla amistad con Jean-Paul Sartre. En 1946 Drouin le propuso pintar al óleo o sobre lienzo a mayor escala, una producción más atractiva para el mercado del arte. En principio Wols se negó, pero después empezó a experimentar; así creó obras distintas, más desbordantes y atentas al potencial explosivo de la superficie. Su matrimonio con Gréty entra en crisis y se

separarán. A Sartre le fascinaba la personalidad outsider de Wols y escribió profusamente sobre su obra, también ayudó a Wols económicamente. Wols ilustró con grabados exquisitos pequeñas ediciones de libros de Sartre y de una selección de autores como Antonin Artaud y Franz Kafka. Entre 1948 y 1951 la salud de Wols se deteriora paulatinamente. Firmó un contrato de dos años con el galerista Pierre Loeb, lo que le dio cierta estabilidad económica. En 1951 Wols experimentó cierta mejoría al entrar en un programa de rehabilitación; pero en agosto sufrió un envenenamiento alimentario, tal vez por el consumo de carne podrida, y no fue tratado adecuadamente. Por su propia voluntad, Gréty lo trasladó al hotel Montalembert, donde falleció un 1 de septiembre, a los 38 años de edad. (Brett, 2014, p. 5-6)

#### ***1.1.5. Abstracción orgánica***

Fue una tendencia escultórica, arquitectónica, de diseño y pictórica que apliqué a mis obras, revisando su trasfondo histórico, se encuentra que “(...) también llamado “abstracción biomórfica”, fue un rasgo destacado en la obra de muchos artistas diferentes, en especial de las décadas de 1940 y 1950, tales como Jean (Hans) Arp, Joan Miró, Barbara Hepworth, y Henry Moore” (Dempsey, 2018, p. 96).

Para comprender mejor el desarrollo de la abstracción orgánica es necesario echar un vistazo a la biografía de Joan Miró, que practicó dicha tendencia durante el desarrollo maduro de su práctica pictórica y gráfica:

#### **a) Joan Miró**

Joan Miró nace en Barcelona, en 1893 un 20 de abril, a las nueve de la noche, en el Passatge del Credit, número (...). En 1912 cursa estudios en la escola d' Art de Francesc Galí y genera una amistad con el ceramista Llorens i Artigas y el pintor E. C. Ricart. Visita las exposiciones cubista y fauve en las Galeries Dalmau. Primeras

pinturas al óleo. Para 1915 abandona la Escola Galí. Dibuja en la Academia de Sant Lluc. Amistad con Joan Prats y J. F. Rafols. Junto con E. C. Ricart coge en alquiler un estudio situado en la calle de Sant Pere més Baix. Su Primera exposición individual en las Galeries Dalmau, situadas en el número 18 de la calle barcelonesa de Portaferrisa. Pinta Bodegón con molinillo de café, los Retratos de H. Cassany, Juanita Obrador, R. Sunyer y Retrato de niña, los paisajes La casa de la palmera y Huerto con asno. En 1919 hace su primer viaje a París. Conoce a Picasso y Maurice Raynal. Expone en Barcelona con la Agrupació Courbet, fundada por J. Llorens i Artigas. Pinta Mont-roig, la iglesia y el pueblo, Viñas y olivos de Mont-roig, Autorretrato y Desnudo del espejo, reside en París. Conoce a Reverdy, Tzara y Max Jacob. Asiste a manifestaciones dadás. Verano en Montroig. Pita (sic.) La mesa. Para 1921 estudio en París, 45, rue Blomet. Su primera exposición individual en París: Galerie La Licome. Presentación del catálogo a cargo de Maurice Raynal. Verano en Montroig. Pinta Retrato de bailarina española, Desnudo de pie y empieza La masía. En 1922 el «Grupo de la rue Blomet» con André Masson, Artaud, Leiris, Limbour, Salacrou y Tual. Verano en Mont-roig. Pinta La granjera, Flores y mariposa. Termina La masía. Para 1923 expone en el Salón de Otoño, de París. Conoce a Hemingway, Ezra Pound, H. Miller y Prévert. Verano en Mont-roig. Pinta Tierra labrada, Pastoral y Paisaje catalán. En 1924 forma una gran amistad con Breton, Éluard y Aragon. Verano en Mont-roig. Pinta Retrato de la señora K, Maternidad, La botella de vino y Carnaval de Arlequín. En 1925 tiene un gran éxito de la exposición individual en la Galerie Pierre Loeb. Presentación del catálogo a cargo de B. Péret. Participa en la exposición del grupo surrealista. Pinta El diálogo de los insectos y Campesino catalán. En 1926 tiene una colaboración con Max Ernst en Romeo y Julieta para los Ballets Rusos. Pinta Perro ladrando a la luna, Caballo junto al mar, Personaje tirando una piedra a un pájaro y diversos Paisajes imaginarios. Para 1927 se instala en Montmartre, rue

Tourlaque, con Max Ernst, Éluard, Arp y Magritte. Pinta las series del circo y de fondos blancos. En 1928 hace un viaje a Holanda. Exposición en la Galerie Georges Bernheim, de París. Pinta Interiores holandeses y La patata. Para el 12 de octubre contrae boda con Pilar Juncosa en Palma de Mallorca. Se instalan en París, 3, rue Franois Mouthon. Pinta La reina Luisa de Prusia, Mrs. Mills y La Fornarina. Exposición en la Galerie Pierre, de París, y la Galerie Goemans, de Bruselas. Primera exposición en Estados Unidos: Valentine Gallery, de Nueva York. Primeras litografías para L'arbre des voyageurs, de Tristan Tzara. Siendo 17 de julio, nace en Barcelona su hija María Dolores. Exposición de esculturas-objeto en la Galerie Pierre, de París. Reside en Barcelona. Decorados, telón y figurines del ballet Juegos de niños. Exposiciones en la Galerie Pierre, de París, en la Pierre Matisse Gallery, de Nueva York, y con el grupo surrealista en los Surindépendents, de París. Para el 3 de mayo, tiene una gran presentación en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona de Juegos de niños. Graba los primeros aguafuertes. Exposición en la Galerie Bernheim, de París. (*Cuadernos hispanoamericanos*, 1963, pp. 78-80)

## **1.2. Marco Teórico**

Para abordar el tiempo en la expresión colagráfica, habría que pensar en los grados de fidelidad en la imitación, que explicaría Danto hace casi 10 años, abriendo las posibilidades de teorización hacia un arte plural que no necesariamente tiene que ser icónico o representativo para lograr agitar el espíritu, situación que es la de mis obras. Para la exploración teórica, tenemos:

### ***1.2.1. Colografía (collagraph):***

Para hablar de colografía se habla primero de texturas añadidas en el soporte; el proceso que estas tienen es siguiente:

El collagraph a diferencia de otras técnicas tradicionales del grabado, no requiere haber pasado por un proceso de aprendizaje previo, aunque sea útil y ventajoso el haber tenido una experiencia previa con la confección de estampas originales, especialmente con el grabado en hueco y el grabado en relieve, de cara al artista plástico en general, bien sea pintor o escultor, que trabaja en su obra de un modo directo (frente al grabado tradicional que es un modo indirecto) el collagraph ofrece en sí mismo la ventaja de ser, al igual que la pintura o escultura, un procedimiento directo; de ahí lo intrigados que se encuentran todos los artistas o estudiantes de arte, frente a esta nueva forma de expresión gráfica, cuyos materiales de trabajo, son de suma familiaridad para quien lo trabaja, ya que este procedimiento brinda la oportunidad de realizar una matriz en plancha con las herramientas del pintor del escultor (pinceles, espátulas, palos de modelar, medios polímeros, gubias, etc.), confiriendo a estas herramientas o materiales una espontaneidad y calidad pictórica a la plancha. (Ramos Guadix, 1992, pp. 17-18)

Desde una perspectiva amplia, Ramos Guadix nos proporciona la siguiente concepción acerca de las ilimitadas posibilidades gráficas del collagraph.:

Gracias a la aceptación general por parte de los artistas y debido a la versatilidad y a la flexibilidad que ofrece, el Collagraph ha sufrido un amplio y rápido desarrollo que, se pone de manifiesto en los interesantes e innovadores trabajos que se vienen presentando en los últimos años. Su capacidad de incorporar métodos tan distintos, como hueco y relieve, así como sus infinitas posibilidades en el campo del grabado en color, permiten al artista una gran libertad en el uso de los materiales y en interpretación de ideas, bien sea como un medio independiente, o bien en combinación con otros métodos o técnicas más tradicionales. En virtud de lo anterior y, aunque las definiciones son limitadoras, y, frecuentemente, opuestas al espíritu creador del

artista, una definición válida del collagraph que recoge lo básico de este proceso sería:

Obra impresa mediante una prensa a partir de una matriz construida por elementos adheridos a esta. (Ramos Guadix, 1992, p. 18)

### ***1.2.2. Soporte:***

Saliendo del campo de los soportes tradicionales que se usan en el grabado, surgió un soporte nuevo que presta características para aplicar correctamente la técnica del collagraph, un concepto muy general del aglomerado sería el siguiente:

Un tablero aglomerado de partículas lignocelulósicas es un material del tipo composite, que generalmente está conformado por una resina (matriz) aglutinada con una fibra o ripio de madera (refuerzo). La industria de los aglomerados ha tenido un crecimiento anual mundial de 5,7%, en los últimos 10 años, debido a que se pueden obtener resistencias mecánicas por unidad de peso, lo cual aventaja a todos los materiales convencionales; se pueden fabricar piezas únicas de grandes dimensiones y de formas irregulares, y su fabricación tiene un menor consumo energético y menores emisiones de anhídrido carbónico. Según esas energías son: fibras vegetales, 106 J/kg, fibra de vidrio, 107 J/kg y fibra de carbono, 108 J/kg; es decir, el gasto energético para los aglomerados de fibras vegetales, es menor que las otras alternativas. Los aglomerados se fabrican con fibras minerales, de vidrio, carbono y aramida, o más comúnmente de recursos petrolíferos no renovables, sin embargo, las preocupaciones ambientales, han incentivado la sustitución de las fibras sintéticas por fibras naturales (Gaitán et al., 2016, pp. 5-6)

### 1.2.3. *Tintas:*

Las tintas son el medio, o vehículo para expresar con color el proceso gráfico, estas ayudan a construir el alma de la obra, varían en calidad y en cantidad de pigmento. En el siguiente concepto expone Dawson:

La tinta en su forma más sencilla es un pigmento o tinte mezclado con un fluido, con el que formó una mezcla homogénea que se puede aplicar a un soporte por medio de una pluma, un carácter tipográfico, o una plancha de imprimir, aplicando la impresión coloreada. Aparte de la selección y mezcla de pigmento, el vehículo fluido es una operación complicada, ya que algunos pigmentos se dispersan fácilmente con otros en el fluido, formando una mezcla homogénea y uniforme, mientras que otros hay que mezclarlos durante mucho tiempo, en una mezcladora; para que se dispersen bien, la gran variedad de 500 influidos, y la importancia y las intervenciones de ambos factores, hacen que la fabricación de tinta sea un oficio especializado, lo cual es adecuado para un principiante. Los principales materiales son pigmentos y colorantes, vehículo fluido y barnices antioxidantes y secadores. (Dawson, 1981, p.34)

En el proceso de impresión en relieve se emplean tintas offset de secado lento, lo que garantiza una alta calidad en la reproducción de grabados. Esto se explica en el siguiente texto:

La calidad de las tintas es muy variable. La que se emplea para imprimir periódicos tiene como vehículo un aceite no secador. En consecuencia, tarda mucho en secarse y puede emborronarse incluso después de varios días. Otro tipo es la que se emplea para imprimir anuncios, programas e invitaciones de prensa de platina. Existe también una tinta de secado rápido que forma una película dura sobre la superficie de papel, sin penetrar en ella. Los efectos producidos varían desde un aspecto mate borroso a un acabado perfecto. Todas estas tintas son

viscosas per influyen bien y se pueden trabajar con un rodillo (Dawson, 1981, pp. 36-37).

#### ***1.2.4. Papel:***

El papel es el principal medio de expresión para la obra gráfica, este ayuda a resaltar mejor los elementos estéticos de la obra. Dawson nos da un concepto claro de lo que es el papel:

Para imprimir con éxito es fundamental conocer el modo en que el papel influye sobre el resultado final. Puede hacerse una obra de arte sobre cualquier sustrato, aplicando el color de muchas maneras diferentes: la pintura y la impresión son dos ejemplos. Cada uno tiene sus características propias y su apariencia puede variar en cierta medida a causa del sustrato. El material colorante que se usa para imprimir es un pigmento mezclado con un aceite transparente o una resina sintética, además de sustancias para facilitar el secado y controlar la viscosidad. Cuando se aplica la tinta al papel hay que tener en cuenta algunas reglas de tipo general. En un papel blando y granuloso, la impresión será más débil y apagada, con menos detalle aparente que en un papel liso. Es imposible recrear la brillantez de la luz transmitida, incluso, usando tintas transparentes debido a la doble filtración de la luz cuando pasa a la superficie de papel y se refleja a través de la tinta. Para estos casos lo mejor son los papeles satinados. Si en un trabajo se usa papel de color, también cambiará el color de los semitonos. Los malos resultados suelen achacarse al papel, pero en muchos casos, el fallo se debe a una mala elección. Si la calidad del papel es adecuada para el trabajo y se seleccionan las tintas apropiadas, se resolverán muchos problemas. (Dawson, 1981, p. 40)

### **1.2.5. Texto:**

Considero al texto como de apoyo visual de la imagen, se acompañan mutuamente; el texto puede ayudar a resaltar la imagen y la imagen a este. En este caso Murias nos indica lo siguiente:

La forma plástica tipográfica puede aportar muchos y nuevos matices a la obra artística. Ya Lissitsky apuntaba que las letras del alfabeto añadían valor a la composición, es decir, los signos reforzaban el contenido y sustituían la expresividad que la voz y el gesto aportan a las ideas del orador. Basta pensar en los poemas visuales que querían crear una unidad equivalente entre el poema y la tipografía, del mismo modo que un poeta une en sus versos idea y sonido. Los elementos textuales (tipografía y escritura) en la obra de arte producen una expresividad asociada a la especialización y el juego de contrastes. Apuntan a establecer un sistema de relaciones entre los signos que no remite a la realidad, sino a la forma en que esta es vivida. Conviene no olvidar que la palabra escrita constituye parte de la razón de ser de los grupos de vanguardia al servirse de ediciones de textos, panfletos, y catálogos elaborados tras discusiones y puestas en común de su concepción artística, y al entrar en su composición no solo el elemento artista plástico, sino también con músicos o arquitectos, poetas y escritores. De hecho, como señala Marc le Bot, esta nueva forma de vivir la realidad es la que va a configurar una nueva estética, la del hombre en la edad de la máquina. (Murias, 2005, p. 3)

### **1.2.6. Tendencias**

#### **1.2.6.1. Existencialismo**

Mis obras artísticas poseen la tendencia del existencialismo, cuyo contenido leemos a continuación:

Alberto Giacometti evolucionó sus esculturas surrealistas a figuras humanas verticales y extremadamente delgadas en bronce, cuya soledad espacial puede interpretarse como el aislamiento del hombre

existencialista. La escultora francesa y Germaine Richier desmembraba y distorsionaba figuras de gran tamaño y daba a sus creaciones en bronce, una textura áspera que, al igual que la de Giacometti, simboliza la putrefacción o la descomposición de la carne. (Phillips, 2013)

El británico Henry Moore obtuvo reconocimiento internacional con sus dibujos de londinenses refugiándose de las bombas alemanas, sus figuras espectrales resumían a la perfección la deshumanización de la guerra. El francés Jean Fautrier pintó la serie “rehenes” después de ser encarcelado por los alemanes. Sus formas abstractas representan cuerpos humanos, las gruesas capas de pintura (imposto) presentan muescas a modo de carne lacerada. De manera similar, los claustrofóbicos lienzos de Francis Bacon incluyen figuras mutiladas con las entrañas arrancadas. El también londinense Lucian Freud fue, en palabras de un crítico, “el Ingres del existencialismo”, por los retratos realistas de su primera etapa, que reflejaban la angustia del sujeto retratado. (Phillips, 2013, p. 74-75)

Los artistas posteriormente abandonarían el existencialismo en favor del arte pop, interesados en la exploración de lo comercial en vez de la condición humana. Las obras de arte que presento abordan el a veces angustiante paso inexorable del tiempo y nuestra condición humana frente a él.

#### 1.2.6.2. Informalismo

La principal tendencia de mis obras radica en el informalismo, que a continuación es analizado de manera acotada, según Campás Montaner & González Rueda:

Lo informal es una situación de crisis: se renuncia al lenguaje para reducirlo a puro acto (...) Según L. Cirot (1983, p. 18): “Informal quiere decir negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no abandono de la forma como condición base de la comunicación”. No hablaremos, pues de la muerte de la forma, sino de una noción más

articulada del concepto de forma, la forma como *campo de posibilidades*.

[...]

El informalismo, como tendencia no figurativa, parte de la abstracción, aunque su problemática e ideología son diferentes: el informalismo se basa no en los elementos tomados directamente de la realidad, sino en la selección de estos, elaborada por el artista, en términos intelectuales. Encontrado en (Campás Montaner & González Rueda, 2020, pp. 13-17).

En mis obras se logra explotar las posibilidades de las formas que sugieren la experiencia humana y el tiempo, así mismo se plantea un manejo abstracto de estas consideraciones.

#### 1.2.6.3. Las poéticas de lo informal

A pesar de que no existe una clasificación rígida en el arte informal u *outré art*, es importante mencionar el abordaje de la forma, materia, gestualidad y espacialidad en mis obras, teniendo:

Hay que tener presente que no existe una uniformidad de criterio a la hora de establecer una clasificación de las corrientes que pertenecen al ámbito de informal. Además, es muy difícil establecer los límites entre las distintas tendencias, ya que a menudo coexisten y son aparentemente indiferenciables (...) Para facilitar el estudio del informalismo y de ayudar a la realización de una lectura adecuada de las obras, optaremos por agrupar las obras y los artistas en función del sentido prioritario que predomine, y de ello resultan tres grandes grupos (...):

- Matérica
- Sígnico-gestual
- Espacial. (Campás Montaner & González Rueda, 2020, p. 17)

**a) *Pintura matérica***

En mis obras se trabajó con texturas logradas a partir de la incorporación de elementos no convencionales en la matriz, logrando una expresión muy cercana a la pintura matérica en el grabado, según la definición:

Se dice de la pintura matérica en la que resalta el uso de la materia, en especial cuando presenta empastes gruesos o incorpora elementos extrapictóricos como aserraduras, arena, argamasa, etc. Este carácter matérico es uno de los rasgos dominantes de la pintura informalista (Campás Montaner & González Rueda, 2020, p. 18).

**b) *Pintura sígnica-gestual***

Algunas de mis obras presentan formas reconocibles en la búsqueda del contacto con el mundo sensorial, según la definición: “Agrupa las obras en las que existe una cierta reminiscencia del deseo de establecer un contacto, aunque sea mínimo, con el mundo de la forma, que se manifiesta mediante configuraciones irregulares, ejecutadas en su mayoría al azar” (Campás Montaner & González Rueda, 2020, p. 25).

**c) *Pintura espacial***

En el manejo compositivo-estructural de mis obras, el espacio es determinante para el cuerpo total como sistema estético-semiótico, teniendo que:

Está constituido por aquellas obras en las que lo que predomina es el espacio; el tratamiento de la materia no interesa por sí mismo, como ocurre en las obras matéricas, sino como medio para alcanzar una concepción inédita del espacio, conseguir la plasmación de “otro” espacio. (Campás Montaner & González Rueda, 2020, p. 30)

**1.2.6.4. Abstracción orgánica**

Se presenta en mis obras esta tendencia, que aunque opuesta al existencialismo, me permite expresar claridad lineal; está definida como:

Greenberg, en el texto del catálogo de esa exposición, señalaba como características principales de esta corriente la claridad y la apertura, destacadas en oposición al expresionismo abstracto (con su gestualidad y densidad) aunque como él mismo se encargaba de señalar, “no se trata de repudiar sus mejores logros”, ya que muchos aprendieron y revolucionaron desde ahí. Pintura franca, por tanto, donde el color y lo pictórico priman frente a cualquier otra consideración, ya fuera esta de orden interpretativo o simbólico. (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2012, p. 3)

### *1.2.7. El espacio-tiempo*

Para abordar el tema del tiempo es necesario tomar en cuenta al espacio, debido a que, después del planteamiento de la teoría de la relatividad, se ha demostrado a partir de fórmulas matemáticas que el espacio es inseparable del discurrir del tiempo, es así:

Es bien conocido que, a raíz del desarrollo de la Teoría especial de la relatividad, en 1905, se llegó a la conclusión de que el ritmo de avance de un reloj es más lento cuando está sobre una nave que se mueve con respecto a nosotros, y también que la longitud de una regla se modifica, pues se contrae en la dirección del movimiento. Dicho en palabras menos técnicas, si observáramos al director de una orquesta colocado en la nave mencionada, dirigiendo la Sinfonía número 40 de Mozart, encontraríamos que sus movimientos parecen demasiado lentos; a su vez, la longitud de la batuta se vería modificada. A raíz de esa teoría, los físicos concluyeron que no tiene razón de ser pensar por separado al espacio y al tiempo. Lo que sí tiene sentido es una sola palabra, espacio-tiempo, que indique un concepto en el cual ambas atribuciones son indisolubles. (Moreno, s/f, p. 9)

Así mismo, en cuanto a las formas del tiempo, encontramos en la concepción moderna:

El proyecto de la modernidad definió al tiempo como el ámbito donde las cosas suceden y al espacio donde las cosas están. Esta división desdibuja cualquier tipo de incertidumbre e inestabilidad: el tiempo es progresivo, objetivo, posible de medir en términos de sucesos, los cuales se presentan con un patrón homogéneo, como unidades regulares y proporcionales. (Maddoni, 2017, p. 18)

En cuanto a la idea de espacio-tiempo y la división de ambos, encontramos:

«La distancia es una idea que pertenece menos al espacio que al tiempo, aunque únicamente la extensión nos impone, entre nuestro objeto y nosotros, una distancia; de ahí esta fórmula asombrosa “el tiempo es la medida del espacio”, o esta otra fórmula, en el fondo, equivalente: “El número es el esquema de la cantidad”.» 8 (Weil 1988, p. 152-152). Encontrado en (Jiménez, 2017, p. 606).

### **1.2.8. Tiempo**

Una concepción tradicional del tiempo es: “La clásica definición aristotélica del tiempo en cuanto «número del movimiento» o bien «medida del movimiento»” (Martin De Blassi, 2015, p. 373). Sin embargo, Plotino plantea que:

Entonces, como este [el progenitor o demiurgo] es un ser viviente eterno, intentó que este mundo lo fuera también en lo posible. Pero dado que la naturaleza del mundo ideal es sempiterna y esta cualidad no se le puede otorgar completamente a lo generado, procuró realizar una cierta imagen móvil de la eternidad [εἰκὼ δ’ ἐπενόει κινητόν τινα αἰῶνος ποιῆσαι] y, al ordenar el cielo, hizo de la eternidad que permanece siempre en un punto una imagen eterna que marchaba según el número, eso que llamamos tiempo. Encontrado en (Martin De Blassi, 2015, pp. 376-377).

Plotino plantea que el tiempo es eterno, sin principio ni fin, pero la mente humana posee la capacidad de imaginar que el tiempo comienza o termina en un momento dado, esto para poder entender el concepto.

El movimiento relacionado con el tiempo es explicado de manera precisa por Heidegger, concepto que fue base para interpretar el ritmo en mis obras:

Lo “contado” del movimiento, por lo tanto, se expresaría cuando decimos “antes allí”, “ahora acá”, “después allá”, de modo que cada lugar que un móvil recorriera se traduciría, dice Heidegger, en un “ahora ahí, ahora ahí, ahora ahí (*Jetzt-dort*)” (1975/1997, p. 347). Estos consecutivos “ahora” son precisamente lo contado (*arithmoúmenon*) cuando el movimiento es percibido como “tránsito desde... a...”. Así, el tiempo es aquello que se cuenta, al modo de diversos “ahora” respecto de un “antes” y un “después”, y esto ocurre junto con la percepción del tránsito mismo. El tiempo, en definitiva, no es el móvil, ni tampoco el movimiento del móvil, es un fenómeno “adyacente” a ellos. Encontrado en (Johnson, 2016).

Este *Jetzt-dot* también puede ser traducido del alemán como “ser-ahí”, cuyo desenvolvimiento encontramos en:

Este comportarse con el Ser a modo de posibilidad implica el tiempo, pues en cuanto la existencia del ser-ahí es poder ser, esta existencia no es nunca un simple tener que vérselas con el presente, sino tener que ver con el haber sido pasado y el haber de ser futuro. Todas las estructuras del ser-ahí, unidas bajo la estructura del cuidado, deben concebirse en lo que respecta a su despliegue como temporales. Todo acontece en un único movimiento desglosado en un triple tipo de vivencia o éxtasis, pasado, presente y futuro, que se halla por debajo de todas las demás vivencias: “La totalidad del ser del ser-ahí como cuidado quiere decir: anticiparse-a-sí-siendo-ya-en (un mundo) y en-

medio-de (los entes que comparecen dentro del mundo).” (Heidegger, 2003, p. 344). Encontrado en (Lozano Díaz, 2015).

Para hablar del tiempo se tiene que partir desde un punto de vista personal, casi íntimo. El tiempo va variando de persona a persona, de época a época y es manifiesto que el hecho de tener un concepto claro del tiempo nos ayuda a investigar más de sus características y cómo afecta a todo lo que rodea, tenemos un concepto claro en la siguiente cita de Xavier Zubiri:

El tiempo se nos presenta como algo que va «pasando»: un presente se va haciendo pasado y va yendo a un futuro. El tiempo es, pues, un pasar que tiene tres que pudiéramos llamar «partes» suyas: presente, pasado y futuro. Estas tres partes se hallan dotadas de una intrínseca unidad. Esta unidad es lo que expresa el vocablo «pasar». En su pasar, el tiempo constituye una especie de línea simbólica, «la línea del tiempo». El concepto descriptivo del tiempo no es sino la descripción del tiempo como línea temporal. Entonces, lo que llamábamos partes del tiempo cobran un sentido especial: son los «puntos» de esta línea. De estos puntos, el presente es lo que desde siempre se ha llamado el «ahora» (nān, nunc). El «ahora» no tiene magnitud temporal; es pura y simplemente «puntual». Lo aprehendemos al ir haciendo cada vez más breve el lapso de tiempo que consideramos; el término de esta división es el «ahora». El «ahora» presente va pasando a pretérito a medida que el futuro va ocupando su puesto. La línea del tiempo no es, sino la línea de estos «ahoras»; son los momentos e instantes del tiempo. Los caracteres del tiempo considerado en sí mismo son los caracteres internos de esta línea, de este pasar de los ahoras. La tendencia natural de la inteligencia es considerar esta línea temporal como si fuera una línea de la misma índole que la línea espacial. No hay la menor duda de que ambas líneas se corresponden; veremos en seguida en qué sentido. Pero, sin embargo, tienen entre sí una diferencia esencial, tanto por lo que concierne a la unidad de las partes entre sí, como por

lo que se refiere a la disposición mutua de esas partes (Zubiri, 1974-1975, p. 5).

### ***1.2.9. Tiempo cronométrico***

Antes de pasar a las consideraciones conceptuales de mis obras con respecto al tiempo, cabe recalcar y deslindar conceptos sobre la objetividad en el paso del tiempo:

Por una parte, hay que atender al tiempo “cronométrico” que es el tiempo entendido como “medida” del reloj. Como ya lo anunció Einstein (1984: 24-26), en este caso se trata de poner en relación de simultaneidad dos procesos físicos en tanto sucesivos. El primer proceso es el del reloj mismo. Un “buen” reloj debe poseer diversas fases sucesivas, pero estas deben ser “equidistantes”, es decir, que la “distancia temporal” entre sus fases debe ser la misma. El segundo proceso es el ente físico a medir. Lo que hacemos es poner en relación de simultaneidad las fases del proceso del reloj con las que así se establecen en el ente físico en cuestión. El ente físico posee ahora fases, pero en tanto establecida extrínsecamente en su funcionalidad con el reloj. Lo medido entre fases es justamente el “tiempo cronométrico” [una hora, veinte minutos, etc.] (Vargas, 2012, pp. 126-127).

### ***1.2.10. La experiencia ilusoria del tiempo***

Más allá de la objetividad del tiempo y la posibilidad de cuantificarlo, existe una subjetividad en cuanto a su estructura interna, que López plantea como tesis de la irrealidad física del tiempo, teniendo que:

Para ser claros: TIFT considera que es verdadera la afirmación “tenemos experiencia del pasaje temporal”, pero niega que el contenido de esa experiencia sea verídico en el sentido de reflejar una propiedad objetiva del mundo; en otras palabras: niega que el pasaje temporal sea una característica objetiva del mundo natural. En

conclusión, la experiencia del pasaje temporal sería la experiencia de algo físicamente irreal, es decir, sería una ilusión. (C. López, 2019, p. 49)

El pasaje temporal al que se refiere no es más que la consciencia entre las diferencias del pasado y el futuro.

### ***1.2.11. Estructuras internas del tiempo:***

El tiempo como cualquier concepto tiene estructura bien definidas. Al tener que definir estos conceptos, estos varían dependiendo del uso racional del tiempo, del uso consciente del mismo y de lo que pensamos que es el tiempo, Zubiri nos detalla lo siguiente:

Esos procesos son de cuatro tipos: procesos físicos, procesos biológicos, procesos psíquicos y procesos biográfico-históricos. De ahí que la línea temporal tenga también cuatro posibles estructuras. La línea temporal de los procesos físicos tiene el carácter de sucesión. La línea temporal de los procesos biológicos culmina en el carácter de edad (en el sentido más amplio del vocablo). La línea temporal de los procesos psíquicos es duración (en el sentido estricto de la palabra). La línea temporal de la vida biográfico-histórica está constituida por un anticipar proyectante: es lo que llamaré precesión. *Sucesión, edad, duración, precesión*: he aquí los cuatro tipos estructurales de tiempo. (Zubiri, 1974-1975, p. 27)

Para lograr comprenderse a uno mismo como ser existente, Deleuze sostiene que es el tiempo puro, la forma bajo la cual podemos pensar en nuestra propia existencia y el devenir:

Al percibirse a sí mismo en el tiempo, y por ende como fenómeno, la unidad del yo cartesiano se quiebra: tenemos ahora, por un lado, el yo pensante (no intuible e indeterminable), y por el otro, el yo sintiente (determinable y determinado en el tiempo). Deleuze se referirá al

primero, la espontaneidad kantiana, como Je, y al segundo, la receptividad kantiana, como Moi. En otras palabras, el tiempo crea el doble empírico-trascendental (Pachilla, 2019, p. 99).

### ***1.2.12. El tiempo, discusión filosófica***

Según Álvarez Toledo, el tiempo como sustancia ha sido discutido por diversos filósofos a lo largo del tiempo, se tiene:

La discusión sobre si el tiempo es realmente una sustancia, una cosa de las muchas que pueblan el universo, cuenta con un largo recorrido histórico. Uno de sus momentos más notables fue el que refleja la correspondencia entre Leibniz y Clarke (1715- 1716/1980). Mientras que este, discípulo y amigo de Newton, defendía la existencia del tiempo como una sustancia en continuo flujo, independiente de la materia, de las cosas y, por tanto, capaz de existir sin ellas (es posible un tiempo vacío), Leibniz era partidario de la concepción del tiempo no como una sustancia, sino como un conjunto de relaciones (anterioridad, posterioridad, simultaneidad) entre cosas y sucesos del mundo real. Por ejemplo, el golpe del hacha es anterior a la ruptura de la rama, existe entre ambos hechos una relación temporal, pero la existencia de una relación es muy distinta a la existencia de una sustancia, la propia, en este caso, del hacha y la rama. El tiempo, por tanto, tendría su razón de ser en la existencia de cuerpos materiales y en sus cambios, en la sucesión de hechos, pero no tendría sentido la existencia de un tiempo carente de este contenido material, un tiempo vacío. La discusión filosófica entre partidarios de estas dos concepciones del tiempo, un tiempo sustancial y un tiempo relacional, sigue vigente, sin que los nuevos conocimientos científicos ayuden a inclinar definitivamente la balanza en un sentido u otro (Álvarez Toledo, 2021, p. 6).

### ***1.2.13. Tiempo objetivo y tiempo subjetivo***

Si bien es cierto que tenemos unidades de tiempo que nos permiten medirlo y usarlo objetivamente, existe también el tiempo perceptual sobre el cual reflexiona San Agustín:

En sede agustiniana se trata del diálogo interior entre tiempo natural y reflexión filosófica, que conduce al ser y a la esencia del tiempo; entendemos que la actitud agustiniana es fenomenológica en cuanto parte de la comprensión del tiempo natural y conduce al propio de la vida de cada día (Gander, 2002, p. 301; von Herrmann, 1992, p. 19; Staiti, 2006, p. 385). Considerado en sí mismo, el tiempo natural no es problemático, pues se lo vive como tal; sin embargo, cuando se interroga por la experiencia del tiempo comienzan las contradicciones y las dificultades. Así como el mundo real no es un dato fenomenológico, tampoco el tiempo cronológico (die Weltzeit), en el sentido de la ciencia natural, incluida la psicología (Husserl, 2000, p. 4). Encontrado en (Calabrese, 2019, pp. 113-114)

La experiencia humana del tiempo es descrita por este mismo filósofo de la siguiente manera:

A partir del concepto de medida, San Agustín plantea el carácter ontológico del tiempo. Lo que pasa y puede ser medido lo denominamos tiempo. Ante tal aporía, el hiponense retoma los usos del lenguaje cotidiano para el vacío ontológico que hace evidente la presentación del carácter sucesivo del tiempo. Denomina “memoria” a las experiencias ordenadas por un sujeto. El tiempo se puede medir porque hay una *distentio animi*, que podemos traducir como “extensión o despliegue del espíritu”, por la que el ser humano es capaz de transitar entre la espera/expectativa, la visión/atención y la memoria (Calabrese, 2019, p. 120).

#### ***1.2.14. Dimensiones del tiempo***

Para organizar la concepción del tiempo es necesario acudir a la clasificación que realizó San Agustín a partir de dimensiones, teniendo:

Para San Agustín, el tiempo presenta tres dimensiones (pasado, presente y futuro); estas tres dimensiones suponen una diáspora que arrastra el interior del ser humano ante el abismo de la “discordancia” (la *distentio animi*): es la desemejanza que hace gemir al ser humano (a su espíritu). Las tres instancias temporales se distribuyen a partir del centro, y el centro es el presente. “Es el presente el que estalla en tres direcciones, reduplicándose de alguna manera cada vez”, dice Ricoeur (2003, p. 463) leyendo a Agustín. En realidad, se trata de tres modalidades del presente: el presente del pasado, que se hace efectivo por la memoria; el presente del presente, que supone la visión atenta (la atención); y el presente del futuro, que toma cuerpo mediante la espera. Encontrado en (Laguna González, 2021, p. 172).

#### ***1.2.15. El pasado***

Para reflexionar sobre el pasado en mis obras, usé el concepto de *eterno retorno* explicado según Klossowski en el siguiente párrafo:

Querer eternamente lo pasado repetido implica una ruptura con la idea de la irreversibilidad del tiempo. En referencia al pasado, el eterno retorno exige querer también lo no querido, sustraer, por lo tanto, al acontecimiento su carácter único «de una vez para siempre» (Llebadot, 2021, p. 78).

#### ***1.2.16. El presente***

En cuanto al abordaje del presente, tuve en cuenta las reflexiones tomistas. “El tiempo es, por tanto, para Tomás de Aquino, “el continuo deslizarse del “ahora” en cuanto alterado y numerado por la razón” que mide tanto lo que actualmente cambia como lo que puede cambiar, es decir, el reposo” (Carmen Minecan, 2017, p. 188).

### ***1.2.17. El futuro***

El abordaje del futuro en mis obras estuvo basado en las consideraciones filosóficas de Deleuze:

Futuro se puede llamar a ese Otro (la repetición regia es la del futuro, dice diferencia y repetición). Pero si existe en Deleuze como en Heidegger un privilegio del futuro, no es deducible de una problemática de la finitud, sino de la obra, que rechaza sus andamiajes, hábito, memoria, agente. Para el hombre, el futuro no es una anticipación de su propio fin, de su propia muerte, la posibilidad extrema de su ser, nada que aparente un ser-para-la-muerte, ya que no es a partir de que pueda ser pensado ipso-facto, sino de un flujo proto-óntico. Si en la elaboración de ese futuro hecha por Deleuze lo abierto es una referencia importante, ella ahí remite al afuera, más que al ser. Digamos que lo abierto de Deleuze es más para Blanchot que para Heidegger. Por lo tanto, es bajo el signo de la Exterioridad, que el pensamiento puede ganar una determinación de futuro. (Pélibart, 2001)

### ***1.2.18. Compromiso temporal discrecional***

La sensibilización del público en cuanto el uso de su propio tiempo a través de mis obras está basado en lo siguiente:

El concepto de compromiso temporal discrecional, que se define como la asignación no forzada de un cierto número de minutos, horas, días o cualquier otra unidad de tiempo que una persona consagra, o querría consagrar, a realizar una actividad. El compromiso temporal discrecional encuentra su expresión en el ocio y en las facetas agradables del trabajo (que, en la práctica, se experimentan como ocio). Los tipos de compromisos temporales que realizan las personas les ayudan a dar forma a sus estilos de vida laborales y de ocio, constituyendo así parte del modelado de estos estilos de vida. En el ocio, la naturaleza de estos compromisos varía sustancialmente en

función de sus tres formas: ocio serio, casual o basado en proyectos. En el ámbito de los estudios de ocio se usa generalmente el “uso del tiempo” como una idea objetiva. (Stebbins, 2012, p. 1)

En cuanto a la percepción de uno mismo, se encuentra en Hegel, el concepto de *Dasein*:

Como se puede colegir, aquí se juega toda forma ontológica de responsabilidad, o sea, bajo la conformación de una mismidad que integre en su seno, en cuanto poder-ser más propio, y de manera análoga al hacerse-cargo, el no-hacerse-cargo, que es justamente, el horizonte al que apuntaba la impronta afectiva de la facticidad, pues la elección —la de ser libre— se ejerce sobre el fondo indisponible de lo elegido, y el sí-mismo es su transformación en cuanto experiencia de la propiedad del *Dasein*. (Periñán, 2021, p. 167)

El *Dasein* no sería más que la autorreferencia, el darse cuenta de la existencia de uno mismo, sus circunstancias y la auto referencialidad.

### ***1.2.19. Tiempo libre***

Ahora que el compromiso temporal discrecional está definido, es importante trabajar acerca del tiempo libre, sobre lo que Trapanese & Bifucio nos dice:

El tiempo libre es un ámbito social e identitario de particular relevancia en la experiencia individual y colectiva contemporánea, y el cuerpo es sin lugar a dudas, fundamento central de nuestro yo. Podríamos decir que nuestra existencia, así como nuestra identidad, está íntimamente “encarnada”. En definitiva, nosotros somos nuestro cuerpo. Sin embargo, no solo “somos” sino al mismo tiempo “tenemos” un cuerpo. El cuerpo abre entonces las vías de acceso a la subjetividad y a la objetividad, y es, presumiblemente, requisito

fundamental de la interacción entre estas dos dimensiones (Trapanese & Bifuco, 2017, p. 12).

Al respecto, López indica, la existencia de uno mismo con relación al tiempo se describe como:

Yo sostengo lo siguiente: el hombre y en general todo ser racional existe como fin en sí mismo, no simplemente como un medio para ser utilizado discrecionalmente por esta o aquella voluntad, sino que tanto en las acciones orientadas hacia sí mismo como en las dirigidas hacia otros seres racionales el hombre ha de ser considerado siempre al mismo tiempo como fin. Encontrado en (López, 2021, p. 299).

### ***1.2.20. La poética de mis obras***

Para lograr abordar el concepto físico y filosófico del tiempo se toma a Kant que relaciona el cuerpo, el espacio-tiempo y el lenguaje:

La filosofía del Kant (sic.) pone de manifiesto, como él mismo lo expresó, un “despertar del sueño dogmático”, lo cual es fundamentado por un giro copernicano en la filosofía occidental. (...) sobre este giro filosófico que puede ser entendido en el vínculo entre cuerpo, tiempo-espacio y lenguaje, donde las fórmulas poéticas: el tiempo se sale de sus goznes, yo soy otro y lo más profundo de lo humano es la piel, permiten abrir un panorama comprensivo sobre el problema de la razón, el entendimiento y la sensibilidad de la estética trascendental kantiana.

Por ello, el giro copernicano preconizado por Kant se guía por su premisa según la cual “solo conocemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas” (Crítica de la razón pura), derivando en el problema sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento expresadas en la relación entre cuerpo, tiempo-espacio y lenguaje (Cardona Rodas, 2019, p. 619).

En el proceso creativo tomé en cuenta las reflexiones de Mercedes Laguna:

Es necesario que nos coloquemos en este camino (el de la expresión creativa), pero —para pensar el tiempo— hemos de pertrecharnos con las armas subjetivas de la memoria y la emoción, además de las armas objetivas de la medida del tiempo y el método de las ciencias humanas y sociales (Laguna González, 2021, p. 165).

### *1.2.21. Análisis estético*

Para realizar el discurso crítico de las obras presentadas, acudo a los siguientes conceptos de análisis estético:

#### 1.2.21.1. Proporción

Este taxón se trabajó a partir de las consideraciones de Dondis:

Hay muchos otros sistemas de establecer escalas; la versión contemporánea más notable es la ideada por el fallecido arquitecto francés Le Corbusier. Su unidad modular, base de todo su sistema, es el tamaño del hombre, y sobre esta proporción establece una altura media de techo, una puerta media, una ventana media, etc. Todo resulta unificado y repetible. Aunque parezca extraño, los sistemas unificados de la producción en serie llevan incorporados estos efectos y a menudo los elementos de que se dispone para el diseño constituyen un factor limitativo al restringir las soluciones creadoras. (Dondis, 1985, p. 58)

#### 1.2.21.2. Equilibrio

El equilibrio se trabajó a partir de las consideraciones de Dondis y de la editorial Susaeta:

La influencia psicológica y física más importante sobre la percepción humana es la necesidad de equilibrio del hombre, la necesidad de tener sus dos pies firmemente asentados sobre el suelo y saber que ha de permanecer vertical en cualquier circunstancia y en cualquier

actitud con un grado razonable de certidumbre. El equilibrio es, pues, la referencia visual más fuerte y firme del hombre, su base consciente e inconsciente para la formulación de juicios visuales. Lo extraordinario es que, aunque todos los *patterns* visuales tienen un centro de gravedad técnicamente calculable, no hay un método de cálculo tan rápido, exacto y automático como la sensación intuitiva de equilibrio que es inherente a las percepciones del hombre. (Dondis, 1985, p. 27)

Cada forma o figura dibujada sobre un papel o una tela se comporta como un peso -un peso visual- porque ejerce una fuerza óptica. Las figuras pueden ser imaginadas como los pesos de una balanza (...); la composición está en equilibrio si los “pesos” de las figuras se “compensan” entre sí. (Prette & De Giorgis, s/f, p. 118)

#### 1.2.21.3. Perspectiva

El taxón de perspectiva fue trabajado a partir de las consideraciones de la editorial Parramón:

Desde entonces la perspectiva es imprescindible para quien desee dibujar con exactitud; sin embargo, a pesar de ser el método que más se aproxima a la realidad, constituye una invención, una simplificación, una adaptación. Es una obviedad afirmar que entre la perspectiva y la visión retiniana existen unas analogías formales evidentes, pero la corrección y exactitud matemática solo existen en el dibujo, no tienen por qué manifestarse en el modelo real. Aunque la perspectiva representa un instrumento extraordinario, es un convencionalismo; si proyectamos meticulosamente las líneas perspectivas sobre algunas imágenes fotográficas, observamos que las mediciones geométricas no siempre coinciden con el modelo real. (Parramón Paidotribo, 2017, p. 5)

#### 1.2.21.4. Morfología

Para establecer la morfología o forma de un elemento visual es necesario establecer su estructura, textura e iluminación, comprendiendo:

**a) Estructura**

A pesar de que diversos autores sostienen que la estructura se debe leer desde el material utilizado, para la presente tesis se tomaron en cuenta a Dondis y a Wong, debido a la cercanía de sus teorías con la ejecución gráfica, teniendo:

La estructura del trabajo visual es la fuerza que determina qué elementos visuales están presentes y con qué énfasis. [...] La imagen que emerge del proceso es una estructura de espacio, y el espacio mismo es un todo emergente de formas, de volúmenes coloreados y visibles. El mensaje y el significado no están en la sustancia física sino en la composición. La forma expresa el contenido. Es artísticamente bueno todo aquello que articule y presente una sensación a nuestro entendimiento. (Dondis, 1985, p. 37, 80)

La estructura, por regla general, impone un orden y predetermina las relaciones internas de las formas en un diseño. Podemos haber creado un diseño sin haber pensado conscientemente en la estructura, pero la estructura está siempre presente cuando hay una organización. La estructura puede ser formal, semiformal o informal. Puede ser activa o inactiva. También puede ser visible o invisible. (Wong, 1995, p. 59).

**b) Textura**

La textura fue trabajada desde las consideraciones de Dondis:

La textura es el elemento visual que sirve frecuentemente de «doble» de las cualidades de otro sentido, el tacto. Pero en realidad la textura podemos apreciarla y reconocerla, ya sea mediante el tacto, ya mediante la vista, o mediante ambos sentidos. Es posible que una textura no tenga ninguna cualidad táctil, y solo las tenga ópticas, como

las líneas de una página impresa, el dibujo de un tejido de punto o las tramas de un croquis. Cuando hay una textura real, coexisten las cualidades táctiles y ópticas, no como el tono y el color que se unifican en un valor comparable y uniforme, sino por separado y específicamente, permitiendo una sensación individual al ojo y a la mano, aunque proyectemos ambas sensaciones en un significado fuertemente asociativo (Dondis, 1985, p. 54).

### *c) Iluminación*

En cuanto la iluminación, se toma en cuenta el análisis de la editorial Susaeta:

Los objetos tienen un relieve, destacando el fondo del entorno y percibimos su volumen gracias al claro oscuro que los modela. Si la luz encuentra un cuerpo opaco, se forman dos sombras: la sombra propia en la mitad del cuerpo que nos recibe luz, y la sombra que se proyecta al exterior. Cada cuerpo, o cada objeto, proyecta una sombra que reproduce sus contornos, pero que se deforma según la inclinación de los rayos luminosos. (Prette & De Giorgis, s/f, p. 150)

#### 1.2.21.5. Línea

La línea se analiza desde el método Loomis, que indica es: “El verdadero comienzo de la expresión artística” (Loomis, 1947, p. 25).

#### 1.2.21.6. Armonía

Para Wong, la armonía es un concepto subjetivo, sin embargo, está determinada por las siguientes meditaciones:

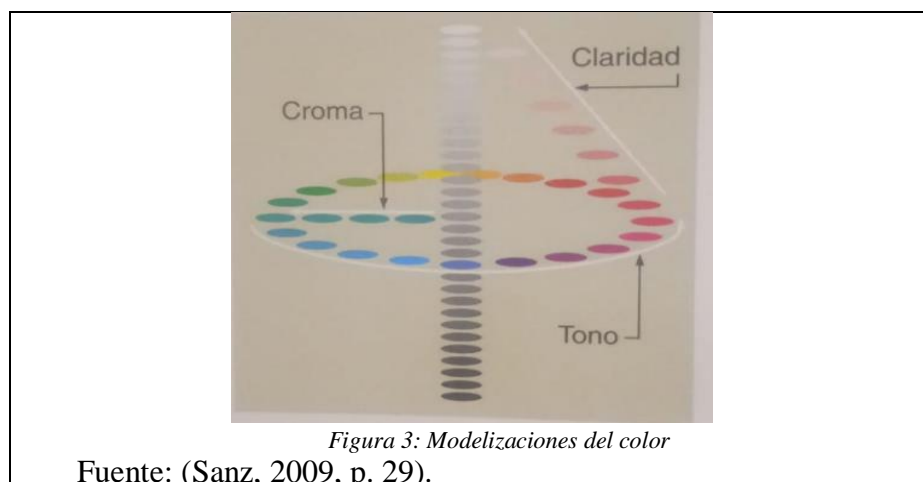
Los gustos cambian de generación en generación y según la edad, el sexo, la raza, la educación, el entorno cultural, etc., de cada individuo, y por ello es difícil establecer normas específicas para la creación efectiva de combinaciones de color.

En el marco de nuestros propósitos, la armonía de color queda óptimamente descrita como combinaciones de color afortunadas, que halagan la vista mediante la utilización de colores análogos o las excitan mediante contrastes. La analogía y el contraste son, pues, las dos vías para el logro de la armonía de color. (Wong, 1992, p. 51).

#### 1.2.21.7. Color

El color, ampliamente definido como fenómeno fisicoquímico y perceptual por diversos autores, es tratado, según J.C. Sanz en la presente investigación, con la siguiente taxonomía:

Las modelizaciones de 3 dimensiones interrelacionan 3 escalas que se corresponden con los “atributos del color”. En ellas, se pretende concretar el concepto científico, el color como una cualidad de la visión integrada por dichos atributos llamados “luminosidad”, “tono”; y “saturación” si la percepción es sugerida por algo auto luminoso; o bien “claridad”, “tono” y “croma” si la sugerencia depende de una fuente de iluminación ajena al cuerpo observado. (Sanz, 2009, p. 29)



#### 1.2.21.8. Ritmo

Este taxón es considerado desde la teoría de Villafañe que propone elementos morfológicos, dinámicos y escalares, siendo el ritmo un elemento escalar, descrito como sigue:

(...) uno de los elementos dinámicos de la imagen, el ritmo, está asociado a la temporalidad. El ritmo, que implica un orden, produce una significación que está originada por la ordenación sintáctica de unos elementos (en el caso de la imagen son los elementos morfológicos, en la música la escala de notas) que no son equipotentes, es decir, unos tienen un valor plástico mayor o menor que otros y su actividad visual varía de muy diversas maneras. (Villafañe, 2006, p. 139).

### ***1.2.22. Análisis semiótico***

#### **1.2.22.1. La semiótica**

Para definir el concepto se hace uso de la producción intelectual de León Maristany, que expone:

La imagen genera un discurso que nace en la descripción denotativa de la imagen y su interpretación connotativa o de significado. La lectura de una imagen tiene en este siglo muchos métodos, depende de la naturaleza de la misma. En el caso de ser producto de un sistema para analizar el cuerpo con el propósito de conocer o diagnosticar desde la medicina, corresponde a la semiótica médica; en el caso de obras de arte, a la semiótica de la imagen: y diferentes ciencias, disciplinas o artes evolucionan en la lectura descriptiva e interpretativa de la imagen en su contexto. En la ciencia esta lectura se denomina “narrativa”, en el arte se denomina “discurso”. (León Maristany, 2021, p. 29)

#### **1.2.22.2. La semántica**

Una de las divisiones de la semiótica es la semántica, que no es más que la comparación entre el signo, en este caso visual, con la experiencia en la realidad efectiva, tal como indica Zecchetto:

En primer lugar, pueden estudiarse las relaciones de los signos con los objetos a los que son aplicables, es decir, a lo que los signos quieren

significar al referirse o al denominar cualquier tipo (sic.) de seres o de entidades. Esta relación se denomina *Dimensión Semántica* de la semiosis, y su estudio se llama sencillamente “*Semántica*”.

(Zecchetto, 2002, p. 20)

#### 1.2.22.3. La pragmática

La siguiente división de la semiótica trata las relaciones entre los signos y el público para las artes visuales, teniendo:

También puede estudiarse la relación de los signos con los intérpretes y con las personas que utilizan los signos de modo concreto. En este caso, aparece la *Dimensión Pragmática* de la semiosis, y su estudio recibirá el nombre de “*Pragmática*” (Zecchetto, 2002, p. 21).

#### 1.2.22.4. La sintáctica

La última división trata las relaciones entre signos, como indica Zecchetto:

Finalmente, se ha de considerar la relación formal de los signos entre sí. Esta relación se incorpora en la definición de los signos, puesto que el uso habitual de ellos, incluye necesariamente la presencia de “un sistema sígnico” que funciona con correlaciones internas y sugiere mecanismos mnemónicos y señaladores sintácticos. La sintaxis se interesa por los sistemas formales (llamados “gramáticas”) diseñados para analizar los lenguajes. (Zecchetto, 2002, p. 21)

#### 1.2.22.5. Análisis categórico

Para establecer la categorización de mis obras se acude a los conocimientos de León Maristany, que expone:

En la valoración de una imagen, cada elemento o figura (segmento) debe ser separado para su análisis, a esto se denomina desglose.

En este primer nivel de análisis, las categorías (códigos) identificadas deben relacionarse lógicamente con los datos que representan.

(Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2014, p. 427). Categorías: [...]Se utilizan palabras como índices, temas y categorías. Cada una refleja un aspecto importante de la codificación. Categorías. (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2014, p. 426)

Dey (1993) utiliza la palabra “categoría”, que indica otro aspecto de la codificación. La aplicación de nombres a pasajes de texto no es arbitraria, implica un proceso deliberado y meditado de categorizar el contenido del texto. (Gibbs Graham, 2007, p. 64). Los códigos son etiquetas para identificar categorías. (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2014, p. 426). Una técnica sencilla para producir categorías es el agrupamiento... Similitudes entre pasajes, unidades, segmentos del lenguaje verbal y no verbal, pueden indicar categorías. (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2014, pp. 436-437). Encontrado en (León Maristany, 2021, p. 36)

### 1.3. Marco Conceptual

Para el desarrollo de esta investigación es necesario definir de manera concisa los siguientes términos:

- **Aceite de linaza:**

Es el aceite que se extrae de la semilla del lino, es el más común y el más usado por los artistas. Su popularidad se basa en su bajo costo y en que es uno de los aceites que seca más rápido y que tiene mayor durabilidad, pues una vez seco forma una película muy resistente. Su inconveniente es que tiene tendencia a amarillear, por lo que debes usarlo con cuidado y en pequeñas cantidades con los blancos, azules y otros colores claros.

- **Aglomerado:**

Se conoce como aglomerado a la tabla de madera que se forma a partir de la unión de virutas con cola. El procedimiento para fabricar estas planchas tiene diferentes características, dependiendo del tamaño de las virutas o de los fragmentos y del tipo de pegamento utilizados. Lo habitual es que se trabaje con maderas de poca dureza debido a que, de este modo, el prensado es más sencillo.

- **Cartón:**

El cartón es un material formado por varias capas de papel superpuestas, a base de fibra virgen o de papel reciclado. El cartón es más grueso, duro y resistente que el papel. Algunos tipos de cartón son usados para fabricar embalajes y envases, básicamente cajas de diversos tipos. La capa superior puede recibir un acabado diferente llamado «estuco» que le confiere mayor vistosidad.

- **Cepillos:**

Se denomina cepillo, comúnmente, a un utensilio consistente en un mango y una base, sobre la cual se fijan filamentos flexibles llamados cerdas, aptos para limpiar, tallar, lavar, peinar o barrer, entre otros usos menos comunes. Existen

diversos tipos diferenciados por los materiales con los que se hacen, la forma que tienen, la manera en que se fabrican y el uso al que están destinados.

- **Cinta masking:**

La cinta de enmascarar, cinta de carrocerero, cinta de pintor, cinta adhesiva protectora, tirro, pegote o conocida también por su nombre en inglés: masking tape, es un tipo de cinta adhesiva fabricada generalmente con papel, de fácil desprendimiento y autoadhesiva.

Se usa principalmente en pintura artística para enmascarar áreas que no deben ser pintadas. El tipo de adhesivo sin dejar residuos o dañar la superficie a la cual es aplicada. Se encuentra disponible en el mercado en diversas resistencias, clasificadas en una escala del 1 al 100 según la concentración del pegamento.

- **Cola sintética:**

Es un producto a base de poliacetato de vinilo de alta calidad, desarrollado para la unión de madera entre sí o pegado de cartones y papeles. Presenta resistencia al frío, por lo que en caso de ser expuesta a temperatura de más o menos 0° a 5 °C, observará que se espesa, pero recupera sus características de fluidez y pegado, cuando recupera su temple ambiental.

- **Colagrafía:**

Obra impresa mediante una prensa a partir de una matriz construida por elementos adheridos a esta (Ramos Guadix, 1992, p. 18).

- **Espátula:**

Una espátula es una herramienta que consiste en una lámina plana de metal con agarradera o mango similar a un cuchillo con punta redondeada. Según su uso, hay diferentes tipos de espátula:

En construcción, una espátula suele ser una hoja, fina y flexible y se utiliza para limpiar, alisar, rascar (la pintura, por ejemplo), levantar incrustaciones, etc. Con forma rectangular se le suele llamar rasqueta.

- **Gesso:**

El gesso (pronunciación italiana: ['dʒɛsso]); literalmente "tiza", a su vez del latín: yeso y del griego: γύψος) es una sustancia de color blanco que consiste en una mezcla de un aglutinante con tiza, yeso, pigmento, o alguna combinación de los mismos. El gesso se aplica a lienzos u otras superficies antes de pintar sobre ellas, normalmente con óleo o témpera. Generalmente, se aplica con una espátula de bellas artes. El gesso también es usado, aunque pocas veces, en imaginería, ya que en este arte se usa el llamado estuco, y en manualidades, puesto que su principal función es hacer de tapa grietas.

- **Grabado:**

Hay cuatro principales modos de impresión, en la impresión en relieve, la superficie que imprime sobresale del resto del bloque. En los procesos de impresión en hueco la imagen está grabada en la plancha metálica. En la impresión planográfica, la imagen está al mismo nivel que la parte no dibujada y el proceso se basa en la incompatibilidad del agua y la grasa. En la serigrafía se hace pasar la tinta a través de una trama o pantalla en la que se ha formado el diseño mediante plantillas recortadas o pintadas con un líquido que se endurece al secarse (Dawson, 1981, p. 6).

- **Laca piroxilina:**

Es un producto de alta calidad, fabricado a base de nitrocelulosa, resinas alquídicas y solventes especiales, que le confieren propiedades balanceadas, como resistencia al alcohol, dureza, elasticidad, alto brillo y larga duración.

- **Onírico:**

Del gr. ὄνειρος óneiros 'ensueño'. Adj. perteneciente o relativo a los sueños.

- **Palabra:**

En gramática tradicional, una palabra (del latín parabŏla) es una unidad de significado que se separa de las demás mediante pausas potenciales en el habla y

blancos en la escritura. Es una unidad de la lengua que resulta muy fácil de identificar, tanto en el habla, en las señas, como en la escritura.

- **Papel:**

El papel es el principal medio de expresión para la obra gráfica, este ayuda a resaltar mejor los elementos estéticos de la obra. Dawson nos da un concepto claro de lo que es el papel.

- **Prensa/Tórculo:**

Un tórculo o prensa para grabado es una máquina de imprenta que sirve para la impresión de grabados y calcografías. Estructuralmente, un tórculo no es más que un tipo de prensa con dos rodillos que comprimen la plancha metálica que contiene el grabado. Gracias a la presión ejercida por el tórculo, la tinta se transfiere de la plancha al papel.

- **Shibui:**

"Shibui" es un término empleado para describir objetos que poseen atractivo en su austeridad y moderación. Asocio este término al concepto del futuro desde la perspectiva de mi existencia en el mundo, o "Dasein". Esta percepción, sumada a la referencia de la cultura japonesa, simboliza el fin de un tiempo específico en el camino propio.

- **Silicona:**

La silicona fría, conocida a veces por este nombre para diferenciarla de la caliente, es, desde el punto de vista químico, un compuesto inorgánico formado por átomos de oxígeno y silicio.

Desde el punto de vista funcional, la silicona también se puede usar como adhesivo, al igual que la cola termofusible. Sin embargo, el uso por excelencia de la silicona es como sellador. Los selladores de silicona se usan en las juntas de impermeabilización en bañeras, platos de ducha o ventanas, por ejemplo.

- **Tetra Brik:**

Es un envase de cartón, plástico polietileno y aluminio, producido por la empresa sueca Tetra Pak. Tiene forma de paralelepípedo y está compuesto por diferentes capas. El envase Tetra Brik es el más conocido y el más vendido de los envases de Tetra Pak, hasta tal punto que algunas personas lo consideran un nombre genérico, aunque es una marca registrada. El envase Tetra Brik puede encontrarse tanto para productos refrigerados como para productos UHT bajo la denominación de Tetra Brik Aseptic.

- **Texturas:**

La textura táctil es la percibida por medio del tacto en cualquier superficie, la textura visual queda plasmada en una superficie bidimensional por medio de técnicas de representación y puede ser percibida solo visualmente (Silva, 2012, p. 10).

- **Thinner Acrílico:**

El Thinner es un diluyente, compuesto por una mezcla de disolventes orgánicos derivados del petróleo, que ha sido preparado para disolver o diluir sustancias insolubles en agua, como pintura, esmalte al aceite, etc.

- **Tiempo:**

El tiempo es, pues, un pasar que tiene tres que pudiéramos llamar «partes» suyas: presente, pasado y futuro. Estas tres partes se hallan dotadas de una intrínseca unidad (Zubiri, 1975, p. 5).

- **Tintas offset:**

Las tintas de impresión son una fina dispersión de pigmentos o derivados de colorantes en un medio líquido de viscosidad variable llamado vehículo o ligante (comúnmente barniz). Su estructura y composición están condicionadas a los elementos siguientes: sistema de impresión – forma de impresión – tipo de máquina de impresión – soporte de impresión – requisitos estáticos – resistencias

solicitadas de cualquier tipo en cualquier posición del impreso en función del uso al cual será destinado: mecánica, física, química.

### CAPÍTULO III









#### ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO PROCESO DE SEGMENTACIÓN Y CATEGORIZACIÓN

##### 2.1. Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones

**Tabla 1**  
*Pragmática*




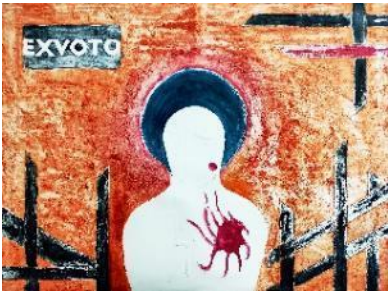




	ESPECTADOR			
	GÉNERO	EDAD	CREENCIAS	CONTEXTO ACADÉMICO
<b>PR AG MÁ TIC A</b>	Ambos	Sin restricción	Todo contexto	Todo contexto

**Tabla 2**  
*Valoración paradigmática*

		CATEGORIZACIÓN PARADIGMÁTICA	
PARADIGMA		IDEAS ARTICULADAS ELEMENTOS QUE TIENEN ENTRE SÍ ALGO EN COMÚN SIMILITUDES	
DIFERENCIAS	Pasado		
			
	Futuro		
			
Autor: Dante Castilla Castillo			

## Categorización valorativa gráfica

**Tabla 3**  
*Unidades*

Texturas del tiempo	
<p><b>Pausa</b> Obra Nro.1</p> 	<p><b>Espacios</b> Obra Nro.2</p> 
<p><b>Remoto</b> Obra Nro.3</p> 	<p><b>Exvoto</b> Obra Nro.4</p> 
<p><b>Camino</b> Obra Nro.5</p> 	<p><b>Surgir</b> Obra Nro.6</p> 
<p><b>DNT</b> Obra Nro.7</p> 	<p><b>Shibui</b> Obra Nro.8</p> 

**Tabla 4**  
*Categorización*

<b>CATEGORIZACIÓN SIMILITUDES</b>			
<b>D I F E R E N C I A S</b>	1era categoría “Pasado”	Pausa	Espacio
		Remoto	Exvoto
	2da categoría “Futuro”	Surgir	Camino
		DNT	Shibui

**Primer nivel de investigación: Categorización (similitudes)**

a) Primera categoría: “Pasado”

El discurso de la categoría versa sobre el tiempo como ilusión que nos ayuda a darle sentido a la vida; suena imperdonable cuando las cosas buenas se van, pero podemos volver a ellas una y otra vez, porque existe una fuerza maravillosa que nos ayuda a vencer la fibra del tiempo, esta fuerza es la memoria. Retener cada momento en imágenes es parte de nuestra experiencia del pasado, estas imágenes se pueden colgar en la pared de los recuerdos, tales fotografías para poder verlas todas una por una, porque en nuestra memoria pasaron, pasan y pasarán.

A esta categoría le corresponden 4 obras:

**Pausa:** Habla de la incesante vuelta a los recuerdos del pasado y su resistencia frente al cauce temporal, el tiempo llega a oxidar las memorias, cual agua que discurre sobre el duro metal, restándole brillo, contaminándolo, haciéndolo vulnerable y añadiéndole nuevos colores y texturas. Uno de los anhelos del hombre es detener el tiempo, esto se logra guardando los momentos

a través del *Jetzt-dot* de Heidegger, que no es más que la totalidad del ser-ahí o la consciencia de uno mismo en el mundo y en medio de los entes (entre ellos el pasado, presente y futuro) que lo componen.

**Espacios:** La obra es una reflexión acerca de esos espacios entre memorias y memorias, la persecución de aquel carácter sempiterno que el progenitor o demiurgo habría querido otorgarle a la creación según Plotino, cualidad que es imposible en aquello que posee un inicio, por lo que aquellos espacios, aquellas cuentas del tiempo que se van sucediendo, una a una entre las memorias que queremos guardar, son en realidad parte de la malla perpetua donde quedan plasmadas nuestras vivencias como puntos insignificantes para la eternidad, el tic tac del reloj nos hace conscientes de que no todo es memorable, pero lo que lo es, vale la pena.

**Remoto:** Su discurso radica en las memorias vividas, la evocación de uno mismo como ser que existe y vivió, como indica Deleuze, la reflexión de un yo pensante que determina el mundo que le rodea y el yo sintiente que es ahogado en el discurrir del tiempo; el yo trascendental de Kant se forma a partir de la unión entre la espontaneidad y la receptividad humana con respecto al paso del tiempo, es así que las memorias remotas se vuelven trascendentes cuando las recordamos protegiéndolas del olvido.

**Exvoto:** La obra posee el discurso de ofrecer los recuerdos en una suerte de exvoto, de los favores y promesas cumplidas en el continuo flujo del tiempo, con sus relaciones de anterioridad, posterioridad y simultaneidad. El tiempo, que tiene su razón de ser en la existencia de las entidades materiales y sus cambios, posee un contenido no en sí mismo, sino en la sustancia que implican las relaciones y cambios de lo que existe, que pueden ser congelados en un instante determinado.

b) Segunda categoría “Futuro”

El discurso de la categoría versa sobre el tiempo incierto, ya que no hay una manera segura de saber qué pasará más adelante, la sensación de espera/expectativa que sostiene Calabrese, la atención que se plasma en este grupo de obras usa el misticismo del color azul, simbolizando la divinidad e inmortalidad del tiempo. Por otro lado, las texturas no tienen un orden establecido, varían, como cambian las decisiones en una suerte de caos personal contenido en el tiempo, al igual que en el orden particular no sabemos qué podría llegar a pasar en un futuro generando, como sostiene San Agustín, una diáspora que arrastra el interior del ser humano ante el abismo de la “discordancia” (la *distentio animi*).

A esta categoría le corresponden 4 obras:

**Camino:** La obra cuenta sobre el camino que recorreremos hacia lo incierto, el tiempo va pasando, el presente se convierte en pasado y fluye hacia un futuro que conduce a una meta a largo o corto plazo, aquello que San Agustín llama el presente del futuro, que nos indica, toma cuerpo mediante la *espera*.

**Surgir:** El discurso de la obra versa sobre el surgir hacia ese futuro planteado o la complicación de este en un círculo vicioso de futuros que no llegarían, de esperas inacabables. Surgir hacia ese camino que se ha trazado, tal vez, o enfrentar las complicaciones que podemos tener dentro de esta vía despojando del carácter de única a la espera, enfrentándonos al devenir del tiempo y a los caprichos del destino.

**DNT:** La obra habla de la culminación en una especie de formación de un limbo donde la continuidad del flujo del tiempo es alterada por la cuantificación de la razón y, también por las emociones que nos conducen a veces de manera inconsciente al lugar donde nos encontremos en ese futuro que ideamos exterior a nosotros mismos, pero que es potencialmente nuestro.

**Shibui:** La obra gráfica versa sobre aquello que no se considera perfecto, que es lo que al final de la jornada es bello, los hombres existimos como un fin

en sí mismo, no somos el medio de nada ni nadie para ser utilizados, como indica Kant: “Solo conocemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas”, son la memoria y la emoción las dadoras de nuestras expectativas y las gestoras de la determinación de la meta final. Shibui marca el final de este camino que recorrí en este periodo de tiempo.

### **Segundo nivel de investigación: Categorización (diferencias)**

#### a) Codificación axial

##### Categorías 1 y 2

¿En qué se relacionan?

La relación planteada entre ambas categorías es temporal, el pasado conduce inexorablemente al futuro, una categoría es consecuencia de la otra.

El pasado es tan remoto y tan oxidado como lo puedas percibir, se resume en memorias que mantenemos frente al avance del tiempo, las texturas que se usan fueron cuidando cada aspecto de las mismas, otorgándoles la situación de ser sensaciones visuales y táctiles, rescatando lo onírico en ellas, los colores cálidos y óxidos ayudan al espectador a entender cómo el tiempo trata al pasado, dentro de este también existen efectos como el pausar de los momentos, el espacio entre memorias, el recuerdo de evocaciones remotas protegiéndolas del olvido, y el ofrecimiento de los recuerdos en una suerte de exvoto de los favores y promesas cumplidas.

La colección del futuro trae consigo incertidumbres por el caos que significan todas aquellas posibilidades que no son; trabaja con esta misma sensación que se plasma en este grupo de obras, usando el misticismo del color azul, simbolizando la divinidad e inmortalidad del tiempo, las texturas no tienen un orden establecido, varían, como cambian las decisiones. Contiene efectos como el camino que recorreremos hacia lo incierto, el surgir hacia ese futuro planteado, o la complicación de este en un círculo vicioso de futuros que no llegarían, hasta la culminación en una especie de formación de limbo, aquello que no se considera perfecto es lo que al final de la jornada es bello, el Shibui marca el final de ese camino que recorrí.

Ambas categorías se relacionan también en el concepto de ser del tiempo percibido de manera personal por mí, el autor, en las texturas como medio para traducir la experiencia psicológica a la realidad estética y en los conceptos filosóficos que plantean, las dimensiones del tiempo como parte de la experiencia humana.

b) Codificación selectiva

Categoría 1: “Pasado”

- ¿A qué se refiere esta categoría?

Esta categoría se refiere al tiempo que pasó, la memoria como experiencia del pasado; el concepto de ser del tiempo es muy diferente al conocimiento del tiempo por nuestra parte. El concepto de ser tiempo pertenece al orden de lo que existe como tal; el conocimiento del tiempo pertenece a la sapiencia. Las obras presentadas se ocupan de la teoría del conocimiento del tiempo principalmente y no de su esencia como tal.

- ¿Cuál es su naturaleza y esencia?

La categoría es eminentemente filosófica, su fundamento principal es el pasado y el cómo mantenemos las memorias frente al avance del tiempo, porque es diferente la apariencia de la realidad, nuestras construcciones a partir de la memoria serán siempre apariencias que preferimos construir a partir de las experiencias reales.

- ¿Qué nos dice la categoría?

La categoría comunica que el tiempo pasado erosiona los recuerdos del presente, los oxida, como fenómeno natural de las vivencias y memorias del ser humano; las obras no expresan y mucho menos captan el tiempo como se vería si fuese tangible a los sentidos, si no, que expresan la experiencia personal de lo que siento como tiempo.

- ¿Cuál es su significado?

Significa el avance imparable del tiempo y el cómo nos afecta revelando nuestra verdad interior a través de las vivencias que transfiguran los lugares comunes; al principio podemos experimentar la vida en el tiempo presente, pero con el paso del tiempo y el advenimiento del pasado es difícil identificar, aparte

de nuestra presencia, qué tienen en común todas nuestras vivencias. Comparten, finalmente, el óxido de nuestra débil memoria.

#### Categoría 2: “Futuro”

- ¿A qué se refiere esta categoría?

Esta categoría se refiere a la incertidumbre en cuanto la teoría del conocimiento del tiempo, se refiere a aquello que viene y queda abierto porque no lo conocemos, y, cuando lo conozcamos, ya no será ni futuro, ni lo que viene, ni abierto. El futuro es exterior a nosotros, no podemos determinarlo, solamente rendirnos al caos temporal en el que vamos girando sin poder oponernos.

- ¿Cuál es su naturaleza y esencia?

La categoría es predominantemente filosófica, se basa en la reflexión acerca del futuro y de las incertidumbres que genera por el caos que significan todas aquellas posibilidades que no son, pero son latentes de ser trabajadas en mis obras a través de las texturas; en esta categoría también se explora el concepto de lo divino y lo inmortal a través de la evocación de lo infinito contenido en las infinitas posibilidades existen en el futuro, pero que no siempre se hacen tangibles.

- ¿Qué nos dice la categoría?

La categoría comunica que el tiempo futuro posee inseguridad completa, porque es aquello con lo que te tropiezas cuando apenas te estás retirando del presente en un constante flujo, no como anticipación de la propia muerte, como sostienen diversos autores, sino de la posibilidad de la llegada del fin último (la mayor meta planteada en nuestras vidas).

- ¿Cuál es su significado?

Significa incertidumbres; el futuro es un concepto abierto, no se sabe qué es a lo que le pertenece y lo que dejaría de ser dentro de él, debido al constante cambio, su propiedad radica en el momento en el que se convierte en presente y deja de ser futuro, no posee cualidades inherentes hasta ser vivido, y lo único que nos queda es mantener una mente abierta para un futuro abierto.

## 2.2. Valoración social y del artista

Dante Castilla Castillo

Exposición: “Texturas del tiempo”; obras en colografía sobre el tiempo su uso y efectos.

	TIPO	DESCRIPCIÓN
<b>Componentes personales</b>		
<i>Tiempo y contexto</i>		Nací en 1996, Cusco – Perú, cinéfilo desde que tengo uso de razón, coleccionista de momentos. Tuve contacto con el mundo del arte desde las series animadas japonesas, apegado al mundo informático, diseñador desde el 2015; tengo relación estrecha con los videojuegos desde 2010. También soy grabador desde el 2015, y experimentador de texturas y colores desde el 2019.
<i>Psicológicos (Personalidad)</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Temperamento</li> <li>2. Carácter</li> </ol>	<p>Expresivo e intenso. Emotivo, hermético y calculador.</p>
<i>Académicos</i>	Académico	Estudí en la ESABAC
<b>Componentes sociales</b>		
<i>Ideológicos</i>	Anarquista	
<i>Políticos</i>	No militante	
<i>Culturales</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Usos</li> <li>● Costumbres</li> <li>● Creencias</li> <li>● Hábitos</li> <li>● Tradiciones</li> <li>● Lengua materna</li> </ul>	<p>Ninguno Ninguna Ninguna Ninguna Ninguna Castellano</p>
<i>Otro:</i>	Intereses	<p>Videojuegos Diseño 3D Suite CAD Diseño Media Digital</p>

Fuente de referencia para la construcción del instrumento: Huerto Wong, J. E. (2009). *Apreciación Artística Crítica: Enfoque cognitivo - estético*. Lima: Editor el Autor.  
Modificado Dr. Victor Colque UNSA

## RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN

### 2.3. Valoraciones semióticas y estructura artística (dimensiones estéticas)

#### 2.3.1. Grabado 1: Pausa



#### Discurso crítico

En su dimensión creativa, el género de la obra es contemporáneo onírico debido a que se simboliza elementos no convencionales, de carácter irreal, sacados de mi interpretación personal e imaginación. Su categoría es lo fantástico porque se aprecian dos siluetas de color blanco que son personificaciones del tiempo pasado, con elementos no convencionales, dentro de dichos elementos no naturales se simbolizan la memoria, el tiempo pasado y sus efectos, y la acción del recuerdo en la búsqueda de una interpretación de protección frente al cauce temporal.

La técnica usada es la colografía, técnica del grabado principalmente aditiva, que hace uso de matrices en las que se adhieren elementos que puedan ser entintados y estampados, donde intervienen texturas, se logran texturas visuales mediante los instrumentos: espátulas, gesso, escobillas, tintas. Las tendencias

usadas fueron el existencialismo, el informalismo y la abstracción orgánica, la obra presenta ideas tales como el paso del tiempo, la existencia, la memoria y su resguardo, además se usan materiales inusuales en el mundo del grabado, negando así las formas clásicas, cada material propicia autenticidad e individualismo en la ejecución siendo un grabado matérico, además algunas formas son reconocibles haciendo de la obra una sígnico-gestual en una combinación del mundo interno del autor y la exploración del tiempo en figuras reconocibles y simbólicas a través de la claridad en la línea y color.

En su dimensión compositiva se encuentra que la proporción, según Dondis, se produce por contexto y por desproporción intencionada, porque los elementos mantienen una composición organizada por tamaños al existir en un mismo espacio; las siluetas fueron estilizadas para enfatizar su carácter subjetivo en cuanto simbolización del tiempo pasado, cuya personificación se trabaja únicamente en la parte superior con desproporción intencionada para destacar el contraste ente el blanco y la interpretación de óxido en las memorias.

Los elementos visuales que la acompañan han sido trabajados con texturas para resaltar las figuras centrales y su carácter evocativo. En su equilibrio, según Loomis, encontramos el contrapeso porque la distribución de los elementos fue trabajada por una mayor concentración en la parte central de la estructura compositiva, dividiéndose en dos espacios visuales, el derecho en contrapeso con el izquierdo, simbolizando las memorias que detienen el flujo del tiempo.

En su perspectiva, según Parramón, se encuentra la superposición de planos para lograr la idea de profundidad, las siluetas se superponen con el fondo; es resaltante también el papel del texto ubicado en la parte superior central que también se superpone sin proyectar sombra, además los vectores que acompañan y dinamizan la composición al superponerse, generan profundidad y perspectiva simbolizando la consciencia de uno mismo en el mundo y su papel al respecto, en este caso, del tiempo y la memoria. En el taxón de morfología, la iluminación, según la editorial Susaeta, es de naturaleza artificial, calidad clara, la dirección en ángulo recto y frontal, iluminando a las siluetas y a todo el entorno, resaltando la concepción del óxido en las memorias que no son resguardadas del paso del tiempo a partir de una pausa; en su estructura, según

Wong, encontramos que el proceso de la colagrafía permite infinidad de posibilidades estéticas y estructurales, en este caso, el brillo y contraste fueron logrados por el uso del gesso y de la cola sintética, logrando esa sensación de humedad, la distribución de elementos en la estructura compositiva, por otro lado, es formal.

Su textura, según Dondis, es visual en diferentes zonas de los personajes y en el fondo, esto logrado por el uso y aplicación correcta del secado de la materia texturada de la matriz, generando texturas orgánicas; es importante mencionar que las texturas en la obra exploran la idea del regreso al pasado mediante la memoria que debe ser protegida del cauce temporal que oxida el anhelo de conservar lo vivido, intacto en la mente. La línea, según Loomis, es un borde claro, la línea creada delimita los elementos observados en la obra gráfica, dicha delimitación es lograda por las texturas en el fondo, ya que resultan funcionales con las figuras centrales; se aprecia también que el borde por momentos pierde nitidez conforme avanza el recorrido visual exaltando el carácter subjetivo de la interpretación del tiempo pasado; la línea como diseño es formal por la distribución de los pesos visuales, los elementos están divididos en forma casi simétrica exaltando el comportamiento estático del pasado; la base es de línea en sí misma que se puede apreciar en los elementos claramente en una distribución armónica que explota la concepción de establecido del pasado.

El color que ha sido trabajado, según Sanz, usa la técnica de la colagrafía, logrando colores en su claridad de tinte y tono alto en el blanco, tinte y tono medio en el naranja y rojo, y tinte oscuro y tono bajo en el negro; en cuanto al Hue (tono), cuyo nombre se utiliza en alemán para no confundirlo con los tonos de la polaridad cromática del español, las ondas dominantes de los colores son negro, rojo, rojo-naranja, naranja y blanco; el croma está dado en luz para el blanco, sombra clara para los naranjas, sombra media para los rojos, sombra oscura para los grises y oscuridad para el negro.

Los colores han sido trabajados evocando al óxido que genera el flujo del tiempo sobre las memorias que no protegemos, sin embargo, las diferencias de percepción entre lo que realmente vivimos y lo que recordamos se manifiestan en el texto “PaI.Isa” donde la alta polaridad cromática nos indica el contraste

entre lo que fue y lo que uno recuerda. La armonía, según Eva Heller, ha sido trabajada por el acorde cromático “el calor”, cuyo dominante es el rojo, en este caso por peso visual y distribución de fuga en el recorrido visual de la composición; este acorde corresponde a lo cálido, cercano, atractivo y sensible, para añadirle mayor variedad decidí completar con el negro como color fuera del acorde, cuyo significado es lo anguloso, duro, elegante y sobre todo, al lado del rojo: poderoso; el color tónico es el blanco, el negro hace de mediador y el rojo-naranja de dominio simbolizando la incesante vuelta a los recuerdos a través de la memoria; recuerdos que pueden ser positivos o negativos, pero son totalmente parte de uno por lo que se tornan cercanos, cálidos, nuestros.

El ritmo, según Villafañe, en su condición cromática es asonante, ya que no varía mucho en color, comparte la gama cromática en el uso de amarillo, rojo y naranja, acompañados por el negro, mientras que es alternante en “PAI. ISA” debido al uso de dos notas de color acromáticas que se relevan entre el texto y su fondo, ambos ritmos enfatizan el movimiento del reloj, tic tac, tic tac, tic tac; mientras que el ritmo morfológico se presenta asonante en las masas de color naranja, alternante en la composición central ubicado en las partes de las siluetas y disonante que hace armoniosa la vista general de la obra gráfica; los tres ritmos morfológicos son parte del tiempo pasado, el asonante es el sonido del segundero, siempre igual, el alternante es este mismo sonido y el posterior silencio que le acompaña a cada paso, mientras que el disonante es la memoria en acción, donde el tiempo pasa a un plano completamente subjetivo.

En su dimensión de contenido, lo sígnico en la obra es onírico, pues los elementos presentados son irreales, no naturales o poseen relaciones no naturales. En su contenido abstracto se encuentran el fondo de la obra y vectores que exploran visualmente la experiencia subjetiva del tiempo pasado, los recuerdos oxidados, las memorias que se van disolviendo y lo vulnerable, aquello que no ha logrado vencer la fibra del tiempo y se va desvaneciendo en él. En lo conceptual es existencialista porque se explora el *Jeizt-dot*: la consciencia de uno mismo en el mundo, es este momento, a partir de la reflexión del tiempo y su impacto en la vida de uno mismo, la administración de algo que de por sí es finito dentro de la experiencia humana, y, aunque solamente sea una

ilusión, es el tiempo el que determina el desgaste de las entidades y conceptos; la incesante vuelta a la memoria para resistir de alguna forma al implacable flujo del tiempo es aquello que nos lleva a la PAI.ISA, “PAI” lo que efectivamente sucedió y ya no existe más, el punto, aquel límite que establece el paso de lo real a lo psicológico, “ISA” la experiencia subjetiva de uno mismo con respecto a lo vivido, todo esto en una interpretación subjetiva.

### 2.3.2. Grabado 2: Espacios



#### Discurso crítico

El grabado “Espacios” posee en su lectura semiótica los símbolos: vectores geométricos de color negro en dirección vertical y diagonal en la parte central de la obra, que dividen los espacios entre memorias; canales geométricos de color rojo, en dirección horizontal y vertical, surcando el fondo de la obra; persiguen el carácter divino de la eternidad como espacios que, según Plotino, serían parte de la malla perpetua del tiempo a voluntad del creador; el último signo es el contorno alrededor de las siluetas cuyo significado es protección ante el paso inminente del tiempo, resguardando las memorias, evitando su extinción.

Los íconos simbólicos son el corazón del tiempo pasado conflictuado, protegido por extremidades de color rojo, evocando a la protección intensa ante la inestabilidad que genera el desgaste de los recuerdos frente al flujo temporal; las siluetas de color blanco sin género, ubicadas en el centro que son personificaciones del tiempo pasado y su cauce que desgasta las memorias, así como los apéndices o extremidades de color rojo que protegen el corazón del tiempo, el color rojo evoca a la protección intensa ante la inestabilidad generada por la falta de memorias. La señal es el texto “ESPACIOS” que simboliza al

tiempo pasado dividido en memorias, las propias divisiones entre letras del texto nos recuerdan al tic tac del reloj, que, sin espacios, no sería tal aquello que es memorable; en muchas ocasiones contiene silencios o espacios que dividen los recuerdos, todo en una interpretación no convencional.

En su valoración sintáctica encontramos la relación temporal entre las siluetas y el corazón, explicativa entre el texto y las siluetas, de división entre los vectores y las siluetas, y de protección entre el contorno y las siluetas.

En su valoración sintagmática, las siluetas, el corazón del tiempo, el contorno, los canales y vectores geométricos significan los espacios entre memorias.

En su valoración de estructura artística, el género es contemporáneo onírico, porque se simbolizan elementos no convencionales de carácter irreal, sacados de mi interpretación personal e imaginación. Su categoría es lo fantástico porque se aprecian en la obra dos siluetas de color blanco que son personificaciones del tiempo pasado, con elementos no convencionales, dentro de dichos elementos no naturales se simbolizan la memoria, el tiempo pasado y los espacios entre recuerdos en una interpretación de eternidad temporal. La técnica usada fue la colografía, técnica del grabado principalmente aditiva que hace uso de matrices en las que se adhieren elementos que puedan ser entintados y estampados, donde intervienen texturas; se logran texturas visuales.

Los instrumentos usados fueron espátulas, gesso, escobillas y tintas. Entre sus tendencias está el existencialismo porque la obra presenta ideas tales como el paso del tiempo, la existencia, la memoria, los espacios en la percepción del tiempo; el informalismo porque se usan materiales inusuales en el mundo del grabado, negando así las formas clásicas; cada material propicia autenticidad e individualismo en la ejecución siendo un grabado matérico, además algunas formas son reconocibles haciendo de la obra una sígnico-gestual; el abstraccionismo orgánico es la combinación del mundo interno del autor y la exploración del tiempo en figuras reconocibles y simbólicas a través de la claridad en la línea y color.

En su dimensión compositiva, la proporción tomada de Dondis se da por contexto y por desproporción intencionada, debido a que los elementos

mantienen una composición organizada por tamaños al existir en un mismo espacio, las siluetas fueron estilizadas para enfatizar su carácter subjetivo en cuanto a la simbolización del tiempo pasado, cuya personificación se trabaja únicamente en la parte superior con desproporción intencionada para destacar el contraste ente el blanco y la interpretación de los espacios entre memorias. El equilibrio trabajado, según Parramón, es perfecto, ya que la distribución de los elementos fue hecha en simetría en la estructura compositiva, dividiéndose en dos espacios visuales, derecho e izquierdo, simbolizando la sucesión de los espacios y las memorias, la simetría persigue el carácter divino que también persiguen los espacios en la malla temporal.

La perspectiva, también según Parramón, se da por superposición de planos para lograr la idea de profundidad, las siluetas se superponen con el fondo; es resaltante también el papel del texto ubicado en la parte superior central que también se superpone sin proyectar sombra, además los vectores que acompañan y dinamizan la composición al superponerse generan profundidad y perspectiva, simbolizando la inclinación demiúrgica eterna que, según Plotino, tendría la creación. En su morfología se ha trabajado la iluminación, según la ed. Susaeta, de naturaleza artificial, calidad clara, la dirección en ángulo recto y frontal, iluminando a las siluetas y a todo el entorno, simbolizando las memorias en contraposición a los espacios entre ellas.

La estructura fue trabajada, según Wong, y cabe mencionar que el proceso de la colografía permite infinidad de posibilidades estéticas y estructurales, en este caso, el brillo y contraste fueron logrados por el uso del gesso y de la cola sintética, logrando esa sensación de humedad; mientras que la distribución de elementos en la estructura compositiva es formal para enfatizar el carácter divino de la búsqueda de lo infinito. La textura, bajo las consideraciones de Dondis, es visual en diferentes zonas de los personajes y en el fondo, esto logrado por el uso y aplicación correcta del secado de la materia texturada de la matriz, generando texturas orgánicas; las texturas en la obra exploran las ideas de perpetuidad, eternidad y lo memorable.

La línea, según Loomis, tiene bordes trabajados de forma clara, la línea creada delimita los elementos observados en la obra gráfica, dicha delimitación

es lograda por las texturas, en el fondo, que resultan funcionales como bordes; en las figuras centrales se aprecia también un borde que por momentos pierde nitidez conforme avanza el recorrido visual, exaltando el carácter subjetivo de la interpretación del tiempo pasado. La línea como diseño es formal por la distribución de los pesos visuales, los elementos están divididos en forma simétrica exaltando la sucesión entre memorias y espacios.

La base es de línea en sí misma que se puede apreciar en los elementos claramente, en una distribución armónica que explota la concepción de establecido del pasado. En cuanto color, según Sanz, la técnica utilizada para lograr los colores fue la colografía, estos colores en su claridad son de tinte claro y tono alto en el blanco, tinte y tono medio en el naranja y rojo, y tinte oscuro y tono bajo en el negro; en cuanto al Hue (tono), cuyo nombre se utiliza en alemán para no confundirlo con los tonos de la polaridad cromática del español, las ondas dominantes de los colores son negro, rojo, rojo-naranja, naranja y blanco; el croma está dado en luz para el blanco, sombra clara para los naranjas, sombra media para los rojos, sombra oscura para los grises y oscuridad para el negro. Los colores han sido trabajados en función de lo memorable entre nuestros recuerdos y los espacios que se generan entre ellos; no todo llega a ser importante para recordar, pero lo que lo es, es al final el motor que posibilita la vida, así como el color posibilita la obra.

La armonía, según Heller, es lograda por el acorde cromático “lo dulce”. cuyo dominante es el rojo diluido, en este caso por peso visual y distribución de fuga en el recorrido visual de la composición se encuentra en los puntos focales y vectores; este acorde corresponde a lo cálido, cercano, atractivo y sensible. Para añadirle mayor variedad decidí completar con el negro como color fuera del acorde, cuyo significado es lo anguloso, duro, elegante y, sobre todo, al lado del rojo: poderoso. El color tónico es el blanco, el negro hace de mediador y el rojo-naranja de dominio, simbolizando aquello memorable y los espacios entre este contenido que constituye la alegría y fuerza de vida. En cuanto al ritmo, leído según Villafañe, es un ritmo cromático asonante, ya que no varía mucho en color, comparte la gama cromática en el uso de amarillo, rojo y naranja, acompañados por el negro; y ritmos morfológicos alternantes en los vectores del

fondo que se permutan en busca de la exploración visual de lo memorable y los espacios que lo acompañan, así como en la sucesión de las siluetas y el cuerpo formado por los vectores y el texto simbolizando el incesante tic tac del reloj. El ritmo trabajado en la obra explota el carácter de eternidad que puede albergarse en los espacios, entre memorias, a pesar de que no se puede otorgar el carácter de divino a aquello que posee un principio, aún se puede tener en cuenta que la eternidad está presente incluso en el más humilde espacio.

En su dimensión de contenido sígnico es onírico porque los elementos presentados en la obra son irreales, no naturales o poseen relaciones no naturales. Lo abstracto está presente en el fondo de la obra y vectores que simbolizan las memorias que mantenemos a lo largo del tiempo y los espacios que se generan entre ellas, el tiempo como experiencia humana; en lo conceptual es existencialista porque la obra es una reflexión visual acerca de esos espacios entre memorias y memorias, la persecución de lo eterno que el creador habría querido otorgarle a la creación; según Plotino, aquellos espacios, aquellas cuentas del tiempo que se van sucediendo una a una entre las memorias que queremos guardar, son en realidad parte de la malla perpetua donde quedan plasmadas nuestras vivencias como puntos insignificantes para la eternidad, el tic tac del reloj nos hace conscientes de que no todo es memorable, pero lo que lo es, vale la pena; todo ello en una interpretación subjetiva.

### 2.3.3. Grabado 3: Remoto



#### Discurso crítico

En la obra gráfica “Remoto” se observan pluralidad de signos, teniendo a los símbolos vectores geométricos de color negro en dirección vertical, horizontal y diagonal en los laterales y la parte superior de la obra, estos evocan la inestabilidad que fue y el conflicto del tiempo pasado a través de la autoconsciencia que, poco a poco, va cuajando en las memorias vividas. Otro símbolo es el canal geométrico de color rojo en dirección horizontal, surcando el fondo inferior de la obra; guía el paso del tiempo y une a la figura en un sentido íntimo con un elemento ausente, el mismo espectador como ser que existe y que vivió. Un tercer símbolo es el contorno rojo naranja alrededor de la silueta que significa protección ante el paso inminente del tiempo, resguardando las memorias, la protección del olvido que vuelve trascendentes a las memorias.

El último símbolo es el corazón del tiempo, ejecutado como redondo azul suspendido en la parte superior derecha de la obra, significa la evocación de uno mismo en la protección de los recuerdos para volverlos trascendentes. Todos en una interpretación no convencional.

En cuanto a los íconos simbólicos encontramos la silueta de color blanco sin género, ubicada en el lado izquierdo de la obra, significa la personificación del tiempo pasado que llega al yo trascendental a partir del resguardo de las memorias. Otro ícono simbólico son los apéndices, extremidades de color rojo que ya no protegen un corazón, sino que constituyen el yo pensante y el yo sintiente en la persecución del yo trascendente. En cuanto a señales se encuentra el texto “REMOTO”, cuyo significado es tiempo pasado con respecto a la espontaneidad humana (yo sintiente) que desaparece con el paso del tiempo, y la receptividad humana (yo pensante) que determina el mundo que nos rodea; ambos yoes unidos conforman el yo trascendental interpretado gráficamente en lo remoto que se ha protegido del olvido mediante el recuerdo. Todos ellos en una interpretación no convencional.

En su valoración sintáctica encontramos a la Silueta en relación filosófica con los apéndices, explicativa con el texto, psicológica con los vectores, semiótica con el canal, de protección con el contorno y de origen con el corazón del tiempo.

En su valoración sintagmática se encuentra que los signos silueta, contorno, canal geométrico, vectores geométricos, apéndices, y corazón del tiempo significan protección del tiempo pasado.

En su valoración estética se encuentra dentro del género contemporáneo onírico, ya que se simbolizan elementos no convencionales, de carácter irreal, sacados de mi interpretación personal e imaginación. Su categoría es lo fantástico, porque se aprecian en la obra dos siluetas de color blanco que son personificaciones del tiempo pasado, con elementos no convencionales, dentro de dichos elementos no naturales se simbolizan la memoria, el tiempo pasado y sus efectos, y la acción del recuerdo en la búsqueda de una interpretación de protección frente al cauce temporal. La técnica usada para lograr la obra fue la colografía, técnica del grabado principalmente aditiva que hace uso de matrices en las que se adhieren elementos que puedan ser entintados y estampados, donde intervienen texturas, se logran texturas visuales. Los instrumentos utilizados fueron espátulas, gesso, escobillas y tintas. Entre las tendencias está el existencialismo porque la obra presenta ideas tales como el paso del tiempo, la

existencia, la memoria y su resguardo; la segunda tendencia fue el informalismo porque se usan materiales inusuales en el mundo del grabado, negando así las formas clásicas; cada material propicia autenticidad e individualismo en la ejecución, siendo un grabado matérico; además, algunas formas son reconocibles, haciendo de la obra una sígnico-gestual, la última tendencia fue el abstraccionismo orgánico, en una combinación del mundo interno del autor y la exploración del tiempo en figuras reconocibles y simbólicas a través de la claridad en la línea y color.

En su dimensión compositiva, la proporción, según Dondis, se presenta por contexto y por desproporción intencionada, ya que los elementos mantienen una composición organizada por tamaños al existir en un mismo espacio, la silueta fue estilizada para enfatizar su carácter subjetivo en cuanto a la simbolización del tiempo pasado, cuya personificación se trabaja únicamente en la parte superior con desproporción intencionada para destacar el contraste entre la silueta y el corazón del tiempo. Los elementos visuales que acompañan han sido trabajados con texturas para resaltar las figuras centrales y su carácter evocativo. El equilibrio, según Albers, es oculto, pues, la distribución de los elementos fue realizada de tal manera que diversos pesos visuales se unen entre ellos, logrando que la masa mayor constituida por la silueta y los apéndices no desequilibre la composición, debido a la existencia del corazón del tiempo con gran peso visual hacia el centro, acompañado del cartel de “remoto” que hace contrapeso; estos elementos solos resultarían en una composición desequilibrada de no ser por el acompañamiento de los vectores y el canal en tres esquinas de la obra dando al mapa visual un resultado equilibrado y armónico. La poética del corazón del tiempo y la silueta radica en la autorreflexión del yo y los propios recuerdos.

La perspectiva, según Parramón, es intuitiva; para lograr la idea de profundidad los elementos se superponen con el fondo dando la idea de estar flotando en el espacio oxidado; entre ellos mismos se aprecia una comparación de tamaños que dan la idea de planos y proporciones que evocan los recuerdos personales del autor, explorando visualmente lo remoto. Para leer su morfología se trabajó la iluminación, según Ed. Susaeta, de naturaleza artificial, calidad clara, la dirección en ángulo oblicuo y lateral, iluminando a la silueta y a todo el

entorno, resaltando la idea de trascendencia en cuanto los recuerdos que sí se guardan. En su estructura, según Wong, se ha logrado mediante el proceso de la colagrafía que permite infinidad de posibilidades estéticas y estructurales, en este caso, el brillo y contraste fueron logrados por el uso del gesso y de la cola sintética, logrando esa sensación de humedad; además la distribución de elementos en la estructura compositiva es informal.

La textura, según Dondis, es visual en diferentes zonas de los personajes y en el fondo, esto logrado por el uso y aplicación correcta del secado de la materia texturada de la matriz, generando texturas orgánicas. Es importante mencionar que las texturas en la obra exploran las memorias, vividas, la evocación de uno mismo como ser y la protección de las memorias, convirtiéndolas en trascendentes.

La línea, según Loomis, se trabaja como borde claro, la línea creada delimita los elementos observados en la obra gráfica, dicha delimitación es lograda por las texturas, el fondo que resultan funcionales como bordes, en el caso del círculo azul o corazón del tiempo; el borde se presenta difuso para explorar la idea de yo sintiente y yo pensante. La línea como diseño es informal por la distribución de los pesos visuales, los elementos están divididos de tal forma que el lado inferior izquierdo es mayor en peso que los otros, ensalzando el elemento ausente. La base de la composición es de línea en sí misma y se puede apreciar en los elementos claramente en una distribución armónica oculta que explota lo remoto en sí mismo.

El color, siguiendo lo indicado por Sanz, posee la técnica de la colagrafía; estos colores en su claridad son de tinte claro y tono alto en el blanco, tinte y tono medio en el naranja y rojo, y tinte oscuro y tono bajo en el negro; en cuanto al Hue (tono), cuyo nombre se utiliza en alemán para no confundirlo con los tonos de la polaridad cromática del español, las ondas dominantes de los colores son negro, rojo, rojo-naranja, naranja y blanco; el croma está dado en luz para el blanco, sombra clara para los naranjas, sombra media para los rojos, sombra oscura para los grises y oscuridad para el negro.

Los colores han sido trabajados evocando las memorias que logran ser trascendentes por la comparación del ayer y el ahora. En su armonía, según

Ittens, se ha trabajado por contraste, la presencia del par cromático naranja-azul aporta tal dinamismo a la composición, donde ha sido necesario acompañar al color más brillante con rojo y encajar líneas negras para rebajar el grado de contraste, así mismo la figura central presenta color blanco para aprovechar la acromía en contraste por polaridad cromática con el par de contrarios. El blanco y el negro son los tónicos, el azul hace de mediador y el rojo-naranja de dominio, simbolizando la unión entre espontaneidad y receptividad humana.

El ritmo, según Villafañe, en lo cromático es disonante, ya que varía en color, en especial en su polaridad, siendo que los elementos a nivel cromático están distribuidos en diferentes direcciones y son distintos. Así mismo, se presenta un ritmo cromático alternante en “REMOTO” debido al uso de dos notas de color acromáticas que se relevan entre el texto y su fondo. Estos ritmos enfatizan el movimiento del reloj, tic tac, tic tac, tic tac... En cuanto al ritmo morfológico, se presenta asonante en los vectores y canal, disonante en los otros elementos que hacen contraste a los de norma. Ambos ritmos son parte del tiempo pasado, el asonante es el sonido del segundero, siempre igual, el disonante es la memoria en acción, donde el tiempo pasa a un plano completamente subjetivo.

En su dimensión de contenido, lo sígnico es onírico, pues, los elementos presentados en la obra son irreales, no naturales o poseen relaciones no naturales. En el contenido abstracto se categoriza al fondo de la obra y vectores como la experiencia subjetiva del tiempo pasado, y las memorias remotas que trascienden el propio tiempo y el espacio para ser protegidas del olvido. En lo conceptual es existencialista, porque se explora el yo trascendental de Kant, a partir, claro, de los yoes pensantes y sintientes de Deleuze; la obra constituye una celebración visual de los recuerdos y la protección del pasado y las memorias que alcanzan la trascendencia, la sublimación a través de la unión entre la espontaneidad (yo pensante de Deleuze) y la receptividad (yo sintiente de Deleuze) con respecto al paso del tiempo. Al formarse el trascendental de Kant para expresar de forma elocuente la diferencia entre el entonces eterno y el ahora fugaz en texturas visuales.

### 2.3.4. Grabado 4: Exvoto



#### Discurso Crítico

La obra gráfica “Exvoto” en su lectura semiótica contiene los signos vectores geométricos de color negro en dirección vertical, horizontal y diagonal en tres esquinas de la obra, exceptuando la superior izquierda, estos evocan la inestabilidad que fue y el conflicto del tiempo pasado a través de la autoconsciencia. Otro signo es el canal geométrico, de color rojo, en dirección horizontal, surcando el fondo de la obra, guía el paso del tiempo y une a las encarnaciones de este en un sentido íntimo. Un tercer símbolo es el contorno alrededor de la silueta y el corazón del tiempo, que significa protección ante el paso inminente del tiempo, posibilitando la ofrenda de memorias. El cuarto símbolo de la obra es el corazón del tiempo, un círculo azul en medio de la obra detrás de la silueta, cuyo significado es ser el pasado conflictuado, protegido por extremidades de color rojo, evocando a la protección intensa ante la inestabilidad que genera el desgaste de los recuerdos frente al flujo temporal.

Otros signos presentes en la obra son los íconos simbólicos, el primero de ellos la silueta de color blanco sin género, ubicada en el centro inferior de la obra que es la personificación del tiempo pasado y los recuerdos como dones en

el continuo flujo temporal; como segundo ícono simbólico se tiene a los apéndices o extremidades de color rojo que ya no protegen el corazón del tiempo, pero quedan como vestigio de la presencia de este, dentro de la personificación del pasado, el color rojo evoca a la protección intensa ante la inestabilidad generada por la falta de memorias. En la obra también se encuentra un texto como señal “EXVOTO”, cuyo significado radica en que se ofrecen aquellos momentos que se congelan en la memoria, haciéndolos trascendentes y como ofrendas a los seres, lugares y situaciones más importantes. Todos los signos han sido leídos en una interpretación no convencional.

En su valoración sintáctica se tiene que la silueta está en relación de dignidad con el corazón del tiempo, explicativa con el texto, caótica con los vectores, de protección con el contorno, compositiva con el canal, y conceptual con los apéndices.

En su valoración sintagmática, la silueta, el corazón del tiempo, el contorno, el canal geométrico, los vectores geométricos, el texto y los apéndices significan Exvoto.

En su dimensión estética, el género es contemporáneo onírico porque se simboliza elementos no convencionales de carácter irreal, sacados de mi interpretación personal e imaginación; su categoría es lo fantástico porque se aprecia en la obra una silueta de color blanco que significa personificación del tiempo pasado, con elementos no convencionales; dentro de dichos elementos no naturales se simbolizan la memoria, el tiempo pasado y sus efectos, la acción del recuerdo en la búsqueda de una interpretación de protección frente al cauce temporal y la posibilidad de ofrecer los momentos en una suerte de exvoto. La técnica utilizada es la colografía, técnica del grabado principalmente aditiva que hace uso de matrices en las que se adhieren elementos que puedan ser entintados y estampados, donde intervienen texturas; se logran texturas visuales. Los instrumentos empleados fueron espátulas, gesso, escobillas y tintas.

Las tendencias presentes en la obra son tres: la primera el existencialismo porque la obra presenta ideas tales como el paso del tiempo, la existencia, la memoria, su resguardo y su carácter de ofrenda; la segunda es el informalismo porque se usan materiales inusuales en el mundo del grabado, negando así las

formas clásicas, cada material propicia autenticidad e individualismo en la ejecución siendo un grabado matérico; además, algunas formas son reconocibles haciendo de la obra una sígnico-gestual; la tercera es la abstracción orgánica, una combinación del mundo interno del autor y la exploración del tiempo en figuras reconocibles y simbólicas a través de la claridad en la línea y color.

En su dimensión compositiva, la proporción, basándonos en Dondis, se da por contexto y por desproporción intencionada, porque los elementos mantienen una composición organizada por tamaños al existir en un mismo espacio, la silueta fue estilizada para enfatizar su carácter subjetivo en cuanto a la simbolización del tiempo pasado, cuya personificación se trabaja únicamente en la parte superior con desproporción intencionada para destacar el contraste entre el blanco y la interpretación de óxido en las memorias, que se van aglomerando a medida que se acercan al corazón del tiempo. Los elementos visuales que acompañan han sido trabajados con texturas para resaltar la figura central y su carácter evocativo. El equilibrio, basándonos en Loomis, es perfecto porque la distribución de los elementos fue trabajada en espejo, simétrico, o también llamado perfecto.

Esto se debe a que los elementos han sido distribuidos de tal manera que los pesos visuales son iguales a ambos lados de la composición, haciendo de plataforma visual para exaltar la perfección que existe en el anhelo de ofrecer aquello que recordamos. La perspectiva, basándonos en Parramón, se da por superposición de planos porque para lograr la idea de profundidad, la silueta se superpone con el corazón del tiempo y este a su vez con el fondo; es resaltante también el papel del texto ubicado en la parte superior izquierda que también se superpone sin proyectar sombra; además, los vectores que acompañan y dinamizan la composición al superponerse generan profundidad y perspectiva, simbolizando la consciencia de uno mismo en el mundo y su papel con respecto, en este caso del tiempo y la memoria. En su morfología, la iluminación, según Ed. Susaeta es de naturaleza artificial, calidad clara, la dirección en ángulo recto y frontal, iluminando a las siluetas y a todo el entorno, resaltando la concepción del óxido en las memorias que no son resguardadas del paso del tiempo y no llegarán a ser ofrenda alguna.

Su estructura, basándose en Wong, está dada por el proceso de la colografía que permite infinidad de posibilidades estéticas y estructurales, en este caso, el brillo y contraste fueron logrados por el uso del gesso y de la cola sintética, logrando esa sensación de humedad; la distribución de elementos en la estructura compositiva, por otro lado, es formal. Su textura, basándose en Dondis, es visual en diferentes zonas del personaje y en el fondo, esto se logra por el uso y aplicación correcta del secado de la materia texturada de la matriz, generando texturas orgánicas, dichas texturas en la obra exploran la idea del regreso al pasado mediante la memoria que debe ser protegida del cauce temporal, que oxida el anhelo de conservar lo vivido intacto en la mente para poder un día ofrecerlo como testimonio del paso de uno mismo por la vida.

La línea, basándonos en Loomis, se da por el borde que es rojo, la línea creada delimita los elementos observados en la obra gráfica, dicha delimitación es lograda por las texturas del fondo que resultan funcionales como bordes, en la figura central y el corazón del tiempo se aprecia también un borde que por momentos pierde nitidez, conforme avanza el recorrido visual exaltando el carácter subjetivo de la interpretación del tiempo pasado; el diseño de la composición es formal por la distribución de los pesos visuales, los elementos están divididos en forma casi simétrica, exaltando el comportamiento estático del pasado, mientras que la base es de línea en sí misma que se puede apreciar en los elementos claramente en una distribución armónica que explota la concepción de establecido del pasado.

En cuanto color, basándonos en Sanz, se ha hecho uso de la técnica de la colografía, que produce colores que en su claridad son de tinte claro y tono alto en el blanco, tinte y tono medio en el naranja y rojo, y tinte oscuro y tono bajo en el negro y azul; en cuanto al Hue (tono), cuyo nombre se utiliza en alemán para no confundirlo con los tonos de la polaridad cromática del español, las ondas dominantes de los colores son negro, rojo, rojo-naranja, naranja, azul y blanco; el croma está dado en luz para el blanco, sombra clara para los naranjas, sombra media para los rojos, sombra oscura para el azul y oscuridad para el negro. Los colores han sido trabajados para hacer énfasis en el flujo temporal

con sus relaciones de anterioridad, posterioridad y simultaneidad, llegando cualquiera de estas a ser congeladas en la memoria como ofrenda.

En su armonía, basándonos en Ittens, se ha trabajado por complementarios, el par azul/naranja es la razón de ser de la composición, expresando gran dinamismo en el tratamiento del tiempo pasado de manera visual. El color tónico es el azul, el rojo hace de mediador y el naranja de dominio, simbolizando las entidades materiales y sus cambios que pueden ser congelados en la memoria, tales fotografías para ser dadas en calidad de ofrenda en un momento dado. El ritmo, basándonos en Villafañe, se presenta en lo cromático alternante por el ritmo generado entre los cuerpos de vectores y la silueta que se alternan en color global; un segundo ritmo alterno se presenta en el fondo que varía en la razón naranja-rojo-naranja; un tercer ritmo alternante se presenta en el texto que presenta letras blancas y fondo negro haciendo una interpretación visual del segundero. El ritmo morfológico también es alternante en la distribución de todos los elementos de la obra, los vectores con respecto a la silueta y el fondo. El ritmo alterno ayuda al discurso de la obra en el sentido de la concepción de recuerdos muy importantes en contraposición a los recuerdos que se pierden en el flujo temporal.

En su dimensión de contenido, a nivel sígnico es onírico porque los elementos presentados en la obra son irreales, no naturales o poseen relaciones no naturales; en lo abstracto se encuentra el fondo de la obra, vectores y canal que exaltan la experiencia subjetiva del tiempo pasado, los recuerdos oxidados, las memorias que se van disolviendo, lo vulnerable, aquello que no ha logrado vencer la fibra del tiempo y se va desvaneciendo en él sin alcanzar el carácter de ofrenda. En lo conceptual es existencialista porque la obra posee el discurso de ofrecer los recuerdos en una suerte de exvoto, de los favores y promesas cumplidas en el continuo flujo del tiempo, basándonos en las posibilidades de la vida e incluso más allá de esta, con sus relaciones de anterioridad, posterioridad y simultaneidad. El tiempo, que tiene su razón de ser en la existencia de las entidades materiales y sus cambios, posee un contenido no en sí mismo, sino en la sustancia que implican las relaciones y cambios de lo que existe, que pueden

ser congelados en un instante determinado, tal ofrenda a uno mismo, a los seres queridos, a los momentos.

### 2.3.5. Grabado 5: Camino



#### Discurso crítico

En su dimensión semiótica, la valoración ícono-simbólica de la obra “Camino” comprende los símbolos canales geométricos, de color amarillo, en dirección horizontal, vertical y diagonal, surcando el fondo de la obra; estos guían el paso del tiempo y unen a las encarnaciones de este en un sentido íntimo. Un segundo símbolo es el corazón del tiempo, un círculo blanco en la parte central derecha de la obra protegido por extremidades de color amarillo, el tiempo incierto es blanco, la unión de todos los colores en el sistema aditivo de mezcla, el futuro tomará cuerpo en algún momento cuando deje de ser futuro y se convierta por un instante en presente. En cuanto a íconos simbólicos, encontramos los apéndices, extremidades de color amarillo que protegen el corazón del tiempo, el color amarillo evoca la diversión, amabilidad y optimismo que solemos esperar del futuro para poder luchar contra el pesimismo que se acumula en el interior a veces de manera inconsciente. Se encuentra una señal, el texto “CAMINO” que significa la vía que recorreremos hacia la incertidumbre, la experiencia humana que apenas es un suspiro en la inmensa malla temporal; todo en una interpretación no convencional.

En su valoración sintáctica encontramos que el corazón del tiempo está en relación de protección con los apéndices, explicativa con el texto y de guía con los canales.

En su valoración sintagmática, el corazón del tiempo, los apéndices, el texto y los canales significan el camino que recorreremos hacia la incertidumbre del futuro.

En su dimensión estética, el género es contemporáneo onírico porque se simbolizan elementos no convencionales, de carácter irreal, sacados de mi interpretación personal e imaginación. Su categoría es lo sublime porque se aprecian en la obra elementos abstractos que conducen al espectador a reflexionar sobre los temas elevados de la trascendencia, el flujo temporal, al cuestionamiento de su propio lugar en el universo y en su tiempo, produciendo la vivencia excelsa del espectador en cuanto la sencillez a la vez grandiosa de su propia experiencia vital. La técnica es la colografía, técnica del grabado principalmente aditiva, que hace uso de matrices en las que se adhieren elementos que puedan ser entintados y estampados, donde intervienen texturas, se logran texturas visuales. Los instrumentos usados son espátulas, gesso, escobillas, tintas.

Entre las tendencias usadas está el existencialismo, porque la obra presenta ideas tales como el paso del tiempo, la existencia, lo incierto, la expectativa, lo inmortal, y el destino; la segunda tendencia usada es el informalismo, porque se usan materiales inusuales en el mundo del grabado, negando así las formas clásicas, cada material propicia autenticidad e individualismo en la ejecución predomina el espacio, ya que el uso de la materia está al servicio de la plasmación del “otro” espacio o la estructura informal. La última tendencia usada es la abstracción orgánica, una combinación del mundo interno del autor y la exploración del tiempo en figuras reconocibles y simbólicas a través de la claridad en la línea y color.

En cuanto a la composición, el equilibrio, según Albers, es oculto porque la distribución de los elementos no utiliza ejes explícitos ni puntos centrales, pero tiene un centro de gravedad en este caso, aproximadamente, en el centro de la obra, que permite interpretar las figuras en una estructura dinámica. En su

morfología encontramos la textura que, según Dondis, es visual en diferentes zonas, esto logrado por el uso y aplicación correcta del secado de la materia texturada de la matriz, generando texturas orgánicas. Es importante mencionar que las texturas en la obra exploran; es la incertidumbre de la discordancia que sostiene San Agustín. La línea, según Loomis, se trabaja como borde difuso, la línea creada delimita los elementos observados en la obra gráfica, dicha delimitación es lograda por las texturas, el fondo que resultan funcionales como bordes; en el caso del texto se presenta con contornos claros. La línea como diseño es informal por la distribución de los pesos visuales, los elementos están divididos en forma asimétrica exaltando la incertidumbre. La base es de línea en sí misma que se puede apreciar en los elementos claramente en una distribución armónica, que explota la concepción del flujo del futuro que toma cuerpo mediante la espera.

El color, según Sanz, toma la técnica de la colografía, estos colores en su claridad son de tinte claro y tono alto en el blanco y amarillo, y tinte oscuro y tono bajo en el negro y el azul; en cuanto al Hue (tono) cuyo nombre se utiliza en alemán para no confundirlo con los tonos de la polaridad cromática del español, las ondas dominantes de los colores son negro, amarillo-naranja, amarillo y blanco; el croma está dado en luz para el blanco, sombra clara para el amarillo y amarillo naranja, sombra oscura para el azul y oscuridad para el negro. Los colores han sido trabajados como interpretación visual de la incertidumbre, de la sensación de espera/expectativa que sostiene Calabrese, la obra "Camino" habla del recorrido.

La armonía, según Edwards, ha sido trabajada por complementarios ópticos, la armonía de color ha sido lograda por complementarios, sin embargo, salgo de la teoría clásica que plantea el par azul-naranja como el correcto y abordo el par azul-amarillo que, según Betty Edwards es la combinación óptica de complementarios más adecuada que la clásica debido a su menor dinamismo que permite al ojo mantenerse enfocado en la ejecución y mensaje de la obra, siendo un par que funciona de mejor manera, tanto en la naturaleza como en las obras de arte. Para restar dinamismo se han utilizado zonas de blanco y negro que acompañan a la ejecución cromática, así mismo el amarillo naranja resta en

frialdad a la obra al hacer de mediación entre el amarillo y el azul. El color tónico es el amarillo; el naranja hace de mediador y el azul de dominio simbolizando el recorrido que toca vivir hacia lo incierto del flujo temporal hacia el presente del futuro.

En cuanto al ritmo, según Villafañe, en su categoría cromática es alternante en la interacción que hacen los amarillos y el azul del fondo, obligando al ojo a dar saltos para poder observar toda la obra; así mismo, es alternante en “CAMINO” debido al uso de dos notas de color acromáticas que se relevan entre el texto y su fondo. Estos ritmos alternos enfatizan el constante ruido blanco que hacen los relojes y sus segunderos. El ritmo en su categoría morfológica se presenta un ritmo alternante entre los canales y el fondo de la obra. El ritmo visual es una evocación de la toma de corporeidad del tiempo futuro, haciendo de las formas vectorizadas una metáfora visual a la espera.

En su dimensión de contenido, en lo sígnico es onírico porque los elementos presentados en la obra son irreales, no naturales o poseen relaciones no naturales. Posee contenido abstracto en toda la obra que explora la expectativa acerca del tiempo futuro, la divinidad e inmortalidad del tiempo, las variaciones por las decisiones subjetivas que nos van llevando por el camino, la vía. En lo conceptual es existencialista porque en la obra se cuenta sobre el camino que recorreremos hacia lo incierto, el tiempo va pasando, el presente se convierte en pasado y fluye hacia un futuro que conduce a una meta a largo o corto plazo, aquello que San Agustín llama el presente del futuro, que nos indica toma cuerpo mediante la espera.

### 2.3.6. Grabado 6: Surgir



#### Discurso crítico

En su dimensión semiótica se encuentran los símbolos canales geométricos de color amarillo y rojo, en dirección horizontal, vertical y diagonal, surcando el fondo de la obra que guían el paso del tiempo y unen a las encarnaciones de este en un sentido íntimo. Otro símbolo es el corazón del tiempo o círculo blanco en la parte central inferior de la obra protegido por extremidades de color amarillo, el tiempo incierto es blanco, la unión de todos los colores en el sistema aditivo de mezcla, el futuro tomará cuerpo en algún momento cuando deje de ser futuro y se convierta por un instante en presente.

Se observan también íconos simbólicos, el primero de ellos ha sido denominado en conjunto como apéndices o extremidades de color amarillo que protegen el corazón del tiempo, el color amarillo evoca la diversión, amabilidad y optimismo que solemos esperar del futuro para poder luchar contra el pesimismo que se acumula en el interior a veces de manera inconsciente. Se presenta una señal, el texto “SURGIR” que plantea el abrirse hacia los planes previstos o la complicación de estos, la sensación de espera/expectativa que

sostiene Calabrese; todos los signos han sido leídos en una interpretación no convencional.

En su valoración sintáctica encontramos la relación de protección del corazón del tiempo y los apéndices, explicativa con el texto, y de guía con los canales.

En su valoración sintagmática, el corazón del tiempo, los apéndices, el texto, y los canales significan el surgir hacia el camino previsto o al devenir del tiempo y los caprichos del destino.

En la valoración de estructura artística, la dimensión creativa contiene el género contemporáneo onírico porque se simbolizan elementos no convencionales, de carácter irreal, sacados de mi interpretación personal e imaginación; la categoría de la obra es lo sublime porque se aprecian en la obra elementos abstractos que conducen al espectador a reflexionar sobre los temas elevados de la trascendencia, el flujo temporal, al cuestionamiento de su propio lugar en el universo y en su tiempo, produciendo la vivencia excelsa del espectador en cuanto la sencillez a la vez grandiosa de su propia experiencia vital. La técnica utilizada es la colografía, principalmente aditiva, que hace uso de matrices en las que se adhieren elementos que puedan ser entintados y estampados, donde intervienen texturas, se logran texturas visuales; los instrumentos utilizados fueron las espátulas, gesso, escobillas, tintas.

La primera tendencia usada es el existencialismo porque la obra presenta ideas tales como el paso del tiempo, la existencia, lo incierto, la expectativa, lo inmortal, y el destino. La segunda tendencia es el informalismo porque se usan materiales inusuales en el mundo del grabado, negando así las formas clásicas, cada material propicia autenticidad e individualismo en la ejecución, predomina el espacio, ya que el uso de la materia está al servicio de la plasmación del “otro” espacio o la estructura informal, la tercera tendencia utilizada es el abstraccionismo orgánico porque hay una combinación del mundo interno del autor y la exploración del tiempo en figuras reconocibles y simbólicas a través de la claridad en la línea y color.

En su dimensión compositiva, el equilibrio, según Loomis, es simétrico porque los elementos en la obra presentan pesos visuales distribuidos de tal

forma que, excepto por el título, el equilibrio es perfecto, se presentan contrapesos que ayudan a la lectura del tiempo como elemento elocuente entre el entonces y el ahora. En su morfología, la textura, según Dondis, la obra presenta texturas visuales en diferentes zonas, esto logrado por el uso y aplicación correcta del secado de la materia texturada de la matriz, generando texturas orgánicas, es importante mencionar que las texturas en la obra exploran la espera como posibilidad de infinitos caminos pertenecientes al ahora.

La línea, según Loomis, funge de borde difuso, la línea creada delimita los elementos observados en la obra gráfica, dicha delimitación es lograda por las texturas el fondo que resultan funcionales como bordes, en el caso del texto se presenta con contornos claros, el diseño es formal por la distribución de los pesos visuales, los elementos están divididos en forma simétrica exaltando los efectos metafóricos de la espera, la base es de línea en sí misma que se puede apreciar en los elementos claramente en una distribución armónica que explota la concepción del flujo del futuro que toma cuerpo mediante la espera. El color, según Sanz, fue leído por la técnica, claridad, hue y croma; la técnica utilizada para lograr los colores fue la colografía, estos colores en su claridad son de tinte claro y tono alto en el blanco y amarillo, y tinte oscuro y tono bajo en el negro y el azul; en cuanto al Hue (tono) cuyo nombre se utiliza en alemán para no confundirlo con los tonos de la polaridad cromática del español, las ondas dominantes de los colores son negro, rojo, naranja, amarillo y blanco; el croma está dado en luz para el blanco, sombra clara para el amarillo y amarillo naranja, sombra media para el rojo, sombra oscura para el azul y oscuridad para el negro; los colores han sido trabajados como interpretación visual del círculo vicioso de la expectativa del futuro, las esperas inacabables, el surgir hacia el camino trazado o el inesperado.

En su armonía, según Ittens, se da por tríada, la armonía de color ha sido lograda a través de la llave rojo-amarillo-azul, la tríada de primarios según Ittens, para darle mayor variedad cálida se acompaña de naranja y, para lograr una expresividad exaltada del color se utilizan el blanco y el negro a manera de contraste entre la expresión de los colores y la no expresividad o mutismo de los acromáticos. El color tónico es el negro, los cálidos hacen de mediadores y el

azul de dominio simbolizando las complicaciones de las que nos toca surgir a partir de la espera.

El ritmo, según Villafañe, en lo cromático es alternante en la interacción que hacen los conjuntos de canales y el fondo en una repetición cálido-fría, también es alternante en “SURGIR”, debido al uso de dos notas de color acromáticas que se relevan entre el texto y su fondo. Estos ritmos alternos enfatizan el constante ruido blanco que hacen los relojes y sus segunderos. El ritmo morfológico es asonante en cada conjunto por líneas de expresión recta, diagonal, horizontal u ondulante. El ritmo visual es una evocación de la espera como algo previsto, imprevisto, lo trazado previamente que se cumple o lo que sale de la expectativa, la espera que nunca es única.

En su dimensión de contenido sígnico es onírico porque los elementos presentados en la obra son irreales, no naturales o poseen relaciones no naturales. En lo abstracto se presenta el fondo de la obra y vectores que presentan la expectativa acerca del tiempo futuro, la divinidad e inmortalidad del tiempo, las variaciones por las decisiones subjetivas que nos van llevando por el camino y la vía.

En lo conceptual es existencialista porque el discurso de la obra versa sobre el surgir hacia ese futuro planteado o la complicación de este en un círculo vicioso de futuros que no llegarían: esperas inacabables. Surgir hacia ese camino que se ha trazado, tal vez, o enfrentar las complicaciones que podemos tener dentro de esta vía despojando del carácter de única a la espera, enfrentándonos al devenir del tiempo y a los caprichos del destino.

### 2.3.7. Grabado 7: DNT



#### Discurso crítico

En la obra se observan los signos canales geométricos de color rojo y naranja, en dirección horizontal y vertical, surcando el fondo de la obra, que guían el paso del tiempo y unen a las encarnaciones de este en un sentido íntimo. Otros signos son los corazones del tiempo o círculos blancos en la parte central y derecha de la obra, protegidos por extremidades de color amarillo, el tiempo incierto es blanco, la unión de todos los colores en el sistema aditivo de mezcla, el futuro tomará cuerpo en algún momento cuando deje de ser futuro y se convierta por un instante en presente. Los apéndices se presentan como íconos simbólicos, son extremidades de color amarillo y rojo que protegen el corazón del tiempo; el color amarillo evoca la diversión, amabilidad y optimismo que solemos esperar del futuro para poder luchar contra el pesimismo que se acumula en el interior, a veces de manera inconsciente, el color rojo evoca la pasión, el peligro, la sangre y la vida implícitos en el paso del tiempo y la espera; como señal se encuentra el texto “DNT” que simboliza la culminación de los momentos de la espera, la llegada al hacerse real de las posibilidades que nos

ofrece el flujo del tiempo. Todos los signos han sido leídos en una interpretación no convencional.

En su valoración sintáctica se encuentran los corazones del tiempo en una relación de protección con los apéndices, explicativa con el texto, y de guía con los canales.

En su valoración sintagmática, se encuentra la unidad compuesta por los corazones del tiempo, apéndices, texto y canales que simbolizan el camino que recorreremos hacia la incertidumbre del futuro.

En su dimensión estética, el género es lo contemporáneo onírico, porque se simbolizan elementos no convencionales, de carácter irreal, sacados de mi interpretación personal e imaginación; su categoría es lo sublime, porque se aprecian en la obra elementos abstractos que conducen al espectador a reflexionar sobre los temas elevados de la trascendencia, el flujo temporal, al cuestionamiento de su propio lugar en el universo y en su tiempo, produciendo la vivencia excelsa del espectador en cuanto la sencillez a la vez grandiosa de su propia experiencia vital. La técnica utilizada fue la colografía, técnica del grabado principalmente aditiva que hace uso de matrices en las que se adhieren elementos que puedan ser entintados y estampados, donde intervienen texturas, se logran texturas visuales. Los instrumentos para la realización de la obra fueron las espátulas, gesso, escobillas, tintas.

Las tendencias presentes en la obra comprenden primero al existencialismo debido a que la obra presenta ideas tales como el paso del tiempo, la existencia, lo incierto, la expectativa, lo inmortal, y el destino, la segunda tendencia presente es el informalismo porque se usan materiales inusuales en el mundo del grabado, negando así las formas clásicas, cada material propicia autenticidad e individualismo en la ejecución predomina el espacio, ya que el uso de la materia está al servicio de la plasmación del "otro" espacio o la estructura informal. La última tendencia es el abstraccionismo orgánico o combinación del mundo interno del autor y la exploración del tiempo en figuras reconocibles y simbólicas a través de la claridad en la línea y color.

En su dimensión compositiva se tiene al equilibrio, que, según Loomis, es de balanza porque la distribución de los elementos utiliza el contrapeso para lograr

la distribución armónica de la composición, el mayor peso visual ha sido trabajado en el centro de la obra, que, en contrapeso con los elementos a su izquierda y derecha genera dinamismo más allá de la posición hierática del primer corazón del tiempo, el segundo corazón del tiempo se encuentra en el lado derecho sobre un canal de clave alta que se ven en equilibrio por la situación de los canales verticales y el texto en el lado izquierdo.

La morfología comprende a las texturas, que según Dondis, son visuales en diferentes zonas, esto logrado por el uso y aplicación correcta del secado de la materia texturada de la matriz, generando texturas orgánicas. Es importante mencionar que las texturas en la obra ayudan a la concepción de logrado de las potencialidades.

En cuanto a la línea, según Loomis, estaríamos tratando con bordes difusos, la línea creada delimita los elementos observados en la obra gráfica, dicha delimitación es lograda por las texturas el fondo que resultan funcionales como bordes, en caso del texto se presenta con contornos claros; la línea como diseño es informal por la distribución de los pesos visuales, los elementos están divididos por contrapeso exaltando el carácter de las posibilidades previstas o no de la tangibilidad del inminente futuro inmediato; la línea como base es de línea en sí misma que se puede apreciar en los elementos, claramente, en una distribución armónica que explota el advenimiento de lo que va a ser.

El color, según Sanz, tiene como técnica utilizada a la colografía, estos colores en su claridad son de tinte claro y tono alto en el blanco y amarillo, tinte y tono medio en el naranja y rojo, y tinte oscuro y tono bajo en el negro y el azul; en cuanto al Hue (tono) cuyo nombre se utiliza en alemán para no confundirlo con los tonos de la polaridad cromática del español, las ondas dominantes de los colores son negro, rojo, naranja, amarillo y blanco; el croma está dado en luz para el blanco, sombra clara para el amarillo y naranja, sombra media para el rojo y sombra oscura para el azul y oscuridad para el negro. Los colores han sido trabajados como interpretación visual de la inmediatez del futuro más cercano, aquel que contiene esperanzas de ser controlado y a la vez la incertidumbre que genera el desconocer lo que viene.

La armonía, según Ittens, se da por tríada de primarios. La armonía de color ha sido lograda por tríada, las claves de la ejecución son el amarillo, rojo y azul para lograr armonía, por aspirar hacia el blanco en la traducción, luz en la retina del espectador, los primarios expresan estabilidad que decidí romper a través del uso del naranja que permite un lenguaje cálido de la obra y expresa de mejor manera ese limbo del que se habla en el discurso; el blanco, de otro lado, ha sido colocado como acompañamiento del negro y para lograr dinamismo compositivo. El color tónico es el rojo, el amarillo hace de mediador y el azul de dominio simbolizando el futuro que puede ser el previsto, o acaso, parte del devenir del flujo temporal.

El ritmo, según Villafañe, es cromático alternante, tanto en los colores cálidos y fríos como en el blanco y negro que presentan una interacción por repetición y sucesión de colores, este ritmo alterno sugiere el constante paso cadente del tiempo en el reloj. El ritmo morfológico, por su parte, es disonante en la distribución de los elementos, que por momentos evocan cierta alternancia que se ve rota por los apéndices y la falta de regularidad y repetición de las formas; un segundo ritmo morfológico, esta vez alternante, se presenta en “DNT” debido al uso de dos notas de color acromáticas que se relevan entre el texto y su fondo. El ritmo disonante hace referencia a la incertidumbre que acarrea el futuro, el ritmo alterno enfatiza el constante ruido blanco que hacen los relojes y sus segundos.

En su dimensión de contenido sígnico es onírico porque los elementos presentados en la obra son irreales, no naturales o poseen relaciones no naturales. En su contenido abstracto se encuentra el fondo de la obra y vectores que simbolizan el futuro inmediato y su construcción en la mente, las emociones, sensaciones e intentos de objetivación que nos ayudan a organizar la información nueva que trae el inminente tiempo futuro. En lo conceptual es existencialista porque la obra habla de la culminación en una especie de formación de un limbo, donde la continuidad del flujo del tiempo es alterada por la cuantificación de la razón y, también por las emociones que nos conducen, a veces, de manera inconsciente al lugar donde nos encontremos en ese futuro que ideamos exterior a nosotros mismos, pero que es potencialmente nuestro.

### 2.3.8. Grabado 8: Shibui



#### Discurso crítico

En su dimensión semiótica encontramos signos como los canales geométricos que son símbolos de color rojo y naranja, en dirección horizontal surcando el fondo de la obra, estos guían el paso del tiempo y unen a las encarnaciones de este en un sentido íntimo; otro símbolo es la síntesis del tiempo, un conjunto de formas geométricas blancas sobre un fondo amarillo cuyo significado es ser el corazón del tiempo que tanto se ha cuidado en los recuerdos y en la espera, finalmente, se funde con la voluntad de transformar la vida diaria y celebrarla, lograr el cierre de una etapa que termina siendo bella; por último, se presenta el texto “SHIBUI” que significa el final de una etapa, aquello que no se considera perfecto, la memoria y la espera haciéndose gestoras de la meta final que no es perfecta, pero que posee belleza intrínseca. Todos los signos se han leído en una interpretación no convencional.

En su valoración sintáctica se encuentra la síntesis del tiempo en relación de estabilidad con los canales, y en relación explicativa con el texto.

En su valoración sintagmática está la síntesis del tiempo, el texto, y los canales significan Shibui.

En la dimensión estética, el género es contemporáneo onírico; se simbolizan elementos no convencionales de carácter irreal, sacados de mi interpretación personal e imaginación; la categoría de la obra es lo sublime porque se aprecian en la obra elementos abstractos que conducen al espectador a reflexionar sobre los temas elevados de la trascendencia, el flujo temporal, al cuestionamiento de su propio lugar en el universo y en su tiempo, produciendo la vivencia excelsa del espectador en cuanto la sencillez a la vez grandiosa de su propia experiencia vital. La técnica utilizada es la colografía, técnica del grabado principalmente aditiva que hace uso de matrices en las que se adhieren elementos que puedan ser entintados y estampados, donde intervienen texturas, se logran texturas visuales. Los instrumentos utilizados fueron espátulas, gesso, escobillas, tintas.

Entre las tendencias que se usaron está el existencialismo, porque la obra presenta ideas tales como el paso del tiempo, la existencia, lo incierto, la expectativa, lo inmortal, y el destino; la siguiente tendencia es el informalismo porque se usan materiales inusuales en el mundo del grabado, negando así las formas clásicas; cada material propicia autenticidad e individualismo en la ejecución predomina el espacio, ya que el uso de la materia está al servicio de la plasmación del “otro” espacio o la estructura informal; la última tendencia utilizada es el abstraccionismo orgánico, debido a que se presenta una combinación del mundo interno del autor y la exploración del tiempo en figuras reconocibles y simbólicas a través de la claridad en la línea y color.

En su dimensión compositiva encontramos el equilibrio, según Loomis, simétrico, pues la distribución de los elementos se da por espejo; el lado izquierdo posee cinco canales gruesos y de clave alta, distribuidos en grupos de dos y tres que se ven sopesados por los canales más delgados; y el texto del lado derecho, en el caso de estos canales a la derecha se distribuyen en grupos más numerosos y con el color rojo agregado, pero al ser este color no complementario del azul del fondo no posee el peso que corresponde al amarillo. En su morfología, la textura, según Dondis, es visual en diferentes zonas, esto logrado por el uso y aplicación correcta del secado de la materia texturada de la matriz, generando texturas orgánicas, es importante mencionar que las texturas en la obra sin un orden establecido exploran la incertidumbre propia del futuro.

La línea, según Loomis, está manejada como borde que es difuso, la línea creada delimita los elementos observados en la obra gráfica, dicha delimitación es lograda por las texturas y el fondo que resultan funcionales como bordes; en caso del texto se presenta con contornos claros. El diseño es formal por la distribución de los pesos visuales, los elementos están divididos por simetría exaltando el carácter estable de las metas logradas. La base es de línea en sí misma que se puede apreciar en los elementos, claramente, en una distribución armónica que explota el advenimiento de lo que va a ser.

En cuanto al color, según Sanz, la técnica utilizada para lograr los colores fue la colografía, estos colores en su claridad son de tinte claro y tono alto en el blanco y amarillo, tinte y tono medio en el naranja y rojo, y tinte oscuro y tono bajo en el negro y el azul; en cuanto al Hue (tono) cuyo nombre se utiliza en alemán para no confundirlo con los tonos de la polaridad cromática del español, las ondas dominantes de los colores son negro, rojo, naranja, amarillo y blanco; el croma está dado en luz para el blanco, sombra clara para el amarillo y naranja, sombra media para el rojo y sombra oscura para el azul y oscuridad para el negro. Los colores han sido trabajados como interpretación visual de lo incierto que toma forma en las metas cumplidas, lo que nosotros somos reflejados en el mundo exterior.

La armonía, según Ittens, está dada por tríada de primarios, las claves de la ejecución son el amarillo, rojo y azul para lograr armonía, por aspirar hacia el blanco en la traducción, luz en la retina del espectador, los primarios expresan estabilidad, el blanco, de otro lado, ha sido colocado como acompañamiento del negro y para lograr dinamismo compositivo. El color tónico es el rojo, el amarillo hace de mediador y el azul de dominio simbolizando el futuro en el que se ha cumplido una etapa.

El ritmo, según Villafañe, en cuanto a lo cromático es alternante tanto en los colores cálidos y fríos como en el blanco y negro que presentan una interacción por repetición y sucesión de colores. El ritmo alterno sugiere el constante paso cadente del tiempo en el reloj. El ritmo morfológico Asonante en la distribución de los canales que repiten con compás pausado, la línea en forma horizontal es alternante en “SHIBUI” debido al uso de dos notas de color acromáticas que se

relevan entre el texto y su fondo. El ritmo asonante hace referencia a la estabilidad de la meta lograda, mientras que el alterno explora las posibilidades de la dicotomía entre lo esperado y lo que no se tenía previsto.

En su dimensión de contenido, lo sónico es onírico porque los elementos presentados en la obra son irreales, no naturales o poseen relaciones no naturales. En su contenido abstracto se encuentran el fondo de la obra y vectores que versan sobre el futuro cuya espera toma cuerpo en el logro de la meta, la marca que indica el haber culminado un periodo de tiempo cuyo propósito es ser vivido, observado y entendido no como perfecto, sino como bello. En lo conceptual es existencialista. La obra gráfica versa sobre aquello que no se considera perfecto, que es lo que al final de la jornada es bello, los hombres existimos como un fin en sí mismo, no somos el medio de nada ni nadie para ser utilizados, como indica Kant “únicamente conocemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas”, son la memoria y la emoción las dadoras de nuestras expectativas y las gestoras de la determinación de la meta final. Shibui marca el final de este camino que recorrí en este periodo de tiempo.

**CAPÍTULO IV****3.1.Resultados de la investigación****APÉNDICE A****INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PROCESOS  
CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN****CUADRO N°01****A) Instrumentos de valoración semiótica**

Imagen digitalizada de la obra de arte



TÍTULO DE LA OBRA: PAUSA

TÉCNICA: Colografía

DIMENSIONES: 60 cm x 80 cm

## Valoración ícono—simbólica

<b>PAUSA</b>				
<b>SIGNOS</b>	<b>DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN</b>		<b>DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN</b>	
	<b>SIGNIFICANTE</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>SIGNIFICADO</b>	<b>INTERPRETACIÓN</b>
<b>SÍMBOLOS (ideas)</b>	Vectores geométricos	Vectores de color negro en diferentes direcciones, vertical, horizontal y diagonal	Evocan la inestabilidad que fue y el conflicto del tiempo pasado a través de la autoconsciencia.	No convencional
	Canales geométricos	Canales de color rojo, en horizontal y vertical, surcando el fondo de la obra.	Guían el paso del tiempo y unen a las encarnaciones de este en un sentido íntimo.	
	Contorno	Contorno alrededor de las siluetas.	Protección ante el paso inminente del tiempo, resguardando las memorias, evitando su extinción.	
<b>ÍCONOS SIMBÓLICOS</b>	Corazón del tiempo	Corazón protegido con extremidades de color rojo	Corazón del tiempo pasado conflictuado, protegido por extremidades de color rojo, evocando a la protección intensa ante la inestabilidad que genera el desgaste de los recuerdos frente al flujo temporal.	
	Siluetas	Siluetas de color blanco sin género, ubicadas en el centro.	Personificaciones del tiempo pasado y su cauce que oxidará las memorias de no ser protegidas por nosotros mediante la evocación.	
	Apéndices	Extremidades de color rojo	Extremidades que protegen el corazón del tiempo, el color rojo evoca a la protección intensa	

			ante la inestabilidad generada por la falta de memorias.
<b>SEÑALES</b>	Texto	PALISA	Tiempo pasado y las alteraciones de la realidad; la palabra se encuentra separada por un punto que es la delgada línea entre lo que fue efectivamente y la interpretación personal e íntima del mismo pasado.

#### Valoración sintáctica

	<b>SIGNO</b>	<b>RELACIÓN</b>	<b>SIGNO</b>
<b>SINTÁCTICA</b>	Siluetas	Temporal	Corazón
		Explicativa	Texto
		Caótica	Vectores
		Protección	Contorno

#### Valoración Sintagmática

	<b>DENOTACIÓN</b>	<b>CONNOTACIÓN</b>
<b>SINTAGMÁTICA</b> <b>Unidades Sintagmáticas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Siluetas</li> <li>-Corazón del tiempo</li> <li>-Contorno</li> <li>-Canales geométricos</li> <li>-Vectores geométricos</li> </ul>	Protección del tiempo pasado.

## B) Instrumento de valoración estética

### Valoración de estructura artística

<b>PAUSA</b>		
<b>DIMENSIÓN CREATIVA</b>	<b>TAXONOMÍA VALORES</b>	<b>CARACTERÍSTICAS VALORES</b>
Género	Contemporáneo onírico	Se simbolizan elementos no convencionales, de carácter irreal, sacados de mi interpretación personal e imaginación.
Categoría	Lo fantástico	Se aprecian en la obra dos siluetas de color blanco que son personificaciones del tiempo pasado, con elementos no convencionales, dentro de dichos elementos no naturales se simbolizan la memoria, el tiempo pasado y sus efectos, y la acción del recuerdo en la búsqueda de una interpretación de protección frente al cauce temporal.
Técnica	Colagrafía	El proceso empleado es la colagrafía, técnica del grabado principalmente aditiva que hace uso de matrices en las que se adhieren elementos que puedan ser entintados y estampados, donde intervienen texturas, se logran texturas visuales.
Instrumentos	Espátulas, gesso, escobillas y tintas.	
Tendencias	Existencialismo	La obra presenta ideas tales como el paso del tiempo, la existencia, la memoria y su resguardo.
	Informalismo	Se usan materiales inusuales en el mundo del grabado, negando así las formas clásicas, cada material propicia autenticidad e individualismo en la ejecución siendo un grabado matérico, además algunas formas son reconocibles haciendo de la obra una <i>sígnico-gestual</i> .
	Abstracto orgánico	Combinación del mundo interno del autor y la exploración del tiempo en figuras reconocibles y simbólicas a través de la claridad en la línea y color.
<b>DIMENSION COMPOSITIVA</b>		
Proporción (Dondis)	Por contexto Desproporción intencionada	Los elementos mantienen una composición organizada por tamaños al existir en un mismo espacio, las siluetas fueron estilizadas para enfatizar su carácter subjetivo en cuanto simbolización del tiempo pasado, cuya personificación se trabaja únicamente en la parte superior con desproporción intencionada para destacar el contraste ente el blanco y la interpretación de óxido en las memorias. Los elementos visuales que acompañan han sido trabajados con texturas para resaltar las figuras centrales y su carácter evocativo.
Equilibrio (Loomis)	De balanza	La distribución de los elementos fue trabajada por una mayor concentración en la parte central de la estructura compositiva, dividiéndose en dos espacios visuales, el derecho en contrapeso con el izquierdo simbolizando las memorias que detienen el flujo del tiempo.

Perspectiva (Parramón)	Por superposición de planos	Para lograr la idea de profundidad, las siluetas se superponen con el fondo; es resaltante también el papel del texto ubicado en la parte superior central que también se superpone sin proyectar sombra, además, los vectores que acompañan y dinamizan la composición al superponerse generan profundidad y perspectiva, simbolizando la consciencia de uno mismo en el mundo y su papel con respecto, en este caso del tiempo y la memoria.
Morfología	Iluminación (Ed. Susaeta)	Naturaleza artificial, calidad clara, la dirección en ángulo recto y frontal, iluminando a las siluetas y a todo el entorno y resaltando la concepción del óxido en las memorias que no son resguardadas del paso del tiempo a partir de una pausa.
	Estructura (Wong)	El proceso de la colografía permite infinidad de posibilidades estéticas y estructurales, en este caso, el brillo y contraste fueron logrados por el uso del gesso y de la cola sintética, logrando esa sensación de humedad. La distribución de elementos en la estructura compositiva, por otro lado, es formal.
	Textura (Dondis)	La obra presenta texturas visuales en diferentes zonas de los personajes y en el fondo, esto, logrado por el uso y aplicación correcta del secado de la materia texturadora de la matriz, generando texturas orgánicas. Es importante mencionar que las texturas en la obra exploran la idea del regreso al pasado mediante la memoria que debe ser protegida del cauce temporal que oxida el anhelo de conservar lo vivido intacto en la mente.
Línea (Loomis)	Borde	El borde trabajado es claro, la línea creada delimita los elementos observados en la obra gráfica, dicha delimitación es lograda por las texturas el fondo que resultan funcionales como bordes. En las figuras centrales se aprecia también un borde que por momentos pierde nitidez conforme avanza el recorrido visual exaltando el carácter subjetivo de la interpretación del tiempo pasado.
	Diseño	El diseño es formal por la distribución de los pesos visuales, los elementos están divididos en forma casi simétrica, exaltando el comportamiento estático del pasado.
	Base	La base es de línea en sí misma que se puede apreciar en los elementos, claramente, en una distribución armónica que explota la concepción de establecido del pasado
Color (Sanz)	Técnica Claridad <i>Hue</i> Croma	La técnica utilizada para lograr los colores fue la colografía, estos colores en su claridad son de tinte claro y tono alto en el blanco, tinte y tono medio en el naranja y rojo, y tinte oscuro y tono bajo en el negro; en cuanto al <i>Hue</i> (tono), cuyo nombre se utiliza en alemán para no confundirlo con los tonos de la polaridad cromática del español, las ondas dominantes de los colores son negro, rojo, rojo-naranja, naranja y blanco; el croma está dado en luz para el blanco, sombra clara para los naranjas, sombra media para los rojos, sombra oscura para los

		grises y oscuridad para el negro. Los colores han sido trabajados evocando al óxido que genera el flujo del tiempo sobre las memorias que no protegemos, sin embargo, las diferencias de percepción entre lo que realmente vivimos y lo que recordamos se manifiestan en el texto “PAI.ISA” donde la alta polaridad cromática nos indica el contraste entre lo que fue y lo que uno recuerda.
Armonía (Heller)	Acorde cromático	La armonía de color ha sido lograda por acorde cromático “el calor”, cuyo dominante es el rojo, en este caso por peso visual y distribución de fuga en el recorrido visual de la composición; este acorde corresponde a lo cálido, cercano, atractivo y sensible. Para añadirle mayor variedad decidí completar con el negro como color fuera del acorde, cuyo significado es lo anguloso, duro, elegante y, sobre todo, al lado del rojo: poderoso. El color tónico es el blanco, el negro hace de mediador y el rojo-naranja de dominio simbolizando la incesante vuelta a los recuerdos a través de la memoria; recuerdos que pueden ser positivos o negativos, pero son totalmente parte de uno por lo que se tornan cercano, cálidos y nuestros.
Ritmo (Villafañe)	Cromático	Asonante ya que no varía mucho en color, comparte la gama cromática en el uso de amarillo, rojo y naranja, acompañados por el negro. Alternante en “PAI. ISA” debido al uso de dos notas de color acromáticas que se relevan entre el texto y su fondo. Estos ritmos enfatizan el movimiento del reloj, tic tac, tic tac, tic tac...
	Morfológico	Se presenta un ritmo asonante en las masas de color naranja, un ritmo alternante en la composición central ubicado en las partes de las siluetas y un ritmo disonante que hace armoniosa la vista general de la obra gráfica. Los tres ritmos son parte del tiempo pasado, el asonante es el sonido del segundero, siempre igual. El alternante es este mismo sonido y el posterior silencio que le acompaña a cada paso, mientras que el disonante es la memoria en acción, donde el tiempo pasa a un plano completamente subjetivo.

<b>DIMENSIÓN DE CONTENIDO</b>		
Sígnico (real-ideal)	Onírico	Los elementos presentados en la obra son irreales, no naturales o poseen relaciones no naturales.
Abstracto	Fondo de la obra y vectores.	Experiencia subjetiva del tiempo pasado, los recuerdos oxidados, las memorias que se van disolviendo, lo vulnerable, aquello que no ha logrado vencer la fibra del tiempo y se va desvaneciendo en él.
Conceptual	Existencialista	Porque se explora el <i>Jetzt-dot</i> , la consciencia de uno mismo en el mundo, es este momento, a partir de la reflexión del tiempo y su impacto

		<p>en la vida de uno mismo, la administración de algo que de por sí es finito dentro de la experiencia humana y, aunque solamente sea una ilusión, el tiempo es el que determina el desgaste de las entidades y conceptos; la incesante vuelta a la memoria para resistir de alguna forma al implacable flujo del tiempo es aquello que nos lleva a la PAI.ISA, "PAI" lo que efectivamente sucedió y ya no existe más, el punto aquel límite que establece el paso de lo real a lo psicológico, "ISA" la experiencia subjetiva de uno mismo con respecto a lo vivido en una interpretación subjetiva.</p>
--	--	---

### **3.2. Conclusiones.**

#### ***a) Al primer objetivo***

Se interpretó gráficamente en las ocho obras gráficas de grabado, en el proceso de la colografía, los efectos del tiempo en su uso y efectos, evidenciando la sensibilización del público en su mayoría del discurrir del tiempo y su uso adecuado.

#### ***b) Al segundo objetivo***

En relación del primer objetivo específico, doce participantes del público comprendieron el mensaje de las obras, manifestando el deseo de reflexión acerca del uso y efectos del tiempo de manera adecuada

#### ***c) Al tercer objetivo***

Se realizó la caracterización del tiempo y su automatismo a través de la revisión documental que consta en el marco referencial, lo cual culminó en la concepción de ideas para la realización de las obras.

#### ***d) Al cuarto objetivo***

Se expuso al público el concepto de tiempo y su influencia mediante ocho obras gráficas en la Sala Nacional Mariano Fuentes Lira del Cusco.

### **3.3. Recomendaciones**

Al público en general, adultos, jóvenes y niños; deben de hacer uso adecuado del tiempo, pues hacer un uso adecuado del tiempo es fundamental para ser más productivos, eficientes y tener una vida equilibrada; el hacer un uso adecuado del tiempo requiere práctica y disciplina. Con el tiempo y la perseverancia, puedes mejorar tu habilidad para administrar tu tiempo de manera eficaz y lograr una mayor productividad y bienestar en tu vida cotidiana.

## APÉNDICE B

### A) INFORME CURATORIAL

#### *Identificación del Proyecto*

**Título:** “Texturas del tiempo”

Presentado por: Bach. Dante Castilla Castillo

Proyecto respaldado por la Universidad Nacional Diego Quispe Tito del Cusco, con su Vicepresidencia de Investigación, para optar al título de licenciado en Artes Visuales, en la Especialidad de Dibujo, Grabado y Diseño Gráfico.

#### *Definición del proyecto*

La esencia del proyecto es exponer una muestra de obras gráficas en el procedimiento de colografía en la galería “Mariano Fuentes Lira del Cusco” con la temática referente a la *Interpretación del tiempo*, esta exposición de grado es con finalidad de obtener la licenciatura del bachiller Dante Castilla Castillo. Toda la gestión, la logística y demás estuvieron a cargo del graduando, por lo cual se cumplió con la finalidad de presentar la muestra gráfica.

#### *justificación del Proyecto*

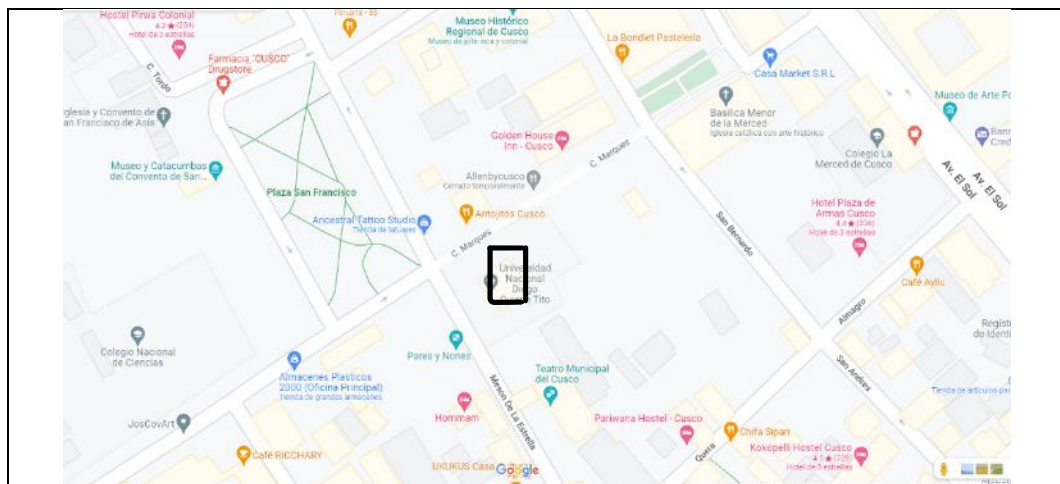
La muestra gráfica tuvo como justificación resaltar el procedimiento de la Colografía, ya que ha sido dejado de lado en el mundo gráfico del grabado, este procedimiento presta muchas características plásticas en el mundo del grabado. La importancia del proyecto radica en el aporte del procedimiento y la temática. Potencia en gran manera al entorno del grabado al dar a conocer una exposición gráfica de colografía.

#### *Cumplimiento de objetivos*

La muestra se llevó de manera virtual en la sala Mariano Fuentes Lira del Cusco con total éxito.

**Plano N° 1 Localización de la galería**

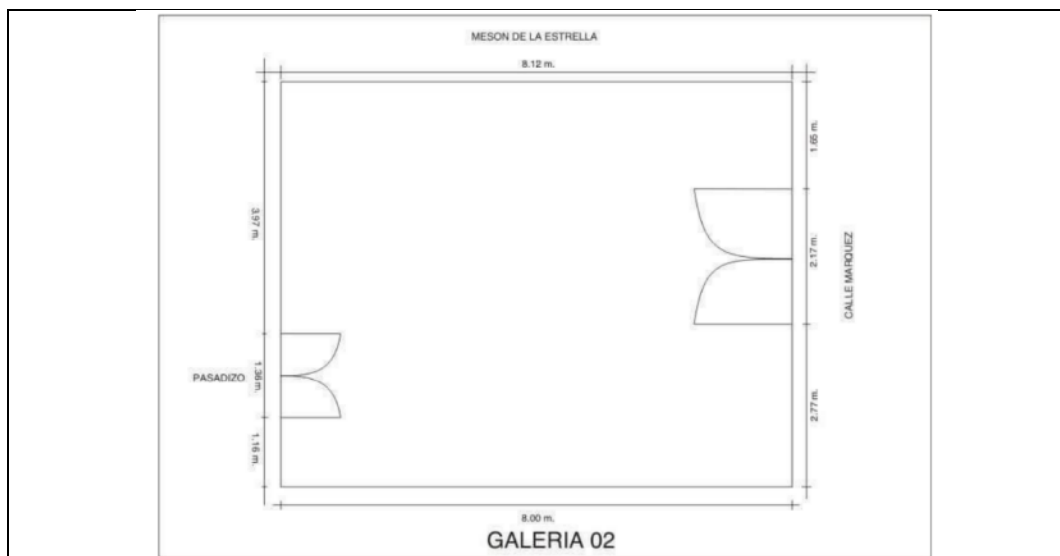
**Plano N° 1.1 Localización del local**



*Figura 4: Localización del local de exposiciones*

*Fuente: Google*

**Plano N°1.2, Ubicación de la Sala usada para la exposición de obras**



*Figura 5: Ubicación de la Sala Nacional Mariano Fuentes Lira*

*Fuente: Universidad Nacional Diego Quispe Tito del Cusco*

Plano N° 1.3 Distribución de obras en la sala expositiva:

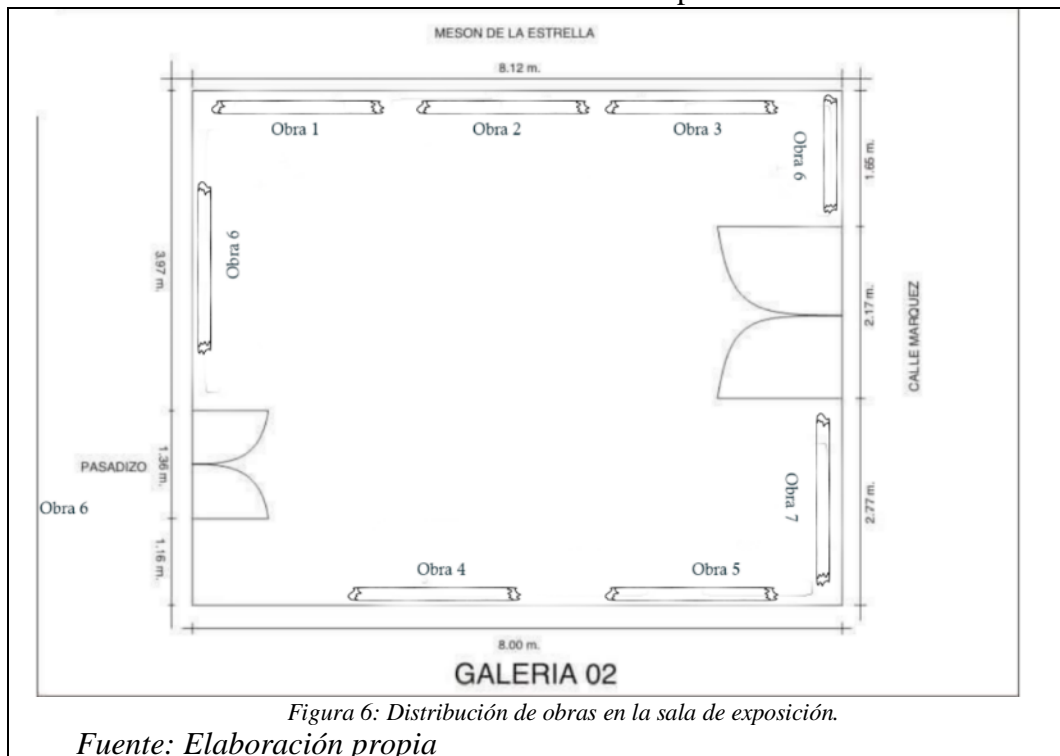


Figura 6: Distribución de obras en la sala de exposición.

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 5**

Tabla de distribución de obras

Obra 01	PAUSA
Obra 02	ESPACIOS
Obra 03	REMOTO
Obra 04	EXVOTO
Obra 05	SURGIR
Obra 06	CAMINO
Obra 07	DNT
Obra 08	SHIBUI

**Cumplimiento de metas**

Las metas y objetivos de este trabajo curatorial se han cumplido de la siguiente manera:

- ***Sobre el número de obras***

Se llegó a realizar la exposición de 8 obras de arte, cantidad establecida por el asesor práctico, Mag. Lucio Vita Gutiérrez.

- ***Sobre la sustentación de grado***

Se sustentará como examen de grado para la obtención del Título de Licenciado en Artes Visuales.

- ***Cumplimiento del cronograma***

Se ha cumplido con el cronograma establecido en el proyecto curatorial.

**Tabla 6**

*Resumen de las actividades realizadas por cronograma:*

Duración	15 al 30 de Julio del 2021			
	13-14 julio	15 de Julio	30 de Julio	02 de agosto
Montaje				
Inauguración				
Exposición				
Desmontaje				

***Identificación de deficiencias y aciertos***

La galería cuenta con las mejores instalaciones, que permitieron la libre exposición de las obras, sin embargo, en cuanto a los desaciertos se puede mencionar la impuntualidad del equipo de filmación.

***Ejecución de guion museográfico***

- La exposición fue temporal durante 15 días.
- El contenedor de la exposición fue la Sala Nacional de Cultura “Mariano Fuentes Lira” de la UNDQT.
- El recorrido fue lineal.
- La iluminación que se utilizó fue de la galería que cuenta con focos dicróicos.

## **SEÑALIZACIONES INTERIORES**

La señalización y la ornamentación del local donde se ha llevado la exposición respectiva, fueron de acuerdo con las normas establecidas por la Universidad.

## **TEXTOS O PANEL DE PRESENTACIÓN**

La exposición fue presentada por los asesores del trabajo de investigación, magísteres Lucio Vita Gutiérrez y Maria Eugenia Alvarez, ambas presentaciones fueron expuestas de manera virtual a través de la transmisión vía Facebook institucional y constan en el catálogo.

### **Presentación:**

El tránsito de una de las manifestaciones emblemáticas creativas de las artes visuales, como es el grabado, acoge en su escenario universal la propuesta de Dante Castilla Castillo, quien conjuga el diálogo de formas y estructuras concebidas en la profundidad de su imaginación, en la vigorosidad de sus composiciones y fundamentalmente en la búsqueda de su vocabulario con las *texturas* que emplea en su soporte matriz.

Estas persiguen hasta la pasividad del sonido del color para hacer vibrar su mundo mágico, conectando todos los sentidos del perceptor para transportarlo al encuentro de tiempos nuevos y espacios sagrados, a su vez se percibe la energía y el concepto de su obra como un tejido primordial; este conjuga y filosofa con el texto como pretexto por ejemplo cuando abstrae el significado “tiempo” que gira en función a él, conmoviendo su intención en una reflexión permanente con el ser “texturas del tiempo” de ello nos habla.

Los mejores augurios para Dante, que supo elegir el camino del grabado para expresarnos los sueños que habita en su ser.

**Mg. Lucio Vita Gutiérrez Mendoza**

Artista Visual

**Docente de la Especialidad de Dibujo, Grabado y Diseño Gráfico.**

### **Presentación:**

Para presentar las obras del artista Dante Castilla Castillo, es preciso citar a Jeán-Joseph Goúx que veía en lo abstracto la “realización de la prescripción iconoclasta de Deuteronomio”; es decir, la construcción de signos despojados de significación intrínseca, compuestos de tal manera que diera a luz al arte abstracto.

Según Goúx, existieron rupturas radicales en la actitud del espectador: La primera, marcada por la aparición de la perspectiva, y la segunda, por la del arte abstracto. Las formas “libres” del arte abstracto permiten combinaciones de juego indefinido e inédito, en el que es posible razonar sobre entidades abstractas que se podrían relacionar con realidades concretas: “en los dos registros hay, una especie de producción en el vacío”, método que se observa en la estética manejada por Dante. Goúx en una concepción negativa del arte abstracto habla de “desemantización de lo percibido”, expresada en otros términos diversos por: Umberto Eco, que habla de “mensajes sin códigos”; Lévi-Strauss, de “renunciación al primer nivel de articulación”; Meyer Shapiro, de “signos no miméticos”; Louis Marin, de “expresión del sentido sin referencias”. No habría una ruptura entre la producción figurativa y el arte abstracto, que sería pura creación de objetos nuevos (sin semántica) como indica el grupo Mu. El verdadero proyecto del artista visual consiste no en la copia de lo real, sino en su transformación.

Desde Maurice Denis se tiene en cuenta que bajo todo cuadro figurativo como pretexto hay un cuadro abstracto. El mensaje icónico no puede ser una copia de lo real, es una selección de lo percibido. Esta continuidad práctica entre lo plástico y lo icónico no puede ser una copia de lo real, es una selección de lo percibido. Esta continuidad práctica entre lo plástico y lo icónico se verifica en análisis diversos; de Kandinsky por J. M. Floch, de Mondrian por J. Cl. Lambert o de Van e Leck por el grupo Mu –tres artistas que han contribuido al nacimiento del arte abstracto–. El mensaje abstracto final procede de la realidad estilizada. Kandinsky parte de montañas, arco iris y de los caballeros armados con lanzas; Mondrian de árboles, fachadas y de paisajes; Van der Leck ha recuperado antiguas pinturas naturalistas de naturalezas muertas y salidas de

fábricas... Dante Castilla parte de la interpretación subjetiva del tiempo en el lenguaje de los ritmos, las texturas y el color. Goúx estima que la pintura (extensible a otras artes bidimensionales) tiende a un “signo desprovisto de todo valor y de toda significación intrínseca”. Lo abstracto no celebra la “primacía del significante pictórico”, sino su paso a un segundo plano, su “secundariedad”. Se crean, así, “formas puras” con olor platónico: “Lo sensible se ha desvanecido, la materia ha desaparecido”.

Para el grupo Mu es mejor hablar de un continuo levantamiento del nivel de abstracción por grados de iconicidad o de plasticidad en todo caso, que hacen evaporar poco a poco la semántica explícita. Se puede, por otro lado, mostrar que este nivel de abstracción no ha sido nunca nulo.

Los invito a descubrir, de vuestros propios ojos, estas consideraciones teórico-semióticas en medio del lenguaje visual, de quien estimo, llegará a ser un referente en el mundo del grabado cusqueño.

**Mg. María Eugenia Álvarez López**

Artista Visual

**Docente**

## FICHAS TÉCNICAS

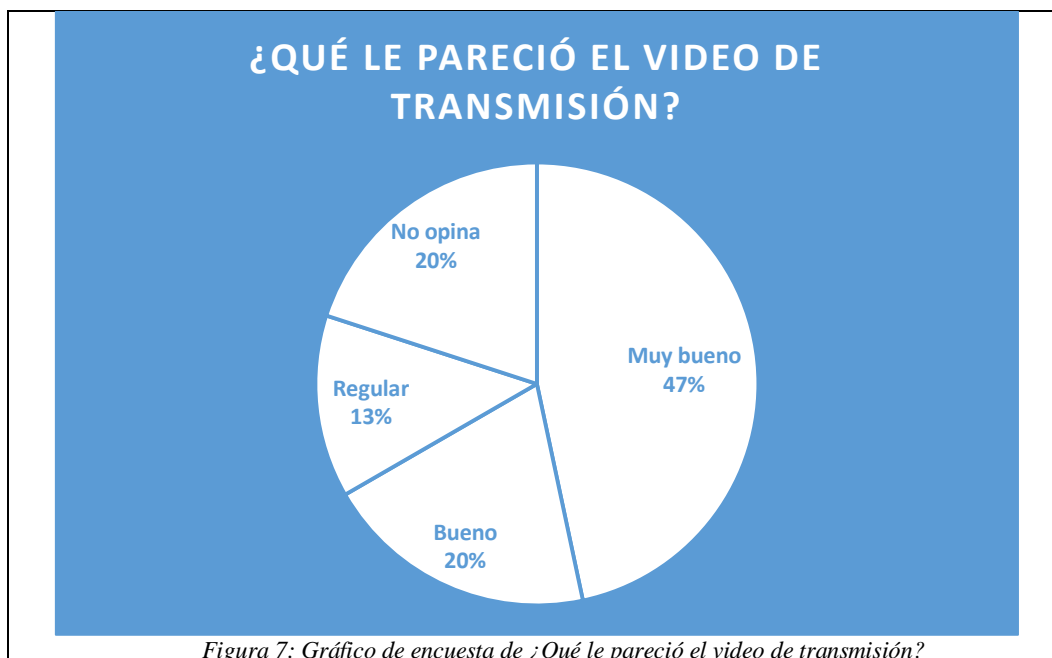
<p><b>Grabado 1</b> PAI.ISA Colografía 60 x 80 cm</p>	<p><b>Grabado 2</b> REMOTO Colografía 60 x 80 cm</p>
<p><b>Grabado 3</b> ESPACIOS Colografía 60 x 80 cm</p>	<p><b>Grabado 4</b> EXVOTO Colografía 60 x 80 cm</p>
<p><b>Grabado 5</b> CAMINO Colografía 60 x 80 cm</p>	<p><b>Grabado 6</b> SURGIR Colografía 60 x 80 cm</p>
<p><b>Grabado 7</b> DNT Colografía 60 x 80 cm</p>	<p><b>Grabado 8</b> SHIBUI Colografía 60 x 80 cm</p>

### *Análisis de la encuesta*

Debido a la situación sanitaria mundial y conforme a las modificatorias transitorias del reglamento de grados, se expuso la muestra de manera virtual a través del Facebook institucional de la UNDQT, mientras que las encuestas fueron recabadas a partir de Google Forms entre las personas que manifestaron haber visto la transmisión o grabación del evento, obteniendo los siguientes resultados:

**Tabla 7**  
*Reactivo:*

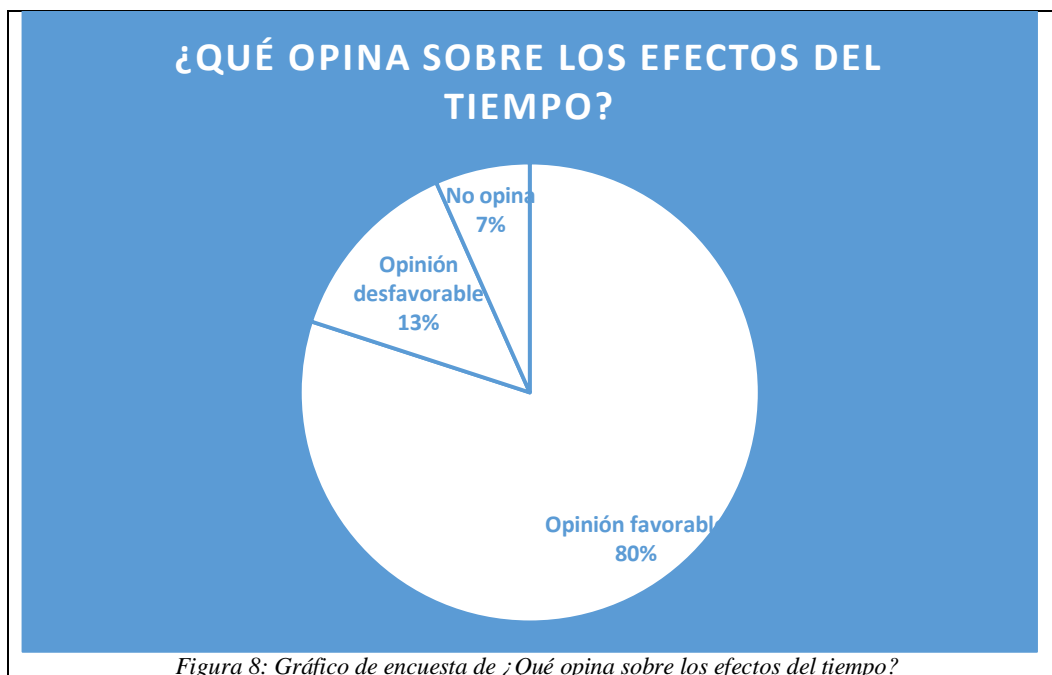
¿Qué le pareció el video de transmisión?	f
Muy bueno	14
Bueno	6
Regular	4
No opina	6
Total	30



Se aprecia que la transmisión vía Facebook institucional fue del agrado completo de menos de la mitad de los espectadores, mientras que un sólido 67% indicó que cumplía sus expectativas, un pequeño grupo del 13% señaló los errores del video y un 20% se abstuvo de emitir opinión al respecto; por todo ello se puede inferir que la transmisión llegó de manera correcta a los espectadores.

**Tabla 8**  
*Reactivo:*

¿Qué opina sobre los efectos del tiempo?	f
Opinión favorable	24
Opinión desfavorable	4
No opina	2
Total	30



En la tabla y gráfico se aprecia que una gran mayoría del público emitió una opinión favorable acerca del tema de exposición, expresando admiración, interés, curiosidad y ganas de seguir preñdiendo al respecto, a partir de obras visuales y otras fuentes.

**Tabla 9**  
*Reactivo:*

¿Qué obra fue su favorita?	f
Pausa	2
Remoto	4
Exvoto	1
Espacios	6
Camino	4
DNT	1
Shibui	8
Surgir	4
Total	30



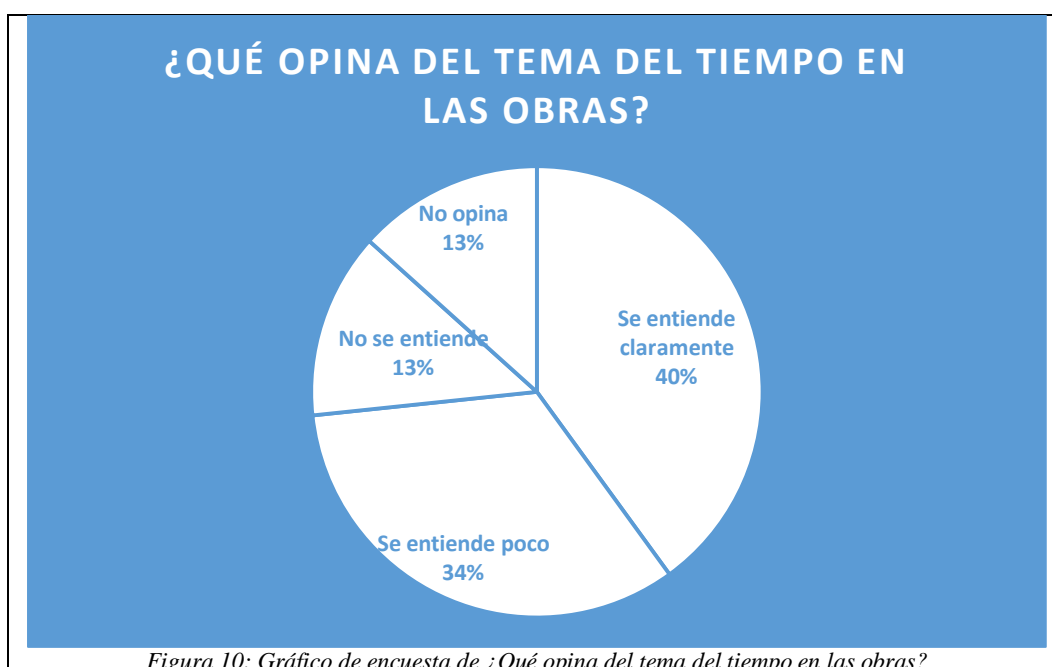
A partir de la opinión del público, se concluye que dos obras destacaron en la exposición, la primera de la colección del futuro, “Shibui” que agradó como obra favorita a casi la tercera parte de los asistentes; la segunda, “Espacios” que agradó como favorita a la quinta parte. Las obras “Camino”, “Remoto”, y “Surgir” obtuvieron un 14% como favoritas cada una, mientras que las obras menos populares fueron “Pausa”, “Exvoto” y “DNT”. A partir de estos resultados se infiere que la exploración de la espera, la incertidumbre y el futuro

son más populares que las reflexiones sobre el pasado en el público que apreció la muestra.

**Tabla 10**

*Reactivo:*

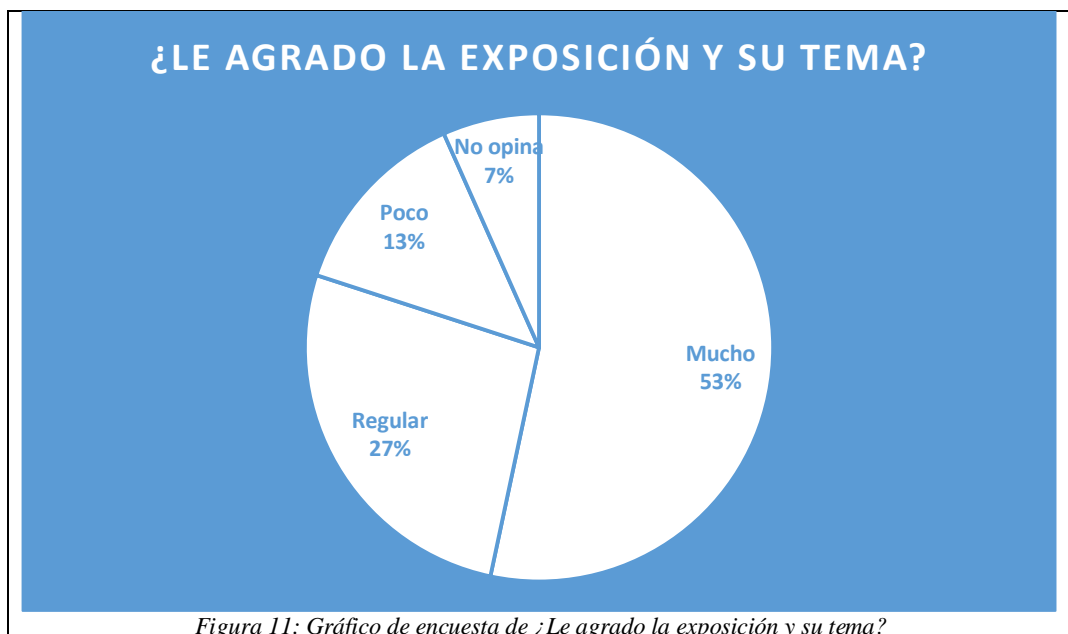
¿Qué opina del tema del tiempo en las obras?	f
Se entiende claramente	12
Se entiende poco	10
No se entiende	4
No opina	4
Total	30



En el gráfico y tabla se aprecia que casi la mitad del público comprendió claramente el mensaje de las obras, manifestando el deseo de reflexión acerca del discurrir del tiempo y su uso adecuado, un 34% del público encuestado comprendió solamente una parte del tema o de manera muy subrepticia, y un 26% o no comprendió o se abstuvo de opinar.

**Tabla 11**  
*Reactivo:*

¿Le agrado la exposición y su tema?	f
Mucho	6
Regular	8
Poco	4
No opina	2
Total	30



Más de la mitad del público encuestado manifestó agrado por la exposición y su tema, menos de la tercera parte manifestó alguna inclinación pequeña y solamente un 13% manifestó poco agrado por las obras y la muestra; un 7% de los encuestados no opinó al respecto.

**PRESUPUESTO***Costo proyectado vs. costo real**Costo proyectado***Presupuesto producción artística: Dibujo, Grabado y Diseño Gráfico**

<b>Elemento</b>	<b>Unid</b>	<b>Cant</b>	<b>Pr. Unit.</b>	<b>Pr. Total</b>	<b>Acumulado</b>
<b>A. COSTOS DE PRODUCCIÓN</b>					
<i>A.1. Costos de materia prima</i>					
MDP(MATRIZ)	Plancha	2	<b>103.00</b>	206.00	
Espátulas	Unidad	5	<b>2.50</b>	12.50	
Tintas Offset	Unidad	5	<b>35.00</b>	175.00	
Aceite de linaza	Unidad	4	<b>3.50</b>	14	
Laca piroxilina	Lata	2	<b>14.90</b>	29.80	
Cola sintética	Balde	1	<b>21.00</b>	21.00	
Pasta drywall	Bolsa	1	<b>5.90</b>	5.90	
Cinta masking	Und	4	<b>4.90</b>	19.60	
Thinner acrílico	GL	1	<b>12.00</b>	3.00	
Cartulina Modigliani 320 gr	Pliego	20	<b>5.50</b>	110	596.80
<i>A.2. Costos de mano de obra</i>					
Honorarios ayudantes	Contrato	-	-	-	-
<i>A.3. Costos indirectos de fabricación</i>					
Materiales Indirectos					
Solventes	Frasco	6	<b>6.00</b>	36.00	
Espátulas	Unidad	2	<b>2.50</b>	5.00	
Pinceles	Unidad	5	<b>2.00</b>	10.00	
Brochas	Unidad	2	<b>8.00</b>	8.00	
Lápices	Unidad	5	<b>1.50</b>	7.50	
Guantes de látex	Par	2	<b>7.50</b>	7.50	74.00
<b>B. COSTOS DE EXPOSICIÓN O VENTA</b>					
Catálogos	Millar	500	<b>1.50</b>	750.00	
Invitaciones	Ciento	100	<b>0.60</b>	60.00	
Gigantografías	Unidad	3	<b>35</b>	105.00	
Vinos	Unidad	5	<b>25.00</b>	125.00	
Bocaditos	Ciento	150	<b>0.50</b>	75.00	
Alquiler equipo de sonido	Hora	-	<b>0.00</b>	0.00	
Alquiler de iluminación	Día	-	<b>0.00</b>	0.00	
Reglamento sala de exposición	Día	1	<b>20.00</b>	20.00	
Publicidad, radio, televisión	Contratos	-	<b>0.00</b>	0.00	
Fotografía y filmación.	Contratos	-	<b>0.00</b>	0.00	1135.00

**C: Costos de Administración**

Honorarios digitador	Página	-	<b>250.00</b>	250.00	
Fotocopias	Unidad	1000	<b>0.30</b>	300.00	
Anillados	Unidad	6	<b>2.50</b>	15.00	
Empastados	Unidad	5	<b>50.00</b>	250.00	
Transporte	Acumulado		<b>45.00</b>	45.00	
Útiles de escritorio	Acumulado		<b>45.00</b>	55.00	
Telefonía	Acumulado		<b>35.00</b>	35.00	
Seguridad	Día	-	<b>40.00</b>	40.00	
Papel	Millar	2	<b>22.00</b>	44.00	
Tintas Impr.	Unidad	4	<b>30</b>	120.00	
Memoria USB	Unidad	2	<b>14</b>	28.00	
Productos de limpieza	Acumulado		<b>125.00</b>	125.00	
Refrigerios	Acumulado		<b>200.00</b>	200.00	1507.00
<b>TOTAL</b>					3312.80

## Costo real

**Presupuesto producción artística: Dibujo, Grabado y Diseño Gráfico**

<b>Elemento</b>	<b>Unid</b>	<b>Cant</b>	<b>Pr. Unit.</b>	<b>Pr. Total</b>	<b>Acumulado</b>
<b>A. COSTOS DE PRODUCCIÓN</b>					
<b>A.1. Costos de materia prima</b>					
MDP(MATRIZ)	Plancha	2	<b>103.00</b>	206.00	
Espátulas	Und	5	<b>2.50</b>	12.50	
Tintas offset	Unidad	5	<b>35.00</b>	175.00	
Aceite de Linaza	Unidad	4	<b>3.50</b>	14	
Laca piroxilina	Lata	2	<b>14.90</b>	29.80	
Cola sintética	Balde	1	<b>21.00</b>	21.00	
Pasta drywall	Bolsa	1	<b>5.90</b>	5.90	
Cinta masking	Und	4	<b>4.90</b>	19.60	
Thinner acrílico	GL	1	<b>12.00</b>	3.00	
Cartulina modigliani 320 gr	Pliego	20	<b>5.50</b>	110	596.80
<b>A.2. Costos de mano de obra</b>					
Honorarios Ayudantes	Contrato	-	-	-	-
<b>A.3. Costos indirectos de fabricación</b>					
Materiales Indirectos					
Solventes	Frasco	6	<b>6.00</b>	36.00	
Espátulas	Unidad	2	<b>2.50</b>	5.00	
Pinceles	Unidad	5	<b>2.00</b>	10.00	
Brochas	Unidad	2	<b>8.00</b>	8.00	
Lápices	Unidad	5	<b>1.50</b>	7.50	
Guantes de látex	Par	2	<b>7.50</b>	7.50	74.00

**B. COSTOS DE EXPOSICIÓN O VENTA**

Catálogos	Millar	500	<b>1.50</b>	750.00	
Invitaciones	Ciento	100	<b>0.60</b>	60.00	
Gigantografías	Unidad	3	<b>35</b>	105.00	
Vinos	Unidad	5	<b>25.00</b>	125.00	
Bocaditos	Ciento	150	<b>0.50</b>	75.00	
Alquiler equipo de sonido	Hora	-	<b>0.00</b>	0.00	
Alquiler de Iluminación	Día	-	<b>0.00</b>	0.00	
Reglamento sala de exposición	Día	1	<b>20.00</b>	20.00	
Publicidad, radio, televisión	Contratos	-	<b>0.00</b>	0.00	
Fotografía y Filmación.	Contratos	-	<b>0.00</b>	0.00	1135.00

**C: Costos de administración**

Honorarios digitador	Página	-	<b>250.00</b>	250.00	
Fotocopias	Unidad	1000	<b>0.30</b>	300.00	
Anillados	Unidad	6	<b>2.50</b>	15.00	
Empastados	Unidad	5	<b>50.00</b>	250.00	
Transporte	Acumulado		<b>45.00</b>	45.00	
Útiles de escritorio	Acumulado		<b>45.00</b>	55.00	
Telefonía	Acumulado		<b>35.00</b>	35.00	
Seguridad	Día	-	<b>40.00</b>	40.00	
Papel	Millar	2	<b>22.00</b>	44.00	
Tintas Impr.	Unidad	4	<b>30</b>	120.00	
Memoria USB	Unidad	2	<b>14</b>	28.00	
Productos de limpieza	Acumulado		<b>125.00</b>	125.00	
Refrigerios	Acumulado		<b>200.00</b>	200.00	1507.00
<b>TOTAL</b>					<b>3312.80</b>





**APÉNDICE C**  
**FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN**

	
<p>Se observa la matriz de la obra “Shibui”.</p>	<p>Se observa la matriz de la obra “Shibui” entintada.</p>
	
<p>En la imagen el autor trabajando en la prensa.</p>	<p>Proceso de entintado en el taller.</p>
	
<p>Proceso de segregación de colores en soporte.</p>	<p>Método de aplicación del pigmento.</p>

## Lista de referentes

- Álvarez Toledo, S. (2021). Ilustres incertidumbres. Borges y el tiempo. *Arbor*, 197(801). <https://doi.org/10.3989/arbor.2021.801003>
- Brett, G. (2014). *Wols El cosmos y la calle* (pp. 1–6). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Calabrese, C. C. (2019). Conciencia Del Tiempo En San Agustín Y En Husserl . *Alpha*, 48, 109–122.
- Campás Montaner, J., & González Rueda, A. (2020). *Del informalismo al arte conceptual*. Universitat Oberta de Catalunya.
- Cardona Rodas, H. (2019). Discursos y recorridos en la corporalidad del tiempo-espacio. *Revista de Filosofía Aurora*, 31(53), 619–638. <https://doi.org/10.7213/1980-5934.31.053.AO03>
- Carmen Minecan, A. M. (2017). Tiempo y aniquilación: cuestiones en torno al legado aristotélico en la visión tomista de la temporalidad. *Thémata Revista de Filosofía*, 55, 177–196. <https://doi.org/10.12795/themata.2017.i55.08>
- Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. (2012). *Abstracción postpitórica, 2da sesión expositiva*. Consejería de Cultura y Deporte - Andalucía.
- Centro Cultural Recoleta. (2022). *Jorge Macchi*. [http://www.cvaa.com.ar/03biografias/macchi\\_j.php](http://www.cvaa.com.ar/03biografias/macchi_j.php)
- Cuadernos hispanoamericanos* (pp. 78–81). (1963). Ediciones cátedra.
- Dawson, J. (1981). *Guía completa de grabado e impresión*. H. Blume Editores.
- De arte en línea. (2022). *Nicole Franchi*. <https://deartenlinea.com/artistas/nicole-franchi/>
- Dempsey, A. (2018). *Arte moderno y contemporáneo* (Blume (Ed.)).
- Dondis, D. A. (1985). *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili.
- Gaitán, A., Fonthal, G., & Ariza Calderón, H. (2016). Fabricación y propiedades físicas de aglomerados de *Pennisetum purpureum* schum, *Philodendron longirrhizum* y *Musa acuminata*. *Revista Ciencias Técnicas Agropecuarias*, 25(1), 5–11.
- Jiménez, J. M. R. (2017). Kant en la génesis de la concepción del tiempo de simone weil. *Kriterion (Brazil)*, 58(138), 599–616.

- <https://doi.org/10.1590/0100-512X2017n13708jmrj>
- Johnson, F. (2016). El problema del tiempo en la física: un planteamiento existencial de la ciencia desde Heidegger. *Arbor*, 192(777), a294.  
<https://doi.org/10.3989/arbor.2016.777n1010>
- Laguna González, M. (2021). Discurso creador y distancia temporal la expresión del tiempo en ricEur. *Agora - Papeles de Filosofía*, 40(2), 163–184.  
<https://doi.org/10.15304/AG.40.2.7153>
- León Maristany, E. A. (2021). Análisis por categorías en artes visuales, análisis categórico de imágenes. *Contraste*, 1, 28–39.
- Llevadot, L. (2021). Para toda la vida, cada vez. A propósito de la lógica de la viviente en Jacques Derrida. *Enrahonar*, 66, 71–93.  
<https://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/1328>
- Loomis, A. (1947). *Creative Illustration*. The Viking Press.
- López, A. L. (2021). Time and Freedom . On Heidegger ’ s Interpretation of Kant ’ s Concept of End in Itself Tiempo y libertad . Sobre la interpretación heideggeriana de la noción kantiana de “ fin en sí ”. *Tópicos, Revista de Filosofía*, 6649, 293–326.
- López, C. (2019). El pasaje temporal: entre la física y la experiencia. En *Tópicos, Revista de Filosofía* (Vol. 6649, Número 57).  
<https://doi.org/10.21555/top.v0i57.1022>
- Lozano Díaz, V. (2015). La cuestión de la moral en Ser y tiempo de Martin Heidegger. *Arbor*, 191(774), a255.  
<https://doi.org/10.3989/arbor.2015.774n4010>
- Maddonni, A. V. (2017). *Formas del tiempo y la memoria en el arte contemporáneo latinoamericano*. <https://doi.org/10.4995/aniav.2017.5875>
- Martin De Blassi, F. G. (2015). La crítica de Plotino a la concepción aristotélica del tiempo en En. III 7. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 32(2), 371–392. <https://doi.org/10.5209/rev-ASHF.2015.v32.n2.49969>
- Moraleja, A. (1990). Sartre: La vida de un partisano. *Cuaderno Gris*, 8–11.
- Moreno, A. C. (s/f). El espaciotiempo en la física. *Revista Universidad de Sonora*, 8–10.
- Moreno, V., Ramírez, M., de la Oliva, C., & Moreno, E. (2022). *Biografía de*

- Henry Moore*. Buscabiografias.com.  
[https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/87/Henry Moore](https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/87/Henry%20Moore)  
 %0A Publicación: 1999/11/09
- Murias, S. (2005). Texto e imagen El impulso de la vanguardia. *Paperback*, 1–8.
- Pachilla, P. N. (2019). Yo es otro. Tiempo y escisión en el cogito trágico de Deleuze. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 52, 95–115.  
<https://doi.org/10.5209/asem.65855>
- Parramón Paidotribo. (2017). *La perspectiva en el dibujo* (M. F. Canal, T. Ubach, & R. Pérez (Eds.)). Parramón Paidotribo.
- Pélabart, P. P. (2001). *Imágenes del tiempo en Deleuze*.  
<https://www.hernankesselman.com.ar/imagenes-de-tiempo-en-deleuze/>
- Periñán, J. J. G. (2021). Conscience and Selfhood: A Phenomenological Analysis of Being and Time, 54-60. *Topicos (Mexico)*, 6649(61), 145–170.  
<https://doi.org/10.21555/TOP.V0I61.1171>
- Phillips, S. (2013). *...ismos para entender el arte moderno*. Turner Publicaciones.
- Prette, M. C., & De Giorgis, A. (s/f). *Atlas ilustrado para comprender el arte* (Susaeta Ediciones (Ed.)).
- Ramos Guadix, J. C. (1992). *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*. Universidad de Granada.
- Sanz, J. C. (2009). *Lenguaje del color* (Ediciones Akal (Ed.)).
- Silva, M. I. (2012). *Glosario de Artes Visuales y Nuevos Medios*. LINC Artes y Públicos.
- Stebbins, R. A. (2012). Compromiso temporal discrecional: Efectos sobre la elección y el estilo de ocio. *Arbor*, 188(754), 293–300.  
<https://doi.org/10.3989/arbor.2012.754n2003>
- Trapanese, L., & Bifuco, E. (2017). Cuerpo e identidad en la sociedad del leisure. *Revista de Filosofía*, 16(1), 11–16. <https://doi.org/10.15366/bp2017.16>
- Vargas, E. (2012). Tiempo y evolución. *Atenea*, 505, 121–138.  
<https://doi.org/10.4067/S0718-0462201200010000>
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Ediciones Pirámide.
- Wong, W. (1992). *Principios del diseño en color* (tercera ed). Gustavo Gili.

Wong, W. (1995). *Fundamentos del Diseño*. Gustavo Gili.

Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*.

Ediciones Abya-Yala.

Zubiri, X. (1975). El concepto descriptivo del tiempo. En *Realitas II* (pp. 7–47).

**APÉNDICE D**  
**IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE**

	
<p>Portada del video de transmisión de la muestra en Facebook.</p>	<p>Prdta. Federico Cáceres Macedo presentando la exposición.</p>
	
<p>Art. Juan Challico Chura, vicepresidente académico (e) dando palabras de presentación de la muestra.</p>	<p>El autor dando sus palabras en la transmisión.</p>
	
<p>Obra "Exvoto" en detalle en la transmisión.</p>	<p>Mg. Maria Eugenia Alvarez dando comentario sobre la muestra.</p>
	
<p>Panel de créditos de la exposición virtual.</p>	<p>Transmisión en vivo de la muestra "Texturas del Tiempo".</p>

Enlace de la transmisión virtual:

<https://www.facebook.com/UNADQTCusco/videos/800724323922132/>

## APÉNDICE E CATÁLOGO

	
<p>Portada del catálogo.</p>	<p>Panel doble interno del catálogo.</p>
	
<p>Obra "PAI.ISA". en detalle en el catálogo.</p>	<p>Obra "SHIBUI". en detalle en el catálogo.</p>
	
<p>Panel doble interno del catálogo.</p>	<p>Panel doble interno del catálogo.</p>
	
<p>Biografía del autor en el catálogo.</p>	<p>Panel de créditos.</p>

Enlace del catálogo virtual:

[https://drive.google.com/file/d/19-3NY08g6w\\_O4Aahma8RwJwCL-ptGm-5/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/19-3NY08g6w_O4Aahma8RwJwCL-ptGm-5/view?usp=drive_link)

[https://issuu.com/dcc-zxxiv/docs/texturas\\_del\\_tiempo](https://issuu.com/dcc-zxxiv/docs/texturas_del_tiempo)