

**POSIBILIDADES DEL DIBUJO GRIEGO EN UN  
CONTEXTO CREATIVO CONTEMPORÁNEO:**  
*piezas cerámicas del Museo Arqueológico de Tesalónica*

Miguel Ángel Vázquez Vera



*ugr*

Universidad  
de Granada

Tesis doctoral dirigida por  
Asunción Jódar Miñarro

Gf kqt<Wpkgtukf cf 'f g'I tpcfc0Vguku'F qevqtcrgu

C wqt<O ki wgn'f pi gn'X<sup>a</sup> | s wq| "Xgtc

KUDP < 9: /: 6/; 385/544/:

WTKj wr <lj f rj) cpf ng0gv1326: 3 169722""

El doctorando Miguel Ángel Vázquez Vera y la directora de la tesis Asunción Jódar Miñarro garantizamos al firmar esta tesis doctoral que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y, hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización de este proyecto, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 26 de abril de 2017.

Directora de la tesis

Dra. Asunción Jódar Miñarro



Doctorando

Miguel Ángel Vázquez Vera

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Miguel Ángel Vázquez Vera', with a long horizontal stroke underneath.

**Traducción al inglés:**  
Laura Moreland

**Fotografías de las obras:**  
Jose Antonio Carmona

**Maquetación y edición:**  
Miguel Ángel Vázquez Vera



**POSIBILIDADES DEL DIBUJO GRIEGO EN UN  
CONTEXTO CREATIVO CONTEMPORÁNEO:**  
*piezas cerámicas del Museo Arqueológico de Tesalónica*

Miguel Ángel Vázquez Vera

Tesis doctoral dirigida por  
Asunción Jódar Miñarro

# CONTENIDO

11	<b>Capítulo 1. Presentación</b>
11	1.1. Introducción
11	1.1.1. <i>Resumen y palabras clave</i>
11	1.1.2. <i>Abstract and keywords</i>
12	1.2. Planteamiento de la hipótesis
12	1.3. Justificación del interés actual sobre el tema
13	1.3.1. <i>¿Por qué el dibujo griego?</i>
19	1.3.2. <i>El contexto actual</i>
24	1.3.3. <i>Una mirada al patrimonio artístico</i>
27	1.4. Estado de la cuestión
32	1.5. Metodología de investigación
33	1.5.1. <i>El método científico y la cuestión de su legitimidad</i>
36	1.5.2. <i>Arte y ciencia: ¿Un objetivo común?</i>
39	1.5.3. <i>La obra de arte como soporte de intelección</i>
44	1.5.4. <i>Investigación basada en las Artes Visuales (Arts-based Research)</i>
48	1.5.5. <i>Apéndice: ¿Cómo valorar las visiones subjetivas?</i>
50	<b>Capítulo 2. La influencia del dibujo griego en Picasso y Matisse</b>
50	2.1. El vaso griego como objeto de influencia artística
51	2.2. Picasso: bajo la sombra del minotauro
56	2.3. Matisse: el legado de la línea y el color
62	<b>Capítulo 3. Desarrollo de la investigación: proceso de trabajo y resultados</b>
62	3.1. El dibujo como herramienta de conocimiento
64	3.2. Las piezas cerámicas del Museo Arqueológico de Tesalónica
64	3.2.1. <i>Proceso de trabajo</i>
71	3.2.2. <i>Dibujos digitales: presentación y análisis</i>
135	3.3. Cuadernos de dibujo: un lugar para el pensamiento
139	3.4. Posibilidades del dibujo griego en un contexto creativo actual
139	3.4.1. <i>Proceso de trabajo</i>
143	3.4.2. <i>Dibujos originales: presentación y análisis</i>

246	<b>Conclusiones</b>
249	<b>English version</b>
249	5.1. Presentation of the hypothesis
249	5.2. Why Greek vase painting?
250	5.3. State of the matter
251	5.4. Research methodology
252	5.5. Work process
252	5.5.1. <i>Collection of vases of the Archaeological Museum of Thessaloniki</i>
255	5.5.2. <i>Sketchbooks</i>
257	5.5.3. <i>Potential of Greek drawing in a contemporary creative context</i>
258	5.6. Conclusions
261	<b>Bibliografía</b>
268	<b>Índice de autores</b>
270	<b>Índice de obras</b>



Me gustaría agradecer sinceramente toda la ayuda y consejos que Asunción Jódar Miñarro me ha facilitado durante todos estos años. Si hay una persona con quien deba compartir los logros profesionales alcanzados durante el desarrollo de esta investigación es con ella, sin duda alguna.

Asimismo, me gustaría agradecer la posibilidad que me ha ofrecido el Museo Arqueológico de Tesalónica al facilitarme el estudio de sus piezas en sus magníficas instalaciones, especialmente a su directora, la Dra. Polyxeni Adam-Veleni, cuya hospitalidad y simpatía han hecho de mi estancia allí un recuerdo inolvidable. Además, me gustaría dar las gracias a Elektra Zografou por toda la ayuda que me ha prestado.

De la misma manera, debo dar las gracias a la Universidad de Tübingen y al profesor Dr. Thomas Schäfer por haber depositado su confianza en mi trabajo y haberme permitido llevar a cabo una estancia de investigación en dicha institución.

También destacar el apoyo de María y de mi familia durante todo este proceso, sin cuyo cariño me habría sido sumamente complicado poner punto final a este proyecto.



*A mi padre*





# Capítulo 1

## PRESENTACIÓN

### 1.1. Introducción

#### 1.1.1. Resumen y palabras clave

Nuestra investigación se encuentra enmarcada dentro de la metodología de Investigación basada en las Artes Visuales con el objetivo de llevar a cabo un proceso de búsqueda originado en el ambiente artístico y cuyo desenlace también se ubicaría en dicho campo. Así, pues, nuestra hipótesis trata de justificar la elección del dibujo de los vasos griegos como referente artístico actual, emplazando nuestro punto de partida en la colección de cerámicas pertenecientes al Museo Arqueológico de Tesalónica. Del estudio de dichas obras nace el interés por llevar a cabo representaciones de los dibujos inscritos en las mismas, con el objetivo de revalorizar el patrimonio artístico y dotar al mismo de una actualidad de la que, quizás, antes carecía. A raíz de dichas representaciones hemos elaborado un proceso de estudio vertebrado por la técnica del dibujo, con el propósito de adaptar el estilo que podemos encontrar en las obras griegas a un contexto creativo actual, a través del cual generar imágenes nuevas y originales que posean un interés estético relevante y puedan emplearse para sugerir discursos incluidos dentro de una problemática artística contemporánea.

Investigación basada en las Artes Visuales  
vasos griegos  
dibujo contemporáneo  
neo-romanticismo  
patrimonio artístico

#### 1.1.2. Abstract and keywords

For our research, we have followed the arts-based research methodology in order to carry out a search process and delimit our findings in the field of arts. Thus, our hypothesis seeks to justify our choice of Greek vase paintings as a contemporary artistic reference, initiating this venture with the collection of ceramics from the Archaeological Museum of Thessaloniki. The study of these works has sparked our interest to create drawings of the representations depicted on the vases in order to revalorize the artistic heritage and to endow it with a contemporary trait that, perhaps, it lacked before. As a result of these recreations, we have developed an analytical process structured around the drawing technique in order to adapt the style found in Greek art to a contemporary creative context. This process would make it possible to generate new, original and aesthetically relevant creations, which could be used to generate discourses within a contemporary artistic framework.

Arts-based Research  
Greek vases  
contemporary drawing  
neo-Romanticism  
artistic heritage

## 1.2. Planteamiento de la hipótesis

La principal hipótesis que da lugar a esta investigación se basa en la creencia de que **el estilo de dibujo que podemos encontrar en las cerámicas griegas contiene, en su esencia, una potencialidad suficiente que justifica su elección como referente actual con el fin de elaborar nuevas imágenes artísticas poseedoras de un contenido estético relevante**. A raíz de este planteamiento, podemos considerar tres objetivos básicos que surgen en el proceso de la tesis:

1) **Restituir la importancia del patrimonio cultural a través del uso de nuestras habilidades artísticas**. Para ello hemos escogido la colección de vasos cerámicos del Museo Arqueológico de Tesalónica con la intención de llevar a cabo un estudio de los mismos, realizando imágenes detalladas de los elementos que podemos encontrar en su superficie con el propósito de que dichas ilustraciones puedan tener un nuevo uso: expositivo, didáctico, analítico, etc.

2) **Apoyar la defensa de la obra de arte como elemento capaz de generar nuevos conocimientos, así como el destacar la labor investigativa que el artista lleva a cabo en el proceso artístico**. Para realizar dicha tarea hemos utilizado una metodología inmersa dentro de la Investigación basada en las Artes Visuales, la cual no propone, únicamente, el acceso a obras de carácter artístico para recoger información en el proceso de búsqueda, sino plantear las conclusiones a través de obras originales que acompañen a la argumentación teórica. Aludiendo a esta última, en el apartado dedicado a la metodología hemos formulado un razonamiento que apoya la capacidad del proceso artístico para llevar a cabo una comprensión de la realidad, exponiendo opiniones a favor y también ideas que vienen a debatir acerca de la legitimidad de la metodología científica como única fuente fiable para acceder al

entendimiento del mundo.

3) **Acometer un proceso de estudio sobre las posibilidades del estilo de dibujo griego en la construcción de imágenes incluidas en un contexto creativo contemporáneo**. En este sentido, hemos desarrollado una metodología de observación a través del dibujo que se origina a partir de las cerámicas pertenecientes a la colección del Museo Arqueológico de Tesalónica, desembocando en una serie de trabajos novedosos que ejemplifican en sus formatos la búsqueda continua a la que se somete el artista interesado por generar obras inéditas. De esta manera, el proyecto trata de reflejar la potencialidad que los artistas actuales podemos encontrar en el patrimonio artístico como referente, demostrando la posibilidad de crear obras originales y actuales a partir de piezas arqueológicas con más de 2.000 años de antigüedad.

## 1.3. Justificación del interés actual sobre el tema

El tema de nuestro proyecto toma como origen parte de la colección de vasos griegos pertenecientes al Museo Arqueológico de Tesalónica, no obstante, nuestro interés por el dibujo hebreo ha intentado abarcar un número mayor de obras, acudiendo a colecciones de otros museos, así como a diferentes publicaciones académicas para su estudio.

Nuestra elección por el dibujo griego no ha sido casual, pero sería poco sincero por nuestra parte admitir que en un principio se basó en algo más que una intuición subjetiva, una llamada inspiradora que como artistas-investigadores fuimos incapaces de rechazar. Aun así, podemos encontrar razones coherentes que argumenten nuestra elección por encima de lo aleatorio. En este apartado aportamos una serie de reflexiones con el objetivo de justificar nuestra inspiración en las obras griegas, así como es-

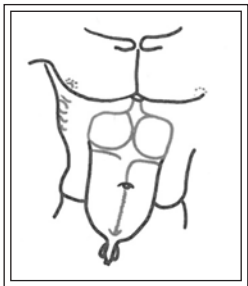
tablecer conclusiones al respecto de por qué el contexto actual se muestra sumamente útil para este tipo de revisiones artísticas. Por último, nos ha parecido interesante aportar algunas opiniones acerca de la inspiración en el patrimonio artístico de manera general.

### 1.3.1. ¿Por qué el dibujo griego?

J. J. Winckelmann, cuando escribió la *Historia del arte de la Antigüedad*, no tuvo dudas, declarando de forma literal la supremacía del arte griego a través de varias afirmaciones: «La causa y la razón de la superioridad que adquirió el arte de los griegos hay que buscarlas...» (2011, p.69) o «... hay que decir que la libertad fue la causa principal de la superioridad de su arte» (2011, p.70), por citar algunas. Puede ser comprensible la posición del historiador alemán si atendemos a la concepción occidental que tradicionalmente ha asociado la representación fidedigna de la naturaleza con la posición más elevada en lo referente a cuestiones artísticas. Desde este punto de vista, las obras griegas pueden parecer superiores a las egipcias, por ejemplo, aunque en realidad es todo una cuestión de valorar desde qué punto de vista estamos acercándonos a dichas imágenes. En este sentido, preferimos hacer caso a E. H. Gombrich cuando dice: «... las anteriores fases del arte nunca pueden ser reemplazadas por otras posteriores...» (2011 a, pp.27-28) o a Jean Baudrillard: «No hay exponencialidad lineal del progreso humano y menos aún del arte, cuya función lineal ha sido siempre problemática» (2006, p.111). Ambos autores cuestionan la idea del progreso en la historia artística, pero este hecho no atañe solamente a obras separadas en contextos temporales, sino que trabajos elaborados en un mismo momento, pero por diferentes culturas, no deberían ser comparados en un sentido de mejor o peor, sino, simplemente, ser entendidos como propuestas diferentes. Para comprender

esto podemos acercarnos de nuevo a Gombrich a través de las siguientes palabras: «... debemos advertir que cada adelanto o progreso en una dirección entraña una pérdida en otra, y que este progreso subjetivo, a pesar de su importancia, no corresponde a un objetivo acrecentamiento de valores artísticos» (2012, p.9). Siendo así, el dibujo griego gana en ciertos aspectos por encima del egipcio, pero en dicho “avance” perderá, inevitablemente, particularidades que vendrían a remarcar la excelencia de las creaciones nilóticas. Por lo tanto, razones siempre tendremos para fijarnos en una cultura u otra, en un trabajo u otro, porque todos son igualmente valiosos. Una vez asumida dicha subjetividad, podemos señalar las singularidades que han hecho que seleccionemos el dibujo de los vasos griegos por encima de otras propuestas patrimoniales igualmente válidas e interesantes.

Si bien no podemos darle la razón a Winckelmann en el concepto de superioridad griega que aplicaba en su teoría, si que estamos de acuerdo en la manera de justificarla a través de la importancia de la libertad y el modo de pensar griego, así como «la estima que los griegos sintieron por sus artistas y el uso que los griegos hicieron del arte» (2011, p.69). Creemos que tiene sentido establecer un diálogo con un tipo de arte nacido en un entorno donde premia la libertad; también en el sentido artístico. Es mucho más fácil instaurar dicha conexión con autores que debieron tener problemas y planteamientos similares a los que nos enfrentamos los artistas actuales. Según Francisco Calvo Serraller, es en la cultura Griega donde se da el «salto decisivo» en el sentido de valorar las aportaciones individuales, ya que: «... fue la primera civilización en secularizar lo artístico, dando a sus productos un valor formal propio, el derivado de plasmar belleza» (Serraller y Giménez, 2006, p.32). El sistema a través del cual los pintores de vasos se agrupaban en talleres, la rivalidad comercial entre éstos, así como la competitividad entre las diferentes polis es-



[1] Detalle de la construcción del pecho masculino en las figuras de la etapa media del pintor Douris. Imagen extraída de: (Buitron-Oliver, 1995, p.92).

tablecían un modelo semejante al actual, donde los autores nos enfrentamos a un mercado y a un público que puede preferir unos trabajos sobre otros. Todo este ambiente se ve reflejado con claridad en el legado artístico de los vasos helenos. Quizás, por primera vez en la historia del arte occidental podemos hablar de autores concretos, es decir, conocemos algunas obras porque se encuentran firmadas, lo cual demuestra un interés por diferenciarse individualmente de los demás artistas; existe un reconocimiento implícito del trabajo propio. A pesar de esto, la autoría de la mayoría de los vasos no está certificada a través de su rúbrica, pero este hecho también ayuda a confirmar la justificación de lo dicho anteriormente gracias al trabajo de los *connoisseurs*<sup>1</sup>.

La labor de los *connoisseurs* ha sido sumamente importante en la catalogación de los vasos griegos en autorías a través de sus diferentes estilos. Quizás, los especialistas más representativos en este ámbito sean Sir John Beazley, encargado del análisis de las cerámicas en el territorio ático, y Arthur Dale Trendall, enfocado en el estudio de las vasos itálicos. John H. Oakley destaca de Beazley su «remarcable memoria y aguda fijación por los detalles» (2013, p.27) y, efectivamente, dichas cualidades debían ser atribuibles al autor para que fuese capaz de realizar con éxito la labor que tenía entre manos. La empresa de la que hablamos consistía en diferenciar los estilos individuales de cada pintor en los vasos desprovistos de firmas, con el objetivo de atribuir las diversas obras a su creador concreto. La manera en que Beazley nombra a estos pintores de nombre desconocido se debía a un sistema que respondía a diferentes cualidades: la ciudad donde estaba su obra más representativa (Pintor de Berlín); uno de los personajes representados en sus vasos (Pintor de Aquiles); el nombre del alfarero en cuyo taller trabajó (Pintor de Andócides), etc. (Oakley, 2013, pp.27-29). El estudio que Beazley llevó a cabo relacionando los vasos griegos con sus

autores, así como la aceptación y el reconocimiento del mundo académico hacia dicha investigación, supuso un cambio en la concepción de las vasijas griegas, ya que comienzan a interpretarse como obras de arte, elaboradas bajo el interés personal de un autor individual (Mertens, 2010, p.22). Además, como bien añade Sir John Boardman, uno de los más ilustres arqueólogos e historiadores del arte de la antigua Grecia, la investigación de Beazley dejaba claro que cada artista podía ser «traicionado» por su dibujo (2001, p.136). Es decir, hay una constancia de que cada autor desarrollaba y tenía un estilo tan propio que, incluso, podía distinguirse su trabajo, que no se encontraba ni fechado ni firmado, al de otros autores. Quizá, sería demasiado arriesgado reconocer que los pintores griegos se enfrentaban a sus trabajos con una ansiedad e inquietud similares a las que podemos sentir los artistas actuales, en cualquier caso, el interés por elaborar obras cuyo estilo fuese distinto al del resto de autores enlaza directamente con la necesidad de generar un arte propio e individual, característica que podemos observar en los trabajos de los más grandes artistas a lo largo de toda la historia del arte más reciente. Si bien los dibujantes griegos no gozaron en su época del reconocimiento que disfrutaban los artistas actuales, sus piezas sí que fueron sumamente apreciadas. Este hecho vendría a justificarse, especialmente, en la cantidad de obras elaboradas en Grecia que fueron exportadas al territorio de la península itálica.

Como dato interesante que viene a conectarse directamente con lo previamente planteado, podemos destacar un artículo de Isaac Kaplan (2017) en *Artsy*, quien nos habla de la exposición que está teniendo lugar, entre marzo y junio de este mismo año, en el Princeton University Art Museum, bajo el título «The Berlin Painter and His World: Athenian Vase-Painting in the Early Fifth Century B.C.», y que acoge 54 vasos atribuidos al conocido como Pintor de Berlín. Se trata de un evento que busca home-

1. «El “connoisseur” es el coleccionista, el conservador de un museo o el experto que deliberadamente limita su aportación a la erudición a la identificación de las obras de arte con relación a su fecha, su procedencia y su autor, y a su evaluación en cuanto a su calidad y su estado de conservación» (Panofsky, 1985, p.33).

najear la calidad artística de este autor, cuyo nombre real ni siquiera conocemos. La muestra viene a remarcar el sentido artístico de las obras a través del estilo individual de su creador, lo cual refuerza nuestro argumento y, a la vez, justifica la importancia que el tema sigue teniendo en la actualidad.

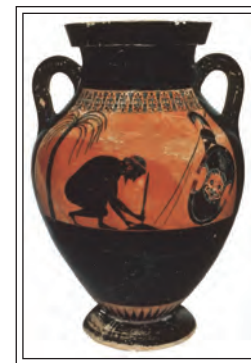
El interés artístico que los creadores podían tener hacia sus obras también se fundamenta en otros motivos, pues los autores no sólo muestran un estilo individual, sino que, además, evidencian cierta evolución en sus representaciones, lo cual indica un deseo constante de mejora. En el libro *Douris: A Master-painter of Athenian Red-figure Vases* de Diana Buitron-Oliver, podemos ver a través de diferentes dibujos esquemáticos y del texto que acompaña a los mismos la evolución de dicho pintor en cuestiones específicas, comparando las diferentes representaciones anatómicas de los cuerpos de sus personajes a lo largo de cuatro etapas (temprana, transición, media y tardía) [1]. Este tipo de estudios demuestran el progreso constante al que se enfrentaban los artistas griegos.

Otro aspecto que podemos tener en cuenta para remarcar este ambiente permisivo, en el que las decisiones tomadas por los autores se deben a valores y criterios de carácter artístico, es la libertad que poseían los artistas a la hora de representar los diferentes temas, que si bien podían repetirse, no necesariamente el modelo utilizado debía ser el mismo. Charles S. Seltman destaca, quizás, el más claro ejemplo de lo que queremos decir. Se trata de un dibujo de Exequias [2], en el cual un tema habitual como es la muerte de Áyax ha sido ilustrado de una forma bastante peculiar. Mientras que los primeros trabajos de figuras negras «representaban la escena en todo su horror, con Áyax cayendo sobre su arma, o ya caído, atravesado y sangriento. Exequias no dibujó al héroe muerto ni su muerte, sino que con verdadero sentimiento mágico representa la preparación de su muerte» (1933, pp.28-29). Es decir, el autor

es capaz de sopesar la situación más oportuna en la historia e ilustrarla de forma sutil, dando fuerza al dramatismo del momento anterior a la muerte en la que el héroe, avergonzado por su actitud reciente, decide enterrar parte de su espada para dejarse caer sobre ella y suicidarse. Se trata de un dibujo que contiene una emoción y un drama intensos que bien podría equipararse en este sentido con las obras de arte más grandiosas realizadas por el hombre. Hay una intención claramente artística en este trabajo, sometido, como todo arte, a criterios intelectivos por parte de su autor.

Por último, merece la pena destacar el papel que podía cumplir el humor en la representación de los dibujos en los vasos. Sin duda, la mofa, los chistes o las bromas visuales sugieren de nuevo un ambiente tolerante, donde la libertad tiene un papel predominante (Alexandre G. Mitchell destaca algunos de estos trabajos en su obra *Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour*), ya que dichas burlas, incluso, podían estar dirigidas a las clases dirigentes o a caricaturizar a dioses y héroes que, por otro lado, eran alabados como parte de la religión y la tradición helenas [3].

Como ya hemos indicado, el sentimiento de libertad es, probablemente, el origen del sentir artístico. A través del comercio y la exportación de vasos al extranjero surge un interés por llevar a cabo los mejores trabajos para diferenciarlos del resto, pues un mayor número de ventas tenía una relación directamente proporcional a las ganancias del negocio. Además de esto, los artistas comenzaron a tener constancia de su estado como tal. John Boardman destaca al Grupo Pionero del barrio Cerámico de Atenas como el «primer movimiento consciente de la historia del arte occidental, una camaradería de artistas», añadiendo que «ellos fueron artistas consumados» (1975, p.29). Para justificar dicho enunciado, alude al interés de éstos por mejorar la mecánica de la técnica de figuras rojas, recién descubierta, firmar sus obras libremente



[2] Ánfora ática de figuras negras atribuida a Exequias, h. 530 a.C., *El suicidio de Áyax*, H. 61 cm. Museo Boulogne-sur-Mer. Imagen cortesía de Oberlin.



[3] Chous de figuras rojas en el que se muestra a un sátiro representado como Hércules en el Jardín de las Hespérides. El chiste viene sugerido al cambiar las manzanas del árbol por jarras de vino. Atribuido al Grupo de Berlín 2415, h. 460 a.C., H. 24 cm. The British Museum. Imagen cortesía del museo.

e, incluso, identificar a sus amigos añadiendo su nombre a personajes representados en el *simposio* de sus vasos, llevando a cabo chistes, lemas y desafíos entre el grupo. Gombrich también señala:

Hacia finales del siglo V los artistas han adquirido plena consciencia de su poder y su maestría, de los que su público se hizo eco. Aunque los artistas aún eran considerados artesanos y, tal vez, desdeñados por los esnobes, un número creciente de personas comenzaban a interesarse en las obras por sí mismas, y no por sus funciones religiosas o políticas. La gente discutía los méritos de las diferentes escuelas artísticas, esto es, de los diversos métodos, estilos y tradiciones que distinguían a los maestros de cada ciudad. (2012, p.99)

En un sentido similar, Winckelmann indica:

El honor y la suerte del artista no dependían del capricho de un ignorante orgullo, y sus obras no se adecuaban a ningún gusto infame ni a los bellacos ojos de algún juez encumbrado mediante la adulación y el servilismo, sino que las juzgaban y premiaban los más sabios de todo el pueblo. Y en la asamblea de todos los griegos, así como en Delfos y en Corinto, sus obras participaban en certámenes de pintura sometidos al criterio de jueces elegidos especialmente para aquellos eventos y que empezaron a ser una institución en tiempos de Fidias. (2011, p.72)

Ni Gombrich ni Winckelmann se refieren a los vasos griegos en concreto, sino al ambiente artístico general de la Grecia clásica. A pesar de ello, entendemos que el contexto común justifica todo lo propuesto anteriormente, es decir, que los pintores de vasos griegos se situaban ante sus trabajos de una forma similar a como lo hacemos los artistas actuales. Por consiguien-

te, resulta más sencillo ponernos en la piel de dichos autores que en la de otros artistas incluidos en culturas donde el arte aún cumple una función en la que la religión o la política tienen un papel predominante.

Atendiendo a lo explicado, merece la pena llevar a cabo una comparación constructiva con otro tipo de expresión contemporánea al arte griego, como puede ser la egipcia, para establecer diferencias entre ambas y justificar por qué hemos escogido las cualidades de una frente a la otra.

La libertad que poseían los griegos no era compartida en la tierra del Nilo. Erwin Panofsky destaca que: «... la retícula cuadrada egipcia no cumple una función traslativa, sino constructiva...» (1985, p.82), lo que nos da a entender que el artista egipcio se encontraba sometido a serias limitaciones en la representación del cuerpo humano. Esto no ocurre en el arte griego, donde el artista no construye los cuerpos a través de un modelo compositivo, sino relacionando las diferentes partes del cuerpo dentro de un todo armónico. Incluso atendiendo a los diferentes cánones helenos, hay que entender que éstos no trataban de imponer un modelo constructivo, sino de dar ciertas referencias para la realización de las figuras. «Mientras el sistema egipcio se propone sólo reducir lo convencional a una fórmula fija, el canon de Policleteo pretende captar la belleza» (1985, p.86). Es decir, existe una clara limitación por parte del artista egipcio ante la libertad asumida por el artista griego. «La Grecia clásica, por consiguiente, contraponen al código artesanal inflexible, mecánico, estático y convencional de los egipcios un sistema de relaciones elástico, dinámico y estéticamente relevante» (1985, p.88). La consecuencia de esto es que el artista griego se enfrenta a una problemática mayor derivada de esta creciente libertad. Mientras que la innovación en el arte egipcio se hace mucho más compleja bajo el peso de la tradición, el artista griego no solamente debía sentirse



tentado a innovar, sino que, en ocasiones, podía sentirse obligado a hacerlo. De esta manera, en el arte griego la dimensión estética a través de la liberación de la profesión artística puede dar lugar a obras más atractivas a nuestros ojos, así como a composiciones más afines a nuestro marco actual. El interés por el desarrollo de la representación mimética en el arte griego surge como resultado de este ambiente de libertad. El artista griego va a atreverse con escorzos y con la plasmación de numerosas posiciones para representar el movimiento del cuerpo humano. A pesar de ello, como sugiere Gombrich, los artistas griegos: «Se hallaban lejos de intentar la copia de la naturaleza tal como la veían en una ojeada» (2012, p.82). Efectivamente, el arte griego seguirá siendo contenido en el sentido de que estará sujeto a normas conceptuales, pero dicha normativa no vendrá impuesta por un gobierno que legitima una manera de hacer sobre otra, sino por las decisiones del propio artista, por el gusto imperante en lo colectivo y por las exigencias de los compradores.

La representación del cuerpo humano, que viene a ser el tema preferido por los autores griegos, no se lleva a cabo de una forma realista, sino que atiende a ciertos conceptos derivados de la opinión de lo “bello” en su cultura. Siendo así, el interés por representar de forma realista el cuerpo humano se encuentra sujeto a la idealización en algunas de sus partes. Por ejemplo, el conocido perfil griego, que Winckelmann destacaba como: «... la cualidad más sobresaliente de una belleza superior» (2011, p.90), que recortaba el perfil de los rostros utilizando una línea recta para unir la nariz y la frente. Es poco probable que todos los griegos tuviesen esta particularidad fisonómica, pero dicha representación tenía un sentido para ellos. Quizás, les servía como elemento a través del cual identificarse de forma colectiva o, simplemente, suponía la representación de la belleza física ideal del rostro. Lo importante aquí es que podemos asociar la fórmula del dibujo griego

al «naturalismo legítimo» que describe Frithjof Schuon (2008, p.52), es decir, la cohabitación de la naturalidad física con la visión platónica del mundo. Este hecho es importante porque a pesar de la libertad creativa que diferencia el arte griego del egipcio, el primero sigue conservando el interés por realizar un tipo de arte que no se limite a la plasmación de la naturaleza de una manera más o menos “objetiva”, sino que pretende hablarnos del mundo a través de una visión individual-colectiva de lo que ellos entendían como realidad. Es por esta razón que nos interesa tanto el arte griego, ya que cuando uno se acerca tímidamente a él encuentra un tipo de representación realista, bella, que parece manifestar la naturaleza evidente de las cosas, pero más allá de esta apariencia superficial encontramos un sentido estético en el cual se refleja el trabajo intelectual y la admirable maestría conceptual de unos artistas asombrosos.

De la misma manera, el repertorio de motivos figurativos, ya sean desnudos o vestidos, se encuentra limitado. De nuevo el artista no se deja llevar por esta libertad que, por otra parte, puede desembocar en un vacío identitario. Gombrich destaca que: «... en la representación del movimiento y del ropaje el repertorio de la escultura y la pintura griegas ha resultado ser extrañamente limitado», admitiendo, incluso, que: «Tal vez si se hiciera un censo de tales motivos, se descubriría que el vocabulario griego no es mucho más amplio que el egipcio» (1998, p.122). Esta repetición de los motivos no hay que entenderla como una cualidad restrictiva, sino todo lo contrario. Ann Steiner señala el principio de redundancia en el lenguaje visual de los vasos griegos con el propósito de crear un sistema comunicativo, ya que la repetición establece una serie de códigos que eliminan la entropía y confieren una claridad mayor al mensaje expuesto (2007, pp.11-12).

La manera en que el artista representa el espacio compositivo también atiende a una comprensión conceptual del mismo. Panofsky co-

menta que la forma de concebir dicho espacio se hará también teniendo en cuenta a la figura humana, protagonista indiscutible de las obras, por lo que no se lleva a cabo la representación del espacio en sí, ya que se concibe a éste como la «ausencia de cuerpos», como algo que «permanece entre los cuerpos» (1999, p.25). Así, la forma de componer griega vendría fijada por lo que denomina como «espacio de agregados» (1999, p.26), utilizando el fondo como algo vacío sobre el que se van colocando las diferentes figuras y elementos que darán sentido a la escena. De esta manera, el paisaje no se tiene en cuenta, dando lugar a que los propios elementos que configuran la representación sean los atributos que definen la situación en la cual se está desarrollando la acción. En este sentido, la composición del fondo en las cerámicas parece entenderse en conexión con la representación teatral, donde el utilaje define la escena a través de conexiones simples (una silla o elemento colgado en el fondo hacen referencia al interior de una casa; unas columnas a un templo; un árbol o una planta al campo, etc.), utilizando un lenguaje sencillo y útil que garantiza su eficacia al trabajar con símbolos reconocidos por el público y que se repiten continuamente, aumentando así su significado.

Lo que más nos interesa de todas estas particularidades que acabamos de exponer es que consiguen hacer del dibujo griego un tipo de arte simple, accesible a todo el mundo, cuya narración funciona incluso a día de hoy. No obstante, al encontrarse las obras insertas dentro de un marco cultural, deberemos conocer ciertas características de dicha cultura para entender la intención concreta de la narración. Así, podremos reconocer a Zeus fácilmente si sabemos que su personaje está asociado a la representación del rayo o del águila, de la misma manera que es fácil señalar a Atenea por sus atributos bélicos y la égida que porta en su pecho o a Hércules por la piel del león de Nemea que cubre su espalda. A pesar de ello, aunque en la ac-

tualidad no tengamos acceso a todo este tipo de códigos que definían una narración mucho más compleja en su contexto social originario, si que podemos identificar las escenas, situarlas espacialmente y reconocer la actitud y las relaciones de los personajes en las mismas. Winckelmann señalaba que dicha facilidad en la expresión de las emociones de las representaciones griegas venía dada por la gestualidad adoptada por las figuras creadas, comparando a ésta con las actuaciones exageradas de los actores de la época (2012, p.87). Gombrich, aludiendo a un vaso con la escena de la vuelta a casa de Homero [4], decía que: «... no necesitamos el texto exacto para experimentar que algo dramático y emotivo está pasando...» (2012, p.94).

En definitiva, lo que viene a llamar nuestra atención sobre el dibujo griego es lo que ha hecho que muchos artistas hayan dirigido su mirada hacia el mismo. Volviendo a Gombrich:

Este equilibrio entre una adhesión a las normas y una libertad dentro de ellas es el que ha llevado a que se admirara tanto el arte griego en los siglos posteriores, y que los artistas se hayan vuelto hacia sus obras maestras en busca de guía e inspiración. (2012, p.89)

Como hemos aclarado anteriormente, nuestro interés no se basa en desprestigiar otras muestras de arte patrimonial ni indicar la superioridad griega sobre éstas. Podemos encontrar características propias en todas ellas que vendrían a remarcar el valor de cada una. El arte egipcio, las muestras de arte mesopotámico o precolombino, el románico o los grabados japoneses, por citar sólo algunos, son también notables ejemplos de la historia artística y posibles lugares a los que dirigir investigaciones con un carácter creativo. En todo caso, nuestro interés por el dibujo griego está basado en la combinación de los argumentos ya citados, los cuales, creemos, hacen de éste el más indicado para iniciar nues-



[4] *Skyphos* de figuras rojas, S. V a.C., *Ulises reconocido por su vieja niñera*, H. 20,5 cm. Museo Archeologico Nazionale, Chiusi. Imagen extraída de: (Gombrich, 2012, p.95).



tra investigación.

Para resumir, las particularidades que podemos reconocer en el arte griego y que justifican nuestra elección serían:

1) El reconocimiento en la cultura griega de un pasado común, al cual podemos acudir en busca de soluciones para cuestiones actuales enmarcadas dentro del arte occidental.

2) La relación que podemos establecer desde nuestro lugar como artistas con los dibujantes griegos, quienes gozaban de una libertad similar a la nuestra y quienes se enfrentaban a las obras con una actitud parecida a la que poseemos los autores actuales.

3) Las cualidades artísticas propias del arte griego, en las cuales se conjugan una mezcla de la observación atenta de la naturaleza junto al interés por conceptualizar e idealizar la realidad para transmitir un mensaje inscrito dentro de una identidad colectiva.

4) La capacidad narrativa de las obras, cuyo protagonismo radica en las figuras humanas y la relación entre éstas, así como la claridad y lo explícito en cuanto a la presentación de las escenas se refiere.

### 1.3.2. El contexto actual

Creemos que, si bien en otras épocas también ha surgido esta necesidad de mirar a tiempos pretéritos en busca de inspiración para las propuestas artísticas del momento, la situación actual justifica dicha actitud debido a los acontecimientos sucedidos en el último siglo, los cuales han dado paso a la etapa actual, definida por muchos autores como “posmodernidad”.

Según Graeme Sullivan: «... el posmodernismo puede ser visto como un intento genuino de ofrecer una crítica hacia las teorías y prácticas modernas... » (2005, p.50). Arthur D. Efland, Kerry Freedman y Patricia Stuhr también destacan que: «... se trata de un escepticismo respecto a las concepciones modernas del

progreso, la jerarquización del conocimiento y la objetividad en el contexto de un mundo fragmentario y plural» (2003, p.56).

Juan Martín Prada decía que el posmodernismo tiene pleno sentido: «... cuando hablamos de la dimensión social del extenso espacio de heterogeneidades y sincronías, de préstamos, de transferencias y migraciones de lenguaje que caracteriza la creación artística reciente». Además, añade que esta última: «... se convierte en reflexión crítica sobre los factores y procesos que determinan cómo el arte recibe su definición dentro de la cultura» (2001, p.7).

Edgar Morin, teniendo en cuenta esta pluralidad, aludía al concepto de «edad de hierro planetaria» para definir la situación actual de las relaciones culturales, que se encuentran en un estado de «interconexión permanente», señalando el caos o la «barbarie» resultado de dichas relaciones entre razas, culturas, etnias, potencias o naciones (2004, p.163).

También Zygmunt Bauman utilizaba el término “líquido” para referirse a la situación actual, cuyo uso definía Griselda Pollock de la siguiente manera:

*Líquido* es un adjetivo que refleja los efectos de la globalización, de las migraciones, el nomadismo, el turismo, Internet, la telefonía móvil, etc. Un mundo y unas subjetividades que se redefinen interactuando con ese enorme y fascinante potencial que ofrecen las nuevas tecnologías de la información. (Bauman, 2007, p.32)

La mayoría de autores que vienen a valorar la situación histórica en la que nos encontramos señalan su carácter relativo, que cuestiona la legitimidad de los valores modernos predecesores. De la misma manera se destaca su naturaleza fluida y cambiante, instalada en un contexto cada vez más global, lo que supone continuos debates acerca de la cultura, las sociedades, los individuos, el modo de gobernar o el pa-

pel social del arte. Todos estos planteamientos responden a problemas ya generados en el ambiente moderno, heredados, por lo tanto, en la posterior posmodernidad.

«El tiempo de lo moderno [venía a comentar Perry Anderson] fue el del genio irreplicable —la “alta modernidad” de Proust, Joyce, Kafka y Eliot— y de las vanguardias intransigentes, los movimientos colectivos del simbolismo, futurismo, expresionismo, constructivismo y surrealismo» (2000, p.128). Según el autor, esta situación no continúa en la actualidad, ya que: «Desde los años setenta en adelante, la idea misma de vanguardia o de genio individual se ha hecho sospechosa» (2000, p.128). Para Anderson, el final de dicha etapa viene marcado por las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, que estableció en Occidente un tipo de capitalismo estable, y como consecuencia de ello: «... todo arte que aún quería ser radical estaba destinado rutinariamente a la integración comercial o a la cooptación institucional» (2000, p.113). Asimismo, lo que Anderson define como «vanguardias intransigentes» vendría a señalar perfectamente lo sucedido en esa época. Los artistas, no conformes con nada, sometieron el arte a sus propios límites a través de las tensiones internas de éste mismo. Los experimentos fueron tantos y sucedieron tan cercanos unos a otros que resulta difícil, incluso, idear un esquema general de todo lo ocurrido. Es a día de hoy cuando empezamos a reflexionar sobre el objetivo de esta fértil etapa artística, pero, en ocasiones, dicha reflexión nos deja aún más perplejos. Martín Prada comenta que: «La cultura de los vanguardismos genera desde el presente una sensación de excesiva complejidad, de aceleración de un tiempo no asimilado» (2001, p.99). De la misma manera, Efland *et al.* reflejan la duda de algunos académicos que se preguntan si: «... la búsqueda insaciable de lo nuevo como valor supone realmente progreso alguno» (2003, p.14).

Visto así, en la actualidad no sólo cuestiona-

mos este incesante avance en el campo artístico, sino también si el artista desobediente o rebelde puede seguir estableciendo nuevos límites, aun cuando parece que todo lugar ha sido ya cartografiado. Resulta complicado seguir el curso de las vanguardias, por lo que se genera una época de incertidumbre en cuanto al nuevo papel de la obra artística. A este hecho se suma la sensación popular de que el arte ha dejado de ser una representación identitaria del pueblo. Efland *et al.* comentan el uso que se hizo de la abstracción y el formalismo en la época moderna con un sentido de «búsqueda de pureza», intentando contrariar a la cultura materialista originada por la era industrial. Aludiendo a dicho formalismo decían que: «También se había convertido en el fundamento de una estética presuntamente universal, común denominador de cualquier arte del mundo» (2003, p.27). Los artistas veían justificada esta nueva búsqueda inspirada en valores que se alejaban del capitalismo:

El destino de la modernidad era visto como una cruzada para generar nuevos valores sociales y espirituales en un mundo cada vez más dominado por el materialismo. Los artistas, como parte de la vanguardia, estaban totalmente dedicados a esta misión. Los primeros representantes de la modernidad se esforzaban en mantener una visión pura de la verdad, por lo que se alejaron del mundo social. Incapaces de encontrar algún sentido en el mundo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, decidieron buscarlo en su interior, e inauguraron de ese modo la postura del “arte por el arte”. (Efland *et al.*, 2003, p.15)

El problema es que lo concebido por los autores como un nuevo camino, impulsados por la búsqueda de lo intangible en el arte conceptual o abstracto frente al capitalismo del momento, no había sido asimilado por el público general,

lo que estableció una distancia cada vez mayor entre éste y los circuitos profesionales del arte. Según Efland *et al.*: «Quizá la proliferación de estilos individualistas y abstractos se saldara en último término con un alejamiento del público y la consiguiente pérdida de los contenidos compartidos socialmente» (2003, p.24). También Suzi Gablik aludía a esto: «Desde un principio, la mística del arte moderno ha consistido siempre en que no es un arte popular, ni siquiera comprensible, salvo para una pequeña élite» (1987, p.12).

Baudrillard también cuestionaba el papel de dicha búsqueda, alegando que: «Todo el arte moderno es abstracto en el sentido de que está atravesado por la idea mucho más que por la imaginación de formas y sustancias», así como: «Todo el arte moderno es conceptual en el sentido de que fetichiza en la obra el concepto, el estereotipo de un modelo cerebral del arte...». Por lo tanto, la desconexión del público general, acostumbrado a otro tipo de expresiones más cercanas a la figuración, preocupadas por la forma, se hace evidente. Baudrillard incluso se atreve a decir que esta situación podría haber concluido en la «desaparición total del arte», indicando que: «... el arte fue quizá tan sólo un paréntesis, una especie de lujo efímero de la especie» (2006, pp.40-41). No obstante, no hay que entender las palabras de Baudrillard de forma literal. Sólo sucedería la desaparición total del arte si asociamos a éste con el sentimiento intransigente de las vanguardias. Según Lipovetsky:

... los manifiestos rimbombantes de principios de siglo, las grandes provocaciones ya no se llevan. Agotamiento de la vanguardia; ello no significa que el arte haya muerto, que los artistas hayan perdido imaginación, ni que las obras más interesantes se han desplazado, ya no buscan la invención de lenguajes en ruptura, son más bien “subjetivas”, artesanales u obsesivas y abandonan

la búsqueda pura de lo nuevo. (1992, p.120)

Así, según señala el autor francés, en la época posmoderna surge la necesidad de establecer nuevas búsquedas a través de la subjetividad. Ya no se hace necesario el alarde basado en la invención continua, sino que se plantea el arte como una expresión que puede tener cabida en las experiencias individuales de cada artista. El problema de esto es que puede dar lugar a un mayor aislamiento del creador frente a su público.

Quando todo el mundo quiere crear y nadie quiere copiar, cuando toda obra quiere ser única en vez de insertarse en una continuidad tradicional que le da su savia y de la que eventualmente es uno de los más bellos florones, ya no le queda al hombre más que gritar su nada a la faz del mundo; esta nada será sinónimo de originalidad, por supuesto, pues el mínimo de tradición o de norma representará el máximo de talento. (2008, pp.69-70)

Esta cita de Schuon no sólo refleja el sentir de dicho individualismo en la actualidad, sino que a través de ella podemos encontrar similitudes con planteamientos artísticos que ya provenían de la época moderna. Por lo tanto, el posmodernismo va a ser heredero de las fórmulas modernas, pero carecerá, en definitiva, de la seguridad que poseían las corrientes vanguardistas en que el progreso tenía como objetivo un tipo de arte mejor.

El individualismo posmoderno no solo encontrará su reflejo en el arte, sino en toda la sociedad. Lo que Lipovetsky definía como el «ciclo posmoralista», en el cual se dan una serie de circunstancias que aceleran la exaltación del “yo”, del *self-love*, en contra del «antiguo sistema de represión y de control dirigista de las costumbres» (2002, p.49). Según el filósofo francés: «La preponderancia inmemorial de las obliga-

ciones hacia Dios es sustituida por la de las prerrogativas del individuo soberano» (2002, p.23). A esto añade la pérdida progresiva del sentimiento nacionalista, el cual ha sido casi relegado exclusivamente a «los grandes encuentros deportivos internacionales», donde «se expresa enfáticamente» (2002, p.196). Ernst Fischer también alude a este sentimiento del individuo aislado, el cual, carente de una identificación con lo colectivo, se enfrenta al capitalismo «sin intermediarios», lo cual provoca una situación que estimula «la conciencia de uno mismo y el subjetivismo orgulloso», pero, por otra parte, también genera «una sensación de terror y de abandono» (1993, p.63). También Suzi Gablik señala esta crisis identitaria justificada en un «bache espiritual de la civilización occidental». Según dice: «Carecemos de un sistema de creencias que encamine nuestra lealtad hacia una entidad por encima del yo» (1987, p.31).

Todo este sentimiento relacionado con la experiencia individual no sólo tiene su incidencia en el papel del artista, sino en la valoración de la legitimidad del propio arte, así como de la ciencia y otros campos del conocimiento humano. El lema de *l'art pour l'art* defendido en la época moderna genera un nuevo paradigma en la etapa posmodernista, donde lo relativo adquiere aún más valor, deslegitimando los antiguos procesos academicistas en lo referente a la valoración artística. Por lo tanto, cabe preguntarse si este “vale todo” funciona en el aparente sentido positivo de la propia expresión.

¿Acaso el postmodernismo ofrece una posibilidad aún mayor de libertad, o es meramente el resultado de lo que Hegel denominó el falso infinito, que pretende abarcarlo todo y no es en realidad más que una complejidad aparente que oculta una ausencia de sentido? (1987, p.11)

La pregunta de Gablik, planteada hace algunas décadas, demuestra que a comienzos de la épo-

ca posmoderna los estudiosos ya cuestionaban el papel que tenía este ascendente sentimiento de libertad en la creación artística. La autora dejaba clara su interpretación a través de la siguiente frase: «Mientras sigamos dispuestos a considerar cualquier cosa como arte, las innovaciones no parecen posibles, ni siquiera deseables» (1987, p.11). También Gombrich alude a esto de la siguiente manera: «Hoy día, el problema es que el escándalo no existe, y que prácticamente cualquier cosa experimental resulta aceptable para el público y la prensa» (2012, p.610). Siendo así, los límites del arte desaparecen hasta el punto que parecen adentrarse en el espacio de otros tipos de campos de conocimiento. Esto no sólo afecta al arte, Perry Anderson también describe cómo:

Las disciplinas, antes rigurosamente separadas, de la historia del arte, la crítica literaria, la sociología, las ciencias políticas y la historia, empezaron a perder sus límites claros y a cruzarse unas con otras en unos estudios híbridos y transversales que no se podían asignar fácilmente a un dominio u otro. (2000, p.86)

De esta manera, el espacio aparece difuminado, o, como señala Juan Martín Prada: «... el mundo posmoderno no es un mundo donde la unidad de lo real se haya fragmentado, sino en el que lo múltiple aparece de forma espontánea» (2001, p.52). Hay que hacer caso a esta definición porque parece cierto que los discursos posmodernos no carecen de sentido, sino que se inscriben dentro de nuevas lógicas que antes creíamos distanciadas entre sí.

Teniendo esto en cuenta, seguimos enfrentados al mismo problema que antes planteábamos de cara a la cuestión artística. En un mundo interconectado donde la sensación general es que “todo vale”, ¿qué camino deben tomar los autores? ¿Dónde buscar la originalidad? Sin duda alguna, y como ya hemos comenta-

do anteriormente, se hace difícil encontrarla en planteamientos similares a los propuestos en los tiempos de las vanguardias. El problema de no conocer cuáles son los límites del arte es que los artistas no disponen de un guión que oriente su actuación en el acto dramático. Tampoco el público general sabe cómo enfrentarse a los trabajos expuestos. En ocasiones, incluso, puede sentirse estafado ante los objetos que contempla por la desconexión evidente que existe entre éstos y el observador. Si cualquier cosa puede convertirse en una propuesta de carácter artístico, entonces todo lo que nos rodea es arte.

Lo estético se cultiva, se difunde, se consume en un mundo en el que ya no hay obras de arte. El arte se ha evaporado en una especie de 'éter estético' que como el 'éter' de los pioneros de la moderna química lo impregna todo pero no se condensa en nada. Bellos son unos pantalones del diseñador de moda, o los cuerpos rehechos en gimnasio y quirófanos según dicte la última moda, o los productos en los estantes de los supermercados. Incluso los cadáveres son bellos: cuidadosamente envueltos en sábanas de plástico y alineados delante de la ambulancia. (2007, p.91)

La cita de Bauman establece una conexión directa con la frase en la que Baudrillard decía que el arte: «... ha perdido también el deseo de ilusión, a cambio de elevar todas las cosas a la banalidad estética, y se ha vuelto transestético» (2006, p.51). El mayor peligro de este relativismo que fomenta el individualismo y produce cierto desasosiego en el creador es que también puede jugar en su contra en un sentido creativo, produciéndose la escasez de motivos o de temas a representar. «No hay peor enemigo de la forma que la posibilidad de disponer de todas las formas» (Baudrillard, 2006, p.108).

Síntoma de todo lo explicado anteriormente es que también se pierde el interés por el futuro.

Según Efland *et al.*:

La modernidad, ya sea en el ámbito de la planificación social, el arte o la educación, está orientada hacia el futuro: el futuro se representa invariablemente como una época mejor que el presente. Uno de los indicios que se señalan como prueba de esta transición a la posmodernidad es que las representaciones actuales del futuro rara vez pintan las cosas mejor de lo que son en el presente. (2003, p.21)

Al cuestionar el progreso artístico de las vanguardias se deshace la opinión de que el tiempo futuro será mejor. Según Lipovetsky: «Los ideales heroicos del futuro, típicos de la primera modernidad, han cedido el puesto a una cultura que mitifica el presente, una cultura de satisfacción de deseos continuamente renovados» (Lipovetsky & Juvin, 2011, p.40). Las crisis económicas también contribuyen a sobrevalorar dicho presente, ya que continuamente se nos recuerda que los procesos fluctuantes de la economía global son cíclicos y, por lo tanto, en algún momento futuro volveremos a sufrir sus consecuencias. Además, se nos asegura por parte de los medios que las generaciones futuras dispondrán de un nivel de vida más bajo del que gozamos en la actualidad. A esto habría que añadir los posibles efectos negativos en el futuro a consecuencia del cambio climático, cuya realidad pocos cuestionan a día de hoy. El capitalismo también ha fomentado dicha mitificación del presente a través del consumo. Según Bauman: «... nuestras vidas, la de los hombres y mujeres postmodernos, giran no tanto en torno al *hacer cosas* como al buscar y *experimentar sensaciones*. Nuestro deseo no desea satisfacción, desea seguir buscando» (2007, p.19), también: «En la vida feliz de la postmodernidad, cada uno de sus momentos *dura sólo un rato* hasta que llegue el próximo...» (2007, p.20), o: «La postmodernidad es una época de deconstruc-

ción de la inmortalidad: el tiempo eterno descompuesto en un suceder de episodios que se valoran y justifican en función de su capacidad para proporcionar una satisfacción momentánea» (2007, p.22). La mejor forma de conseguir dicha satisfacción parece ser la adquisición de nuevos objetos. John Berger, hablando de la publicidad actual, dice que: «Nos propone a cada uno de nosotros que nos transformemos, o transformemos nuestras vidas, comprando alguna cosa más» (2002, p.146). También comenta que: «La ansiedad básica con que juega la publicidad es el temor de que, al no tener nada, no eres nada» (2002, p.158). El imperio del consumismo define el valor del ser humano a través de la posesión de objetos. De hecho, como menciona Ernst Fischer, la sociedad alienada genera la sensación de que el hombre no tendría más importancia que los objetos producidos dentro de ésta. Para él, este desdén por el ser humano comienza a tener su reflejo en la obra de Cézanne y los impresionistas, destacando como la figura humana desaparecía entre las pinceladas al ser tratada como un elemento más, capaz de reflejar la luz, por lo que «... se convierte en una mancha de color entre otras y desaparece de los paisajes solitarios y de las calles desiertas» (1993, p.107). Este proceso seguirá hasta las obras abstractas y conceptuales, donde la figura humana no vuelve a aparecer, si acaso con algunas excepciones como en los trabajos de Willem de Kooning. Hay que reflexionar sobre las consecuencias de dicho proceso, pues todavía, a día de hoy, gran parte del público sigue acudiendo a exposiciones de arte abstracto buscando relacionar las formas en los cuadros con figuras de objetos reconocibles. No somos, en este sentido, tan diferentes de nuestros antepasados. Como explicaba Gombrich aludiendo a la clasificación de constelaciones a través de formas conocidas: «... el hombre primitivo debió de sentirse tan inclinado como nosotros a proyectar sus miedos y sus esperanzas en cualquier forma que remotamente permitie-

ra tal identificación» (1998, p.91). Es así como construimos la realidad que nos rodea. ¿Qué sentido si no tendría el fenómeno psicológico de la pareidolia<sup>2</sup>? La siguiente cita de John Berger se hace imprescindible en este sentido para entender lo que acabamos de plantear.

Las primeras imágenes jamás pintadas representaban cuerpos de animales. Desde entonces, la mayor parte de las pinturas, a lo largo y ancho del mundo, han representado cuerpos de un tipo o de otro. No quiero con esto quitar importancia al paisaje o a otros géneros posteriores, ni tampoco pretendo establecer una jerarquía. Sin embargo, si recordamos que el objetivo primario, básico, de la pintura es conjurar la presencia de algo que está ausente, no es de sorprender que lo que suele conjurar sean cuerpos. Es su presencia lo que necesitamos en nuestra soledad colectiva o individual para consolarnos, coger fuerzas, animarnos o inspirarnos. Las pinturas acompañan a nuestros ojos. Y la compañía suele implicar cuerpos. (2013, p.236)

### 1.3.3. Una mirada al patrimonio artístico

En un contexto que estimula la “sensación de terror y abandono”, el público no encuentra reposo ni ayuda al acudir a la obra de arte, por lo que el rechazo al circuito artístico profesional no viene dado por un desinterés por parte del espectador, sino por la incapacidad de éste de reconocer los procesos creativos actuales en el camino de la abstracción y el formalismo conceptual. Esta sensación de soledad no sucede en un ambiente tradicional, donde, además, el arte cumple una función aglutinadora. «El arte, en todas sus formas —lenguaje, danza, cantos ritmicos, ceremonias mágicas— era la actividad social *par excellence*, una actividad en la que todos participaban y que elevaba a todos los hom-

---

2. Según *Wikipedia*: «fenómeno psicológico donde un estímulo vago y aleatorio (habitualmente una imagen) es percibido erróneamente como una forma reconocible».



bres por encima del mundo natural y animal» (Fischer, 1993, p.43). Según Suzi Gablik:

El artista ensalzaba los valores predominantes de su sociedad, y ésta, a su vez, se identificaba con un arte que reflejaba sus valores. Ambos tenían un concepto esencialmente religioso del hombre. La religión, la ceremonia y el arte servían ante todo para apoyar el orden social. (1987, p.29)

También alude a esto Lipovetsky, comparando los valores posmodernistas y los tradicionales:

Las culturas tradicionales creaban un mundo «lleno» y ordenado que traía aparejada una fuerte identificación con el orden colectivo y, por ello mismo, una seguridad identitaria que permitía resistir las innumerables dificultades de la vida. Todo lo contrario sucede en la segunda modernidad, en la que el mundo, sin el lastre de marcos colectivos y simbólicos, se vive con inseguridad identitaria y psicológica. (Lipovetsky & Juvin, 2011, pp.16-17)

Como respuesta a esta corriente que entiende el arte de forma conceptual, surgirá otra interesada por lo narrativo. En palabras de Emma Dexter, la escena artística contemporánea podría describirse, básicamente, a través de dos trayectorias principales: «the post-Conceptual and the neo-Romantic» (2007, p.6). Este concepto del neo-romanticismo resulta sumamente convincente para definir esta realidad artística, especialmente si tenemos en cuenta todo lo que acabamos de explicar. El surgimiento de este tipo de propuestas neo-románticas tendría su sentido como respuesta a los problemas identitarios que se plantean en la posmodernidad, especialmente si acudimos al significado que obtuvo el movimiento romántico en su momento. Según Fischer, el romanticismo lleva: «... hacia los horizontes ilimitados: pero también hacia el

propio pueblo, el propio pasado, la naturaleza específica de cada uno» (1993, p.65). También explica las razones de su aparición:

En su búsqueda de la perdida unidad, de una síntesis de la personalidad y de la colectividad, en su protesta contra la alienación capitalista, el romanticismo descubrió las canciones populares, el arte popular y el *folklore*, y proclamó el evangelio del «pueblo» como una entidad orgánicamente desarrollada, homogénea. (1993, p.73)

De esta manera, se entiende el establecimiento de un diálogo entre la actualidad y el pasado artístico. Efland *et al.* nos hablan de este interés:

De un modo curioso, el artista, el compositor y el escritor posmodernos manifiestan una gran apertura hacia los recursos culturales de épocas pasadas y logran apropiarse a menudo de sus motivos para integrarlos en su trabajo y de ese modo pronunciarse seria y profundamente sobre las complejidades del mundo contemporáneo. (2003, pp.31-32)

También Panosfky explica esta circunstancia a través de la cual se genera dicho volver al pasado con una actitud atenta, para recabar información y aplicar la misma en el contexto actual: «Cuando el trabajo sobre determinado problema artístico llega a un punto tal que, a partir de premisas aceptadas, parece infructuoso seguir insistiendo en la misma dirección, acostumbran a surgir aquellos grandes retornos al pasado» (1999, p.29). Para el historiador alemán, la pregunta de ¿por qué tendríamos que volcar nuestro interés en el pasado? tiene una respuesta clara: «... porque nos interesamos por la realidad. Nada existe menos real que el presente» (1985, p.37). Este enunciado puede parecer un juego de palabras más que una explicación convincente, pero lo cierto es que tie-

ne mucho sentido si desglosamos su significado interno. El presente, efectivamente, no parece real, pues no es mensurable, pasa desapercibido, no podemos pensar en el instante actual sin que éste se convierta en un instante ya pasado. El presente es un concepto abstracto para definir lo que sucede ahora mismo, pero su propia naturaleza fugaz lo convierte en algo carente de solidez. Como bien señala Panofsky, el presente parece no existir realmente. Quizá, la mejor manera que tenemos de acceder al presente sea observar una obra de arte. La función del arte también es materializar este presente, hacerlo físico, de forma que pueda revivirse con cada contemplación por parte del público. Por lo tanto, la acción de acercarse a obras pasadas en busca de respuestas no plantea solamente esta conexión con el pasado, sino que abre nuevos diálogos y configura nuevos estadios del momento actual. Es por eso que, como comentaba la Dra. Themis Veleni, historiadora del arte y comisaria de la exposición de «Las Incantadas» en el Museo Arqueológico de Tesalónica: «El diálogo abierto entre el arte del pasado, —a veces distante, otras más próximo—, con el arte moderno siempre ha funcionado como una fuente de inspiración y punto de partida para los artistas» (Marin & Jódar, 2013, p.28).

Así es que Picasso, por ejemplo, reconocía la influencia de la escultura ibérica en su trabajo. Incluso tuvo en su poder dos esculturas robadas del Louvre por un personaje llamado Géry-Piéret (Rojas, 1984, p.72). También asumió posteriormente el impacto que supuso en él su encuentro con las máscaras africanas en el Trocadero, incorporando el concepto de lo vivido aquel día a *Les demoiselles d'Avignon* (Rojas, 1984, pp.74-75). Asimismo, Panofsky describe el interés del Renacimiento por la época clásica: «... como la realización de un postulado metafísico» (1985, p.102), ya que «... podía satisfacer las dispares exigencias espirituales de la época» (1985, p.103). Por consiguiente, el artista renacentista no busca únicamente el recurso

formal o estético en la obra clásica, sino que intenta recuperar el modo de actuar de su autor, se encamina a la asunción de dicha identidad, utilizando la teoría de las proporciones y el sentido de la belleza y la perfección estética para un propósito más elevado que la propia forma reflejada en el cuadro o la escultura.

Las obras de arte, en definitiva, asumen la presencia de su autor, así como el contexto de su época, y remiten una valiosa información a los artistas que quieran volver a ellas para adquirir dichos conocimientos. Según decía Goethe: «Una obra de arte auténtica, al igual que una obra de la naturaleza, es siempre infinita para nuestra mente» (1999, p.107). También Gombrich se suma a este concepto: «Nunca se acaba de aprender en lo que al arte se refiere. Siempre existen cosas nuevas por descubrir. Las grandes obras de arte parecen diferentes cada vez que uno las contempla. Parecen tan inagotables e imprevisibles como los seres humanos» (2012, p.36). De la misma manera, Elliot W. Eisner señala: «Otra característica de las obras de gran calidad artística es que podemos volver a ellas una y otra vez y seguir encontrando nuevas cualidades y relaciones; son obras que no se agotan con una sola mirada» (2004, p.111).

De acuerdo con todo lo planteado en este capítulo, presentamos ahora un pequeño resumen a modo de conclusión, tratando de unir dichos planteamientos con el objetivo de nuestra investigación. De esta forma, pretendemos justificar que nuestro tema se encuentre basado en la reinterpretación del patrimonio, tratando de demostrar que la época actual se muestra sumamente favorable a dicha revisión.

Para empezar, la falta de interés por el futuro propicia una aproximación hacia el pasado. Para mitigar el actual sentimiento de aislamiento y soledad del individuo podemos utilizar la propuesta neo-romántica con el propósito de acercarnos a la sociedad griega, pues las raíces del mundo occidental y de su arte se encuentran vinculadas culturalmente a dicho pueblo.



En este sentido, pretendemos estudiar el vaso griego como elemento identitario de la cultura panhelénica, de la cual somos herederos. Además, el escoger un tipo de arte afincado en la narración y cuyo protagonista es el cuerpo humano nos permite un nuevo acercamiento a planteamientos figurativos, incluyendo a éstos dentro de la corriente neo-romántica con la intención de contar historias al público, de manera que éste pueda acercarse a la obra de arte para verse reflejado en la misma; para reconocer una realidad compartida que le permita comprender su situación en el mundo. El arte, por lo tanto, deja de tener como objetivo la exaltación propia y vuelve a funcionar dentro de las necesidades sociales, ofreciendo consuelo y reactivando el sentimiento colectivo.

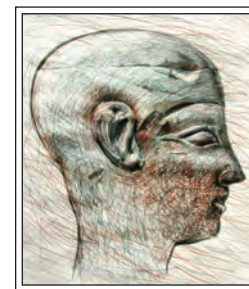
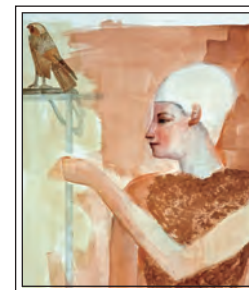
Por último, destacar que la relatividad de los valores artísticos actuales puede solventarse si acudimos a obras con la suficiente calidad estética y cuyo mérito a día de hoy parece inquestionable. Numerosos artistas a lo largo de la historia del arte han planteado este volver a la Antigüedad clásica en busca de respuestas para sus problemas contemporáneos. El resultado de estas investigaciones parece confirmar que dicho retorno tiene una razón útil, a través de la cual pueden formularse nuevos discursos sin miedo a que los resultados carezcan de sentido.

#### 1.4. Estado de la cuestión

En la actualidad, multitud de creadores tratan de elaborar nuevos trabajos basados en el estudio y la reinterpretación del patrimonio cultural. Asunción Jódar Miñarro y Ricardo Marín Viadel, ambos profesores de la facultad de Bellas Artes de Granada, siguen esta línea centrada en analizar obras artísticas pasadas, motivados por el estudio de la figura humana a través de diferentes representaciones de la misma. Su interés se enfoca en reconocer la esencia constructiva

de las figuras, en distinguir la identidad individual que se conserva en cada una de ellas y las proyecta en un sentido único, diferenciándolas del resto, así como en llevar a cabo una reinterpretación de las obras estudiadas con el objetivo de revalorizar su importancia y posible repercusión en el panorama artístico actual. El primer proyecto que emprendieron en los años 2008 y 2009 y que recibió el título de «Los dibujos del tiempo» les condujo al templo de Edfú, ubicado en la orilla occidental del río Nilo, con el interés de llevar a cabo un estudio de los treinta y un sacerdotes portainsignias que se encuentran representados en la escalera oeste del templo. Su metodología de trabajo consistía en examinar las obras minuciosamente, llevando a cabo un entendimiento de las mismas a través de bocetos y apuntes, utilizando el propio dibujo como una herramienta de conocimiento. Los resultados vendrían a materializarse después en una serie de dibujos a gran escala, en los que Asunción Jódar utiliza el color de una forma sutil, elegante, dando vida a la piedra y devolviéndole la expresividad que pudo tener en un pasado [5], mientras que Ricardo Marín utiliza la línea de manera casi obsesiva, con el fin de destacar las obras en su apariencia actual, acentuando la belleza del propio desgaste y de las imperfecciones ocasionadas por el paso del tiempo [6]. El éxito de esta investigación artística ha venido afianzándose a través de diferentes exposiciones, cuya buena acogida es síntoma del interés que el estudio del pasado, materializado a través de la creación de obras originales, puede tener en la actualidad. Con el motivo de la exposición llevada a cabo en el Centro Cultural CajaGRANADA, el presidente de dicha entidad bancaria, Antonio Jara Andréu, exponía en el catálogo la siguiente reflexión:

Esta exposición responde a un objetivo fundamental para nosotros: la contribución a la conservación del patrimonio revisándolo de nuevo y reinterpretándolo para afianzar su



[5] Asunción Jódar, 2009, *Portainsignias del halcón* (detalle), Acuarela, collage y grafito sobre papel, 250 x 140 cm. Imagen cortesía de la artista.

[6] Ricardo Marín Viadel, 2009, *Cabeza Este 10-3*, Grafito y lápices de color sobre papel, 150 x 120 cm. Imagen cortesía del artista.

[7] Ricardo Marín Viadel, 2012, *Acrolito n. 6* (detalle), Grafito sobre papel, 140 x 85 cm. Imagen cortesía del artista.



[8] Asunción Jódar, 2012, *Estela de Kállikrateia en rosa* (detalle), Lápices de colores y acuarela sobre papel, 175 x 98 cm. Imagen cortesía de la artista.

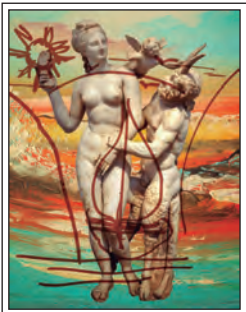


legitimidad en la sociedad contemporánea. Insertar las obras antiguas en una nueva realidad cultural supone mantener un discurso vivo que revitaliza su riqueza visual y simbólica proporcionando así a los artistas contemporáneos nuevas vías de creación a partir de ellas. (Jódar & Marín, 2010, p.10)

El segundo proyecto que nos gustaría destacar, de la mano de ambos autores, corresponde al estudio llevado a cabo de los cuatro pilares conservados en el Museo del Louvre que reciben el nombre de *Las Incantadas*. Precisamente, este será el título designado para la investigación, originada en el contexto del Museo Arqueológico de Tesalónica, donde los autores fueron invitados por la Dra. Polyxeni Adam-Veleni, directora de dicha institución, para llevar a cabo un proceso de investigación artística similar al ya realizado en Egipto. De esta manera, los artistas toman como inicio del proceso los pilares de *Las Incantadas*, obras originales de la Macedonia

[9] Jeff Koons, 2009-2012, *Antiquity 1*, Óleo sobre lienzo, 108 x 84 cm. Imagen cortesía del artista.

[10] Vista de la exposición del artista en la Liebieghaus Skulpturen-sammlung. En el centro: Jeff Koons, 2008-2012, *Balloon Venus (Magenta)*, Acero inoxidable pulido con revestimiento de color transparente, 102 x 48 x 127 cm. Imagen cortesía del museo.



clásica expatriadas en el pasado, así como otras piezas pertenecientes al museo de Tesalónica, trabajando de una manera similar a como ya lo habían hecho en Edfú: recopilaron datos de las obras a través del dibujo de apuntes y bocetos con el objetivo de plantear sus conclusiones en una serie de dibujos en gran formato. De nuevo Ricardo Marín parece indagar en la potencia de la línea utilizando tramas diversas que vienen a destacar el estado actual de las obras [7], mientras que Asunción Jódar trabaja desde un dibujo grácil, casi etéreo, reviviendo a través del color la grandeza del patrimonio clásico [8].

Los resultados de ambos proyectos resultan sumamente interesantes en sus planteamientos estéticos como obras contemporáneas. Además, su valor también reside en la revisión del patrimonio cultural, dotando a éste de una actualidad artística de la que, quizás, carecía anteriormente. Asimismo, también hay que tener en cuenta la relación que se establece al comparar los trabajos nuevos con las obras pasadas. En este sentido, merece la pena destacar que ambos proyectos fueron expuestos en lugares que podían producir este contraste: «Los dibujos del tiempo» fueron exhibidos en el Museo Egipcio de El Cairo, mientras que las obras generadas en «Las Incantadas» pudieron convivir con las piezas originales en el Museo Arqueológico de Tesalónica. Además, los cuatro pilares del Louvre pudieron volver a su tierra natal a través de sus nuevas representaciones.

También Jeff Koons, una de las figuras más reconocidas de la actualidad artística, viene a reflexionar acerca de este diálogo entre el patrimonio artístico pasado y actual. En una de sus series más recientes, *Antiquity*, plantea varias pinturas [9] que conjugan a modo de collage representaciones de esculturas clásicas con elementos presentes, configurando un nuevo espacio lleno de significados originales. Igualmente elabora una serie de esculturas cuya superficie pulida, colorida y brillante contrasta con la marmolína y pálida piel de la estatuaria clási-

ca. Al igual que en las exposiciones mencionadas anteriormente de Asunción Jódar y Ricardo Marín, Koons exhibe estas obras en la Liebieghaus Skulpturensammlung de Frankfurt [10], proponiendo un nuevo tipo de asociaciones entre sus trabajos y la colección clásica del museo.

Siguiendo la estela que pretende establecer relaciones entre el patrimonio artístico y el arte actual podemos destacar un artículo de Isaac Kaplan publicado en *Artsy* (2016), describiendo el interés suscitado por una exposición llevada a cabo en el Museum of Classical Archaeology de Cambridge, titulada «RECASTING» [11]. En ella se han empleado las esculturas clásicas pertenecientes a la colección de dicho museo para su exposición con piezas de autores actuales, destacando la convivencia de las obras que inspiran el trabajo y los elementos obtenidos de dicha inspiración. El resultado no deja de ser sumamente interesante. Kaplan nos habla de cómo esta muestra «destaca la importancia del arte antiguo y cómo la creación artística actual se encuentra aún atada a la creación de hace miles de años» (2016, ¶2). Entre el trabajo de los artistas presentes destaca a REILLY [11], un creador de origen escocés que ha realizado varios collages digitales combinando las esculturas antiguas con celebridades actuales como Michael Jackson o Rihanna, de manera que las imágenes clásicas, ya emblemáticas de por sí de la cultura a que pertenecen, adquieren un concepto nuevo al sostener los rostros de iconos de la cultura pop actual. También, en la misma exposición, merece la pena destacar las obras de Paul Allen [12], quien ha interpretado a través de la pintura los rostros de personajes mitológicos como la gorgona, el cíclope o el minotauro, generando una reflexión en cuanto a la fuerza del símbolo, que sigue teniendo sentido incluso si sus formas se adaptan y se transforman dentro de nuevos estilos.

En la actualidad artística podemos encontrar autores inmersos en lo que Emma Dexter venía a definir como corriente neo-romántica

(2007, p.9), enfocada en establecer ciertos vínculos con el pasado, la identidad cultural o nacional, lo narrativo, el estudio del patrimonio artístico y cultural, el misticismo, el mito o el relato popular. Cada autor se acerca a este pasado colectivo de una manera concreta, motivado por intereses personales, por lo que los estilos difieren en el planteamiento de las obras. No obstante, hay aspectos comunes al trabajo de todos ellos, siendo el más destacable, quizá, el protagonismo que cobra la figura humana para expresarse a través de la crónica, el pretender contar algo más allá de la constancia de su presencia.

Aludiendo a esto, debemos tener en cuenta la obra de Marian Maguire, de origen neozelandés, quien en 2008 realizó una serie de trabajos narrativos, doce litografías y ocho dibujos a tinta, organizados bajo el título de *The Labours of Herakles*. En dichos trabajos, Maguire reinterpreta la figura de Hércules, extraída directamente de los vasos griegos de figuras negras, y la incorpora a composiciones originales, utilizando diferentes tipos de dibujo que establecen nuevos diálogos entre sí. Una de las obras que más atención reclama es un dibujo a tinta titulado «Herakles's attempts to repulse the Amazons are Futile» [13], en el cual Hércules aparece representado con su imagen clásica, vestido con la piel del león de Nemea y sacudiendo su porra en el aire con la que intenta amenazar a cuatro amazonas. Lo interesante es que las cua-



[11] REILLY, 2016, Cartel con motivo de la exposición «RECASTING» que muestra uno de los collages digitales expuestos por parte del autor. Imagen cortesía del artista.

[12] Paul Allen, 2016, *Gorgoneion*, Acrílico y esmalte sobre objetos encontrados. Imagen cortesía del artista.



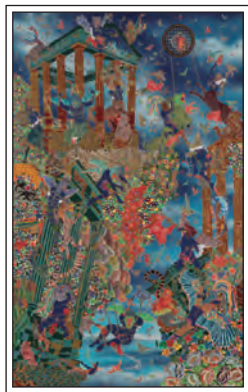
[13] Marian Maguire, 2007, *Herakles's attempts to repulse the Amazons are Futile*, Tinta sobre papel, 12,2 x 19,5 cm. Imagen cortesía de la artista.



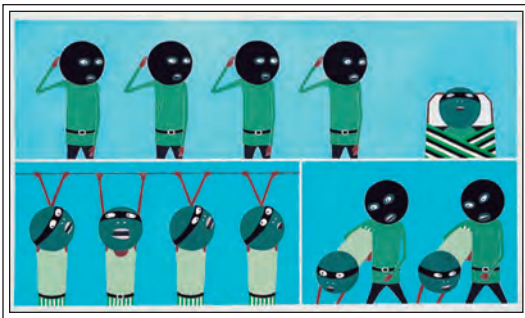


[14] Cleon Peterson, 2017, *Trump*, Serigrafía negra y dorada hecha a mano sobre papel (edición limitada de 175 ejemplares), 70 x 92 cm. Imagen cortesía del artista.

[15] Laylah Ali, 1999, *Untitled*, Guache y lápiz sobre papel. Museum of Contemporary Art, Chicago. Imagen cortesía de la artista.



[16] Raqib Shaw, 2008, *Absence of God VII*, Acrílico, barniz y polvo de diamante falso sobre madera. Imagen cortesía de Todd-White Art Photography.



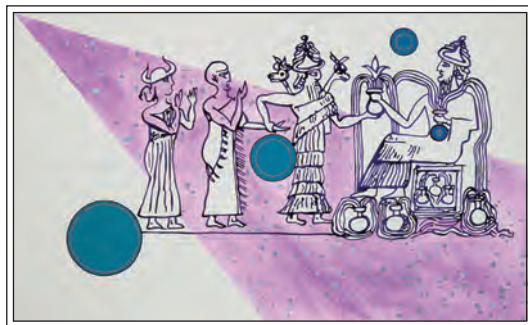
tro mujeres no se encuentran armadas, sino vestidas con ropas del siglo XIX y con pancartas que exigen el voto o la igualdad para la mujer. Incluso Atenea, quien según la mitología clásica siempre estaba dispuesta a ayudar al héroe, aparece del lado de las mujeres, posicionándose a favor de éstas y admitiendo que la actitud de Hércules no es la más adecuada. Con esta obra pueden generarse interesantes debates acerca del papel de las mujeres en la cultura griega y su reflejo en la actualidad, así como del rol siempre masculino que encarnan los héroes clásicos, trasladado a posturas machistas que intentaban luchar contra el surgimiento de las protestas a favor de las mujeres de los últimos siglos.

El sentido de lo narrativo también podemos encontrarlo en la obra del artista norteamericano Cleon Peterson. En sus imágenes podemos apreciar una clara influencia del dibujo de los vasos griegos a través del uso positivo-negativo del color, estableciendo un claro vínculo entre el contraste generado en los vasos de figuras rojas o figuras negras. El ser humano es el protagonista de todos sus trabajos, materializado en un espacio intermedio entre lo realista y lo idealizado, aunque con un carácter más icónico que las representaciones de las cerámicas helenas. También sus personajes aparecen desnudos, con algunas excepciones, generando escenas donde trata de indagar en temas de violencia, represión, drogas, abuso, guerras, etc. Utiliza, por lo tanto, el espacio compositivo para generar escenas narrativas acerca de problemáti-

cas actuales y establece así un lugar de lectura que funciona como vínculo entre la expresión artística y la realidad que rodea al espectador. En uno de sus últimos trabajos, titulado *Trump* [14], podemos ver cómo el artista no sólo emplea una estética similar al dibujo de los vasos griegos, sino que utiliza la forma de un ánfora y la división en bandas dentro de la misma para situar diferentes escenas que aluden a un sentido narrativo general. La obra, como su título indica, viene a ser una crítica frente a la situación política norteamericana actual, empleando las diferentes franjas para ubicar a grupos de población, pudiendo diferenciar, de arriba a arriba, a la clase obrera, las fuerzas del orden a cargo del estado, las clases ricas y, coronando la pieza, la figura de Donald Trump acompañada por dos individuos que representan a la Iglesia y al dinero.

La obra de la norteamericana Laylah Ali [15] también se centra en ilustrar al ser humano en un tipo de representación icónica, planteando figuras estilizadas cuya cabeza esférica destaca a través de su tamaño, desproporcionado en comparación con el resto de su cuerpo. En sus trabajos genera escenas de carácter narrativo, indagando en problemas actuales que giran alrededor de la opresión o la libertad en el mundo occidental.

En otro sentido, Raqib Shaw [16], artista de origen indio afincado en Londres, utiliza la inspiración de contextos muy diferentes del patrimonio y el ámbito artístico para llevar a cabo sus trabajos (desde las representaciones hinduistas tradicionales, a las figuras del Bosco o los grabados de Piranesi). En su obra sugiere espacios ficticios donde conviven personajes de un subrayado carácter mitológico (la mayoría de ellos criaturas mitad humanas mitad animales). Su arte, preciosista, entregado al detalle, parece indagar en las cuestiones de lo mítico, el misticismo o la religión, proponiendo nuevos conceptos e investigando acerca de la concepción actual de dichas temáticas.



También Hayv Kahraman [17], artista de origen iraquí, toma como base la estética del patrimonio artístico para concretar trabajos de carácter actual. Su inspiración se basa en la tradición de las miniaturas persas, la técnica sumi-e de origen japonés, la caligrafía árabe o los trabajos de Gustav Klimt, configurando

nuevas obras llenas de elegancia, donde destaca el exquisito tratamiento de todos sus elementos, el protagonismo de la figura humana (fundamentalmente mujeres), el interés por la trama y el uso del espacio bajo conceptos de carácter oriental. En sus obras, además, existe un claro interés por lo narrativo, indicado por la gestualidad de sus figuras y la relación que establece entre ellas.

La inspiración en el patrimonio, en este caso enfocado al ukiyo-e, puede contemplarse en la obra de Gajin Fujita [20], quien plantea composiciones mezclando representaciones procedentes del arte japonés con espacios propios del ámbito del grafiti. Las obras muestran estos dos tipos de lenguaje en una relación dinámica, estableciendo una curiosa reflexión acerca de las dos culturas productoras de dichas imágenes (Japón y EE.UU.) e investigando sobre el sentido de lo simbólico en la construcción de lo colectivo a través de pinturas con cierto carácter pop, vinculadas al tipo de planteamientos que artistas implicados en esta corriente suelen exponer en sus trabajos.

La obra del artista inglés Adam Dant [18] también plantea escenarios narrativos con la intención de indagar en la problemática actual, acercándose a los conceptos del espacio, la libertad, la hacinación de las ciudades y, en definitiva, la relación entre el individuo y lo colectivo. Según destaca David Trigg (Price, 2013, p.78) la utilización de la sátira y el humor para indagar acerca de este tipo de conceptos hacen que algunos críticos lo consideren como una especie de «Hogarth moderno».

Los trabajos del norteamericano Jesse Bransford [19] también plantean una búsqueda a través de lo mítico, el misticismo o el pensamiento esotérico, tratando de establecer relaciones entre las diferentes corrientes de pensamiento que vendrían a confluir en una nueva sociedad globalizada. Suele formular sus composiciones a modo de murales sobre paredes, aunque también trabaja dibujos en formatos

[17] Hayv Kahraman, 2015, *Kachakchi*, Óleo sobre lino, 200 x 274 cm. Imagen cortesía de la artista.

[18] Adam Dant, 2014, *Budge Row Biblioteque*, Tinta sobre papel, 243 x 366 cm. Imagen cortesía del artista.

[19] Jesse Bransford, 2011, *Four-fold Bringer of the Waters*, Acrílico, tinta, acuarela y grafito sobre papel, 50 x 30 cm. Imagen cortesía del artista.

[20] Gajin Fujita, 2016, *Guardian Angel*, Técnica mixta sobre madera, 122 x 122 cm. Imagen cortesía de Artsy.





[21] Marcel Dzama, 2014, *The Bouffons Blues*, Tinta, grafito y guache sobre papel, 43,2 x 27,9 cm. Imagen cortesía del artista.

variados, utilizando imágenes que hacen referencia a diferentes sociedades y estadios de la historia cultural, estableciendo nuevas asociaciones entre ellos de las que se derivan significados antes ocultos.

Otro autor que merece la pena destacar es Marcel Dzama [21], artista canadiense que propone una serie de espacios narrativos donde figuras a pequeña escala se interrelacionan generando nuevos significados. Su inspiración alcanza casi cualquier campo de la cultura visual: desde el cine mudo, pasando por imágenes de las vanguardias, revistas o cómics. Suele trabajar el espacio a modo de vacío, utilizando de esta manera un sistema similar a las representaciones clásicas, donde la importancia se enfoca en el desarrollo de la acción a través de las figuras. En cuanto a la temática de sus trabajos, también abarca una amplia variedad, representando escenas de danza, carnavales que homenajean a los personajes enmascarados de James Ensor, escenas bélicas o de caza, etc., pero todo configurado de tal modo que cobra un sentido original, generando un nuevo tipo de mitología personal representada a través de una visión única, que relaciona y confecciona nuevos significados continuamente para el entorno que la rodea.

Hemos tratado de enumerar una serie de artistas que vienen a confirmar la actualidad de nuestra investigación. En las obras de todos ellos podemos contemplar ciertas particularidades que podríamos relacionar con las intenciones de nuestro trabajo. Merece la pena puntualizar que, al margen de los ya nombrados, existe aún una gran cantidad de autores que trabajan sobre temáticas y problemas similares a los mencionados, acercándose a ellos con planteamientos parecidos. Aunque abarcarlos a todos sería tarea imposible, tampoco tendría sentido hacerlo dentro de este apartado, ya que nuestro propósito se centra en ofrecer una escena de carácter general. En cualquier caso, y para aquellos interesados en indagar más sobre el

tema, podemos mencionar también la obra de Richard Colman, K. P. Reji, Matthew Barney, Jake & Dinos Chapman, Nina Chanel Abney, Mark Whalen, Ben Tolman, Stacey Rozich, Clare Rojas, David Jien o San Poggio, entre otros.

En relación a los artistas y los trabajos expuestos en este capítulo, entendemos que ubicados dentro de la corriente neo-romántica o neo-narrativa, derivada de la descripción de Dexter, podemos encontrar un marco de referencia a través del cual enfocar nuestra investigación y proponer nuestras conclusiones a modo de obras artísticas originales que contengan un carácter actual.

## 1.5. Metodología de investigación

Creemos que, como artistas-investigadores, la metodología que mejor se ajusta al proyecto que queremos plantear se inscribe en el marco de la Investigación basada en las Artes Visuales. El problema que surge al plantear una investigación de este tipo es que el carácter de dicho proceso sigue asociándose, generalmente, con el modelo científico.

En este apartado se plantea una reflexión acerca de las capacidades de la obra de arte como portadora de conocimientos e ideas, ubicándola en un espacio donde, a través del positivismo científico, se ha considerado que la única manera de acceder a la realidad objetiva es por medio del uso de la ciencia. De esta manera, proponemos analizar la cuestión de la objetividad científica, así como mitigar la negatividad que supone lo subjetivo o lo individual en el campo artístico, estudiando, además, las funciones de la obra de arte, queriendo buscar un espacio intermedio donde las disciplinas de la ciencia y el arte gocen de una importancia similar, acorde a la necesidad de ambas para

el desarrollo del conocimiento humano y destacando, también, el papel de la obra de arte como elemento capaz de generar discursos y conclusiones alusivos a la inteligencia y el raciocinio.

### 1.5.1. El método científico y la cuestión de su legitimidad

Efland *et al.* explican que: «El concepto de modernidad depende fundamentalmente de la creencia en el uso de la razón y el conocimiento científico como artífices de todo progreso posible» (2003, p.21). Dicho planteamiento, derivado de los principios de la Ilustración que vinieron a materializarse firmemente a través del positivismo, discrimina cualquier otro campo de conocimiento humano que no sea el científico para entender la realidad. Graeme Sullivan se refiere a esto y destaca el papel del desarrollo tecnológico en dicha empresa, aludiendo a la precaria situación en que se sitúa el sector artístico desde entonces:

Quando la mecanización comenzó a dar forma a nuestra comprensión del mundo físico y de la conducta humana, las artes se redujeron al papel de espectadores mudos. La hegemonía de las ciencias y la racionalidad del progreso dificultaban que las artes visuales fueran vistas como fuentes confiables de comprensión y conocimiento. (2005, p.33)

La función del arte para llevar a cabo investigaciones o planteamientos objetivos se descarta. El método científico se impone y de ninguna manera se cuestiona su autoridad como el procedimiento ideal para llevar a cabo una búsqueda de la verdad.

En las definiciones que hemos planteado al comienzo del apartado 1.3.2 (p.19) sobre el contexto posmodernista hemos hecho hincapié en

su papel para cuestionar los valores y los métodos de la época moderna. Se trata de un ámbito relativo, donde la objetividad es vista con recelo, dando lugar al surgimiento de serias críticas en contra del método científico, no como medidas para rechazar la validez de éste en el avance del conocimiento humano, sino como planteamientos que cuestionan la legitimidad del mismo a través de su pretendida imparcialidad. Karl R. Popper será una de las figuras que vendrá a debatir la objetividad en la metodología científica. Según decía: «... no hay absoluta certeza en el terreno del conocimiento» (1992, p.80), lo cual plantea ya una fuerte oposición ante aquellos que consideran los resultados científicos como imparciales, justos, esto es, provistos de verdad. Popper llega a esta conclusión a partir del problema de la inducción propuesto por Hume. Éste plantea las complicaciones derivadas del concepto de certidumbre en el método científico, ya que la ciencia se basa en los resultados de fenómenos que han ocurrido, y a partir de la observación de dichos fenómenos establece sus conclusiones, planteando de manera lógica que lo que ya ha ocurrido volverá a ocurrir de nuevo. «... el mecanismo psicológico de asociación les fuerza a creer, por hábito o costumbre, que ocurrirá en el futuro lo que ha ocurrido en el pasado. Este fundamento es útil biológicamente [...] pero carece de todo fundamento racional» (1992, p.91). Para Popper, este comportamiento tiene su origen en «... la necesidad inmensamente poderosa de regularidades, que les hace [a los seres humanos] verlas incluso donde no las hay...» (1992, p.34). De esta manera, no cree que exista una solución al problema planteado por Hume, sino que debemos aceptar dicha naturaleza incierta de la ciencia y, sabiendo esto, tratar de seguir avanzando a través del método científico. Esto tendría su reflejo en la siguiente expresión del autor: «Decir que el objeto de la ciencia es la verosimilitud, tiene considerables ventajas sobre la formulación, quizá más simple, de que el objeto de la ciencia es la verdad»



(1992, p.62).

Asimismo, la definición de lo verdadero se hace difícil a través del planteamiento científico. Popper destaca que ni Newton ni Einstein creían en sus teorías como si fuesen «la última palabra», sino que eran consideradas como una «buena aproximación a la teoría verdadera». En este sentido, habría que admitir que la idea de «buscar la verdad» sólo encontraría su aceptación al interpretar el «conjunto de todas las proposiciones verdaderas», admitiendo también enunciados falsos, «con tal de que no sean “demasiado falsos” (“no tengan un contenido de falsedad demasiado grande”) y tengan un gran contenido de verdad» (1992, pp.62-63).

También Popper declara que la imparcialidad del sujeto investigador no está tan clara: «Hay teóricos del conocimiento que, partiendo de experiencias subjetivas, no logran distinguir el conocimiento objetivo del subjetivo, lo que les lleva a pensar que la creencia es el género y el conocimiento una de sus especies» (1992, p.35). Esta subjetividad también va a ser remarcada por el físico alemán Werner Heisenberg, quien proponía la incapacidad del ser humano de aprehender la sustancia real de las cosas, ya que en sus mediciones y estudios sobre ella siempre impondrá una imagen relativa a través de sí mismo. Alega, pues, que el objetivo de la ciencia no sería el estudio de la Naturaleza misma: «... sino la Naturaleza sometida a la interrogación de los hombres; con lo cual, también en este dominio, el hombre se encuentra enfrentado a sí mismo» (1985).

Albert Einstein ya dejaba entrever un modo de pensamiento similar cuando sugería que los «productos de la imaginación» son considerados por el físico teórico tan «necesarios y naturales como realidades dadas y no como creaciones del pensamiento». Es decir, se plantea de nuevo la dificultad de valorar lo subjetivo frente a lo objetivo, añadiendo que la manera en que un investigador analiza «la evolución pasada y presente puede que dependa demasiado de lo

que él espera del futuro y de lo que busca en el presente», por lo tanto, la imparcialidad del científico y de su método, antes incuestionables, comienzan a ponerse en duda (2011, pp.269-270).

Eisner se suma a la opinión de Heisenberg planteando, además, la imposibilidad de un sujeto neutro en la posición del investigador:

La idea de que hay *una* manera de expresar cómo es algo “realmente” presupone que podemos observar el mundo con la mente vacía de toda experiencia anterior que pueda teñir o sesgar lo que vemos; toda percepción está sesgada, es decir, tiene un ángulo de refracción. Y una mente vacía de lo que la cultura y la experiencia le han ofrecido, es decir, sin sesgo alguno, no vería nada. (2004, p.258)

También Fernando Hernández exponía una opinión similar en este sentido:

Como partes de un mundo que tratamos de entender, sólo podemos aproximarnos a él desde las infraestructuras cognitivas —y biográficas— existentes que dan forma a nuestra conciencia. Por esta razón, sólo vemos lo que nuestra mente nos permite conocer. Con esta limitación podemos construir el mundo. Lo que no quiere decir que el resultado de nuestras construcciones pueda no ser confuso y colocarse en el filo de cierto relativismo. (2000, p.109)

Martín Pérez Rodríguez, científico y Doctor en Física por la Universidad de Santiago de Compostela, comenta varios problemas en el uso de algunos términos en el ambiente científico, de manera que viene a definir “lo real” como aquello que existe, siendo ésta una condición intrínseca al concepto independientemente de quién sea el observador que intente acercarse a ello. En este sentido, como bien dice: «... lo



real no puede ser objeto exclusivo de la ciencia, como frecuentemente resulta implícito en el discurso, sino común a todas las disciplinas humanas —e inhumanas—» (2010, p.37). De la misma manera, cuestiona el uso que hace la ciencia de “lo verdadero”, ya que suele transmitirse «la idea de que una ley natural, por ser científica (o también, científica por ser natural) rige bajo cualquier circunstancia», cuando deberíamos entender que «La ley natural es válida siempre dentro de un *marco de referencia* definido; una región del conocimiento delimitada en último caso por la aplicabilidad de la ley en cuestión» (2010, p.37). Así, también destaca el modo de trabajar del método científico: «... la ciencia, sin excepción, está construida con modelos de la realidad. Es evidente que los modelos constituyen realidades en sí mismos, pero de diferente naturaleza que aquellas a las que representan» (2010, p.40).

El filósofo y sociólogo francés Edgar Morin también ha planteado algunas limitaciones que discuten la legitimidad objetiva de la ciencia. En su opinión, el mayor problema al que se enfrenta el método científico vendría englobado dentro del término de la “complejidad”, definido de la siguiente manera:

A primera vista la complejidad es un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presente la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre... (2004, p.32)

El problema de la complejidad es que, por su propia esencia confusa, necesita de la reduc-

ción para llevar a cabo una comprensión de la misma. Hay que poner orden a lo que no tiene forma ni límites, ya que «... la complejidad no comprende solamente cantidades de unidades e interacciones que desafían nuestras posibilidades de cálculo; comprende también incertidumbres, indeterminaciones, fenómenos aleatorios. En un sentido, la complejidad *siempre está relacionada con el azar*» (2004, p.60). Lo que Morin define por “complejidad”, no es más que la realidad “en sí”, el sistema que gobierna el mundo y que nos incluye a nosotros mismos. ¿De qué forma podríamos ser capaces de valorar la existencia en términos verosímiles? Sin duda, la tarea a la que se enfrenta la ciencia en este sentido parece titánica. En su ánimo de acercarse a dicha realidad compleja, la ciencia no puede hacer otra cosa que acceder a ella a partir de parcelas de conocimiento separadas entre sí y, más tarde, establecer una relación entre ellas que genere una conclusión global. Es decir, no existe una manera de analizar todo en su conjunto, sino que deben construirse muros con el fin de ir estudiando casos concretos. Pero esta actitud no convence a Morin, quien reconocía lo siguiente:

Nunca pude, a lo largo de toda mi vida, resignarme al saber parcelarizado, nunca pude aislar un objeto de estudio de su contexto, de sus antecedentes, de su devenir. He aspirado siempre a un pensamiento multidimensional. Nunca he podido eliminar la contradicción interior. Siempre he sentido que las verdades profundas, antagonistas las unas de las otras, eran para mí complementarias, sin dejar de ser antagonistas. Nunca he querido reducir a la fuerza la incertidumbre y la ambigüedad. (2004, p.23)

Por lo tanto, otra vez se cuestiona el método científico por su incapacidad de acercarse a la realidad de una forma completa. «... el pensamiento complejo está animado por una tensión

permanente entre la aspiración a un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista, y el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento» (2004, p.23). La dificultad a la que se enfrenta el investigador para acceder de una forma ecuaníme al conocimiento de lo verdadero parece ser evidente.

El concepto de lo objetivo asociado a la razón, por lo tanto, comienza a relativizarse. Parece probable que exista una realidad objetiva como tal, pero se cuestiona la posibilidad de que el ser humano pueda acceder a ella. Albert Camus opinaba que: «Se cree siempre, erróneamente, que la noción de razón tiene un sentido único. En realidad, por riguroso que sea en su ambición, ese concepto no deja de ser tan móvil como otros. La razón porta un rostro enteramente humano...» (2012, p.66). También Picasso trataba la cuestión con desdén: «Ustedes hablan de la “realidad objetiva”. Pero ¿qué es la realidad objetiva? No es válida ni para el traje, ni para los tipos humanos, ni para nada», añadiendo con humor que había que: «... doblar cuidadosamente la realidad objetiva, como se dobla una sábana, y guardarla en un armario, de una vez para siempre» (Brassaï, 2002, p.182). Visto así, lo objetivo se define a través de términos individuales, con el consiguiente peligro que conlleva el no comprender del todo dicha parcialidad. Se dice que la historia es escrita por los vencedores, y, en este sentido, Ernst Fischer destaca que: «La clase dominante cree siempre que su manera de ver es “objetiva”, es decir, que corresponde al orden del mundo» (1993, p.156).

Jean-François Lyotard se acercaba a esta problemática a través de la asociación establecida hoy día entre los términos “saber” y “ciencia”. Alegando que: «... el saber científico no es todo el saber, siempre ha estado en excedencia, en competencia, en conflicto con otro tipo de saber, que para simplificar llamaremos narrativo...» (2000, p.22). Es decir, existen otras formas de intentar comprender la realidad que

nos rodea, pero el racionalismo científico ha intentado imponer su verdad por encima de todas ellas. De la misma manera, también alude a la relación entre el “saber” y el “poder”, remarcando la subordinación del saber científico y tecnológico a las potencias actuales, lo cual plantearía un nuevo problema de legitimidad marcado por la siguiente pregunta: «¿quién decide lo que es saber, y quién sabe lo que conviene decidir?» (2000, p.24).

### 1.5.2. Arte y ciencia: ¿un objetivo común?

Los métodos científico y artístico, si bien son diferentes en los procesos que llevan a cabo para conocer el mundo, podrían deberse a un origen común y responder ante un objetivo compartido. Es curioso ver como Albert Einstein, uno de los físicos más respetados del siglo XX, se refiere varias veces a ambos términos aparentando dar la misma importancia a las dos áreas del conocimiento. Decía que: «... una de las más fuertes motivaciones de los hombres para entregarse al arte y a la ciencia es el ansia de huir de la vida de cada día, con su dolorosa crudeza y su horrible monotonía...» (2011, p.224). Así, pues, establece una asociación entre ambas disciplinas, presentadas como recursos capaces de construir una realidad paralela a la natural. También, hablando sobre el sentimiento religioso, decía que: «... la función más importante del arte y de la ciencia es la de despertar este sentimiento y mantenerlo vivo en quienes son receptivos a él» (2011, p.49). De esta manera, podríamos establecer un origen común a la ciencia, el arte y la religión, con un carácter más primitivo, que podríamos definir como “mágico”, en el sentido que Fischer destacaba: «La magia original se diferenció gradualmente en religión, ciencia y arte» (1993, p.42). Además, Einstein comentaba: «La experiencia más hermosa que tenemos a nuestro alcance es el misterio. Es la emoción fundamental que está en la cuna del verdadero

arte y de la verdadera ciencia» (2011, p.22). Por último, también se sinceraba al decir que:

Sin un sentimiento de comunidad con hombres de mentalidad similar, sin ocuparme del mundo objetivo, sin el eterno inalcanzable en las tareas del arte y la ciencia, la vida me habría parecido vacía. (2011, p.20)

Las alusiones de Einstein nos hacen suponer que para él no existía una diferencia fundamental en la concepción de las dos actividades. Parece ser que consideraba igualmente la importancia de ambas en el desarrollo del conocimiento humano.

Graeme Sullivan también vendría a comentar una serie de ideas a este respecto, alegando que: «... a través de la práctica, el artista y el científico comparten un objetivo común en la conquista de un mejor entendimiento de la naturaleza y el lugar de la humanidad en la misma» (2005, p.6). Sugiere de nuevo una asociación entre el papel de ambos investigadores añadiendo que: «Los científicos y los artistas que *realmente* se encuentren interesados en buscar el orden dentro del caos [...] mirando profundamente dentro de procesos materiales y patrones organizados encontrarán sorprendentes descubrimientos» (2005, p.104). Por último, comparte el pensamiento de que: «... los científicos piensan cómo el progreso lidera el cambio, mientras que los artistas piensan cómo el cambio lidera el progreso» (2005, p.146). Esta conclusión resulta muy interesante, ya que viene a apoyar la tesis de que ambas disciplinas se enfrentan a un mismo problema desde diferentes puntos de vista. Por lo tanto, la coexistencia de ambas en un marco que otorgue la misma importancia a las dos podría generar fructíferos resultados.

John Collier viene a defender la similitud del objetivo que arte y ciencia tienen en común, señalando que: «... se enfrentan al reto de abstraer nuevas percepciones y experiencias de la

forma visible de la realidad». Compara también la labor del artista, «que nos lleva a ver las cosas en una nueva perspectiva», con el trabajo de Einstein, quien «llevó a los científicos a ver una nueva realidad en el tiempo y el espacio» (1999, p.169).

Eisner también establece una asociación entre ambos campos, aludiendo a los procesos creativos que, posteriormente a su creación, pueden ser presentados al público general:

Con los conceptos podemos hacer dos cosas que muy bien pueden ser exclusivas de nuestra especie: podemos imaginar posibilidades que no hemos encontrado y podemos intentar plasmar, en la esfera pública, esas nuevas posibilidades que hemos imaginado en el recinto privado de nuestra conciencia. Podemos hacer público lo privado compartiéndolo con los demás.

Transformar lo privado en algo público es un proceso fundamental tanto en el arte como en la ciencia. (2004, p.20)

De hecho, sugiere que dicha presentación colectiva puede producir una respuesta similar, alegando que tanto los artistas como los científicos: «... suelen ser alborotadores porque su trabajo se enfrenta a nuestros modos habituales de ver y nos desafía a repensar cómo se podría experimentar el mundo» (2004, p.160).

En el libro *Notas para una investigación artística*, Juan Luis Moraza Pérez comparaba el «ethos artístico» con el «ethos científico», añadiendo que: «En ambos se trata de una observación cuidadosa del mundo, de actos y miradas creativas, del propósito de transformación del uso de modelos abstractos para comprender el mundo...» (2008, p.50). En la misma obra, Javier Tudela Sáenz de Pipaón sostiene que: «La actividad artística puede ser equiparada a la actividad científica porque produce conocimiento, fabrica imágenes, objetos, e ideas sobre lo real»

[22] Asunción Jódar, 2012, *Hipótesis visual n.2: dos fragmentos del collar de dios halcón, n.3*, Collage, grafito, tinta china y lápiz rojo sobre papel, 26 x 35,5 cm. Imagen cortesía de la artista.



(2008, p.86). También, aludiendo a la pretensión científica por la búsqueda de la verdad objetiva, mantiene que:

El arte ha jugado a la mentira con lo verídico, con lo creíble frente a lo verdadero o lo verificable se ha construido saber, se ha construido complejidad y se ha reconstruido lo humano de una manera radical y compleja lejos de la manera reductora y analítica con la que la ciencia se ha enfrentado a la complejidad de lo real. (2008, p.93)

En este sentido, el arte nunca ha pretendido ser lo que no es. En cambio, la ciencia se ha creído poseedora de una objetividad que carece de fundamento. En cualquier caso, lo interesante aquí es remarcar que pueden establecerse nuevos caminos conjuntos para que convivan ambos procesos.

Un buen ejemplo de esta participación entre ambas disciplinas es el estudio que ha llevado a cabo Asunción Jódar Miñarro en la excavación del Templo de Millones de años de Tutmosis III, en Lúxor. Se trata de una investigación planteada a raíz del descubrimiento de diferentes fragmentos que venían a componer un relieve en el muro original del edificio. El mal

estado de los restos, así como la extracción durante años de las piedras del templo para nuevos usos imposibilitan la total reconstrucción de la escena que antaño estuvo interpretada en el muro. Es aquí donde el protagonismo se centra en la figura de Asunción Jódar como artista-investigadora, quien llevando a cabo un proceso de exploración alrededor de las piezas encontradas propone una serie de hipótesis visuales de cómo debía estar dispuesta la escena antes de su destrucción. En dicha búsqueda, la autora plantea constantemente un método profesional, llevando a cabo una documentación gráfica a diferentes niveles, acudiendo a representaciones similares de la época de Tutmosis III que aún perviven en otros monumentos, así como a dibujos de dibujantes del siglo XIX y XX y dibujos arqueológicos actuales que han sido empleados para recomponer otras escenas. Una vez contempladas las posibilidades, la realización de la hipótesis visual es conducida a través del dibujo [22], lo cual implica la necesidad de que un artista sea la persona que lleve a cabo dicho proceso. No se trata sólo de poseer cierta habilidad o aptitud técnica hacia dicho método expresivo, sino también de la capacidad de aprehensión visual que permite al artista recoger información a través de la vista de una forma mucho más efectiva que otro tipo de profesionales. Por lo tanto, el papel del artista dentro de una investigación con carácter científico se justifica por sus propias competencias<sup>3</sup>.

En el compendio de ensayos editado por Juan Fernando de Laiglesia, Juan Loeck y Martín R. Caeiro, *La cultura transversal - Colaboraciones entre arte, ciencia y tecnología*, se discuten a través de diferentes argumentos las problemáticas derivadas de ubicar a la ciencia y al arte en un espacio común. En dicha obra, Martín R. Caeiro destaca la similitud entre el Cubismo de Picasso y la Teoría de la relatividad de Einstein, relacionando ambas experiencias a través del filtro de lo relativo, así como la influencia mutua que germinó de la asociación entre la teoría de

3. Para más información acerca del trabajo llevado a cabo por Asunción Jódar acudir a: «El dibujo de hipótesis visuales para la reconstrucción de figuras completas a partir de fragmentos en el Templo de Millones de Años de Tutmosis III. Una aproximación desde la creación artística» en (Seco y Jódar, 2015, pp.367-400).

Freud y las obras de Dalí, quienes se vieron influenciados mutuamente (2010, p.51). También en el mismo libro Juan Loeck y Elsa Armentia nos hablan de varias colaboraciones entre arte y ciencia, destacando el evento *9 Evenings: Theatre and Engineering* presentado en Nueva York en el año 1966 a través del organismo EAT (Experimentos en Arte y Tecnología), en el cual participaban más de treinta ingenieros junto a artistas de la talla de Robert Rauschenberg, Robert Withman o John Cage produciendo una serie de performances relacionados con las nuevas tecnologías (2010, pp.153-154).

De la misma manera, podemos encontrar más información acerca del tema que estamos planteando en el *Libro blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado Español*, editado por la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), y en cuya presentación, la directora general de dicha institución, Eulalia Pérez Sedeño, se pronunciaba así de favorable a este tipo de colaboraciones:

En la FECYT somos conscientes de la tremenda importancia estratégica y de las enormes posibilidades creativas que el entrecruce ACT [Arte, Ciencia, Tecnología] puede aportar a la sociedad del conocimiento en que queremos que Europa se convierta. Estas posibilidades se refieren no sólo a la ya mencionada superación de la “fractura epistemológica” existente entre la cultura científica y la humanista, sino también a su capacidad de penetración e impacto en la conformación del imaginario colectivo de los públicos a los que se dirige. (2007, p.7)

Merece la pena recordar que en la historia se han dado numerosas colaboraciones entre los campos del arte y la ciencia, cuyos resultados aún hoy día merecen nuestra admiración. En este sentido, podemos destacar el movimiento divisionista, a través del cual Georges Seurat, Paul Signac y otros autores intentaron recoger

las teorías científicas de la visión del momento y trasladarlas a la construcción de sus pinturas. También José Luis Tolosa destaca como Filippo Brunelleschi, motivado por un interés científico, llevó a cabo el descubrimiento de la perspectiva o como los hermanos Van Eyck consiguen un adelanto de carácter tecnológico al inventar la pintura al óleo (1998, p.63).

En resumen, lo que pretendemos aquí es remarcar la capacidad cooperativa que debería existir entre diferentes disciplinas que, en definitiva, buscarían un mismo fin. De esta manera, quizás haya llegado el momento de progresar hacia nuevos modelos colaborativos. Rudolf Arnheim destaca la importancia de llegar a un entendimiento a este respecto:

El arte, pues, se aproxima muy estrechamente a los medios y los fines de la ciencia y, para los propósitos que tenemos entre manos, es mucho más importante reconocer cuánto tienen en común que insistir en lo que los distingue. (1986, p.307)

En todo caso, no sólo debemos valorar la competencia del arte en un sentido contributivo a la actividad científica, sino que debería respetarse su capacidad dentro de un marco de estudio propio, donde utilice las particularidades intrínsecas a su esencia para llevar a cabo acercamientos a los modelos reales de forma paralela a los procesos elaborados por la metodología científica.

### 1.5.3. La obra de arte como soporte de intelección

Con frecuente asiduidad se destaca la particularidad del artista para dignificar elementos que, anteriormente, no tenían un interés concreto para el público general. «A menudo, aquello a lo que no prestamos atención o pasamos por alto, lo mundano, lo cotidiano, se convierte en

fuente de inspiración para la mirada del artista» (Eisner, 1995, p.10). La importancia de este proceso es que el artista es capaz de señalar diferentes objetos o espacios comunes a través de su arte, elevándolos y permitiendo a los demás acceder a la visión que el autor ha tenido previamente de ellos. Algunos, incluso, destacan la capacidad premonitoria que parecen poseer ciertas obras. John Berger comentaba que: «Con frecuencia las nuevas facultades y actitudes se hacen reconocibles en el arte y se les da un nombre aún antes de que su existencia en la vida haya sido apreciada», afirmando, incluso, que: «El arte es lo más próximo al oráculo que nuestra posición de hombres modernos y científicos puede permitirnos» (2013, pp.228-229). La obra de arte se mostraría como un lugar paradigmático en el cual suceden una serie de fenómenos que vendrían a anticiparse al futuro: «Ocho años antes de *Hiroshima*, Picasso convierte *Guernica* en una profecía. Jamás fuera el futuro a un tiempo tan posible y tan dudoso. Nunca fuera mayor nuestra responsabilidad ante el porvenir, porque nuestro después está en nosotros» (Rojas, 1984, p.204). También Norman Mailer destacaba como las obras de *El mendigo ciego* y *El viejo judío* de Picasso, ambas datadas en 1903, podrían utilizarse como símbolos de los acontecimientos que ocurrirían años más tarde, en 1944, en el campo de concentración nazi de Auschwitz (1997, p.101).

Quizás estemos exagerando las capacidades de la obra de arte si tratamos de identificarla con un vehículo predictivo. A pesar de ello, debemos reconocer su destreza para proponer un espacio donde conviven diferentes planteamientos, emociones, pensamientos e ideas. Eisner comenta que: «El arte sirve al hombre no sólo por hacer accesible lo inefable y visionario, sino que funciona también como un modo de activar nuestra sensibilidad; el arte ofrece el material temático a través del cual pueden ejercitarse nuestras potencialidades humanas» (1995, p.10). Además, destaca que la experien-

cia artística: «... tiende también a animarnos a ver la interrelación de las cosas» (1995, p.256). De esta manera, el arte nos ayuda a entender el concepto de “complejidad” a través de proponer imágenes que no suscitan un aislamiento, sino que pretenden establecer nuevas asociaciones y generar reflexión en cuanto a éstas. El estudio de dichas relaciones ocasiona que la obra de arte se presente como un elemento capaz de favorecer la empatía, ya que al establecer nuevas conexiones permite al espectador llevar a cabo un proceso de identificación con diferentes realidades. «Las artes nos liberan de lo literal; nos permiten ponernos en el lugar de otras personas y experimentar de una manera indirecta lo que no hemos experimentado directamente» (Eisner, 2004, p.28). Igualmente, no podemos entender la obra de arte como un terreno cercado, sino receptivo al establecimiento de este nuevo tipo de afinidades acorde al estado de conciencia de cada observador. Según Fernando Hernández: «... [el arte] incluye la interpretación del espectador, que también contribuye a dar sentido a la experiencia estética» (2000, p.118).

La naturaleza de la obra artística hace que sea consciente de la propia subjetividad que gobierna el conocimiento humano. De esta manera, las obras de arte dejan de tener dueño en el momento en que son expuestas y se convierten en un fenómeno público, permitiendo a cualquier persona el acceso a sus significados a través de su contemplación. El valor de la obra no es sólo producto de la inteligencia y el raciocinio de su autor, sino que se construye a través de lo colectivo. Hay que destacar la importancia de este hecho para considerar a la obra artística como una necesaria aportación al género humano. En el contexto de una investigación en la que se plantea el producir conclusiones que tengan una repercusión social, la obra de arte se muestra como un elemento cuya sola existencia ya contribuye al progreso de la inteligencia. ¿Cómo podemos juzgar la incidencia que una



obra de arte puede tener en una persona concreta, en un instante preciso de su vida? Eisner destaca que: «Cada lectura es una interpretación que influye en la experiencia que tiene la persona» (2004, p.113), de manera que la relación con el trabajo artístico podría producir una serie de valiosos procesos intelectivos en la figura del observador.

La naturaleza parcial de la obra de arte implica el reconocimiento de que el individuo enfrentado a ella puede recoger un significado acorde a sí mismo. Esta circunstancia, planteada por Heisenberg en el método científico como un problema para legitimar su objetividad, no es tenida en cuenta en el mundo artístico como un impedimento, sino como algo implícito a la esencia humana. Umberto Eco aludía a esta característica, comparando la comprensión artística a la científica:

Nos hallamos en una dimensión totalmente distinta de la científica: aquí no debemos despojarnos de nuestros propios deseos, opiniones, gustos, para basarnos en instrumentos omniaceptables, sino convertir en instrumentos nuestros propios deseos, opiniones y gustos, para verificar cuál es su relación de necesidad con las estructurales formales que los han estimulado. Y, por último, tampoco debe provocar recelos el hecho de que, lejos de plantearse múltiples preocupaciones de objetividad, se conviertan en materia de comunicación los datos de las más personales y extrañas reacciones frente a las obras de arte: dado que las obras de arte están llamadas a producir reacciones puede ser perfectamente justo elevar a materia de razonamiento su enumeración. (1985, pp.52-53)

De esta manera, hay que entender que el ser humano siempre se enfrenta a la realidad dentro de un marco de referencias propio y con unas expectativas individuales, pero dicha visión no limita que las interpretaciones generadas en

este contexto personal carezcan de sentido e, incluso, de cierto razonamiento. Se trata, como decía Stanislaw Lem, de reconocer que como seres humanos: «No tenemos necesidad de otros mundo. Lo que necesitamos son espejos» (2008, p.88). También Berger confirma esta idea al expresar que: «Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos» (2002, p.14). Por lo tanto, la obra de arte se coloca en un lugar equivalente a las sensaciones individuales y la propia realidad objetiva, asumiendo que nunca va a conseguir el hallazgo de esta última, pero que su función como mediadora tiene un sentido significativo en el desarrollo de la conciencia humana.

Eco también plantea la siguiente reflexión en torno a la manera particular que tiene la obra de arte de presentarnos su visión de la realidad:

... el arte nos propone, es cierto, conocimientos, pero de forma orgánica, es decir, nos da a conocer las cosas resumiéndolas en una *forma*: y el modelo estructural al que la poética tendía, y que el discurso crítico saca a la luz, es precisamente una configuración, una *gestalt*, que sólo puede ser captada en su totalidad, no debe verificarse en sus elementos aislados, sino aceptarse como propuesta de visión intuitiva, válida a nivel imaginativo, aunque analizable racionalmente en sus diversos aspectos. (1985, p.261)

Atendiendo al punto de vista de Morin mediante el cual el carácter parcelario del método científico impedía una comprensión del conjunto, podemos suponer que para Eco la obra de arte no “fragmenta” la realidad, sino que la presenta “resumida a través de una forma”. En este sentido, la obra se manifiesta como una visión subjetiva del conjunto; habla de la realidad a través de su propia esencia. De nuevo se expresa como un elemento capaz de sustraer y manifestar la “complejidad” de la realidad natural.

En ocasiones suele concebirse la obra de arte como un producto que surge de la imaginación del artista. Este enunciado puede ser utilizado para remarcar la subjetividad del proceso artístico, el cual, al no formalizar un vínculo con la realidad, no podría tenerse en cuenta como manera de conocer a ésta, sino, más bien, como una forma de acceder al inconsciente o al mundo imaginario del autor. A este respecto, debemos hacer hincapié en los procesos que utiliza la imaginación humana, los cuales siempre tienen un punto de conexión con la realidad. Siendo así, deberíamos empezar a comprender a la obra artística como un receptáculo consciente de conocimientos e ideas circunscritos al entorno de su autor. Para aceptar esto primero debemos entender que la creación de la obra de arte es resultado de un intrincado y complejo sistema de conexiones que responde a la situación histórica y conceptual en la cual se ha llevado a cabo. No surge por arte de magia a partir de la nada, sino que tiene sus raíces coherentemente ligadas a su realidad. Volvemos a referirnos a Umberto Eco para defender dicha postura, ya que para él la obra de arte supone «... la única vía de acceso al mundo histórico originario» (1985, p.35). De hecho:

... incluso allí donde el autor no pretende decir nada de él ni de su propio mundo, incluso allí donde el juicio sobre una época o la narración autobiográfica dejan sitio al puro arabesco o a la simple diversión, sigue siendo posible la reconquista de ese mundo originario, ya que el artista, al manifestarse como *modo de pensar* en las sinuosidades mismas de su abstracto juego de acontecimientos, voces e imágenes, no deja de traicionar siempre su personalidad y las constantes de una época y un ambiente... (1985, p.36)

Jose Antonio Marina se refiere a esta cuestión diciendo que:

... nadie es absolutamente original. También el artista, al que consideramos el creador por antonomasia, adopta el modelo de “creador” vigente en su época. Sea porque lo acepte o porque lo rechace, en ambos casos dependerá del modelo. El poder de crear es, evidentemente, suyo, pero la forma que adopta y el modo como ese poder se hace consciente depende en gran parte de “roles aprendidos”. (2014, pp.171-172)

Ambos autores defienden la idea de que la obra de arte es producida en el marco de un contexto, insistiendo en que el autor será condicionado por dicho contexto, incluso, sin que de forma premeditada él actúe en función del mismo. Gombrich también afirma que: «... se considera el arte como la principal expresión de su época» (2012, p.612). De la misma manera que Efland *et al.* sugieren que dentro de las discusiones posmodernistas: «... se entiende el arte como una forma de producción cultural, que refleja y depende intrínsecamente de determinadas condiciones culturales» (2003, p.70), añadiendo en otro apartado que: «La función del arte a lo largo de la historia cultural de la humanidad ha sido y continúa siendo la “construcción de la realidad”» (2003, p.124). Según comentan, esa función no ha sido modificada por la llegada de la posmodernidad, por lo que deberíamos seguir considerando a la obra de arte como un producto de su tiempo, que inscribe en sí misma valores y actitudes de dicho contexto y, en consecuencia, no surge de la nada, sino a través de la visión subjetiva que un autor en concreto ha tenido de la realidad de su momento. Eisner alude también a esto comentando que: «El acto de creación no surge del vacío» (1995, p.87). Asimismo, Fischer señala:

El artista sólo puede experimentar lo que su época y sus condiciones sociales le ofrecen. La subjetividad de un artista no consiste, pues, en que su experiencia sea fundamen-



talmente distinta a la de otros hombres de su época o de su clase, sino en que es más fuerte, más consciente y más concentrada. (1993, pp.53-54)

También Fernando Hernández se suma a esta opinión considerando que: «Los artistas *representan* los valores hegemónicos de cada época, y contribuyen a su diseminación a partir de la creación de *imaginarios* colectivos» (2000, p.68).

En atención a todas estas opiniones, deberíamos entender que: «Cada creación es el resultado de múltiples determinantes o factores —económicos, políticos, culturales, institucionales, tecnológicos, necesidades humanas, deseo o voluntad creativa, etc.» (Walker & Chaplin, 2002, p.18). Por consiguiente, se hace discutible que el “genio” no comparta los pesares de la época, o que no exprese en sus trabajos el sentimiento común. De hecho, si se expresase en términos individuales y contrarios al sentir común de la época, lo haría en rechazo a ésta y, por lo tanto, actuaría condicionado por la misma. John Berger también sugiere que: «... [el] artista puede revelar muy bien, aunque de un modo cifrado o en clave, lo que está aconteciendo con sus contemporáneos», especificando que «... el destino de Van Gogh fue el destino parcial de millones», así como «el aislamiento de Rembrandt pudo experimentarse en la Holanda del XVII por centenares» (2013, p.229).

También Berger comenta que las imágenes se admiten dentro de un sistema en el que dicha proyección es «un registro del modo en que X había visto a Y», es decir, que funcionan como visiones subjetivas. Pero esto, al contrario de lo que podría pensarse da lugar a «... una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia» (2002, p.16). De esta manera, al igual que aceptamos que los enunciados científicos poseen parte de verdad a pesar de verse influidos por lo relativo, las propuestas artísticas siempre guardarán en su interior una esencia de la realidad

misma. De lo contrario, como dice Gombrich: «Si el arte fuera sólo, o principalmente, la expresión de una visión personal, no podría haber historia del arte» (1998, p.3). Los propios artistas, en su mayoría, han sido conscientes de su papel dentro de un contexto que los incluye. George Braque decía que: «No es posible escapar al tiempo de cada uno, por revolucionario que se sea» (1969, p.160). También Camus rechazaba que «el arte sea un goce solitario», destacando que «el arte obliga al artista a no aislarse» (1969, p.71).

Picasso fue consciente de la importancia de valorar a las obras artísticas en su contexto. En una conversación con Brassai exponía:

¿Por qué cree usted que pongo fecha a todo lo que hago? Porque no es suficiente conocer las obras de un artista. Es preciso saber también cuándo las hizo, por qué, cómo, en qué circunstancias. Sin duda, un día habrá una ciencia, que tal vez se llame la “ciencia del hombre”, que tratará de penetrar más en el hombre a través del hombre-creador. Pienso mucho en esa ciencia y procuro dejar a la posteridad una documentación lo más completa posible. Por eso pongo fecha a todo lo que hago. (Brassai, 2002, p.131)

Esta opinión expresada por el artista malagueño viene a fundamentar la visión de Panofsky de que todo hecho histórico debe incluirse dentro de un «marco de referencia» (1985, pp.22-23). La obra de arte, como producto de una cultura en un espacio temporal concreto, siempre atenderá a su origen, por consiguiente, es absurdo pensar que el arte es un campo subjetivo y ajeno a nosotros. Al contrario, debe ser considerado como un fenómeno expresivo perfectamente razonable para establecer nuevas exploraciones. La obra de arte, al verse inmersa en un entorno, debe ser considerada como un espejo, de manera que atendiendo a su contemplación puede devolvernos una información valiosa

de su ecosistema original. Si asumimos esto a través de todo lo planteado, debemos entender la obra como un soporte en el cual se dan una serie de procesos intelectivos. Según Ricardo Marín: «Toda gran obra de arte se caracteriza por una profunda unidad estructural, posee una estructura intuitiva y esto quiere decir un carácter de racionalidad» (2005, p.23). También Lino cabezas afirma:

Con cierta frecuencia se afirma que el arte en general crea consciencia al inducir la verbalización del pensamiento; también el arte puede ser una manera de comprenderse a uno mismo, además de ser un medio para comunicarse con los demás. Por todo ello, la obra de arte-idea no se limita exclusivamente a sus atributos estéticos, también es importante por su capacidad de generar pensamiento y servir de fundamento en el desarrollo de la capacidad de raciocinio. (2001, p.28)

La obra de arte, además, contiene recursos que no se dan en otras disciplinas. Éstos vendrían a encontrarse en la capacidad narrativa, la cual ya era mencionada por Lyotard como un saber paralelo al científico, derivado de los relatos populares. Para el autor, la legitimidad de dichos relatos viene impuesta por el simple hecho de formar parte de la cultura que debe juzgar su autenticidad (2000, p.50). Asimismo, los criterios que definen la realidad narrativa o la científica no son los mismos, es decir, no podría considerarse la una a partir de la otra (2000, p.55). Esto nos da pie a pensar que las capacidades de la obra artística, a través de la narración, son únicas debido a su lenguaje, de modo que el arte posee estrategias particulares que permiten el acceso a un tipo de conocimiento vedado para el sector científico. Lyotard también destaca que el científico se empeña en cuestionar la validez de las propuestas narrativas, calificándolas de forma despectiva como «salvajes, pri-

mitivas, subdesarrolladas, atrasadas, alienadas» o formadas por «opiniones, costumbres, prejuicios, ignorancias e ideologías» (2000, p.56), lo que viene a subrayar el menosprecio sufrido por el campo artístico a través del método científico en los últimos tiempos.

#### 1.5.4. Investigación basada en las Artes Visuales (*Arts-based Research*)

Como comentamos al inicio de este apartado, para concretar nuestra investigación, enmarcada dentro de la producción artística, hemos decidido utilizar una metodología de Investigación basada en las Artes Visuales. Con el sentido de entender bien lo que este tipo de metodología plantea, exponemos la siguiente cita de Ricardo Marín:

Las Metodologías Artísticas de Investigación son las metodologías de investigación que aprovechan los conocimientos profesionales de las diferentes especialidades artísticas (arquitectura, cine, dibujo, danza, fotografía, música, novela, performance (representación), poesía, teatro, video, etc.), tanto para el planteamiento y definición de los problemas como para la obtención de los datos, la elaboración de los argumentos, la demostración de las conclusiones y la presentación de los resultados finales. (Roldán y Marín, 2012, p.16)

Por consiguiente, se entiende a la obra de arte como un elemento capaz de articular discursos enmarcados dentro de un contexto investigativo. El objeto artístico no sólo se concibe a través de sus posibilidades intelectivas para extraer información durante el proceso de estudio, sino que se presenta como un medio efectivo para plantear las conclusiones del proyecto en cuestión. Esta fórmula sugiere un nuevo enfoque a las propuestas metodológicas existentes hasta

el momento. Ricardo Marín observa que: «Las Metodologías Artísticas de Investigación proponen que hay otros modos de conocimiento, que junto al estrictamente científico, pueden contribuir a iluminar los problemas humanos y sociales...» (Roldán y Marín, 2012, p.24). También Eisner defiende que: «La investigación no tiene por qué ser científica para que cuente como investigación. La investigación se puede basar en las artes tanto como en la ciencia» (2004, p.260).

Ya hemos indicado que los objetivos de la ciencia y el arte no son distintos, Marín enfatiza la posibilidad de asociar ambas disciplinas a través de este tipo de metodología:

Las Metodologías Artísticas de Investigación confían en que el mestizaje, la simbiosis y la fusión entre dos territorios del conocimiento humano, la investigación científica y la creación artística (tradicionalmente alejados entre sí e incluso opuestos y enfrentados en cuanto a su objetividad, validez y veracidad), produzca resultados fructíferos. (Roldán y Marín, 2012, p.16)

Para fundamentar este tipo de procesos diversos, hay que prestar atención a las ideas que hemos señalado anteriormente al proponer a la obra de arte como un soporte intelectual. Según Ricardo Marín:

El Arte, desde una perspectiva sociológica y más concretamente antropológica, lo podemos considerar como un fenómeno cultural universal que afecta a todas las personas, grupos sociales y culturas. Es quizás uno de los fenómenos más complejos que comprenden de la cultura como un todo. Si entendemos la cultura como un sistema, el arte constituye un subsistema incluido en éste, de modo que se encuentra funcionalmente relacionado con las demás manifestaciones culturales, aunque dependiente siempre de algún

aspecto concreto y especialmente vinculado a los modos de transmisión cultural. De esta manera también se podría considerar el arte como elemento de expresión, lenguaje o comunicación. (2005, p.23)

La obra de arte se sitúa en un lugar condicionado por el contexto en el cual ha sido llevada a cabo, a su vez, produce un tipo de conocimiento que se inserta en dicho espacio y, por lo tanto, retorna al contexto original en que ha sido elaborada. Si trasladamos este sentido al ámbito investigativo, podemos comprender que una obra generada dentro de la investigación mostrará, necesariamente, información de dicho proceso a través de sí misma. Se trata de apreciar las posibilidades del producto artístico como un medio con la capacidad de expresar resultados cognitivos del mundo que habitamos. En palabras de Fernando Hernández:

Se trataría de considerar al Arte, a los artefactos que integran la cultura visual, como modos de pensamiento, como un idioma que ha de ser interpretado, como una ciencia, o un proceso diagnóstico, que ha de tratar de encontrar significados de las cosas a partir de la vida que nos rodea. (2000, p.49)

También Arnheim plantea esta capacidad que tiene la obra artística no sólo de plantear cuestiones, sino de generar respuestas: «... los dibujos, las pinturas y otras actividades semejantes no sólo sirven para traducir pensamientos acabados a modelos visibles, sino que también constituyen una ayuda en el proceso de elaboración de soluciones» (1986, p.142).

Tom Barone y Elliot W. Eisner defienden este tipo de metodología a través de su capacidad para ir más allá de los límites establecidos por la «comunicación discursiva». A su vez, destacan que el propio ser humano ha sido quien ha establecido las diferentes «modalidades sensoriales con la intención de decir lo que no puede expre-

sarse de otras formas» (2012, p.1). Es decir, no se trata de establecer nuevos discursos de forma caprichosa, sino de atender a los diferentes modelos de conocimiento y plantear su necesidad en el marco de la investigación. De esta manera, se aprovechan las locuciones internas al lenguaje de diferentes disciplinas (como son la música, la danza, el cine, la pintura, etc.) con el objetivo de aprovechar sus particularidades para concretar nuevos tipos de mensajes. Ambos autores también defienden la necesidad de que el encargado de llevar a cabo este tipo de investigaciones posea facultades de carácter artístico, teniendo en cuenta la importancia estética en la exposición de los resultados (2012, p.57). Es importante remarcar el papel de dicho artista-investigador, al que Johan Öderg define como un «analista, lector o un sismógrafo de su época» más que como un creador en el sentido «romántico» (2010, p.41).

Como ya hemos mencionado anteriormente, el proceso investigativo parece entenderse mejor dentro de una metodología de carácter científico. Aludiendo a esto, merece la pena plantear la asociación entre el concepto de investigación y el proceso artístico a través de las palabras de Nina Malterud, quien hace una interesante reflexión al señalar que «pueden hacerse muchos tipos de investigación sin arte, pero ¿se puede hacer arte sin investigación?», su respuesta es claramente negativa: «... al menos si nos referimos a un tipo de arte interesante, relevante y excelente» (2010, p.24).

La gran acogida que ha recibido este tipo de investigación en el marco académico artístico ha dado lugar a una pluralidad de conceptos que intentan definir el marco metodológico. Ricardo Marín describe los más significativos en su libro *Metodologías Artísticas de Investigación en educación*, cuya autoría comparte con Joaquín Roldán. De esta manera, alude al *Art For Scholarship's Sake*, *A/R/Tography*, *Arts-based Educational Research*, *Arts-based Visual Research*, *Arts-based Research* y *Arts-informed Research*. Entre todas

ellas, parece que el término *Arts-based Research* es el que está cogiendo mayor protagonismo, así como un apoyo más generalizado. Ricardo Marín señala que una descripción general de dicho título podría ser: «... cualquier forma de entender la investigación a partir del ejemplo de las artes en un sentido muy abierto, haciendo énfasis en el aprovechamiento de las posibilidades estéticas del lenguaje verbal, de las imágenes visuales o de la música» (2012, p.32). Debido al protagonismo de las imágenes visuales y del lenguaje verbal en nuestro proceso investigativo, creemos conveniente definirnos dentro de este marco entendido como *Arts-based Research*, o su traducción al castellano: Investigación basada en las Artes Visuales.

Los procesos que han acabado por definir las metodologías de Investigación basada en las Artes Visuales tienen varios orígenes. Ricardo Marín destaca que suelen considerarse precedentes de dicha metodología a los diálogos de Platon o las novelas de James Joyce o William Faulkner «... como ejemplos modélicos de textos en los que se dan cabida a voces múltiples» (2005, p.250). También comenta la importancia de la fotografía antropológica y social en manos de autores como Eadweard Muybridge o Lewis Wickes Hine, cuya labor documental expuso la calidad informativa que podemos encontrar en una imagen fotográfica (2005, p.236). No obstante, la influencia más importante parece provenir del campo de la investigación educativa, especialmente de la investigación en educación artística (Roldán y Marín, 2012, p.22). Autores como Tom Barone, Elliot W. Eisner, Graeme Sullivan, Fernando Hernández o el propio Ricardo Marín han defendido la importancia de las artes en la educación de los alumnos, destacando el papel que dichos procesos creativos suelen tener en el desarrollo de los estudiantes. Hernández destacaba que la habilidad manual fomenta en el alumno el «desarrollo de los sentidos», así como la «expansión de su mente», y «fortalece su identidad, en relación con las

capacidades de discernir, valorar, interpretar, comprender, representar, imaginar... lo que le rodea y a sí mismo» (2000, p.34).

Asumiendo todo lo planteado, hay que remarcar que el mayor problema al que se enfrenta la Investigación basada en las Artes Visuales es la valoración ecuaníme de los resultados obtenidos. Su carácter parcial puede suponer una estimación negativa en cuanto a la repercusión o la necesidad de este tipo de modelos investigativos. Aun así, ya hemos tratado de demostrar que el conocimiento que tenemos de nuestro entorno siempre es relativo: se hace imposible la obtención de la certeza absoluta. De esta manera, ni el arte es tan subjetivo ni la ciencia tan exacta.

Ricardo Marín defiende la eficacia de este tipo de investigación por su repercusión cultural: «... logrando imágenes novedosas y eficaces en el contexto de una comunidad o de una sociedad» (Roldán y Marín, 2012, p.62). Las obras de arte, como ya hemos señalado previamente, son fenómenos públicos, colectivos, democráticos, que ayudan a construir la realidad de una cultura. Una sociedad sin arte es una sociedad pobre, sin argumentos identitarios. Es importante fomentar el estudio y la creación de obras desde ambientes académicos para que puedan aportar dicho sentimiento colectivo a la sociedad. En el contexto de una investigación con carácter artístico no pueden imponerse criterios taxativos de otro tipo de disciplinas cognitivas. No tiene sentido valorar al método científico desde un punto de vista estético, de la misma manera que no tiene sentido analizar con lógica positivista lo que un cuadro nos quiere decir. Uno de los principales recursos que tiene el arte es la producción de múltiples conclusiones que vienen a ser correctas, todas, en su conjunto. Aquí es donde la investigación artística se acerca al pensamiento de Popper en el que confluyen varias propuestas “verdaderas” o lo “suficientemente verdaderas” como para no descartar a ninguna de ellas. Gombrich

planteaba:

Los lógicos nos dicen (y no son gente fácil de desmentir) que los términos «verdadero» y «falso» no se pueden aplicar más que a enunciados, proposiciones. E invente lo que invente la jerga de los críticos, una pintura no es nunca un enunciado en este sentido del término. No puede ser verdadero o falso, así como una proposición no puede ser azul o verde. (1998, p.59)

A raíz de esto, también es cierto que en ocasiones pueden confluír una serie de circunstancias que dan lugar a un trabajo excepcional, presentando unos resultados reveladores, casi universales, designadas este tipo de expresiones artísticas con el nombre de “obras maestras”. Sin embargo, no se hace necesario que una creación artística alcance dicha resonancia para tener un impacto positivo y útil en la sociedad. Ricardo Marín comenta que:

Para algunos la principal dificultad para admitir la investigación en el ámbito artístico radica en que la decisión sobre qué es o no es una aportación socialmente relevante al dibujo, la pintura o la escultura, es un tipo de decisión que no puede darse dentro del ámbito académico o universitario, porque en nuestro siglo son otras instituciones, tales como galerías, museos, bienales, etc., las que deciden esta cuestión. Considero exagerado este punto de vista. En las facultades científicas o tecnológicas nadie equipara una investigación doctoral con un premio Nobel o incluso con un artículo en la revista ‘Nature’. (Marín, De Laiglesia y Tolosa Marín, 1998, p.95)

En todo caso, en el ámbito de una investigación artística podrían valorarse los trabajos como buenos o positivos dentro de un abanico de posibilidades correctas. Graeme Sullivan recoge

el ejemplo del diseño inspirado en la Bauhaus, donde se producen «elegantes soluciones» dentro de un marco de «pluralidad estética» en el que existen varios resultados correctos posibles (2005, p.76). También Ricardo Marín alude a la simultaneidad de conceptos que pueden producirse en este tipo de investigaciones como un modo de acceder a nuevos «territorios semánticos de modo semejante a como ocurre en las metáforas» (Roldán y Marín, 2012, p.28).

La valoración en el ámbito de las Bellas Artes está ampliamente reconocida, pues ¿de qué manera podrían obtener los estudiantes un título universitario sino es a través del progreso en la materia?

Es absurdo pensar que el arte no dispone de lógicas internas para valorar el resultado de procesos inscritos en su campo de acción. Ricardo Marín hace referencia a criterios como: «... la calidad artística, originalidad, coherencia y sensibilidad de las obras que se han creado» (1998, p.90), alegando que dentro de una Investigación basada en las Artes Visuales: «Lo decisivo es que, al final, imágenes y texto se reclaman mutuamente para su correcta intelección» (1998, p.95).

Por último, cabe mencionar la idea que exponía Edgar Morin sobre la dependencia de la «noción de autonomía humana» a la variedad implícita en la cultura, que nos permite la libertad de «elección dentro del surtido de ideas existentes y reflexionar de manera autónoma» (2004, p.97). La libertad de expresión no es sólo un derecho, sino un proceso fundamental en la construcción de la identidad y la personalidad individual. En este sentido, deberíamos hacer caso a Eisner cuando comenta: «Cuando se empieza diciendo “puedes estudiar esto y no puedes estudiar aquello” nadie sabe hasta dónde pueden llegar estas prohibiciones. Todos los hombres libres deben disponer de la libertad de investigar y crear» (1995, p.218).

### 1.5.5. Apéndice: ¿Cómo valorar las visiones subjetivas?

A modo de anexo nos gustaría exponer una breve reflexión en el marco de este proceso que pretende dudar de todo lo establecido. Desde el posmodernismo se fomenta la duda y el debate, pero hay que entender a éstos como herramientas que nos ayuden en el avance del conocimiento hacia una aprehensión de la realidad más verdadera. En este sentido, el camino que genera la duda inicial es peligroso, pues si uno comienza a plantearse el por qué de todo lo que le rodea puede terminar abrazando el escepticismo radical o el solipsismo. Camus comentaba: «No sé si este mundo tiene un sentido que lo supera. Pero sé que no conozco ese sentido y que de momento me es imposible conocerlo» (2012, p.70). También añade en otro pasaje:

Yo decía que el mundo es absurdo e iba demasiado deprisa. Este mundo en sí no es racional, es cuanto se puede decir. Pero lo absurdo es la confrontación de esa irracionalidad con el deseo profundo de claridad cuya llamada resuena en lo más hondo del hombre. (2012, p.37)

Morin comparte una opinión similar al decir que: «Estamos condenados al pensamiento incierto, a un pensamiento acribillado de agujeros, a un pensamiento que no tiene ningún fundamento absoluto de certidumbre. Pero somos capaces de pensar en esas condiciones dramáticas» (2004, pp.100-101). Es decir, ambos autores coinciden en la certeza de que es imposible llevar a cabo un entendimiento de la realidad de manera objetiva, pero su mensaje va más allá al declarar que somos capaces de vivir así, es decir, que no hay necesidad de buscar absolutos en lo referente a la vida, sino de plantearnos la posibilidad de la existencia a través de lo relativo.



Alan Sokal y Jean Bricmont también declaraban su rechazo al escepticismo sistemático y, de la misma manera, al solipsismo, entendiendo que: «... la coherencia de nuestra experiencia consiste en suponer que el mundo exterior corresponde, por lo menos de un modo aproximado, a la imagen que nos dan de él nuestros sentidos» (1999, pp.67-68). De esta manera, se trataría de abrazar un “racionalismo práctico” que nos permita no caer en el oscurantismo generado por la duda sistemática, acatar discursos moderados que permitan el avance a través de conclusiones, aunque no entendamos éstas como verdaderas en un sentido pleno, pero sí como lo suficientemente válidas.

Popper presenta como solución lo que él denomina «certeza razonable», que define como «suficientemente cierto a efectos prácticos». Se trataría, por lo tanto, de establecer una especie de baremo que nos permita valorar la necesidad de dudar sobre algo. La intensidad o la necesidad de concretar dicha tasación vendría implicada por la situación, dependiendo de la «importancia otorgada a la verdad o falsedad de la creencia» (1992, p.81). En el siguiente ejemplo planteado por el autor se entiende claramente lo que quiere decir:

Si alguien me pregunta: “¿Está usted seguro de que la moneda que tiene en su mano es una moneda de diez peniques?”, tal vez la contemple de nuevo y diga, “Sí”. Pero si dependiesen muchas cosas importantes de la verdad de mi juicio, creo que me tomaría la molestia de ir al Banco más próximo para hacer que sometiesen la moneda a un examen detenido. Y, si dependiese de ello la vida de un hombre, incluso intentaría llegar al cajero jefe del Banco de Inglaterra para pedirle que certificase el carácter genuino de la pieza. (1992, p.80)

Nuestro objetivo en este capítulo ha sido el de presentar a la obra de arte como un elemento digno de los procesos investigativos. La situación de inferioridad en la que se encuentra el método artístico a través de la supremacía positivista nos obliga a plantear un debate que cuestione lo pretendidamente objetivo, pues dicho adjetivo parece ser sumamente relevante en la defensa de la legitimidad de unas disciplinas sobre otras. Así, pues, nuestro propósito reside en que todo lo expuesto anteriormente haya generado un espacio de duda, en el cual puedan construirse nuestro preceptos, sin necesidad de que unos destaquen por encima de otros, estimando la importancia de todas las herramientas que tenemos a nuestra disposición para acceder a la complejidad que caracteriza a la comprensión de la realidad objetiva.

## Capítulo 2

# LA INFLUENCIA DEL DIBUJO GRIEGO EN PICASSO Y MATISSE

### 2.1. El vaso griego como objeto de influencia artística

El retorno al clasicismo ha sido una materia casi constante en toda la historia artística. El interés que generan los objetos legados por nuestros antepasados nunca ha dejado de suscitar nuevas interpretaciones a través de la experiencia creativa de los mismos.

La importancia de los dibujos inscritos en las cerámicas griegas viene dada por la inexistencia de otro tipo de soportes pictóricos conservados de la época que pudieran reportarnos información acerca de cómo era la pintura en la Antigüedad clásica. En este sentido, bien es cierto que podemos hacernos una idea de la esencia de la misma a través de los mosaicos que subsisten hoy día, así como recurriendo a las pinturas conservadas en Pompeya y Herculano, pero el dibujo de los vasos tiene algo que los hace únicos; su contenido parece enlazar de una manera mucho más profunda con la visión y la experiencia estética que debieron tener los antiguos griegos.

Es posible que la fijación por los vasos griegos como objetos potencialmente útiles para su empleo como referentes artísticos existiera ya en la Edad Media, aun así, sabemos con seguridad que a partir del Renacimiento y, especialmente en el siglo XVIII, despertaron el interés de numerosos artistas que acudieron a ellos en busca de respuestas a sus labores artísticas. De esta manera, los vasos se convierten en una rica fuente de información estética y visual, confi-

gurándose como elementos disponibles para su estudio y análisis y cuya influencia se dejará notar en la obra de muchos de los grandes autores posteriores.

Lo realmente interesante de los vasos griegos es su doble vertiente: producto, la primera, de una civilización con valores estéticos basados en la geometría, la armonía y el orden, con un elevado interés por la representación configurada a través de lo realista y lo ideal, dando lugar a obras con importantes connotaciones racionalistas; basada, la segunda, en lo que Pascale Picard-Cajan definía como: «... el arcaísmo de la manera, la superficie uniforme, la bicromía, la ausencia de perspectiva. Criterios todos ellos que van en contra de los principios académicos y que, en ocasiones, suscitan un interés extremo» (2004, p.299). Es decir, ya estén basados nuestros intereses artísticos en un resurgir de lo clásico o, por el contrario, en una búsqueda de lo primitivo o lo arcaico, podemos acudir a los vasos griegos para extraer conclusiones ante ambos planteamientos.

La influencia de los vasos griegos es notoria en muchos autores, aunque a veces cuesta llegar a dicha conclusión, ya que pocos de ellos pretenden revivir la experiencia de los antiguos griegos con exactitud, sino seleccionar de las obras cerámicas ciertos elementos que puedan llegar a funcionar en sus propios trabajos. Sabemos la importancia que el dibujo heleno tuvo en las obras de Ingres<sup>4</sup>, quien llegaba a componer algunos de sus trabajos a través del conocimiento extraído de los recipientes cerámicos. También podemos apelar a su presencia en las

---

4. Para obtener más información acerca del interés de Ingres por el dibujo de los vasos griegos consultar el artículo de Pascale Picard-Cajan «El vaso griego en el imaginario de Ingres» en: (Cabrera, Rouillard y Verbanck-Piéard, 2004).



imágenes realizadas por Rafael, Jules Romain, Poussin, Mengs, David o Klimt, entre otros. Frente a la gran cantidad de autores que han recogido algo de su influencia, hemos creído conveniente llevar a cabo un pequeño estudio de la huella del dibujo griego en los trabajos de Picasso y Matisse.

La selección de estos dos autores no es casual. Hay que reconocer en ambos un apetito visual voraz, que trataba de consumir cualquier elemento de la cultura artística que los rodeaba. De esta manera, sus nuevos descubrimientos no se basan en una fe ciega por el progreso, sino que surgen a través de continuas reflexiones y diálogos con el pasado cultural. Además, en un momento donde los planteamientos de Kandinsky ya empezaban a vislumbrar un nuevo espacio para la pintura abstracta, Picasso y Matisse se mantienen fieles a la representación figurativa, aunque ésta sufra excesivas mutaciones y metamorfosis a través del uso de nuevos colores *fauves* o de reconstrucciones formativas bajo el espíritu cubista. También la figura humana se plantea como una parte fundamental en sus trabajos y ambos autores tratan de reivindicar su autoridad en el panorama artístico de diversas maneras. Por último, resulta interesante establecer una conexión entre ambos, ya que su historia corre de forma paralela, «su carrera era una carrera de dos» (Spurling, 2007 a, p.532), por lo que supone un enriquecimiento mayor el buscar sincronicidades en sus respectivos trabajos. Como dice Norman Mailer: «Los dos habían decidido convertirse en el pintor vivo más grande y ninguno de los dos era poco realista. Se podía lograr» (1997, p.280). Esta competitividad, fomentada en parte por Leo Stein, dio lugar a una de las más fértiles analogías entre artistas de toda la historia del arte, cuyo resultado no se materializó únicamente en una relación amistosa y de respeto mutuo, sino en la realización de una gran cantidad de trabajos que vinieron a cuestionar el papel que la obra artística había tenido hasta entonces.

Creemos que la presencia de ambos autores, incluso hoy día, sigue siendo determinante en el contexto artístico, por lo que plantear este estudio a través de sus trabajos puede darnos como resultado un valioso entendimiento de como la influencia del dibujo griego puede sostenerse como un factor de notable valor en la creación artística contemporánea.

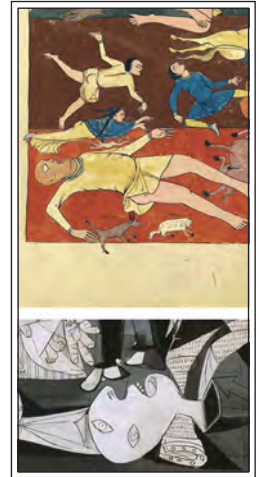
## 2.2. Picasso: bajo la sombra del minotauro

Ya hemos comentado el interés que tenía Picasso por aprehender cualquier elemento del pasado cultural que estuviese a su alcance para hacerlo suyo, recurriendo al arte íbero o al arte africano para conformar las caras de las famosas *Demoielles d'Avignon* (p.26). De la misma manera, varios autores han sugerido la similitud del retrato de *Gertrude Stein* [23] con la tradición estatuaría íbera. Carlos Rojas se suma a la opinión de Anthony Blunt al señalar la coincidencia entre una de las figuras utilizadas en el *Guernica* y un personaje del *Beato de Saint-Sever* [24], al cual Picasso tuvo acceso justamente en la época en que terminaba su gran obra (1984, p.194). También resulta curioso el relato a través del cual se presenta a Matisse como la persona que introduce el arte africano en la vida de Picasso. Se trataba de una estatua congoleña comprada al “padre Sauvage” y de la cual Picasso no quiso separarse, pasando la noche con el ídolo africano en el estudio de Bateau Lavoir, donde Max Jacob lo encontró al día siguiente, rodeado de dibujos de la pieza (Spurling, 2007 a, pp.557-558; Giorgi, 2003, p.54).

Estos hechos vienen a remarcar la importancia que daba Picasso a cualquier recurso que pudiera utilizar en su arte, llegando a demostrar un entusiasmo casi infantil por toda forma que prometiese un nuevo descubrimiento en el territorio plástico. Así, su interés no sólo se



[23] Pablo Picasso, 1905-6, *Gertrude Stein* (detalle), Óleo sobre lienzo, 100 x 81,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Imagen cortesía del museo.



[24] Arriba: *Beato de Saint-Sever* p.85 (detalle), h. 1038. Bibliothèque nationale de France, París. Imagen cortesía de Ediciones Patrimonio. Abajo: Pablo Picasso, 1937, *Guernica* (detalle), Óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Imagen cortesía del museo.

[25] Pablo Picasso, 1933, *Minotauro sentado con un puñal, IV*, Aguafuerte sobre plancha de cobre sobre papel, 26,9 x 19,4 cm. (plancha). Biblioteca Nacional, Madrid. Imagen extraída de: (Picasso, 2000, fig.7).



basa en el arte africano o íbero, sino que utiliza cualquier obra que llama su atención levemente, quizás, como apunta John Berger, por una necesidad de trabajar sin tener un tema concreto a través del cual expresarse (2013, pp.209-210). Sea ésta la razón o no, Brassai apuntaba que con las interpretaciones de la *Crucifixión* de Mathias Grünewald, Picasso: «... inauguró un tipo de crítica pictórica ayudado por el pincel, semejante a una crítica literaria exhaustiva, que pretende extraer la quintaesencia de la obra» (2002, p.48) y lo mismo podemos entender a través de las reflexiones pictóricas que llevó a cabo con la reinterpretación de *Las meninas* de Velázquez, las *Mujeres de Argel* de Delacroix o el *Almuerzo sobre la hierba* de Manet. En todo caso, lo importante aquí es subrayar esa insaciable sed que tenía el artista por nutrirse de viejos elementos para conformar nuevas formas. En este sentido, el arte griego, tanto la estatuaria

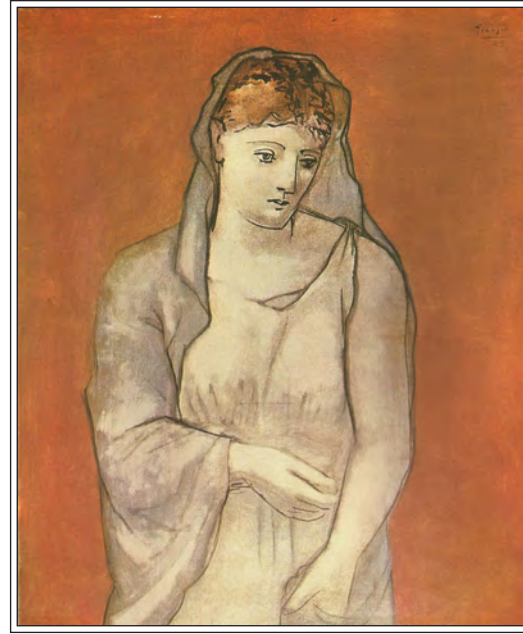
arcaica como el dibujo de los vasos, supone un apoyo fundamental para la elaboración de muchos de sus trabajos.

La relación con el mundo griego no va a limitarse a un estudio de sus formas. Picasso, cuyo origen se encuentra en Málaga y cuya formación artística continúa en Barcelona, tiene, como apunta Francisco Calvo Serraller, una conexión directa con el entorno Mediterráneo (1993, p.49). Es normal, por lo tanto, que las resonancias que perduran en el tiempo acaben confluyendo en un interés especial por la cultura enmarcada en este contexto. De hecho, la influencia de esta sociedad será tan importante para el artista que en un momento concreto vendrá a utilizar a una de las figuras mitológicas de la misma como un alter ego propio, a través del cual expresarse e identificarse dentro de sus trabajos.

Siendo así, el minotauro tomará protagonismo en varias de sus obras [25], reflejando, como apunta Paloma Esteban Leal: «... sus diferentes estados de ánimo en un periodo especialmente complicado de su existencia...» (2000, p.18). «Hoy en día, la asociación de Picasso y el Minotauro es una imagen habitual [comenta Sylvie Vautier]. Resulta tan evidente que se podría llegar a creer que Picasso ha sido el verdadero creador de este monstruo legendario» (2000, p.49). También Berger viene a debatir sobre el uso que hace el artista de dicho personaje, sugiriendo «una crítica de la civilización en que habita él, en el primer caso, y que lo rechaza, en el segundo», así como el «poderío propio» de una bestia «familiarizada con los instintos» y que no teme a éstos (2013, p.127). En todo caso, lo que nos interesa aquí es remarcar la fuerte influencia que recibe Picasso de la civilización helena, materializada en la asunción de un personaje propio inspirado en dicha cultura.

Ya hemos comentado el interés que Picasso y Matisse habían conservado por la figuración en un momento en el que algunos autores intentaban plasmar en sus obras lo intangible.

A esto se refiere Esteban Leal, quien destaca a Picasso como precursor de movimientos europeos que instigan un «retorno al orden» como el alemán *Die neue Sachlichkeit* o el italiano *Valori Plastici*. En este sentido, la autora destaca la importancia del viaje que hace Picasso a Italia en 1917, y la identificación que lleva a cabo de sí mismo con las obras clásicas y renacentistas, comentando, en 1923, que «el arte griego, como el egipcio, no pertenecían al pasado sino que estaban más vivos que nunca» (2000, p.24). Será entonces cuando realice sus pinturas más clásicas, inspiradas en autores más cercanos a él temporalmente como Miguel Ángel, Ingres o Cézanne, pero con indiscutibles influencias de la Grecia antigua. La pintura *Mujer con velo azul* [26] y el dibujo *Mujer con velo* [27] muestran una clara influencia del dibujo de los vasos griegos. En ambas imágenes la línea cobra un papel fundamental, de la misma manera que se plantea un resultado plano, donde el volumen de las figuras no parece ser lo más importante para el artista. También el fondo parece anecdótico, supeditado completamente al poder de la presencia humana. Los rostros, a pesar de no aparecer de perfil, dibujan una nariz recta que sugiere una conexión directa con la interpretación griega de la misma. Otra obra elaborada en esta época es *La flauta de Pan* [28], una composición que causa un fuerte impacto debido a la presencia, casi escultórica, de sus figuras, así como a través del uso de una paleta cromática sutilmente enfocada a transmitir los valores mediterráneos. También aquí los cuerpos aparecen casi dibujados, aunque en este caso el volumen cobra mayor importancia, debiéndose a la influencia que recoge la imagen de la escultura por encima del dibujo griego. En todo caso, la forma de presentar a las dos figuras en un mismo nivel, de manera similar al planteamiento de los frisos narrativos de los vasos griegos, nos recuerda a éstos, así como las posturas de los personajes, que podrían estar inspiradas directamente en posiciones dramáticas de las figuras



[26] Pablo Picasso, 1923, *Mujer con velo azul*, Óleo sobre lienzo, 110 x 81cm. Los Angeles County Museum of Art. Imagen cortesía del museo.

[27] Pablo Picasso, 1923-24, *Mujer con velo*, Sanguina sobre papel, 107 x 72,4 cm. Zervos V, 169. Colección particular. Imagen extraída de: (Tinterow, 1992, fig.46).

de las cerámicas. También aquí carece de importancia el fondo, potenciado, eso sí, por una armoniosa utilización del color, pero planteado en un esquematismo casi abstracto, donde la presencia de los individuos parece destacar con facilidad. Lo mismo podríamos decir de su obra *Tres mujeres en la fuente* [29], en la que se plantea una composición donde las figuras destacan por su carácter escultórico en una escena que nos recuerda a la temática ilustrada en las hidrias griegas, recipientes utilizados para recoger el agua de las fuentes y, por lo tanto, decorados



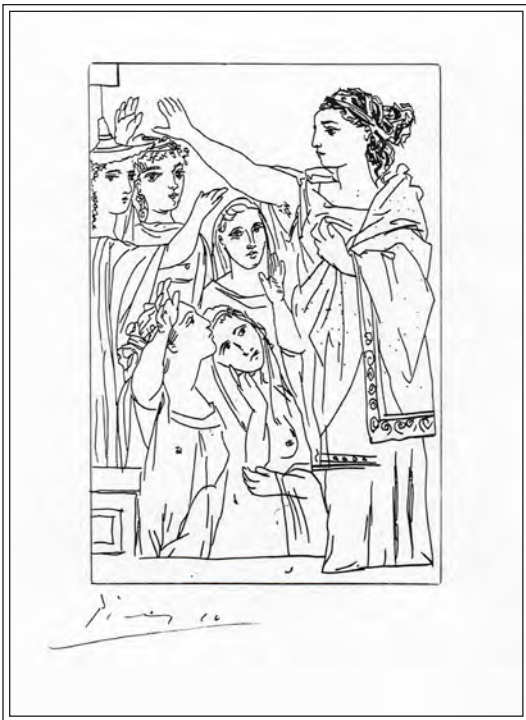
[28] Pablo Picasso, 1923, *La flauta de Pan*, Óleo sobre lienzo, 205 x 174 cm. Musée national Picasso-Paris, París. Imagen cortesía del museo.

[29] Pablo Picasso, 1921, *Tres mujeres en la fuente*, Óleo sobre lienzo, 203,9 x 174 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Imagen cortesía del museo.



[30] Pablo Picasso, 1934, *Juramento de las mujeres*, Aguafuerte G.B. 387. Imagen extraída de: (Tinterow, 1992, fig.28).

[31] Pablo Picasso, 1933, *Minotauro acariciando a una mujer* (Suite Vollard 84), Aguafuerte sobre plancha de cobre sobre papel, 29,9 x 36,7 cm. (plancha). Colección particular. Imagen extraída de: (Picasso, 2000, fig.10).



con representaciones que aluden a su uso.

En todos estos trabajos podemos ver como Picasso se interesa especialmente por el protagonismo de sus figuras, limitando la importancia del fondo en sus composiciones. Este hecho será utilizado por Eugenio d'Ors para buscar una vinculación entre el dibujo de los vasos griegos y Picasso, sugiriendo que el impresionismo se preocupa por el ambiente y sus efectos, mientras que: «En las figuras de un vaso griego, lo que aparece totalmente sacrificado es el ambiente, el paisaje». De esta forma, plantea que podríamos calificar de «panteísta» al arte impresionista, mientras que el arte clásico o el dibujo de los vasos sería «dualista», alegando que Picasso se encontraría enmarcado en este segundo contexto. De hecho, según d'Ors, la obsesión de Picasso por la figura lo llevará a «fabricar paisajes con los cuerpos, transformando la fisonomía humana en fondo» (2001,

pp.62-65).

En cualquier caso, la presencia del color y el interés por el volumen hacen más difícil reconocer la influencia de los vasos griegos en las pinturas de Picasso. No obstante, en sus grabados y dibujos, dominados por el uso de la línea, la herencia aparece de forma clara, casi indiscutible. Podemos apreciar este hecho en el *Juramento de las mujeres* [30] donde, a pesar de emplear una composición más moderna, la utilización de la línea, así como la construcción de las formas nos recuerdan claramente a las obras griegas. Incluso Brigitte Baer se atreve a confirmar la tesis de Susan Mayer aludiendo a que la cabeza del personaje femenino principal, que representa a Lisístrata, fue literalmente sacada de un dibujo de Medea ubicado en un gran jarrón hallado en Capua (1992, p.150).

Quizá, donde mejor podemos entender la influencia del dibujo griego en la obra de Picasso es en el conjunto de obras pertenecientes a la *Suite Vollard*, del cual podemos destacar «Minotauro acariciando a una mujer» [31], donde se presenta una escena de marcado carácter clasicista en la que el autor toma el papel del minotauro bajo connotaciones sexuales, acogiendo a la modelo entre sus brazos. Dos personajes aparecen en el lado derecho contemplando la escena mientras uno de ellos toca una flauta que nos



recuerda al *aulós* de la cultura griega. Al fondo aparece una cabeza escultórica y, a través de lo que se intuye como una ventana, una cabeza gigante que se asemeja directamente a la estatuaria helena. Al igual que en el *Juramento de las mujeres*, la composición establece una conexión más directa con el relieve escultórico que con los vasos griegos, pero toda la escena y el interés por la línea sugiere una proximidad al dibujo de las cerámicas. También merece la pena ser destacada la obra *Minotauro vencido* [32], donde nos presenta una escena en la que el mito se mezcla con la actualidad, pues el nexo entre la corrida de toros y el enfrentamiento entre Teseo y el minotauro parece evidente. Podemos atender al dibujo de todas las cabezas que aparecen en la escena cuya ligazón con las representaciones griegas se muestra de forma nítida. En *El descanso del escultor ante unos caballos y un toro* [33] parece unir dos escenas inconexas: la de los animales en el lado izquierdo y la del escultor y su amante en la parte derecha. Si nos fijamos bien, los animales parecen encontrarse encima de una plataforma, lo que podría darnos a entender que se trata de un conjunto escultórico, de gran tensión y dinamismo, que utiliza el *pathos* de la época helenística para materializar su dramatismo. El escultor contempla su trabajo cómodamente reclinado. De nuevo toda la escena contiene un fuerte carácter clasicista que nos



recuerda al dibujo griego.

El papel de Picasso como ceramista también es un hecho destacable, ya que llegó a producir una gran cantidad de objetos experimentando con las formas arcillicas, así como con la decoración de la superficie cerámica. En la obra *Minotauro* [34] utiliza la superficie de un plato para representar una escena en que dicha bestia mitológica se enfrenta a un hombre caído. Las líneas empleadas son sumamente expresivas, recordándonos a las utilizadas en los *lécitos* blancos. El paisaje, sugerido con algunos toques de color que simulan vegetación, un árbol y el cielo, no corresponde directamente con el dibujo de los vasos griegos, sino que parece acercarse



[32] Pablo Picasso, 1933, *Minotauro vencido* (Suite Vollard 89), Aguafuerte sobre plancha de cobre sobre papel, 19,9 x 26,9 cm. (plancha). Colecciones ICO. Imagen extraída de: (Picasso, 2000, fig.14).

[33] Pablo Picasso, 1933, *El descanso del escultor ante unos caballos y un toro* (Suite Vollard), Aguafuerte sobre plancha de cobre sobre papel, 19,4 x 26,7 cm. (plancha). Museu Fundació Juan March, Palma. Imagen extraída de: (Dupuis-Labbé, 2010).

[34] Pablo Picasso, 1947, *Minotauro*, Barro cocido decorado con engobes y vidriado (plato), 4 x 31,5 x 38 cm. National Museum of Warsaw. Imagen extraída de: (Picasso, 2000, fig.67).

[35] Pablo Picasso, 1950, Jarrón grande *Flautista y Bailarín*, Barro rojo, pieza torneada, decoración con incisiones y engobes, H. 70 cm. Colección particular. Imagen extraída de: (Warncke, 2007, pp.494-495).



más a otro tipo de cerámicas tradicionales. En todo caso, tanto el formato utilizado como la escena inscrita en el mismo nos remite al pasado griego.

Las pocas dudas que aún pudieran quedar a la hora de establecer una relación entre Picasso y el dibujo de los vasos griegos desaparecen si contemplamos el siguiente jarrón [35]. Aquí el homenaje parece indiscutible. El soporte, la temática, la técnica, los colores y la línea, todos los elementos disponibles en la obra vienen a remarcar de forma contundente la relación entre el artista y su interés por el dibujo de las cerámicas griegas.

En definitiva, a través de los trabajos analizados podemos hacernos una idea de la importancia que supuso la inspiración en la cultura clásica para Picasso. Asimismo, lo expuesto puede considerarse como una pequeña muestra del talento creador y de la fuerza del artista malagueño, pues poco importa hacia donde enfocase su visión, ya que todo elemento consumido a través de su intelecto se concretaba físicamente bajo la apariencia de nuevas formas que, si bien no traicionaban completamente su origen, manifestaban claramente su adhesión al dominio creador de un nuevo demiurgo.

### 2.3. Matisse: el legado de la línea y color

Si en Picasso encontramos claramente la influencia que los vasos griegos ejercieron sobre su trabajo, en el caso de Matisse la cuestión cobra un matiz diferente, pues la actitud vital que ambos presentaban ante la creación artística puede considerarse en algunos puntos casi contraria.

Picasso enfocaba su interés en un tema, o en varios paralelamente, explotando hasta la saciedad todas las posibilidades del mismo, de manera que a lo largo de toda su carrera podemos diferenciar varias etapas en las cuales sus preocupaciones pueden cambiar radicalmente. La trayectoria de Matisse parece avanzar de un modo mucho más uniforme. Desde sus inicios en la clase de Gustave Moreau, hasta las últimas obras recortadas con papeles pintados con guache, parecía ser consciente de que su misión era llevar a cabo una simplificación de la pintura. Según Hilary Spurling, a finales de la década de los cuarenta, Matisse habría hecho una reflexión acerca de la carrera de ambos autores, afirmando que para Picasso todos los caminos estaban abiertos, mientras que para él mismo siempre hubo solamente un camino disponible (2007 a, p.604). Este comentario viene a reforzar lo que planteábamos anteriormente: Picasso, quizás por su gran capacidad artística que ya despuntaba a la edad de 14 años, se enamora de los objetos hasta consumirlos completamente, momento en el cuál pierden sentido para él y debe enfocarse en otros elementos nuevos; sin embargo, Matisse transmite un mayor sosiego, su actitud es calmada y paciente, enmarcándose dentro de un proceso que va atesorando pequeños gestos de forma lenta pero precisa. Este hecho hace que las influencias en Picasso sean mucho más visibles que en Matisse, pues lo que entusiasmo en un momento al artista malagueño lo incorpora de inmediato en sus

obras, sus trabajos son testigos de su apasionado temperamento, mientras que el autor francés presenta una acumulación constante de todas las vivencias culturales y biográficas, las cuales van formando un estilo que alude a muchas cosas y a ninguna a la vez.

Todo esto se ve acrecentado si entendemos, además, que la sed insaciable por nutrirse de todo elemento visual que encontramos en Picasso también tiene su representación en Matisse. Las influencias que podemos encontrar en sus trabajos son prácticamente infinitas. Por citar algunas, podemos recurrir de nuevo a Spurling, quien considera que el descender de una familia de tejedores y el haberse criado rodeado de esta industria textil darán como resultado que Matisse muestre un gran interés por todo tipo de tejidos y que incorpore éstos a sus trabajos (2007 a, p.71). De hecho, probablemente a causa de esto es por lo que se suele presentar a Matisse como un gran decorador de espacios. En muchas de sus obras podemos encontrar planos que hacen referencia a los tejidos a través de ricas tramas que producen la sensación de un arte preciosista [36]. También Spurling vendría a destacar la influencia flamenca en Matisse, pues su crianza en el norte de Francia hace que forme parte de un contexto geográfico muy influido por los aires del norte. Aun así, su interés por la tradición francesa será notable, tomando como referentes para sus trabajos las obras de Manet, Gauguin o Cézanne. De nuevo Spurling apunta la importancia de los hallazgos arqueológicos de Egipto, los iconos rusos o el arte decorativo islámico en la obra del maestro, atraído por el mundo árabe y oriental tras su viaje a Tánger en 1912 (2007 b, p.191). El propio Matisse describe en una lista redactada a Apollinaire varios de los referentes que hacen eco en su trabajo, aludiendo al antiguo arte egipcio, griego o peruano, las figuras primitivas del arte africano y la piedra esculpida camboyana, los italianos primitivos o Rembrandt (2007 a, pp.592-593). Sarah Wilson



[36] Henri Matisse, 1911, *La familia del pintor*, Óleo sobre lienzo, 143 x 194 cm. Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo. Imagen extraída de: (Matisse, 2009).

añade a todo esto el papel destacado que pudieron ejercer las miniaturas persas expuestas en Munich y en el Musée des Arts Décoratifs de París sobre el trabajo del artista francés (2009, p.49). En definitiva, la cultura visual de Matisse es tan rica como inabarcable, por lo que intentaremos analizar algunos de los elementos que utiliza en sus trabajos de forma que puedan entenderse a éstos como herencia del legado de los vasos griegos.

Lo primero que llama la atención en este sentido es el uso que hace Matisse del color negro. Los impresionistas habían restado importancia a este tono con el pretexto de que no existía en la naturaleza y, por lo tanto, no debía ser utilizado para representar a la misma. Tomàs Llorens cuenta la anécdota en la que Matisse conoce a Renoir, sometido ya por el paso del tiempo y aquejado de varios problemas de salud que le impedían pintar libremente, y en la que el antiguo maestro difícilmente entiende la manera en que Matisse emplea el negro en sus pinturas más recientes (2009, p.22). Para Gilles Néret, la influencia del uso del color negro en Matisse pudo venir del empleo que se hace de éste en el ukiyo-e, ya sea de forma directa o a través de la asimilación que hace Manet de las obras japonesas (2006, p.205). Esta afirmación no carece de sentido si contemplamos algunos de los trabajos de este autor, como por ejemplo, el *Retrato de Zacharie Astruc* [37], donde vemos como



[37] Édouard Manet, 1866, *Retrato de Zacharie Astruc*, Óleo sobre lienzo, 90,5 x 116 cm. Kunsthalle Bremen. Imagen cortesía de Lars Lohrisch.



[38] Henri Matisse, 1916, *Los marroquíes*, Óleo sobre lienzo, 181,3 x 279,4 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Imagen cortesía del museo.



[39] Henri Matisse, 1911, *Laurette con vestido verde, fondo negro*, Óleo sobre lienzo, 73 x 54,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Imagen cortesía del museo.



el negro tiene una importancia fundamental en la articulación de todo el espacio compositivo, hasta el punto de ser, quizás, la pieza clave que potencia el rostro del retratado. Sin embargo, y aún teniendo en cuenta que Matisse pudo fijarse en las obras de Manet para adquirir esa destreza en la utilización del color negro, lo más probable es que también acudiera a los vasos griegos para entender la potencia que puede ejercer este tono, pues pocas manifestaciones artísticas le han dado tanta importancia como las representaciones cerámicas helenas. Además, es en Grecia, concretamente en los vasos de figuras rojas, donde el negro se emplea para cubrir el fondo respetando y dejando libres las zonas rojas de las figuras, que corresponde al color de la cerámica. De esta forma, el negro del fondo adquiere una gran importancia, ya que unifica toda la composición y, además, tiene un papel principal a la hora de construir la escena a través del silueteado, haciendo destacar todas las figuras y los elementos de la obra con facilidad. Esta manera de usar el color negro puede apreciarse en algunos trabajos de Matisse, por ejemplo, en el lienzo de *Los marroquíes* [38], donde vemos como el negro funciona de una forma similar a como lo hace en los vasos helenos, o *Laurette con vestido verde, fondo negro* [39], en el cual el negro recorta la figura y se utiliza de una forma neutra, restando importancia al espacio para acrecentar el protagonismo de la persona.

Esta forma de trabajar en negativo, recor-

tando los elementos y destacándolos a través del fondo, propia del dibujo de los vasos griegos, pudo ser utilizada por Matisse no sólo a través del negro, sino haciendo uso de otros colores. Como gran observador que era pudo vislumbrar tras el modo de proceder griego una forma de configurar ambientes casi monocromos, donde el color de fondo es utilizado para integrar todos los elementos en un espacio sosegado, dirigiendo la mirada del espectador hacia los componentes del cuadro situados sobre éste, claramente destacados. En este sentido podemos señalar tres obras ([40], [41] y [42]) en las que se hace uso del color azul o del rojo para construir el espacio de esta manera. Además, tanto *La conversación* como *La habitación roja* poseen un tipo de composición plana, primitiva incluso, donde la profundidad se sugiere solamente a través del paisaje que podemos apreciar a través del marco de la ventana que aparece en ambas imágenes.



Vemos también en estos y otros trabajos el interés que tiene Matisse por articular la línea para reflejar la estructura esencial de los elementos representados. El carácter plano de sus composiciones, la neutralidad que otorga a los fondos y la importancia de la línea nos hacen recordar de nuevo la influencia de los vasos helenos. En dos de sus más famosas obras, *Danza II* [43] y *Música* [44], podemos apreciar las características que acabamos de comentar. La paleta, limitada básicamente a tres tonos, también nos indica un interés por Matisse en llevar a cabo obras cuyo resultado tenga cierto carácter arcaico, cuya simplificación puede remitirnos de nuevo a las cerámicas helenas, aunque también a los frescos románicos.

Para Tomàs Llorens, los trabajos de Matisse tienen en común varios valores que comparten con las obras clásicas, destacando la «unidad de la obra», la «superioridad del todo sobre las partes», la «prioridad de las relaciones sobre los elementos en sí mismos» o «la plenitud de la forma» (2009, p.112). Ya hemos comentado la capacidad que tienen los vasos griegos para ser entendidos a través de dos miradas: la interesada en una visión clásica y la preocupada por una apariencia más primitiva. En este sentido, vemos que Matisse podría haber sacado todo el partido del dibujo de los vasos, ya que en estos dos trabajos podemos contemplar todas las características que expone Llorens y que remiten al trabajo de las piezas cerámicas, así como el interés por una representación de tipo más arcaico, donde la expresión de la obra se fundamenta en la simplicidad, la claridad del lenguaje, donde no se hace necesaria la utilización del volumen o de la perspectiva.

Otra pintura que nos gustaría destacar buscando analogías con las piezas griegas es su famosa *La alegría de vivir* [45]. La influencia más notoria en este trabajo se debe al estilo que utiliza Gauguin en sus obras del pacífico. Sin embargo, la esencia del trabajo no se acerca tanto al primitivismo que desprenden las pintu-



[40] Henri Matisse, 1911, *El estudio rojo*, Óleo sobre lienzo, 181 x 219,1 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Imagen cortesía del museo.

[41] Henri Matisse, 1908-12, *La conversación*, Óleo sobre lienzo, 177 x 217 cm. Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo. Imagen cortesía del museo.

[42] Henri Matisse, 1908, *La habitación roja*, Óleo sobre lienzo, 180,5 x 221 cm. Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo. Imagen cortesía del museo.

[43] Henri Matisse, 1909-10, *Danza II*, Óleo sobre lienzo, 260 x 391 cm. Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo. Imagen cortesía del museo.



[44] Henri Matisse, 1910, *Música*, Óleo sobre lienzo, 260 x 389 cm. Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo. Imagen cortesía del museo.



ras de éste, sino más bien a un espacio arcadio que remite a la edad de oro de la Antigüedad clásica. Aunque la presencia del color es fundamental para entender esta pintura, de nuevo vemos como la línea cumple un papel sumamente importante a la hora de definir las estructuras esenciales de los cuerpos. También el tipo de composición nos recuerda a las representaciones clásicas, si exceptuamos el círculo de danzantes que aparece al fondo, en formato más pequeño, dando cierta profundidad al trabajo. Vemos, además, como el color es utilizado, esta vez no sólo a través de un tono sino de varios, para recortar las figuras, silueteándolas y otorgándoles así una importancia que bien nos recuerda a la manera de proceder en el dibujo de los vasos griegos.

Además de sus pinturas, es fácil establecer relaciones con las obras griegas si nos acercamos a los dibujos del maestro francés. Aquí encontramos una manera de construir la línea que bien puede vincularse a las representaciones más atrevidas de los vasos griegos ([46] y [47]). El trazo surge de forma expresiva, dejando abiertas las zonas y otorgando una importancia máxima a todo el espacio, tanto el interior como el exterior. La articulación de la línea se conjuga de una manera sensual, cálida, acogedora, abusando de las curvas y generando la impresión de que los cuerpos representados tienen vida propia. Todas estas características podemos encontrarlas en algunos dibujos de las cerámicas griegas, siendo quizás la compara-

[45] Henri Matisse, 1905-6, *La alegría de vivir*, Óleo sobre lienzo, 176,5 x 240,7 cm. Barnes Foundation, Philadelphia. Imagen cortesía de la fundación.



[46] Henri Matisse (s.f.) *Study of woman*, Lápiz sobre papel, 22 x 30 cm. Collection of The Pierre and Tana Matisse Foundation. Imagen cortesía de American Federation of Arts.



ción más eficaz la que se establece con el dibujo de los *lécitos* blancos, donde no sólo la línea tiene una importancia similar a los trabajos de Matisse, sino que también el espacio juega un papel parecido.

Asimismo, la acción de recortar figuras sobre un fondo, esta vez de una forma literal, así como el utilizar colores planos y, en algunos casos, contrastes tonales basados en la dualidad, podría establecer una relación directa entre los últimos trabajos del artista de la serie *Jazz* [48] y el dibujo de los vasos griegos. En este caso, Sarah Wilson destaca el interés que el *Beato de Saint-Sever*, ya mencionado anteriormente como elemento inspirador para el *Guernica* de Picasso [24], había despertado en Matisse para realizar este trabajo (2009, p.67). Bien es cierto que la influencia románica en estas obras parece tener un mayor sentido, pero entendemos que nuestra obligación es buscar cualquier conexión que las obras de Matisse puedan tener con las antiguas cerámicas griegas. Por consiguiente, nos parecía interesante señalar las características

que comparten estos trabajos con las mismas.

Para concluir, nos gustaría remarcar de nuevo la dificultad que existe a la hora de estudiar las influencias artísticas en el trabajo de Matisse. Hemos tratado de analizar las obras de este gran artista buscando cualquier tipo de semejanza que nos recordase la manera de trabajar de los pintores griegos. No obstante, también es cierto que algunas de las similitudes que hemos destacado podrían vincularse a otro tipo de arte, como puede ser el ukiyo-e, los primitivos italianos (especialmente las obras de Giotto) o la cultura visual románica. En todo caso, sabemos con seguridad que Matisse llevaba a cabo continuas visitas al Louvre y nos parece lógico pensar que a través de la colección de este museo entrase en contacto con las piezas cerámicas griegas. Teniendo en cuenta el continuo interés que despertaban las manifestaciones plásticas que iba encontrando en su camino, resulta coherente admitir que el modo de pintar griego tuvo su impacto en la manera de entender el arte del genio francés.



[47] Henri Matisse, 1948, *After R.B. Skira*, Tinta sobre papel, 43 x 33 cm. Imagen cortesía de American Federation of Arts.

[48] Henri Matisse, 1952, *Desnudo azul II*, Papel pintado con guache recortado y pegado sobre papel montado sobre lienzo, 116,2 x 88,9 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. Imagen cortesía del museo.



## Capítulo 3

# DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN: PROCESO DE TRABAJO Y RESULTADOS

### 3.1. El dibujo como herramienta de conocimiento

Como ya se ha dicho previamente, esta investigación se inicia en la observación del dibujo inscrito en los vasos de la Grecia clásica, partiendo de algunos ejemplares de la colección del Museo Arqueológico de Tesalónica. Hemos creído importante conservar este medio expresivo, por lo que todo el proceso práctico de nuestra investigación, así como sus conclusiones, se encuentran elaborados técnicamente a partir del dibujo.

Consideramos al dibujo como una técnica esencial de la profesión artística, ya sea a través de la aportación que puede tener en una primera fase de un proceso creativo, a modo de dibujo preliminar, boceto, encaje, propuesta, estudio, etc., o por el valor estético y expresivo intrínseco a su propia esencia, como obra final con sentido expositivo. Además, creemos que su uso viene justificado por la importancia que el momento actual está dando a este medio artístico. Según destaca Asunción Jódar: «El dibujo vuelve a estar de moda y su presencia en las muestras de arte internacionales restablece la importancia que había perdido en épocas anteriores» (2006, p.26). No es que el dibujo hubiese sido menospreciado hasta ahora, sino que se entendía como parte de procesos mentales, como una herramienta de planificación para proyectar pinturas, esculturas o arquitecturas más que como una obra autónoma con carácter independiente. El profesor de la Universidad de

Granada, Francisco Lagares Prieto, a este respecto añade:

Es innegable que el dibujo se sitúa en una perspectiva distinta a la que tenía en otros tiempos, gradualmente ha ido adquiriendo una existencia propia; desvinculándose de disciplinas como la pintura o la escultura, con las que de siempre había estado relacionado, hoy se le reconoce como una verdadera forma de arte en sí mismo. (2006, p.45)

También Emma Dexter destacaba que, a pesar de que desde la época renacentista muchos artistas ya reconocían cualidades propias del dibujo frente a la escultura o la pintura, la actual revalorización de la técnica debe considerarse como el primer momento en la historia en que un artista puede utilizar el dibujo como su principal medio, con la seguridad de que el resultado de sus obras no va a ser menospreciado o desvalorizado por el uso de esta técnica (2007, p.8).

Algunos autores ven el resurgir de dicho proceso como un reconocimiento de los valores personales del dibujo. Según Dexter, el dibujo ofrecería una libertad a los artistas antes subestimada, a través de la cual poder explorar aspectos creativos que hasta ahora se encontraban reprimidos y olvidados (2007, p.8). Perry Anderson vendría a confirmar esta libertad a través de la idea de la independencia, pues para él, la creación del pintor y del dibujante no necesita de intermediarios para su concepción como obra artística, mientras que otras disci-

plinas como la producción musical, el cine, la literatura o la arquitectura necesitan grandes sumas de capital para llevar a cabo su presentación pública (2000, p.129). En este sentido, quizás el dibujo se manifieste como la técnica más simple, el lenguaje más eficaz para expresar una idea sobre una superficie, para hacer físico y material un pensamiento volátil, ofreciéndose en un contexto íntimo al creador, lo cual ocasiona que pueda llevarse a cabo casi en cualquier situación y con muy pocos recursos técnicos. Aludiendo a esto, Emma Dexter comenta que: «El dibujo disfruta de una conexión directa con el pensamiento y con la idea en sí misma» (2007, p.10).

Quizás por esta particularidad que tiene el dibujo de hacer visible un pensamiento abstracto, así como por su capacidad descriptiva, la técnica se ofrece como ideal para llevar a cabo representaciones de tipo “objetivo”. De esta manera, el dibujo técnico o el dibujo científico aportan una claridad expresiva y una intencionalidad didáctica que difícilmente podríamos alcanzar a través de otras técnicas. John Berger exponía la diferencia fundamental entre el dibujo y la fotografía en que ésta última nace de un proceso uniforme, mientras que el dibujo se construye a través de un proceso disonante, donde las diferentes partes que lo componen pueden ser trabajadas en menor o mayor grado según la intencionalidad del autor (Berger & Mohr, 2007, p.95). Esta particularidad otorga al creador la oportunidad de profundizar en el detalle del acto descriptivo por sectores, lo cual se refleja en que los elementos seleccionados pueden destacar por encima de otros, menos importantes, dentro de la misma composición. Las capacidades del dibujo frente a la fotografía no quedan sólo ahí, pues el dibujo puede valerse de artefactos a través de lo ficticio (abatimiento de planos, rayos x, secciones, etc.) que facilitarían de forma considerable la comprensión de las ideas que quiere transmitir la obra. Estas características, junto a la capacidad de simpli-

ficación a través de los símbolos o lo icónico, también generan que el dibujo pueda ser entendido como lenguaje. Dexter comenta que: «La gente dibuja en todo el mundo; el dibujo puede ser usado incluso como un lenguaje visual global cuando la comunicación verbal falla» (2007, p.6). Haciendo alusión a esto, merece la pena mencionar la historia que describe Berger de su encuentro en Estambul con la escritora Latife Tekin. A pesar de no hablar un idioma común, comenzaron a entenderse rápidamente a través de una serie de dibujos que iban realizando en un bloc de notas mientras bebían *raki* (2011, pp.32-33).

Además de estas singularidades, el aspecto que más nos interesa del dibujo para nuestro proceso de trabajo es su capacidad como herramienta cognitiva. También Berger se refería a este concepto de la siguiente manera:

Para el artista dibujar es descubrir. Y no se trata de una frase bonita; es literalmente cierto. Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volver a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar contenido de su propio almacén de observaciones pasadas. (2011, p.7)

Betty Edwards, en su famosa obra *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, comentaba: «Sólo cuando haya dibujado a una persona, verá realmente su cara» (2005, p.36). Los procesos mentales que se producen cuando un artista está dibujando un modelo existente conducen a un estado de observación plena, lo cual posibilita percibir fenómenos puntuales que antes se pasaban por alto, produciéndose una visión en detalle novedosa.

En el catálogo de *Los dibujos del tiempo*, en referencia a la exposición que llevaron a cabo Asunción Jódar y Ricardo Marín con respecto a sus indagaciones en el templo de Edfú, el

presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Román de la Calle, expresaba la necesidad de recuperar el dibujo como una «eficaz estrategia de lectura» y como una «vía de conocimiento de la realidad», destacando la facilidad que tiene dicho lenguaje para llevar a cabo una «penetración selectiva del pensamiento» (Jódar y Marín, 2010, p.24). En la misma publicación, Francisco Aznar, como representante del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, exponía una reflexión que vendría a incluirse perfectamente en el carácter general de nuestro proyecto de investigación:

Está claro hoy que los elementos del pasado sostienen, de manera privilegiada, el sentimiento de afirmación y pertenencia en la mayoría de las sociedades de nuestro tiempo, el dibujo o figuración gráfica, constituye un hito a través del cual posibilitar un acercamiento generalizado al Patrimonio, a su conocimiento humano y a los valores que transmite, convirtiéndose en un destacado y privilegiado recurso para poner en escena la trascendencia de la experiencia humana a través de los imaginarios estéticos. (Jódar y Marín, 2010, p.36)

El dibujo se concreta como un medio efectivo, útil y necesario en la actualidad artística. De la misma manera, se presenta como el elemento vertebral de nuestra investigación, que pretende partir del dibujo, utilizar su poder cognitivo para analizar y estudiar modelos y formas existentes y proponer conclusiones a través de la elaboración de obras originales que radican su naturaleza en dicha técnica.

## 3.2. Las piezas cerámicas del Museo Arqueológico de Tesalónica

### 3.2.1. Proceso de trabajo

Como venimos comentando, nuestra intención desde un principio ha sido realizar esta investigación desde el punto de vista del artista-investigador, utilizando los recursos que esta misma posición nos ofrece. En este sentido, haciendo uso del dibujo como herramienta cognitiva, decidimos llevar a cabo un minucioso análisis y estudio de algunas de las piezas cerámicas alojadas en la colección del Museo Arqueológico de Tesalónica. El propósito de dicho estudio venía a reflejarse en dos objetivos básicos: 1) revalorizar los vasos griegos de dicha colección a través de la presentación de sus dibujos como objetos de nuevos análisis, investigaciones y exposiciones didácticas o artísticas; 2) llevar a cabo un reconocimiento de las formas y el modo de trabajo de los artistas griegos para entender su punto de vista y acercarnos al estilo que da sentido a los vasos helenos.

La naturaleza de los vasos implica que las representaciones llevadas a cabo en su superficie deban rodearse para poder ser captadas en su totalidad. Sin embargo, el dibujo suele ser entendido en un contexto plano, bidimensional, otorgando a éste la particularidad de ser captado en un instante, de presentarse en toda su magnitud ante el espectador. Para llevar a cabo el estudio de los vasos a través del dibujo, decidimos representar en un formato plano las escenas inscritas en las piezas cerámicas con el objetivo de que las imágenes resultado de dicho estudio pudieran contemplarse y analizarse con mayor facilidad.

Normalmente, los vasos presentan una escena en cada uno de sus lados, aunque en ocasiones encontramos representaciones individuales y también frisos narrativos continuos. Ann

Steiner nos muestra algunos ejemplos de como los artistas griegos asimilaban perfectamente la naturaleza física de los vasos y explotaron sus posibilidades en todos los sentidos. La necesidad de tener que girar la pieza para contemplar o comparar las escenas de cada uno de sus lados era utilizada por el autor griego para introducir escenas que contrastaban cambiando el punto de vista [49], también para generar la sensación del paso del tiempo o, incluso, para introducir una pausa temporal. Steiner alude a este último punto señalando que, este girar la pieza (que bien podría compararse con el pasar una hoja de un cómic o una novela gráfica actual), habría sido utilizado para producir suspense, en el sentido de que en una cara del vaso se propone una escena cuya conclusión no conocemos hasta que rotamos el recipiente y nos encontramos con la imagen contraria (2007, pp.98-100).

Haciendo referencia a lo que acabamos de comentar, entendemos que al dibujar las representaciones de los vasos sobre un formato en dos dimensiones, de alguna manera, estamos limitando su esencia y significado originales. No obstante, también creemos que las imágenes obtenidas de esta forma son mucho más útiles a la hora de analizar diferentes aspectos de las escenas, así como para su exposición pública, ya sea con un objetivo artístico, didáctico, etc.

Asumiendo esto, emprendimos la primera fase de dicho estudio que se llevó a cabo durante la estancia que realizamos en el museo griego, donde disfrutamos del alojamiento que dicha institución dispone para los investigadores externos. La directora del museo, la Dra. Polyxeni Adam-Veleni, nos facilitó en todo momento la labor, proporcionándonos un laboratorio donde tuvimos la oportunidad de convivir durante un mes con las piezas cerámicas extraídas del almacén del edificio [50]. Desde un principio pudimos no sólo contemplar y estudiar las vasijas, sino establecer comparaciones entre ellas, llevar a cabo anotaciones al respecto de sus narrativas internas y otros aspectos, trabajar sus escenas a



[49] Euthymides y Euphronios, 510-500 a.C., Cara A y cara B de *pelike* de figuras rojas que muestran la misma escena diferenciada a través de dos puntos de vista distintos, H. 31,1 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Fotografía de Robert J. Edwards Funds. Imagen extraída de: (Steiner, 2007, pp. 2-3).

través de dibujos y llevar a cabo un cuidadoso proceso de documentación fotográfica, de manera que de este cohabitar con las piezas extrajimos una información muy importante, ya que en las fases posteriores trabajaríamos lejos de las obras originales.

Durante esta estancia en el museo pusimos un especial empeño en recoger información a través de la fotografía. El porqué de esta decisión se debe a que, tras varias reflexiones, estimamos oportuno llevar a cabo un proceso completamente digital para la representación de los vasos griegos. El principal objetivo de esta determinación era evitar el deterioro de las piezas originales y tener un impacto mínimo en su estado de conservación. En este punto, se hace necesario entender el proceso más generalizado que se usa, incluso hoy día y dentro de un marco arqueológico, para el dibujo de las escenas



[50] Autor, 2012, Fotografía que muestra el laboratorio en el cual desarrollamos la labor de estudio. En la imagen también pueden apreciarse algunas de las cerámicas analizadas en nuestra investigación.



de los vasos.

Gracias a testimonios como el de Dietrich von Bothmer (1983, pp.6-8) conocemos el proceso que Sir John Beazley y Karl Reichhold llevaban a cabo para reflejar los frisos narrativos de las piezas cerámicas. Debemos considerar a estos dos personajes como precursores del estudio de los vasos a través del dibujado de los mismos (aunque Bothmer no lo cita en este texto, también merece la pena no olvidar el gran trabajo de Adolf Furtwängler en esta materia). El autor nos describe como h. 1908 Reichhold dio a conocer a Beazley un tipo de papel semitransparente que se comercializaba en Alemania por entonces. Según Bothmer, hasta entonces Beazley había considerado tediosa la labor de dibujar a mano alzada las figuras que aparecían en los vasos, debido a la gran cantidad de tiempo que hacía falta para conseguir un resultado digno. La demostración que Reichhold hizo a Beazley, colocando el papel sobre la pieza cerámica y dibujando, levantando de cuando en cuando el papel sujeto de una esquina para comprobar la veracidad de la obra, convenció a Beazley de que era el proceso más veraz y eficiente que podía utilizarse en aquella época. Para el autor se hizo tan importante esta fórmula que siempre viajaba con papeles de este tipo. En 1946 descubrió un producto de origen norteamericano llamado Traceoline, cuyas características técnicas eran mucho mejores que el papel que hasta entonces había estado comprando en Munich. Según Bothmer, el regalo más preciado que los visitantes estadounidenses podían hacerle a Beazley era un rollo de Traceoline. La principal ventaja de aplicar este método es que se obtienen dibujos bastante veraces al trabajar directamente sobre la pieza, además, el resultado siempre será en escala 1:1, por lo que se plantea en un tamaño adecuado para el estudio de la escena del vaso sin necesidad de recurrir a éste directamente. El principal inconveniente es que implica un trabajo sobre el vaso mismo, colocando el pa-

pel en su superficie y ejerciendo presión con el lápiz para que vaya dejando una marca sobre el formato. El trabajar de una manera digital nos permite evitar el contacto con la pieza más de lo estrictamente necesario, además de obtener unos resultados más fieles al original y una imagen de mayor calidad.

El proceso de documentación fotográfica que veníamos comentando se llevó a cabo teniendo en cuenta los diferentes factores ambientales que podían perjudicar a la calidad de las fotografías tomadas. En primer lugar, dispusimos una base de papel acolchado para evitar el deterioro de las piezas al entrar en contacto con la mesa sobre la que ubicamos a las mismas. Dicho papel también tenía la función de generar un fondo más o menos neutro al ser de color blanco. Aun así, para nuestras fotografías no necesitábamos disponer de un fondo concreto, ya que nuestro interés radicaba en la documentación de las escenas y no de la vasija en sí (además, a través de procesos digitales podemos limpiar el fondo de la imagen y dejarlo completamente liso). Debido a que no disponíamos de control sobre la iluminación de la sala, que se limitaba a varios tubos fluorescentes sobre el techo de la misma, intentamos moderar la luz que llegaba a la pieza sujetando cartones opacos sobre el vaso para asegurar que se encontraba iluminada de una manera ambiental y no directa, lo que generaba brillos molestos sobre el tipo de pintura utilizada por los pintores griegos. También, situamos la cámara sobre un trípode justo enfrente de la pieza, variando la altura para adaptarla a cada vaso, de manera que siempre coincidiese la lente y el centro de la escena narrativa a una altura similar. Una vez dispuestos todos los detalles técnicos que asegurasen la documentación con el mayor rigor posible, realizamos unas pequeñas marcas sobre el papel de base para indicar el lugar que ocupaba el pie de la pieza y llevamos a cabo una rotación manual de la misma, tomando numerosas instantáneas de la obra y asegurándonos de que no se movía

de las marcas que indicaban su posición.

Las fotografías estaban configuradas para realizarse a un nivel de detalle muy alto y se comprobaban diariamente para corroborar su utilidad en la investigación (en ocasiones, un desenfoco o una mala toma de un vaso nos obligaba a repetir todo el proceso de documentación de la pieza en cuestión). Se trata de un proceso lento y repetitivo pero sumamente importante, pues de la calidad de las fotografías obtenidas iba a depender el nivel de detalle que íbamos a poder representar en los dibujos digitales. Una vez conseguida toda la documentación fotográfica, así como diferentes anotaciones, dibujos, medidas, etc., comenzó el trabajo de estudio, alejados ya del ambiente del museo.

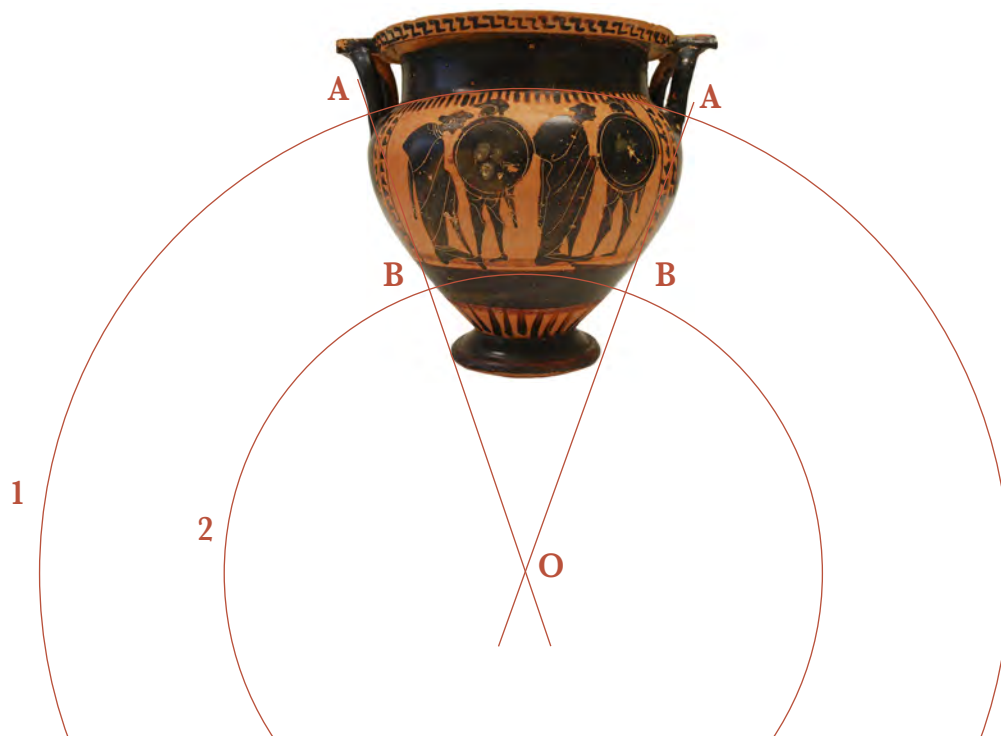
El escoger un proceso digital para la representación de las piezas no corresponde únicamente a una intención de respetar el estado de conservación de las mismas, sino de trabajar mediante una técnica que nos permitiese controlar un nivel de detalle muy alto, elaborando representaciones de gran calidad. Empleando las fotografías que habíamos obtenido pensamos, en un primer momento, realizar el proceso de dibujo digital empleando un software de dibujo vectorial, ya que este tipo de imágenes no son generadas con píxeles y, por lo tanto, pueden ampliarse y reducirse sin el problema de que pierdan parte de sus propiedades. El inconveniente de llevar a cabo dicho método es que algunos detalles de los vasos se perderían a través del dibujo de vectores. Además, nuestro objetivo era tratar de revivir el trazo de los artistas pasados y crear obras que fueran no sólo fidedignas, sino también expresivas como los modelos originales. Tras estudiar la posibilidad de trabajar con un software matricial y de retoque fotográfico, escogimos esta opción por la fidelidad que nos prometía respecto a las obras verdaderas. En este sentido, utilizamos una tableta gráfica que funcionaba con un lápiz digital altamente sensible a los cambios de presión, lo que nos brindaba la oportunidad de producir

nuevas imágenes a través de líneas expresivas, reviviendo el momento creativo de los autores griegos.

La principal dificultad que encontramos en esta fase se debe también a la naturaleza física de los vasos, cuyas formas globulares o esféricas no son fácilmente transportables a un formato plano sin someter a las figuras a grotescas deformaciones. Así, pues, tuvimos que plantear el desarrollo cónico de las escenas con el objetivo de inscribirlas en un marco que, debido a lo ya comentado, no podía concebirse con los lados rectos, con la silueta de un rectángulo, sino que las líneas superiores e inferiores tendrían forma de arco. Para llevar a cabo el desarrollo del marco de la escena utilizamos un programa de dibujo vectorial, seleccionando una imagen real del alzado de la pieza cerámica y ubicando diferentes puntos en su superficie para el despliegue de las líneas [51]. Hay que advertir que no se trata de un proceso estrictamente matemático, pues las piezas suelen no ser iguales en su construcción, sino que muestran particularidades entendidas por su producción artesanal. En este sentido, solíamos utilizar los puntos en que los límites superiores e inferiores del friso del vaso coincidían con la silueta del mismo en la foto. Así, unimos en cada lado del vaso ambos puntos (A y B) trazando dos líneas que vienen a desembocar en un nuevo punto de unión (O). Éste podría considerarse el centro de dos circunferencias que vendrían a coincidir con la altura de los límites inferiores y superiores de la cenefa del vaso. Las dos circunferencias delimitarían la escena en dos arcos (1 y 2), siendo cerrada dicha escena a través de dos radios situados en los extremos laterales (una vez conocida la longitud total de la escena desarrollada) y dirigidos hacia el centro de ambas circunferencias.

Según la forma de la pieza, el proceso podía ser distinto, trazando las líneas hacia la parte inferior o la superior, dependiendo de donde estuviese ubicado el punto de fuga. Hay que destacar que los vasos de forma cilíndrica no gene-

[51] Autor, 2013, Imagen que muestra la creación de la plantilla digital a partir del alzado de la pieza cerámica. Las dos circunferencias (1 y 2) que nacen de la intersección (O) generada por las dos líneas de fuga (A-B) son las que enmarcan el nuevo dibujo.



ran este problema, siendo fácil su reproducción en dos dimensiones dentro de un marco rectangular (especialmente los *lécitos* como *MΘ 14278* [141]). También otras piezas con escenas individuales (*MΘ 515* [56], por ejemplo), fueron representadas en este formato rectangular debido a que la corta longitud de la imagen no provocaba ningún tipo de deformación al traducirse a un dibujo plano.

Una vez obtenida la plantilla de líneas que debíamos utilizar como marco para plantear la representación digital, trasladamos dicha plantilla a un programa de dibujo matricial y retoque fotográfico. A través de este software trabajamos por capas, utilizando la superior para colocar la plantilla. A partir de ésta fuimos exportando las fotografías de todo el contorno del vaso seleccionado, redimensionándolas

para que encajasen en las medidas generadas por la plantilla de base. Tras comprobar, una a una, que el tamaño de todas las fotografías concordaba con el del marco del nuevo dibujo, las colocamos dentro de éste y fuimos rotándolas, tomando como referencia para dicha rotación el centro de las circunferencias que daban lugar a los arcos del marco. De esta manera, conseguimos una imagen plana de toda la escena original desarrollada sobre el nuevo marco a través de la superposición de las diferentes fotografías de la pieza [52].

Finalizados todos los preparativos, comenzamos con la fase de dibujo de las obras. Para ello, utilizamos la tableta gráfica mencionada anteriormente, seleccionando un pincel a través del software que tuviese un resultado similar al trazo de las obras originales. La calidad del tra-



[52] Autor, 2013, Imagen que muestra el aspecto de las diferentes fotografías del contorno de un vaso desplegadas sobre la plantilla. El disponer de las imágenes en diferentes capas nos permite ir ocultando unas para dejar paso a las inferiores, de manera que podemos ir dibujando toda la escena sobre la representación original.

zo del pincel digital se encuentra ligado estrechamente a la cantidad de píxeles que posee el documento, por lo que decidimos trabajar con una resolución de 600 píxeles por pulgada en imágenes de un tamaño que no estuviera por debajo de 4000 píxeles en su lado menor. La resolución seleccionada nos brinda la posibilidad de trabajar con una alta calidad de detalle así como llevar a cabo impresiones a escala 1:1 de los dibujos o, incluso, en formatos mayores.

Otro detalle a tener en cuenta en el proceso de dibujo de las escenas se encontraba en la cuestión técnica del color. Desde un principio nos vimos obligados a evaluar la cantidad de colores que queríamos representar, pues los colores de los vasos no son uniformes, ya que a través del proceso de cocción y los desperfectos ocasionados por el uso y el paso del tiempo, las zonas presentaban una gran cantidad de matices. Nuestro objetivo era la obtención de imágenes que pudieran utilizarse posteriormente con funciones expositivas, didácticas o de estudio, por lo que preferimos trabajar los dibujos a un

nivel básico de simplicidad, encontrando un punto medio entre su esencia original y su actual estado de conservación, sin incluir detalles en exceso, lo que podría derivar en una complejidad mayor de su lectura. Así, partimos de dos capas de colores básicos que hacían referencia al fondo y a los elementos dispuestos sobre el mismo [53], a los que fuimos agregando capas de colores para representar otros detalles si considerábamos que éstos eran importantes en el entendimiento del estado actual de la pieza [54]. La aplicación de los tonos se ha llevado a cabo a través de tintas planas, utilizando tramas compuestas por píxeles para generar efectos de transparencia y desgaste, cuyo uso vendría justificado por el carácter del dibujo original.

Otro aspecto a tener en cuenta fueron las asas de los vasos, cuya unión con el cuerpo del mismo suele situarse en la zona de la escena narrativa. El inconveniente de esto es que, lógicamente, no podíamos obviar la presencia de dichas partes del recipiente, pero tampoco queríamos dar mucho protagonismo a éstas para

[53] Autor, 2013, Esta imagen muestra el dibujo básico de todas las figuras de la pieza, realizado siguiendo las fotografías de las diferentes vistas del vaso, alojadas en capas separadas.

[54] Autor, 2013, En esta vista podemos apreciar el vaso terminado, con todas las capas de color y el fondo, sobre el despliegue de las fotografías tomadas del mismo.





que no destacasen excesivamente sobre la escena del dibujo. Tras probar varias soluciones optamos por siluetear el contorno de la unión de ambas partes, rellenando su interior con una trama de puntos [55]. De esta manera aseguramos su fácil reconocimiento, así como que su presencia en el resultado final fuera sutil, sin generar excesivas disonancias.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos comenzamos a dibujar las obras. Situando cada tinta de un color diferente en capas separadas, fuimos dibujando por zonas sobre las fotografías originales, utilizando un menor porcentaje de opacidad en la capa del dibujo actual, lo cual nos permitía visualizar las imágenes reales que había debajo. Completamos de esta manera las diferentes capas de color que cada vaso nos exigía. Una vez finalizado el dibujo, llevamos a cabo una nueva revisión de todo el conjunto para verificar que no habíamos pasado por alto ningún detalle importante.

En definitiva, todo el proceso se fundamenta en el método utilizado por Reichhold y Beazley para el dibujado de sus piezas. Sea a través de un proceso manual o digital, el objetivo se centra en trazar sobre el modelo original un dibujo fidedigno, expresivo, que sepa captar las particularidades del vaso auténtico y que, en determinadas situaciones, pueda utilizarse, incluso, como sustituto del mismo. Las imágenes que hemos conseguido a través de este proceso pueden ser empleadas, sin ningún tipo de desconfianza, como fehacientes representaciones de sus modelos originales. La capacidad del dibujo digital nos permite su exportación en diferentes formatos, así como su impresión a diferentes escalas. Además, si fuese necesaria su presentación en grandes formatos, podríamos someter las imágenes obtenidas a un proceso de vectorización, aunque, como ya hemos comentado anteriormente, perderían propiedades expresivas a través del mismo.

### 3.2.2. Dibujos digitales: presentación y análisis

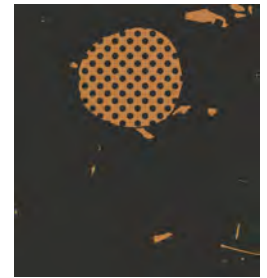
A continuación presentamos las imágenes conseguidas digitalmente del dibujo de los vasos junto a los comentarios que nos ha sugerido el análisis de los mismos. Para no repetirnos en la interpretación de las obras nos limitaremos a dar detalles enfocados en las peculiaridades de cada vaso, de manera que no trataremos aspectos generales del dibujo griego que, de forma lógica, también nos interesan, como pueden ser la dualidad del color, el contraste que éste genera, el carácter plano de las obras, la falta de perspectiva, etc., por tratarse de características comunes a todas las piezas.

La información de las obras referida a la datación, el lugar del hallazgo, el número de inventario, así como a la identificación de la forma del vaso fue facilitada por el propio museo.

#### Pieza cerámica MΘ 515 [56]

Este vaso [56] consta de una sola escena. Se trata de una representación doméstica donde aparece la figura de una mujer vestida con *himatión* sobre un quitón y con un *sakkos* cubriéndole el pelo. En la mano tiene un objeto difícil de identificar. A sus pies tenemos lo que parece ser una cesta de lana (*kalathos*). En la parte superior e inferior de la imagen apreciamos dos pequeños frisos decorativos compuestos por una serie de lenguas.

El dibujo no es especialmente refinado. Podemos apreciar esto claramente si nos fijamos en el perfil del rostro [57], donde la pincelada de barniz negro ha recortado demasiado del mismo, provocando que la nariz parezca puntiaguda en su parte final. También el resto de elementos que componen el cuerpo parecen no haber sido reflejados en torno a los conceptos generales de armonía: el cuerpo se presenta poco estilizado, aparenta una pesadez muy pronunciada, quizás por el peso del trozo de tela



[55] Autor, 2013, Detalle que muestra el acabado con trama de puntos de la situación en la que el asa del vaso conecta con el cuerpo del mismo.

[56] Autor, 2014,  
Representación digital de  
una pequeña hidria de  
figuras rojas encontrada  
dentro de un sarcófago  
durante las obras de un  
ensanchamiento de una  
carretera en Potidea, 1973.  
Finales del S. V -  
principios del IV a.C.  
H. 14,4 cm.  
(No. inv. MΘ 515).



que cae en la parte izquierda de la figura. El pelo se muestra dibujado en bloque, sin ánimo de sugerir ningún detalle de los cabellos a nivel individual y los dedos de la mano parecen ser más gruesos en su parte final que en su comienzo, lo cual entra en conflicto con una imagen realista de los mismos.

Todos estos rasgos sugieren un dibujo torpe, quizás no debido a la falta de maestría de su autor sino a una excesiva rapidez en su ejecución. Aun así, el aspecto arcaico de la obra parece interesante, al igual que la manera en que se hace uso de la franja inferior decorativa a modo de línea de apoyo para la escena. La composición también parece ser bastante correcta. El peso de la figura contrarresta bien el de la cesta solitaria en el otro extremo produciendo, en conjunto, una imagen general en forma de triángulo que funciona muy bien, especialmente adaptada a



[57] Autor, 2014, (detalle)  
(No. inv. MΘ 515).

la forma globular de esta pequeña hidria.

La superficie superior de la cesta, así como el objeto que sujeta la figura femenina en la mano contienen detalles en un tono rojizo, lo que genera un interés mayor en la contemplación de la obra.

También podemos apreciar diferencias en el grosor de la línea respecto al tratamiento de la figura y las divisiones inferiores efectuadas en la cesta o las líneas horizontales que cruzan los frisos decorativos, síntoma, quizás, de la utilización de dos herramientas distintas para el trazado de las mismas.

#### **Pieza cerámica MΘ 516 [58]**

Tanto la construcción del vaso [58] como de la imagen inscrita en él, así como el lugar en el que ambos fueron encontrados, sugieren una



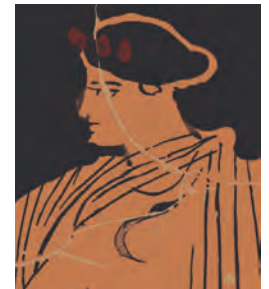


[58] Autor, 2014, Representación digital de una pequeña hidria de figuras rojas encontrada dentro de un sarcófago durante las obras de un ensanchamiento de una carretera en Potidea, 1973. Finales del S. V a.C. H. 14,4 cm. (No. inv. MΘ 516).

conexión directa entre ésta y la pieza anterior (MΘ 515 [56]). De nuevo nos encontramos con la figura de una mujer, esta vez vestida con un quitón que deja entrever claramente su anatomía al carecer prácticamente de pliegues. En la parte superior, sobre los hombros, parece llevar una especie de capa, quizás una clámide, aunque resulta extraño ya que dicha prenda solía estar asociada a los soldados, jinetes y efebos de la época. También aquí la mujer sostiene el mismo objeto que en el vaso anterior, el cual no conseguimos identificar. En la parte derecha aparece una tela colgada que puede hacer referencia a una pieza de ropa. La escena se sitúa en un interior doméstico y, de la misma manera que la anterior, se encuentra enmarcada por dos frisos decorativos formados por una serie de lenguas en la parte superior e inferior de la misma.

Lo primero que nos llama la atención es la desproporción anatómica que posee la figura, donde la altura real parece haber sido recordada. No sabemos si este hecho se debe a una torpeza por parte del artista o a un intento de adaptar mejor la figura a la forma del vaso, cuya curva más pronunciada coincide con el abdomen del personaje. Esta deformación hace que la figura se apoye en el friso decorativo con pesadez. El pelo aparece dibujado en bloque. Las líneas auxiliares se concentran en los pliegues de la prenda superior, dejando el resto del dibujo casi desnudo, sin apenas detalles y con una mano y unos pies bosquejados con rapidez.

La construcción del perfil de la cara funciona mejor en este caso que en el vaso anterior [57]. Los rasgos faciales y la relación entre los mismos y la cabeza parecen ser bastante correctos. También resulta efectiva la composición



[59] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 516).

[60] Autor, 2014,  
Representación digital  
de un *enócoe* de boca  
trilobulada de figuras rojas.  
Posiblemente original de  
Olinto. 490-480 a.C.  
H. 23 cm.  
(No. inv. MΘ 799).



[61] [62] Autor, 2014,  
(detalle) (No. inv. MΘ 799).

que busca la analogía de la prenda colgada en la derecha y el brazo extendido con el objeto en el lado izquierdo.

Al igual que en la obra anterior (MΘ 515 [56]), también encontramos detalles en rojo que definen el interior del objeto que porta en la mano, y, además, unos trazos redondeados en el pelo que señalan algún tipo de decoración en el mismo.

A pesar de la desproporción y la aparente simpleza, la imagen resulta atractiva y tiene cierta potencia visual.

### Pieza cerámica MΘ 799 [60]

La escena del vaso [60] nos presenta al dios Dioniso [61], reconocido por varios atributos que le acompañan como la copa (*kántharos*) que tiene en la mano derecha y la rama de vid

que sujeta con la mano izquierda, así como la compañía de un sátiro [62]. La representación aparece encerrada entre dos frisos laterales y uno superior decorados con una serie de puntos en zig zag. Dioniso se encuentra sentado en un taburete sin respaldo (*difros*) y vestido con un *himatión* sobre otra prenda que cubre parte de su brazo con una manga corta. El sátiro, cuya cola podemos intuir pegada a su trasero, aparece desnudo, vestido únicamente por una piel de animal (*nebris*) que le cubre los hombros y se anuda a la altura de la clavícula. Entre ambos existe un recipiente de gran tamaño (cuya ausencia de asas podría emparentarse con un *dinos*, aunque las líneas que lo cruzan horizontalmente hacen confusa su identificación con una pieza cerámica), al que el sátiro parece acudir, probablemente, en busca de vino.

El estado de conservación de la pieza no nos

permite observar lo que es, sin duda, un dibujo refinado y magnífico, que deja entrever un subrayado interés por el detalle, así como el empleo de un trazo delgado y preciso que construye las líneas auxiliares del interior de las formas con gran sutileza. Las proporciones de las figuras también se muestran correctas sugiriendo en ellas cierta esbeltez, efecto quizás amortiguado por la posición de ambos personajes: uno, sentado; el otro, encorvado. Tanto el pelo como las barbas aparecen dibujadas en bloque, cuya masa oscura crea un contraste muy interesante con las finas líneas que decoran los cuerpos. Los perfiles y todos los elementos de los rostros aparecen contruidos con mucha gracia, síntoma, sin duda, del gran conocimiento artístico de su autor.

La composición de tipo central, equilibra por la presencia de las dos figuras en los extremos, concentra el interés en el recipiente ubicado en medio a través de las miradas de ambos personajes. La rama de vid sujeta por Dioniso, de la cual cuelgan cuatro racimos de uvas, y ubicada también en el centro, se divide en dos caminos que sobrevuelan las cabezas de los representados, creando la sensación de un escenario más compacto.

Todos los elementos comentados vienen a remarcar la excelencia de este trabajo. Incluso el estado de deterioro, representado en múltiples desperfectos de la pieza, otorga al dibujo de cierto interés histórico, generando una superficie llena de imperfecciones en las que también podemos atisbar rasgos notables de una belleza romántica.

### **Pieza cerámica MΘ 1487 [63]**

El vaso [63] muestra un friso continuo que rodea todo el perímetro del mismo. La representación está dividida en dos escenas interrumpidas por decoraciones vegetales de palmetas. Ambas se encuentran enmarcadas por la parte superior por un pequeño friso decorativo con

motivos de lenguas en serie. La primera escena muestra un jinete ataviado con un quitón corto y una capa (clámide) sobre los hombros [64]. En la espalda, en forma circular, parece llevar un sombrero de ala ancha (pétaso) colgado del cuello. El caballo [65] mantiene las patas delanteras en alto en actitud de movimiento. Bajo él, podemos observar parte de una edificación que, probablemente, corresponda a un altar o a una tumba. La imagen, por todo lo comentado, parece mostrar a un viajero. La segunda escena refleja a una pareja. El hombre, desnudo, aparece sentado sobre una tela. La mujer, vestida con un peplo, parece sostener en su mano derecha algún tipo de pañuelo.

El deterioro de la pieza incide especialmente en la zona negra del fondo del jinete. Este hecho hace que no consigamos obtener la claridad en el contraste de los dos tonos que pudo tener la obra en su época. El dibujo no es especialmente preciso, no en el sentido que encontramos en la obra anterior (*MΘ 799* [60]), por ejemplo, pero aparece reflejado con una expresividad que resulta sumamente interesante.

Las proporciones no han sido cuidadas en relación al natural si tenemos en cuenta el tamaño del jinete respecto al caballo, el cual debería ser más grande. Entendemos que el interés del autor era reflejar un dibujo compacto en el que ambas escenas guardasen cierta similitud en la construcción compositiva del espacio. De esta forma, se le da más importancia al contenido de la obra en relación a la estructura del vaso que a su parecido con un referente real.

La postura alzada del caballo, unida a las volutas vegetales que sobresalen en los lados, confiere a esta escena de cierto dinamismo. También la posición de la capa y el sombrero sobre la espalda viene a sugerir esa actitud de movimiento.

En la escena de la pareja vemos un interés por el detalle en la representación de las telas, donde se han utilizado varios grosores de líneas para aportar nuevas calidades al trabajo [66].

[63] Autor, 2014,  
Representación digital  
de un *skyphos* de figu-  
ras rojas. Encontrado  
cerca de Ormylia,  
Chalkidiki. S. V a.C.  
H. 14,9 cm.  
(No. inv. MΘ 1487).



[64] [65] [66] Autor,  
2014, (detalle)  
(No. inv. MΘ 1487).



La mejor conservación de este fondo permite deleitarnos con las distribuciones de masa clara y oscura: las figuras destacan sobre el paisaje con gran solidez.

El estado general de preservación hace difícil juzgar la construcción de los cuerpos y las manos. Podemos intuir que los rostros debían ser bastante bellos en su concepción original.

La manera en que los personajes interactúan con los motivos vegetales, superponiéndose a éstos, funciona perfectamente para integrar toda la composición en un espacio continuo. La decoración hace su función al separar las escenas pero no marca una interrupción brusca en el dibujo, dotando a la obra, como resultado de ello, de una concordancia y armonía que remarcan la inteligencia y el razonamiento escondidos bajo su creación.

### Pieza cerámica MΘ 1597 [67]

El vaso [67] contiene un friso continuo en el que aparecen cuatro personajes participando en algún tipo de baile o danza en relación a Dioniso. El dios aparece en segunda posición, empezando por la izquierda, sentado sobre un taburete (*diifros*) y sujetando lo que parece ser un rítón [68]. Le acompañan dos sátiros desnudos en los extremos y una ménade, así como varias ramas de vid y racimos de uvas por detrás. La simplicidad del dibujo hace difícil distinguir los detalles de las vestimentas, aunque podemos apreciar lo que parece ser una corona en la cabeza de Dioniso, vestido con quitón e *himatión*. La figura de la ménade [69] parece disponer de un quitón, sobre el que soporta una piel de animal (*nebris*) atada al hombro y a la cintura.

Lo primero que sorprende en esta compo-





[67] Autor, 2014, Representación digital de un lécito de figuras negras. Confiscado en Koumas, posiblemente original de Chalkidiki. Finales del S. VI - principios del V a.C. H. 16,3 cm. (No. inv. MΘ 1597).

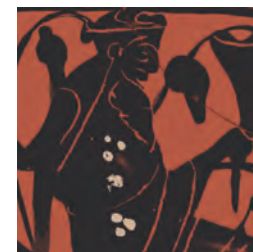
sición es el movimiento aparente del séquito acompañante de Dioniso, mientras que éste aparece rígidamente sentado en medio del mismo. Esto podría indicar que, aunque la escena aparece en un formato continuo, dando la sensación de una procesión, lo que en realidad podría estar ocurriendo es que los tres personajes bailan en torno a la figura del dios. No obstante, la posición compartida por todos los individuos, que miran en la misma dirección, podría confirmar la apariencia de un desfile. En cualquier caso, el contraste que se genera es interesante, aunque actualmente nuestro modo de ver pueda situarnos en un espacio dudoso para entender el significado exacto de la narración.

En la fotografía del vaso original podemos ver que la pieza posee sobre los hombros una decoración en rayos. El friso narrativo, sin embargo, no contiene elementos ornamentales en

torno a las figuras de los personajes.

Frente al contraste generado entre el rojo arcilloso y el negro del barniz podemos apreciar algunos detalles en blanco aplicados después de la cocción de la pieza, lo que genera un mayor deterioro de dicho tono frente al negro de base. El blanco ha sido utilizado para adornar la túnica de Dioniso y el taburete en el que se encuentra sentado con una serie de puntos. También hay un interés por diferenciar la piel femenina de la masculina aplicando dicho color sobre la figura de la ménade [69].

El tipo de dibujo es simple. Las líneas auxiliares inscritas en las siluetas oscuras apenas nos informan de la anatomía de los cuerpos y de los objetos representados, por lo que se hace complicado obtener detalles concretos de las musculaturas de los individuos que puedan resultarnos de interés. No obstante, la apariencia



[68] [69] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 1597).

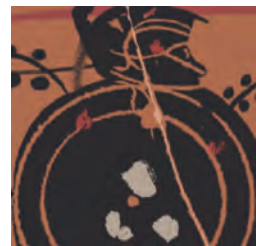
[70] Autor, 2014,  
Representación digital de  
un *kylix* de figuras negras.  
Confiscado en Koumas,  
posiblemente original de  
Chalkidiki. S. VI a.C.  
H. 7 cm.  
(No. inv. MΘ 1618).



arcaica de las figuras junto a la escena representada confiere a la pieza de un ambiente místico que resulta sumamente evocador.

### Pieza cerámica MΘ 1618 [70]

El contorno de la copa [70] muestra un friso continuo en el que podemos diferenciar dos escenas, separadas por las zonas donde se ubican las asas de la pieza. Ambas están compuestas de una forma similar, hasta el punto de que parecen ser una copia la una de la otra. En cada una de ellas aparecen tres personajes sentados sobre taburetes (*difros*) intercalados por dos hoplitas. En los individuos sentados [71] podemos reconocer una vestimenta compuesta de quitón e *himación*. Los soldados [72] llevan un yelmo con penacho, escudo corintio (*hoplon*), grebas protectoras en las piernas, lanza (*doru*) y los ex-



[71] [72] Autor,  
2014, (detalle)  
(No. inv. MΘ 1618).

tremos de una capa (clámide) que asoman a los dos lados inferiores del escudo. En torno a los personajes existen varias ramas de vid con hojas simplificadas a modo de puntos y racimos de uvas igualmente icónicos. Entre ambas narraciones encontramos la figura de un delfín en la parte inferior a la zona de las asas.

El medallón interior muestra a un personaje solitario inscrito dentro de varios marcos circulares lineales. El individuo aparece de perfil en una curiosa pose y portando un *himación* como vestimenta.

No existe un interés por remarcar un exceso de detalles, sino que las líneas auxiliares se emplean para definir de una forma simple la comprensión de las figuras. La relación entre éstas y el espacio compositivo funciona armónicamente y contiene un dinamismo muy expresivo a través de los movimientos continuos de



[73] Autor, 2014, Representación digital de un *kylix* de figuras negras. Confiscado en Koumas, posiblemente original de Chalkidiki. S. VI a.C. H. 8,5 cm. (No. inv. MΘ 1619).

las ramas de vid, utilizadas para unificar y dar solidez al conjunto.

La obra muestra el empeño de su autor por rellenar todo el espacio posible, desplegando las figuras hasta sus límites verticales. Este hecho crea un efecto confuso si atendemos a la relación de tamaños entre los personajes de pie y los que están sentados, ya que ambos tienen la misma altura a pesar de su posición. En cualquier caso, esta desproporción consciente viene justificada por la consistencia que existe a nivel compositivo en toda la imagen.

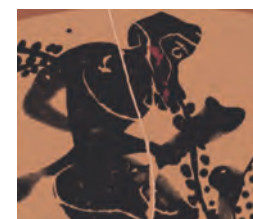
En cuanto al color, podemos apreciar la aplicación de un tono rojizo y otro blanco para establecer algunos detalles en el pelo, barbas y escudos de las figuras negras. Cabe mencionar, también, la lógica utilización de algún tipo de compás para la construcción de dichos escudos, cuya perfección contrasta con la expresividad

del resto de elementos, dotando a la obra de sugerentes asociaciones entre las diferentes naturalezas de las formas.

Lo más interesante de este trabajo, aludiendo a lo ya comentado, es la relación generada entre el espacio vacío y el espacio lleno, cuyo equilibrio dota a la representación de una gran belleza visual.

#### Pieza cerámica MΘ 1619 [73]

La copa [73] muestra un friso continuo que utiliza el espacio de las asas para separar dos escenas independientes. Ambas contienen a los mismos personajes, aunque varía levemente la posición entre unos y otros. De izquierda a derecha, aparece un personaje sentado en un taburete (*difros*) con la cabeza vuelta hacia atrás y vestido con quítón e himatión; a continuación,



[74] [75] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 1619).



[76] Autor, 2014,  
Representación digital de  
un *pelike* de figuras rojas.  
Confiscado en Koumas,  
posiblemente original de  
Chalkidiki. S. V a.C.  
H. 15,2 cm.  
(No. inv. MΘ 1623).



un sátiro avanza desnudo; frente a él, aparece otro personaje andando vestido con quitón e *himación*; justo delante nos encontramos con lo que parece ser la figura de un sátiro montado en un burro [74], aunque resulta confusa dicha identificación al no aparecer la cola del jinete; por último, otro sátiro que avanza hacia delante. Algunos de los personajes sujetan un ritón en su mano [75]. Entre ellos podemos ver ramas de vid con hojas y racimos representados. También encontramos una hoja de vid de gran tamaño bajo las asas, en cada lado, a modo de decoración.

El medallón interno muestra la figura de un sátiro, fácilmente reconocible por las orejas puntiagudas y la cola; sus piernas dobladas recuerdan a la posición *knielauf* (parece existir una intención por representar una carrera rápida).

Podemos buscar analogías entre esta obra y

la anterior (MΘ 1618 [70]) en muchos sentidos, especialmente en el tratamiento de los dibujos y en el modelo compositivo. También encontramos aquí un dibujo de formas simples pero expresivo, en cuyo interior apreciamos una intencionalidad por emplear las líneas justas para la correcta comprensión de lo representado. En comparación con MΘ 1618 [70] podemos encontrar aquí un mayor dinamismo en el dibujo de las figuras. Al igual que en este otro vaso, se utiliza de forma consciente una desproporción entre la relación de tamaño de las figuras con el objetivo de rellenar todo el espacio vertical. Si nos fijamos en las dimensiones de los jinetes con respecto al resto de figuras, podremos apreciar diferencias notables en este sentido.

En algunas figuras podemos constatar la utilización de un tono rojizo para acentuar algunos detalles como, por ejemplo, las barbas.



[77] Autor, 2014, (detalle)  
(No. inv. MΘ 1623).

### Pieza cerámica MO 1623 [76]

El aspecto compositivo de la obra [76] resulta sumamente interesante, así como el diálogo abierto entre los espacios llenos y vacíos del vaso. La representación de esta pieza se divide en dos escenas domésticas independientes, sin decoración de ningún tipo entre ambas. Las dos aparecen coronadas por una cenefa compuesta por lenguas en serie. En la primera vemos a una mujer vestida con quitón, *himatión* y con un *sakkos* sobre la cabeza, sujetando una tela en su mano derecha. La segunda imagen refleja las figuras de dos mujeres enfrentadas que parecen interactuar de manera que una da a la otra un trozo de tela o una prenda de algún tipo. Ambas parecen llevar quitón e *himatión*, mostrando el pelo al descubierto. Entre ellas vemos un cofre del que, probablemente, haya extraído la tela la figura de la izquierda.

Nos encontramos ante una obra de carácter refinado, cuyo interés no reside solamente en el dibujo de los diferentes elementos, sino en la convivencia de éstos con un gran fondo negro, cuya presencia no puede ser ignorada a la hora de analizar la representación.

El estado de conservación no permite una observación del dibujo en detalle, pero podemos intuir que el artista sabía aplicar perfectamente las proporciones armónicas del cuerpo humano y que era capaz de completar rostros de perfil de gran interés.

El pelo aparece dibujado en bloque y podemos apreciar un cuidadoso empeño por completar el dibujo de los vestidos a través de varias líneas de pliegues.

Si nos fijamos con detenimiento en la mujer izquierda de la segunda escena podemos apreciar varias franjas blancas sobre su cabello [77], lo que pueden dar a entender que, originalmente, poseía un *sakkos* de este color sobre la cabeza.

A pesar del mal estado de preservación, podemos extraer información visual relevante

atendiendo al dibujo de las figuras y la relación de éstas con el espacio. Resulta especialmente significativa la utilización de un pequeño rectángulo a modo de línea de tierra que da consistencia a ambas escenas, evitando que las figuras aparezcan flotando en la negrura espesa del fondo.

### Pieza cerámica I.AT.93 [78]

El vaso [78] nos presenta dos escenas separadas entre sí por el espacio dedicado a las asas del mismo. Los labios de la pieza muestran una decoración de corona de laurel a modo de friso que rodea todo el perímetro superior de la misma. La primera escena refleja tres sátiros y una mujer ubicados en un entorno arquitectónico, vislumbrado a través de varias columnas y un pequeño arquitrabe sujetado por éstas. Los sátiros aparecen desnudos, con un brazo extendido hacia el cielo y con la mirada dirigida hacia donde apuntan éstos. La mujer [79] parece surgir de la tierra como las típicas representaciones de la diosa Gea que podemos encontrar en otros vasos. Es difícil constatar la identidad de ésta debido a su estado de conservación, aunque, probablemente, se trate de una ménade por la compañía masculina que la rodea. La segunda escena muestra a tres figuras interactuando entre sí. Es complicado establecer un género para las mismas pero si atendemos a los restos de color blanco que cubren la piel de la otra mujer, podríamos deducir que los tres personajes de los que hablamos son varones. Todos van vestidos con un pesado *himatión*. Rodeando la zona de las asas encontramos una cenefa configurada por lenguas en serie. También, en la parte inferior de las escenas podemos ver un pequeño friso decorativo que sujeta las figuras, compuesto por meandros y cuadros cruzados con puntos entre los brazos de las diagonales.

En ambas escenas podemos ver que existe un interés por parte del autor de dibujar todos los detalles, utilizando líneas auxiliares. Tanto

[78] Autor, 2014,  
Representación digital  
de una pequeña cratera  
de cáliz de figuras rojas.  
Procedente de Ierissos,  
1973. S. IV a.C.  
H. 28,5 cm.  
(No. inv. I.ΔΥ.93).



[79] [80] Autor, 2014,  
(detalle) (No. inv. I.ΔΥ.93).

los pliegues de la ropa como las divisiones anatómicas internas de los cuerpos, o los elementos de la arquitectura, aparecen representados perfectamente.

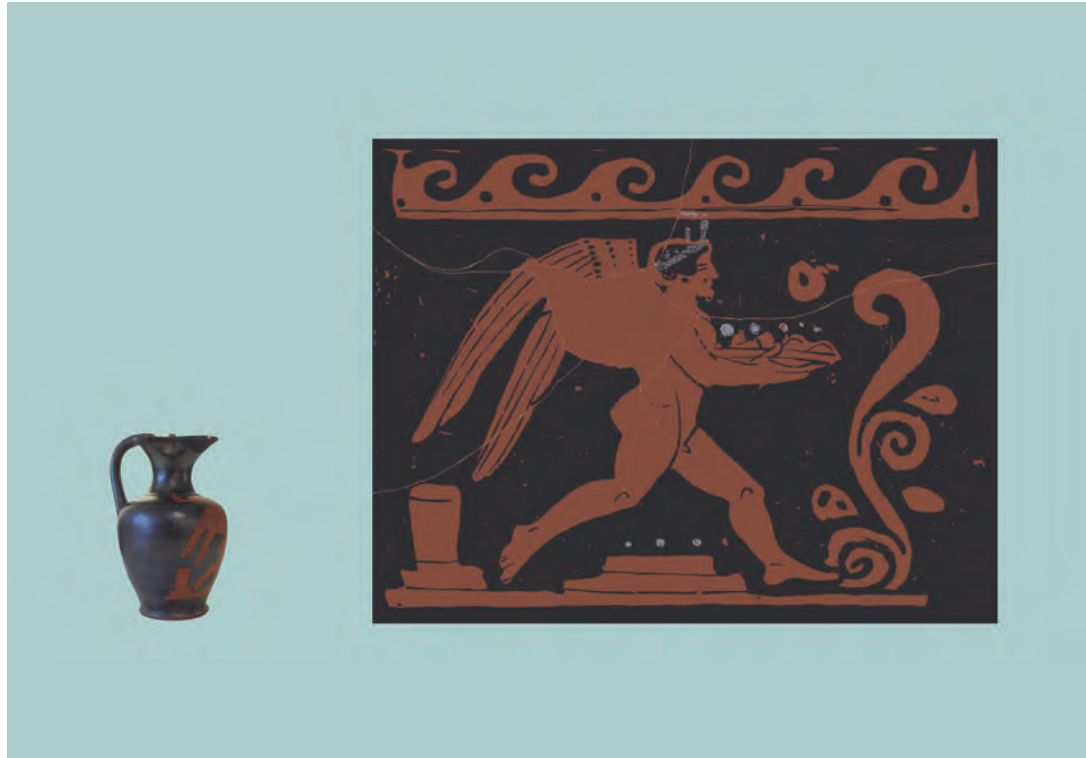
El aspecto de los perfiles y los cuerpos, aunque bien proporcionados, tienen un aire infantil, quizás por las dimensiones de los ojos, bastante grandes en consideración a la regla general de los vasos [80]. También existen contrastes entre algunos elementos concretos, como pueden ser las distintas manos o pies dibujados, siendo la representación de unos más conveniente que la de otros. El pelo aparece dibujado en bloque, aunque también existe una intención de simular el despliegue de algunos grupos de cabellos sueltos.

Podemos apreciar una gran diferencia en el estilo compositivo de las dos escenas: la primera respira mucho mejor, gracias a los espacios res-

petados entre los personajes (también contiene un mayor dinamismo a través de la gestualidad de sus figuras); la segunda parece mucho más robusta, sin apenas zonas en negro para descansar la mirada. La solidez de los ropajes da la impresión de un hieratismo casi pétreo.

La figura de la mujer en la primera escena contiene restos de color blanco en todo el cuerpo, síntoma, quizás, de que se encontraba completamente desnuda en su representación original [79]. Aunque se hace difícil consolidar dicha opinión debido al estado de conservación de la misma. También la primera columna conserva restos de este tono.

Uno de los aspectos más interesantes de esta obra es la manera en que se sugiere el espacio arquitectónico de la primera escena con apenas tres columnas cortadas, un pequeño trozo de arquivitrabe y una columna que baja hasta la



[81] Autor, 2014, Representación digital de un *enócoe* de boca trilobulada de figuras rojas. Nea Syllata, Chalkidiki. S. V - IV a.C. H. 15,7 cm. (No. inv. MΘ 2703).

línea base. Es un buen ejemplo de cómo diseñar un paisaje utilizando la mínima cantidad de elementos en su representación, mostrando una economía de medios que justifica su empleo en dar protagonismo a los cuerpos de los personajes sobre el entorno que los rodea.

#### **Pieza cerámica MΘ 2703 [81]**

El dibujo del vaso [81] se compone de una escena única. En ella aparece representado un *erotes* en actitud de movimiento, portando un plato en la mano cuyo contenido no podemos identificar con facilidad, aunque por su aspecto podría tratarse de fruta. En la parte superior vemos una cenefa compuesta por olas continuas y puntos dentro de éstas. En la parte inferior existen algunos elementos, quizás de origen arquitectónico, que no conseguimos identificar. En el lado

derecho podemos observar algunas formas vegetales a modo de decoración.

La composición de la escena, aunque sencilla, nos revela una disposición muy inteligente de todos los elementos inmersos en la misma. Podemos apreciar con qué sutileza ha sido capaz el autor de relacionar las diferentes formas entre sí, así como respecto a la masa negra del fondo.

El dibujo es robusto, mostrando un silueteado que delimita el contorno de los objetos de forma contundente, dando una firmeza atlética a la anatomía del personaje representado.

Aunque el estado de conservación no nos permite ver la totalidad del dibujo original, podemos apreciar un interés por dibujar los detalles de la obra, especialmente las líneas auxiliares y los puntos que componen las alas de la figura. También el rostro y el perfil parecen



[82] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 2703).



[83] Autor, 2014, Representación digital de una crátera ática de columnas de figuras negras. Cementerio de Thermi, 1963. Finales del S. VI a.C. H. 20,8 cm. (No. inv. MΘ 3044).



[84] [85] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 3044).

haber sido realizados con gran criterio artístico.

Asimismo, podemos apreciar restos de color blanco en elementos decorativos a modo de puntos, además del dibujo de una corona ubicada en la cabeza del personaje [82].

Todos los detalles comentados vienen a remarcar la excelencia de este dibujo. Es posible que, quizás, no llame la atención del observador en un primer instante por su aparente simplicidad, a pesar de eso, podemos constatar que se trata de una obra creada bajo principios artísticos sumamente inteligentes y cuya belleza y armonía son más que patentes cuando uno la contempla con detenido interés.

### Pieza cerámica MΘ 3044 [83]

El vaso [83] muestra un dibujo de friso continuo que se extiende a lo largo de todo su perímetro.

Dentro de este espacio podemos diferenciar dos escenas separadas por dos elementos decorativos de difícil identificación, situados justo en la parte inferior a las asas de la pieza. La primera escena muestra a tres hoplitas en formación que avanzan en la misma dirección. Los tres van equipados con cascos corintios con penacho, escudo corintio (*hoplon*), grebas y una pareja de lanzas (*dora*). El soldado central parece llevar puesta una capa (clámide), mostrando la caída de uno de los extremos de la prenda por la parte posterior del escudo. La otra imagen aparece presidida por el dios Dioniso sentado, vestido con himatión, portando una corona de hojas de vid en la cabeza y sujetando un ritón en su mano izquierda. A sus lados aparecen dos sátiros [84] desnudos en actitud de movimiento, quizás danzando, que dirigen su mirada hacia el dios. También podemos ver algunas ramas de

vid con hojas y racimos de uvas acompañando a los personajes. Ambas escenas se encuentran coronadas por una serie de puntos a modo de decoración.

En el dibujo podemos ver la importancia que confería el autor a la representación de los detalles de los personajes. De la misma manera, parece emplear una jerarquía de tamaños en la ilustración de algunas partes de las figuras para conferir mayor protagonismo a éstas. En la primera escena podemos ver como las cabezas aparecen dibujadas desmesuradamente grandes en comparación con las delgadas piernas, hecho aún más claro si las contrastamos con los diminutos pies que sostienen las robustas figuras. Entendemos que este recurso es utilizado por el autor para destacar el valor de los atributos bélicos, especialmente del casco, el cual viene a definir la identidad del personaje de forma clara. Además, el aumentar el tamaño de la superficie de dicho elemento le permite trabajar con mayor facilidad los detalles del interior del mismo. También podemos apreciar esto en la segunda escena, donde los sátiros aparecen representado con pies también pequeños y con muslos extremadamente gruesos. Este tipo de deformaciones, que igualmente eran aplicadas en el trasero, son propias de las procesiones de *komastas* (juerguistas), buscando generar imágenes con cierto sentido del humor. En todo caso, podemos apreciar como dichas desproporciones no juegan en contra del entendimiento del dibujo, sino que destacan unas partes por encima de otras bajo un criterio subjetivo por parte de su autor. También podemos remarcar la expresividad que subyace en este recurso, especialmente en las piernas de los sátiros, cuya anatomía se adapta a la forma del vaso: más estrecho en su parte inferior y más grueso en su parte media.

Las líneas auxiliares nos muestran cuantiosos detalles, haciendo especial hincapié en toda la escena dionisiaca, aportando numerosa información visual del interior de las formas de

los individuos.

También podemos apreciar el empleo de tonos blancos y rojizos a través de algunos restos que potencian el interés visual de la obra. En los blasones de los escudos podemos reconocer una cabeza de carnero [85], la mitad de un cuadrúpedo (quizás un lobo) y tres círculos cuyo conjunto parece formar un triángulo invertido.

La calidad de esta obra se centra en el dinamismo de los dibujos, la viveza de los mismos y el interés por el detalle. Se trata de un trabajo de gran belleza expresiva por todo lo comentado.

### Pieza cerámica *MΘ 3045* [86]

El dibujo de la pieza [86] está compuesto por una escena única. En ella aparecen dos hoplitas equipados con casco corintio con penacho, escudo corintio (*hoplon*), capa (clámide), grebas y una pareja de lanzas (*dora*). En la parte superior podemos ver dos franjas de puntos seriados inscritas entre tres líneas de trazado irregular.

La forma alargada del vaso permite una mayor esbeltez en la construcción de las figuras que la que podemos encontrar en el vaso anterior (*MΘ 3044* [83]). En este caso, a pesar de la grávida presencia del escudo, el movimiento de los personajes es ascendente debido a su estrecha figura y potenciado, también, por el movimiento diagonal de las lanzas.

Podemos apreciar como apenas unas cuantas líneas auxiliares han sido utilizadas para reflejar los detalles inscritos en los personajes. A pesar de esta simplicidad, el dibujo es acertado, las proporciones correctas, dando lugar a una representación segura de sí misma que muestra a dos figuras fuertes. También el aprovechamiento del espacio compositivo y la distribución de las masas llenas y vacías han sido concebidos con gran maestría.

Algunos restos de color rojizo nos indican detalles que debieron tener los cascos y los escudos, aunque los blasones de éstos no hacen



[86] Autor, 2014,  
Representación digital  
de un *olpe* ático de  
figuras negras. Cemen-  
terio de Thermi, 1963.  
Finales del S. VI a.C.  
H. 20,9 cm.  
(No. inv. MΘ 3045).



referencia a ninguna forma complicada, sino a una decoración simple, basada en formas muy básicas [87].

Las características comentadas vienen a señalar un dibujo con unas cualidades artísticas a tener en cuenta, no sólo por su calidad como obra en sí, sino por lo que aporta con su presencia a la forma de la cerámica en que está impreso.

#### Pieza cerámica MΘ 4028 [88]

El dibujo del vaso [88] se centra en una escena única, en la cual aparece representado un personaje alado femenino, vestido con quitón, sosteniendo entre sus manos lo que parece ser un cofre. La parte superior de la obra se encuentra delimitada por un pequeño friso de lenguas en serie con puntos intercalados entre ellas. En la

parte inferior encontramos una forma irregular a modo de línea base sobre la que se asienta la figura.

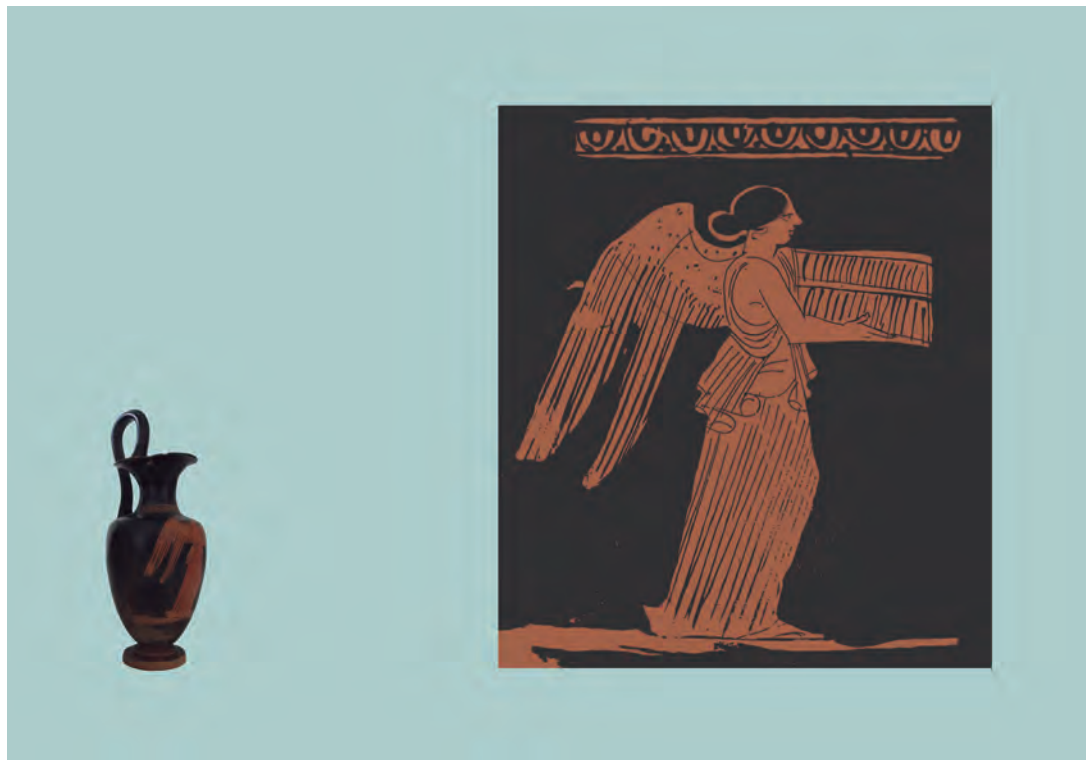
La primera característica que salta a la vista al contemplar este trabajo es la cantidad minuciosa de líneas auxiliares empleadas en la descripción de los diferentes elementos de la figura. Tanto las plumas de las alas, como los pliegues de la ropa y el trazado decorativo del cofre han sido trabajados con delicado esmero.

El dibujo de la figura es correcto, de proporciones agradables, quizás destacando como único punto más débil el silueteado del perfil del rostro, dando lugar a una nariz más gruesa de lo común [89]. No obstante, tampoco puede considerarse un error, ni podemos decir que el personaje pierda en belleza por este hecho.

La figura muestra un aspecto casi escultórico definido por el peso que genera la infor-



[87] Autor, 2014, (detalle)  
(No. inv. MΘ 3045).



[88] Autor, 2014,  
Representación digital  
de un *enócoe* de boca  
trilobulada de figuras rojas.  
Confiscado en Hatzelis.  
S. V a.C.  
H. 22,7 cm. (con asa).  
(No. inv. MΘ 4028).

mación visual aportada por las líneas auxiliares. En conjunto, la apariencia pétrea de la representación sugiere la gravidez de ésta: el elemento que porta la mujer en sus manos es pesado incluso a nuestros ojos. Esta robustez del cofre es compensada con el descenso de las alas en la dirección opuesta, generando una composición de sobresaliente equilibrio y armonía.

El pequeño paso que parece estar dando la figura, indicado con la inclinación de la pierna más adelantada, sugiere un movimiento sutil, casi inaprensible; la mirada enfocada en la misma dirección que sus pasos, así como la línea superior del cofre que parece conectar directamente con el límite superior de las alas [89], todo ello sugiere una actitud segura en el personaje, consciente de su cometido, pero no por ello impulsado por una prisa vital: manifiesta una elegancia atemporal en este delicado des-

plazamiento que parece llevar a cabo.

En resumen, se trata de un dibujo creado bajo principios que responden a una inteligencia artística notable. La belleza de la obra es difícil de cuestionar y gana en valor cuanto más se contemplan sus pequeños detalles.

#### Pieza cerámica MΘ 5231 [90]

La obra [90] contiene una única escena que representa la lucha de dos soldados armados. El personaje de la izquierda [91] está equipado con casco corintio con penacho, escudo corintio (*hoplon*), grebas, espada colgada en una funda en el abdomen y lanza (*doru*). Su vestimenta parece responder a un quitón corto, probablemente también una capa (clámide) en la parte superior, y encima de la túnica, cubriéndole el tórax, un coselete. El soldado de la parte derecha tiene



[89] Autor, 2014, (detalle)  
(No. inv. MΘ 4028).

[90] Autor, 2014,  
Representación digital de  
un *olpe* de figuras negras.  
Procedente de una tumba  
de Trilofos, Tesalónica,  
1931. Finales S. VI -  
principios del S. V a.C.  
H. 21,5 cm.  
(No. inv. MΘ 5231).



un casco con penacho cuya visera recuerda a la forma del yelmo tracio. También va equipado con escudo corintio, espada enfundada y lanza, aunque no se aprecia si lleva grebas en las piernas. Su vestimenta también parece responder a un quitón corto y algún tipo de coraza sobre la ropa. En la parte superior encontramos un doble friso formado por una serie de puntos inscritos entre tres líneas paralelas horizontales de trazado irregular.

La imagen muestra una encarnizada lucha entre ambos individuos. El encuentro violento de éstos viene remarcado por la colocación lateral de los escudos, enfrentados entre sí. La posición de los combatientes nos da pistas acerca de su seguridad física para la batalla: el soldado de la izquierda sujeta firmemente la lanza y se inclina hacia el oponente mientras que este último, arrodillado y con el torso y la cabeza gira-

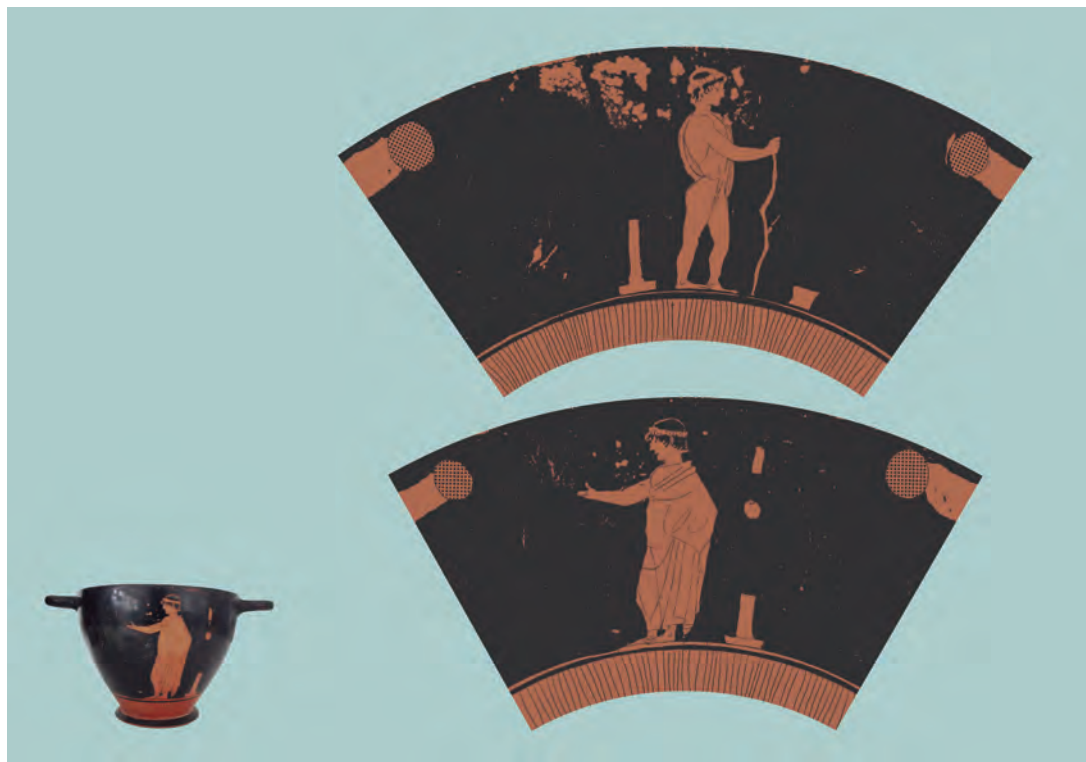
dos, intenta contrarrestar el avance impetuoso de su contrincante.

A pesar de la actitud agitada de los personajes, la composición no tiene demasiado dinamismo, quizás porque la línea horizontal generada por las lanzas encontradas viene a estabilizar la imagen. También las líneas de dirección que se manifiestan a través de los brazos y los escudos vienen a contrarrestarse mutuamente. En todo caso, la mala conservación del pie derecho del atacante de la izquierda podría ser un punto clave a la hora de valorar el dinamismo del dibujo, ya que de conservarse su color vendría a confirmar la masa negra en diagonal ascendente que forma el cuerpo de dicho personaje y reforzaría la fuerza con que éste avanza hacia su enemigo.

La proporción de las figuras parece ser correcta. El dibujo no hace especial hincapié en



[91] Autor, 2014, (detalle)  
(No. inv. MΘ 5231).



[92] Autor, 2014, Representación digital de un *skyphos* de figuras rojas. Procedente de una tumba en Karabournaki, Tesalónica. S. V a.C. H. 14,8 cm. (No. inv. MΘ 6992).

ofrecer mucha información a través de la línea, aunque la cantidad de trazos reflejados resulta efectiva para la comprensión inmediata de la obra.

Podemos apreciar algunos restos rojizos de pinceladas en la ropa, los escudos y las cascos de ambos individuos.

### Pieza cerámica MΘ 6992 [92]

El vaso [92] muestra un friso continuo en el que aparecen dos escenas independientes con una única figura como protagonista de cada una de ellas. La primera imagen representa a un varón vestido con *himatión* y con algún tipo de banda en el pelo [93]. Tiene el brazo derecho alzado paralelamente al suelo con la mano abierta mirando hacia arriba. La otra escena muestra a un joven casi desnudo, atraviado apenas con un

trozo de tela que sostiene sobre uno de sus hombros [94]. También lleva una banda en el pelo. En la mano derecha sujeta un palo. En ambas escenas podemos ver algunos elementos de carácter arquitectónico. La decoración de las dos imágenes se completa con un friso inferior decorado con líneas verticales.

Lo primero que llama la atención de la pieza es la relación entre las figuras y el espacio negro del fondo, el cual abarca casi la totalidad de la composición. La presencia de los personajes resulta casi anecdótica. La simplicidad de las escenas, reducida a la existencia de una única figura, viene a considerar a la misma a través de su propio significado, evitando cualquier tipo de narración que pudiera extraerse de la relación entre varios personajes. De esta manera, casi podríamos equiparar la función de los varones reflejados a la de elementos simbólicos



[93] [94] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 6992).



[95] Autor, 2014,  
Representación digital  
de una crátera ática  
de columnas de figu-  
ras negras. Procedente  
del cementerio de Agia  
Paraskevi, prefectura de  
Tesalónica. 530-520 a.C.  
H. 19,6 cm.  
(No. inv. MΘ 9302).



que se utilizan en otros vasos con una intención principalmente decorativa.

El deterioro de la pieza no nos permite evaluar la calidad original de la línea. También podemos comprobar que existen ciertas debilidades en el sentido de las proporciones, especialmente si atendemos a la figura desnuda, la cual posee una cabeza grande y un torso vigoroso que son sostenidos por unas piernas, quizás, demasiado cortas. De esta manera, la construcción del individuo parece estar compuesta por dos mitades, la inferior y la superior, que no llegan a encajar de forma completamente armónica. Es posible que este hecho también afecte a la otra figura (sin duda, de menuda estatura en comparación al tamaño de su cabeza), pero al encontrarse ésta vestida no podemos asegurarlo con absoluta certeza.



[96] Autor, 2014, (detalle)  
(No. inv. MΘ 9302).

### Pieza cerámica MΘ 9302 [95]

La obra [95] está compuesta por un friso continuo en el que aparecen dos escenas muy similares. En ambos casos podemos ver la figura de Dioniso [96] recostado sobre unos almohadones, vestido con una túnica de cintura para abajo y con una corona de hojas de vid en el pelo. Una de las figuras sostiene un ritón en su mano derecha mientras que la otra mantiene el brazo y la pierna derecha paralelamente extendidos sobre la línea inferior. Justo delante de él podemos percibir una prenda o un tejido de algún tipo colgado de la pared. También apreciamos algunas ramas de vid con hojas y racimos de uvas ubicados por el fondo. Para separar las escenas encontramos el dibujo de dos grandes ojos y, a modo de decoración, también podemos ver un conjunto de manchas en serie en la parte

superior de ambas ilustraciones.

La construcción de la imagen es expresiva, mostrando gran interés en transmitir la viveza de lo representado. Encontramos, a su vez, un sistema de dibujo de líneas auxiliares cuidadoso, enfocado en ilustrar un gran número de detalles para la comprensión interior de las estructuras representadas, así como en decorar por medio de trazos la superficie de las túnicas.

El uso de un tono rojizo en la decoración del pelo y la barba, las túnicas y la línea de tierra, nos muestra un mayor interés por concretar una pieza de contenido estético relevante.

Las ramas de vid son utilizadas sabiamente como elementos articuladores de la composición, generando dinamismo en la misma y quitando importancia a la presencia visual de la masa del fondo.

La simplicidad del vaso transmite fácilmente el simbolismo de sus elementos, que no tienen la intención de inscribirse en un escenario narrativo, sino, más bien, de emplearse como portadores de significados propios de la cultura a que remiten. De esta manera, la figura de Dioniso hace referencia a la actividad del *simposio*, cuyo elemento principal podía ser una cratera como la que aquí tenemos, donde se llevaba a cabo la mezcla del agua con el vino.

A diferencia de otros vasos donde la decoración es utilizada con un papel secundario para separar las diferentes escenas, podemos apreciar que la presencia de los ojos ornamentales es casi tan importante como la de las figuras, pues la robustez de su forma y el peso de su oscuro relleno hacen que destaquen con mucha fuerza sobre la superficie de color arcilloso.

La composición de la obra es interesante y animada a la vez que sencilla, adaptándose correctamente a la forma del vaso y al espacio que la presencia de las asas arrebató al friso ilustrado.

### Pieza cerámica MO 9398 [97]

La obra [97] muestra un friso continuo dividido en dos escenas. La primera refleja un desfile dionisiaco, presidido en el lugar central por dicha divinidad, quien aparece vestida con una túnica y coronada con hojas de vid. A su derecha podemos ver a una ménade [98], también con una corona vegetal en la cabeza y con una túnica. En el lado izquierdo hay un sátiro desnudo con unas cintas blancas sujetadas en su mano. Asimismo podemos ver algunas ramas de vid en el fondo de la composición. La otra escena muestra a tres hoplitas equipados con cascos corintios con penacho, escudos corintios (*hoplon*), capas (clámides), grebas y dos lanzas (*dora*) cada uno de ellos [99]. En ambas imágenes podemos ver una serie de manchas en la parte superior a modo de decoración. En la zona de las asas, separando los dos dibujos, aparecen dos ojos de grandes dimensiones.

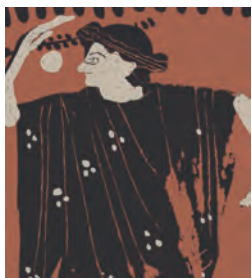
El dibujo desprende una gran vitalidad a través de la expresividad de su construcción. Los trazos de pincel utilizados para realizar las formas son fluidos y ágiles, dando un aspecto de notable interés artístico. Para ello podemos fijarnos especialmente en la marca que conforman las lanzas de los soldados, cuyo rápido movimiento solo puede responder a la habilidosa muñeca de un experimentado artista.

Todas las figuras poseen un dinamismo especial, a pesar de su aspecto arcaico, gracias a la inclinación a la que están sometidas respecto a su vertical (la única más hierática en este sentido sería la figura de la ménade). También las líneas auxiliares han sido tratadas con especial esmero, revelándonos bastantes detalles del interior de los personajes.

La utilización del color blanco para conformar los detalles de los escudos [99], los penachos, la túnica interior de Dioniso o la piel de la ménade [98], confiere a la obra un contraste muy interesante y conforma un conjunto de una colorida sutileza, que transmite gran armo-



[97] Autor, 2014,  
Representación digital de  
una crátera ática de col-  
umnas de figuras negras.  
Procedente del cemen-  
terio de Agia Paraskevi,  
prefectura de Tesalónica.  
Finales del S. VI a.C.  
H. 21,5 cm.  
(No. inv. MΘ 9398).



[98] [99] Autor, 2014,  
(detalle)  
(No. inv. MΘ 9398).

nía y belleza en su contemplación.

La figura de Dioniso viene a destacarse a través de las ramas de vid que salen de su silueta, haciendo de líneas vertebrales que sustentan dicha escena y convierten al dios en el centro de atención de la misma. Podemos apreciar, también, como la composición resulta en un extraordinario equilibrio entre las masas oscuras y las claras, salpicada graciosamente por el peso de las manchas en color blanco.

En conjunto, podemos decir que se trata de un interesantísimo dibujo, cuya vigorosa expresividad consigue seducir nuestra mirada, dotando al trabajo de una destacada actualidad.

### Pieza cerámica MΘ 9527 [100]

El vaso [100] presenta un estrecho y largo friso continuo con dos escenas insertas en él mismo.

En ambas imágenes podemos contemplar la misma cantidad de figuras con posiciones prácticamente idénticas. De izquierda a derecha (o de derecha a izquierda, da lo mismo), podemos ver un tipo de decoración vegetal seguido por la figura de una esfinge; a continuación, aparece una figura sentada en un taburete (*difros*) y tres personajes desnudos (el de la parte central sosteniendo un gallo [101]). Cerrando la composición encontramos otro personaje sentado, una esfinge [102] y una decoración vegetal del mismo tipo que la anterior.

Las imágenes podrían narrar una escena de cortejo, ya que era habitual el regalo de gallos para este tipo de situaciones, especialmente en relaciones de tipo homosexual [101].

Uno de los puntos más destacados de esta obra es la aplicación del color, que se conserva en gran parte aún hoy día. Los detalles impre-



[100] Autor, 2014, Representación digital de un *skyphos* de figuras negras. Procedente del cementerio de Agia Paraskevi, prefectura de Tesalónica. h. 500 a.C. H. 14,8 cm. (No. inv. MΘ 9527).

ros en rojo y blanco crean cierta sensación de profundidad en las figuras (especialmente si nos fijamos en la superposición del gallo sobre los jóvenes posteriores), aportando un interesante resultado a la ilustración.

La calidad del trazo es natural y fluida hasta tal punto que podemos imaginar los recorridos que hizo el artista en su momento para trasladar el barniz a la superficie cerámica. Esta expresividad que podemos ver en el trazado viene a reforzarse por un tratamiento icónico en las figuras, de aspecto bastante arcaico, creando un interés casi místico en lo representado por el primitivismo que desprende la imagen.

Las líneas auxiliares apenas dan detalle de la fisonomía interna de las figuras, siendo difícil valorar el tipo de vestimenta, los contornos musculares y articulares o las propias facciones, fenómeno que viene a acrecentar el misterio

acerca de las identidades de las mismas.

La composición se presenta en un marcado aspecto horizontal debido a la conexión entre todos los elementos de ambas escenas, creando la sensación de una forma continua que flota en el espacio del fondo.

Si bien la obra no puede someterse a una valoración bajo parámetros de una intención mimética y salir bien parada de la misma, sí que podemos sentirnos atraídos por una belleza interna que funciona más allá de la conexión de lo representado con la realidad percibida por los sentidos. Se trata de un dibujo fuertemente asociado con el mundo de las ideas y es, bajo esta premisa, como debería ser juzgado.

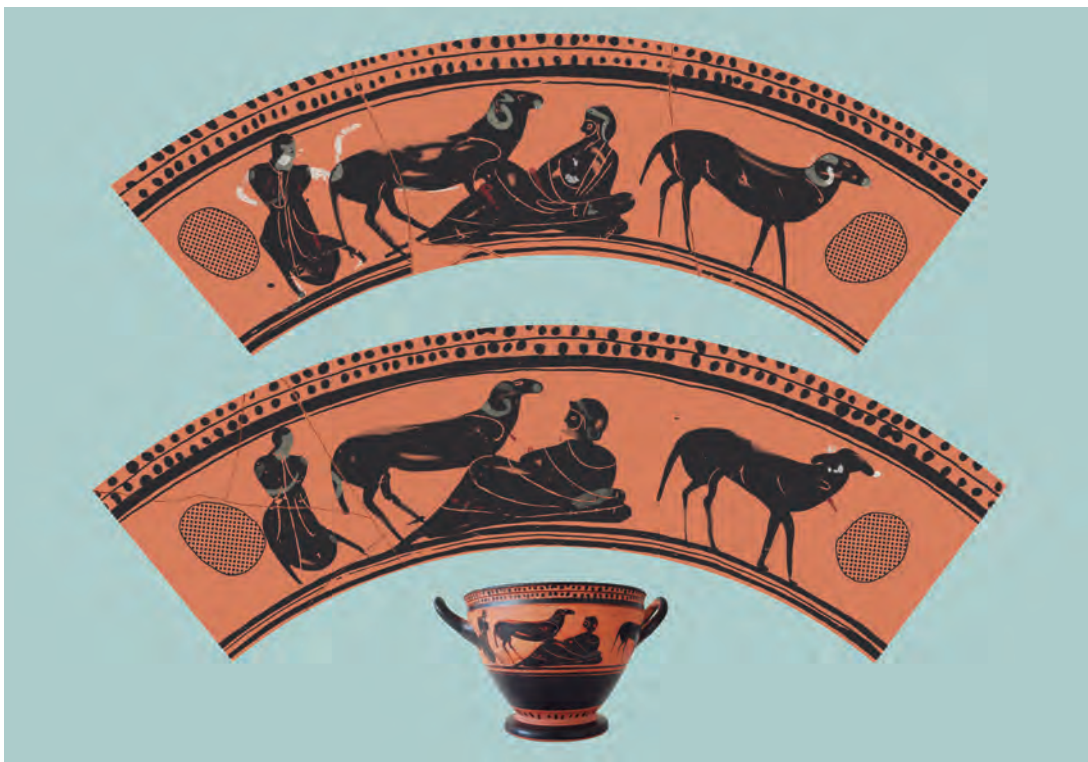
#### Pieza cerámica MΘ 9555 [103]

El friso inscrito en la pieza [103] se divide en



[101] [102] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 9527).

[103] Autor, 2014, Representación digital de un *skyphos* de figuras negras. Procedente del cementerio de Agia Paraskevi, prefectura de Tesalónica. 500-480 a.C. H. 16,3 cm. (No. inv. MΘ 9555).



[104] [105] Autor, 2014, (detalle). (No. inv. MΘ 9555).

dos escenas separadas sin ningún tipo de decoración entre ambas. Las dos contienen los mismos elementos dispuestos en idéntico orden. De izquierda a derecha, aparecen una figura femenina de pie, un carnero, una figura masculina recostada y otro carnero [104] finalizando la escena. En todo el perímetro superior de la cerámica podemos ver un friso decorativo compuesto por dos series de puntos y varias franjas paralelas al borde de diferente grosor.

El dibujo de las figuras es notablemente simple, concebido a través de los movimientos curvos originados por las manchas del pincel. Las líneas auxiliares nos dan información acerca de unos cuantos pliegues de las vestimentas, así como algunos rasgos fisonómicos de los carneros y el hombre recclinado, pero no aportan ningún detalle al respecto de las facciones de la figura femenina.

A través de los restos de color blanco que podemos apreciar en el dibujo podemos atisbar el aspecto original de la pieza, que ofrecería mucha más información, pero la mala conservación de los tonos aplicados tras el cocido de la cerámica hace que no podamos analizar la obra en toda su apariencia clásica. Así, pues, se hace difícil juzgar la construcción de las figuras femeninas, pues podemos apreciar que el tono blanco tuvo en su origen una posición determinante en el entendimiento de las mismas [105]. También se conservan detalles en tonos rojizos que aportarían detalles en las túnicas de los personajes.

Podemos ver que la composición tiene un sentido bastante simple, dejando gran parte de la importancia a la presencia del fondo de la propia cerámica.





[106] Autor, 2014, Representación digital de una cratera ática de columnas de figuras negras. Procedente del cementerio de Agia Paraskevi, prefectura de Tesalónica. h. 520 a.C. H. 19,5 cm. (No. inv. MΘ 9652).

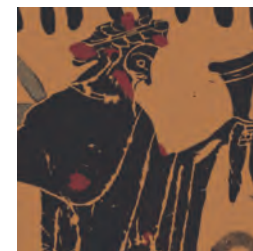
### Pieza cerámica MΘ 9652 [106]

En el vaso [106] podemos apreciar el dibujo de dos escenas independientes. La primera muestra un grupo de cuatro figuras de pie: dos hoplitas equipados con casco corintio con penacho, escudo corintio (*hoplon*), capa (clámide) y grebas, y dos personajes ataviados con *himatión*. La otra escena muestra una procesión en honor a Dioniso, quien aparece representado en el lugar central vestido con quitón e *himatión*, coronado con hojas de vid y sujetando un ritón en su mano izquierda [107]. También podemos apreciar dos figuras que corresponden a ménades, cubiertas con quitón y lo que parece ser una piel de animal (*nebris*) sujeta en la cintura. La más cercana al dios tiene en su mano alzada unos crótalos que hace sonar al ritmo de la danza. Además, podemos contemplar la presencia

de dos sátiros desnudos, uno de ellos sosteniendo y tocando un *barbitón* [108]. Las dos escenas están decoradas en su parte superior por una serie de manchas, mientras que aparecen enmarcadas en sus laterales por una franja doble formada con hojas de vid.

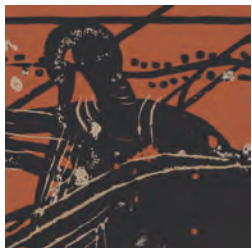
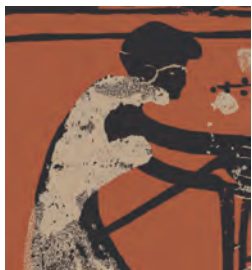
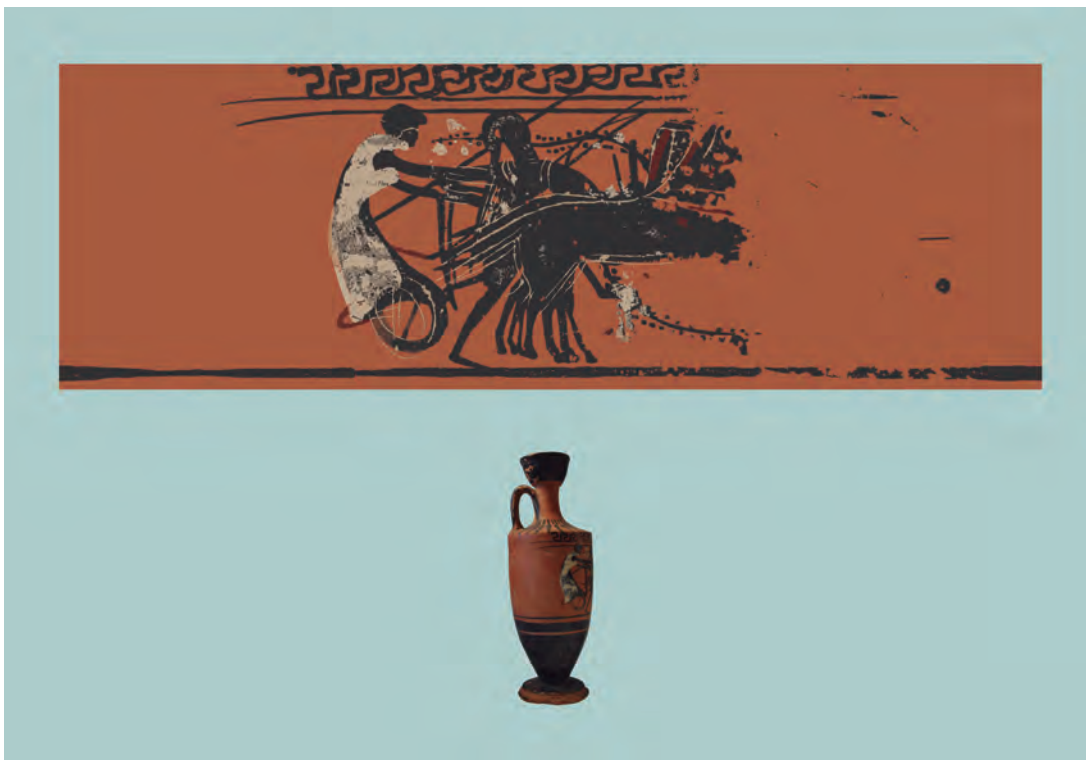
La construcción de los personajes responde a una intención expresiva, pero también contiene un interés por crear formas fácilmente reconocibles y con grandes capacidades descriptivas. Así, las líneas auxiliares nos aportan numerosos detalles tanto de las vestimentas y los objetos que rodean a las figuras como de sus rasgos físicos.

La proporción de los cuerpos se presenta de manera armónica, siendo utilizada su deformación para potenciar unas partes por encima de otras. Esta particularidad puede verse si comparamos las figuras de las ménades con los sá-



[107] [108] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 9652).

[109] Autor, 2014,  
Representación digital  
de un *lécito* de figuras  
negras. Entregado por  
Mr. Sefhakas. Princi-  
pios del S. V a.C.  
H. 19,6 cm.  
(No. inv. MΘ 10237).



[110] [111] Autor,  
2014, (detalle)  
(No. inv. MΘ 10237).

tiros, pues a pesar de tener una altura similar vemos como la cintura de las mujeres está colocada en un margen superior, haciendo resaltar la esbeltez de éstas a través de la longitud de sus piernas, mientras que en los sátiros se le da más importancia al robusto tórax, signo de su corpulencia y virilidad.

La actitud de los personajes sugiere una confraternización entre ellos, pues todos menos Dioniso aparecen enfrentados en parejas. En este sentido, cabe destacar el habilidoso gesto con que han sido representadas las ménades, girando la cabeza hacia el sátiro que las acompaña y dando muestras de aceptación ante la compañía de estos individuos que representan el lado salvaje del ser humano.

Mientras que la composición con los soldados parece tener un sentido más estático, podemos apreciar un ritmo bastante dinámico en

la escena dionisiaca: las figuras que rodean a la divinidad casi parecen mostrar una actitud cinética, mientras que el dios se presenta firmemente asentado sobre el suelo, mostrando su magnificencia.

Podemos apreciar también un acertado recurso al delimitar las zonas compositivas utilizando el negro del fondo para ello, dando como resultado un estudiado equilibrio entre las formas de las figuras y el fondo claro sobre el que se encuentran, y dotando a este último de una interesante luminosidad.

A través de los restos de pintura blanca y roja podemos hacernos una idea aproximada de como debía ser el aspecto de la obra original, llegando a la conclusión de que, si todavía conserva una parte importante de su belleza, en su estado primigenio debió ser, sin duda, un dibujo de un talento artístico a tener en cuenta.



### Pieza cerámica MΘ 10237 [109]

La obra [109] muestra un friso continuo en el que aparece una escena de un personaje montado [110] en un carro tirado por, al menos, dos caballos. La figura va vestida con una túnica larga, pudiendo ser ésta un quitón. Detrás de los animales podemos ver otra figura que podría responder a un soldado [111], pues parece portar un casco con penacho en la cabeza y soportar un escudo corintio (*hoplon*) visto de perfil, en su parte delantera. También existen varias líneas diagonales que pueden hacer referencia a lanzas (*dora*) utilizadas por dicho personaje. La situación del guerrero puede hablarnos del carácter bélico de la imagen, aunque también podría presentarnos una escena de *apobates*, en concreto un tipo de exhibición en la que el hoplita saltaba del carro para correr al lado del mismo durante unos instantes y volver a saltar dentro del vehículo a continuación. También, podemos apreciar algunas ramas con hojas que, probablemente, hagan referencia a una planta de vid. En la parte superior contemplamos una pequeña cenefa decorativa conformada por una serie de meandros simples que corren de forma continua hacia la derecha, así como de dos líneas paralelas debajo de éstos.

El estado de conservación de la pieza no hace fácil un análisis formal de la misma. Podemos apreciar algunos detalles significativos como puede ser la profundidad espacial que contiene la obra al representar a los animales en una visión lateral, es decir, dibujado uno sobre el otro, aportando otra figura ubicada tras éstos que vendría a reforzar este recurso espacial.

El dibujo muestra una concepción simple y expresiva de las formas, reforzando la descripción de las mismas a través de algunas líneas auxiliares adicionales. La composición es dinámica, dando una gran sensación de velocidad, especialmente remarcada por la situación del carro, cuya rueda no llega a pisar el suelo, sugiriendo el efecto del vigoroso empuje de los

corceles sobre el mismo.

Por último, podemos apreciar algunos restos de tonos rojos y blancos aplicados sobre las siluetas oscuras que vendrían a aumentar positivamente la percepción estética del trabajo.

### Pieza cerámica MΘ 10310 [112]

El dibujo del vaso [112] contiene un friso compositivo que alberga dos escenas. La imagen principal muestra la relación entre tres figuras. En la parte izquierda aparece una mujer vestida con quitón y llevando lo que parece ser un *fiále* (un cuenco para libaciones) en su mano derecha [113]. A su espalda vemos a un sátiro que podría encontrarse en actitud danzante. Tras éste vislumbramos a la última figura que cierra el cortejo cuya mano derecha se apoya en el hombro del sátiro [114]. También viste un quitón y lleva en su otra mano un cofre y una tela colgando de la misma. La escena secundaria muestra una decoración vegetal presidida por dos palmetas (una encima de la otra), y por dos ramas ondulantes que tienen varias volutas en su recorrido, y, además, presenta otras dos palmetas que se introducen en el espacio del hombro del vaso. Bajo las asas, separando ambas imágenes, podemos ver a dos búhos junto a decoraciones vegetales de menor importancia. También las mismas asas tienen alrededor unas franjas con manchas en serie. En la parte inferior, una pequeña cenefa con motivos parecidos a meandros recorre todo el perímetro.

En esta obra podemos apreciar un interesante conjunto que transmite una importancia parecida a las figuras humanas, animales y vegetales. De esta manera, todos los elementos aparecen dispuestos bajo preceptos que podríamos relacionar con el *horror vacui*, dotando al dibujo de un interesante atractivo estético.

Se aprecia, además, el interés por emplear diferentes tipos de línea a través de distintos grosores, dando lugar a elementos más expresivos contruidos con trazo de pincel, así como

[112] Autor, 2014,  
Representación digital  
de una hidria de figu-  
ras rojas. Colección  
Papailiakis. S. V a.C.  
H. 23,1 cm.  
(No. inv. MΘ 10310).



[113] [114] Autor,  
2014, (detalle)  
(No. inv. MΘ 10310).

a componentes más refinados edificados bajo líneas más exquisitas.

Los personajes parecen tener cierta presencia escultórica, dictaminada por un silueteado duro contra el fondo y un gran número de líneas auxiliares que los completan interiormente; tanto los pliegues de las figuras femeninas como la robustez anatómica del sátiro parecen contener una sensación visual marmolína al tacto. El perfil de los rostros aparece muy bien construido, incorporando unos rasgos faciales suaves y armónicos y utilizando una representación del cabello en bloque del que salen algunos mechones de cabello individuales.

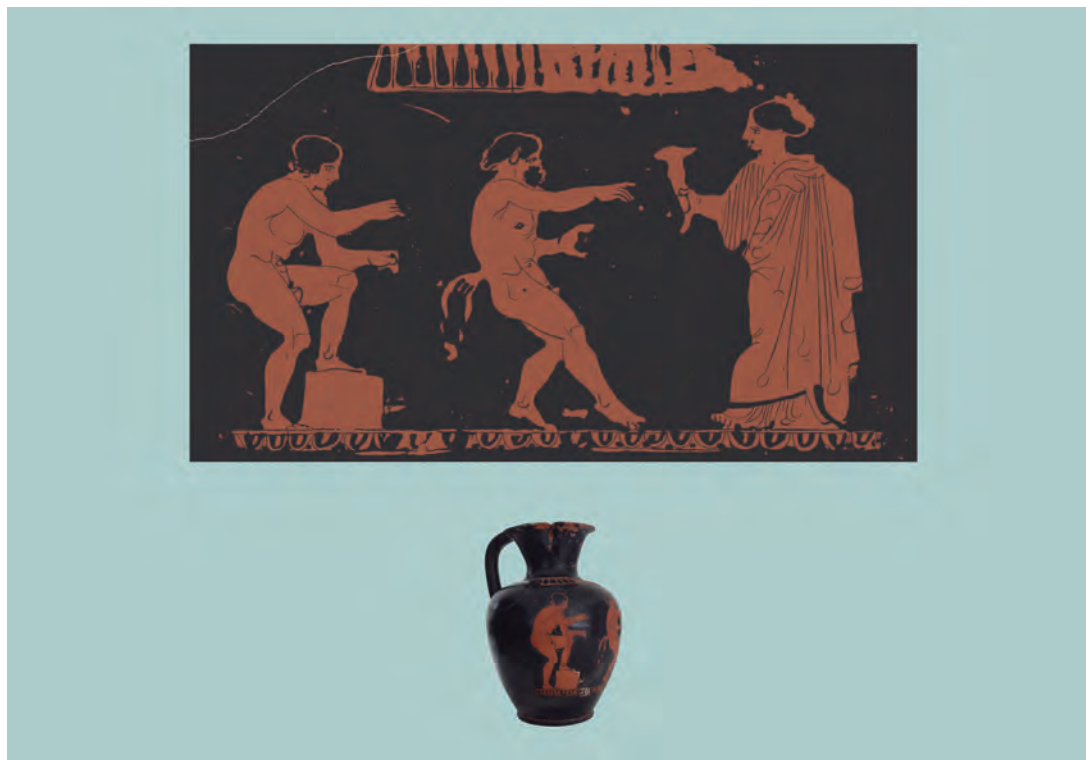
La manera en que las palmetas de los extremos rompen con la composición del cuerpo del vaso, introduciéndose en el hombro del mismo, da una muestra de los recursos de los que pueden hacerse uso para adaptar los dibujos a las

diferentes formas de los recipientes cerámicos. En este caso, el resultado se manifiesta de un modo ingenioso y creativo.

Por último, también merece la pena destacar el armonioso equilibrio de la composición que muestra un diálogo sumamente interesante entre la masa oscura y la masa clara, las diferentes calidades y tratamientos de la línea, así como la forma en que se ha adaptado el dibujo completo a la silueta del vaso.

### Pieza cerámica MΘ 10312 [115]

El dibujo del vaso [115] se centra en una sola escena. En ella aparecen, de izquierda a derecha, un joven desnudo que apoya la pierna izquierda sobre un soporte cuadrado [116], un sátiro desnudo [117] que se acerca a la tercera figura (una mujer vestida con quitón e *himatión*)



[115] Autor, 2014, Representación digital de un *enócoe* de boca trilobulada de figuras rojas. Colección Papailiakis. S. V a.C. H. 17,9 cm. (No. inv. MΘ 10312).

para coger el ritón que ésta sostiene en su mano derecha. Cerrando la escena por la parte superior vemos un friso pequeño con decoración de lenguas alargadas, mientras que en la parte inferior, empleada como línea base que sustenta a los tres personajes, aparece otro pequeño friso con decoración de lenguas dobles y puntos intercalados entre éstas.

El silueteado de las figuras, aunque firme, resulta delicado, debido al empleo de líneas curvas en el recorte de los elementos sobre el fondo, evitando picos o rectas con carácter más agresivo.

Las líneas interiores también aparecen con delicadeza, mostrando el suave desplazamiento que sufrieron las cerdas del pincel en su trazado original. Los rostros aparecen hábilmente contruidos, relacionando sus diferentes partes de manera coherente.

Las proporciones, armónicamente constituidas, confieren a las figuras de cierta robustez, aunque no por ello pierden en gracilidad o ligereza. Dichas sensaciones sutiles son propuestas con especial énfasis a través de la gestualidad del sátiro, cuyos pies apenas tocan el suelo con la punta de los dedos, pareciendo deslizarse sobre la cenefa inferior con la ligereza de una pluma (si el autor hubiese colocado alas a su espalda podríamos creer sin duda que se encuentra levitando).

La composición funciona a base de tres líneas verticales que ascienden, aportando una gran quietud a la imagen. Gracias a las posiciones de sus personajes, la escena no resulta demasiado estática, sino que guarda un sentido grácil dentro de su concepción sosegada.

Sin duda, toda la obra transmite un acierto artístico y una belleza considerables, aunque la



[116] [117] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 10312).

[118] Autor, 2014, Representación digital de un *skyphos* de figuras rojas. Colección Papailiakis. S. V a.C. H. 14,5 cm. (No. inv. MΘ 10320).



[119] [120] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 10320).

figura del sátiro merece la pena ser destacada por su viveza, su expresividad y por la armonía que desprenden las relaciones de sus diferentes partes, así como el diálogo que ésta ejerce con los otros elementos del dibujo. Todo detalle que compone su apariencia (el movimiento del cabello o de la cola, el gesto de la vigorosa mano, la delicadeza de sus firmes piernas) revela un ingenio y una creatividad que todavía llaman nuestra atención hoy día.

#### Pieza cerámica MΘ 10320 [118]

En la pieza [118] podemos ver el dibujo de un friso continuo en el cual se diferencian dos escenas. La primera muestra una figura femenina que parece vestir un peplo. También tiene algún tipo de cinta en el pelo o pañuelo, quizás un *sakkos*. A su lado se encuentra un soldado

[119] vestido con sandalias y capa (clámide) y equipado con una lanza (*doru*), que parece tener en la cabeza un gorro de tipo frigio o cónico (*pilos*). Es posible que la escena reproduzca el momento de la partida del personaje masculino a la guerra, ya que la mujer parece tener un *fiale* en la mano, comunmente utilizado para libaciones en este tipo de situaciones. En la parte superior central aparece otro elemento difícilmente identificable debido al estado de conservación de la pieza. La segunda escena muestra a dos mujeres, una de ellas sentada, ataviadas con quitón y llevando en el pelo una cinta. La figura de la derecha [120] porta un cuenco con elementos que podrían corresponder a fruta o comida, en una actitud de ofrecer su contenido a su compañera sentada. En la parte central superior encontramos un ave volando [120]. En las zonas de las asas, cerrando y separando am-





[121] Autor, 2014, Representación digital de un *skyphos* de figuras rojas. Colección Papailiakis. S. V a.C. H. 12,3 cm. (No. inv. MΘ 10322).

bas escenas, podemos ver una rica decoración de tipo vegetal con palmetas y volutas.

El dibujo tiene una apariencia muy firme. Las líneas son duras, al igual que los silueteados, creando un contraste fuerte entre figuras y fondo. Las proporciones de los personajes tienden a contraer un poco lo que debiera ser su longitud vertical, creando la sensación de robustez y cierta pesadez en las siluetas. No obstante, esta apariencia fornida no actúa negativamente sobre la belleza de la obra, sino todo lo contrario, las figuras poseen una presencia visual de notable impacto que las dota de una atractiva monumentalidad.

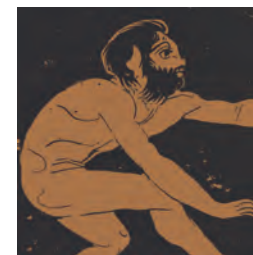
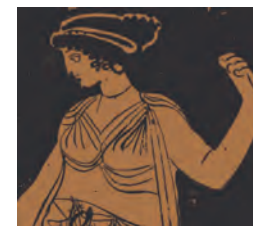
Las líneas auxiliares aportan una riqueza estética muy a tener en cuenta, reflejada no sólo a través del trazo de diferentes grosores de las mismas, sino utilizando el contraste entre delicadas marcas curvas (como las que componen

los ornamentos vegetales o los pliegues de los vestidos) y contundentes trazados rectos (como las líneas que conforman las plumas del ave).

Podemos apreciar un sorprendente sentido compositivo no sólo a nivel global, sino valorando ambas escenas de manera individual. Los huecos del fondo han sido rellenos con bastante acierto, generando una exquisita armonía entre zonas claras y oscuras. El ojo recorre con entusiasmo todos los espacios, conectados de una manera sumamente inteligente y dando lugar a recorridos visuales de destacado dinamismo.

#### Pieza cerámica MΘ 10322 [121]

El dibujo del vaso [121] muestra un friso continuo con dos escenas separadas en el mismo. La primera refleja a dos mujeres de pie enfrentadas



[122] [123] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 10322).



la una a la otra. Ambas parecen ir vestidas con peplo, aunque la de la izquierda lleva un *sakkos* en la cabeza y la otra una cinta sujetándole el cabello [122]. En la segunda imagen aparece un sátiro desnudo [123] y una mujer ataviada con peplo, llevando una banda en la cabeza. Las escenas se encuentran separadas entre sí por decoraciones vegetales de palmetas y ramas con volutas.

El dibujo de esta obra es refinado, mostrando un minucioso interés por representar todos los detalles de los pliegues de los tejidos a través del uso de numerosas líneas auxiliares. La apariencia que sugiere el detallista uso de los trazos produce una sensación de similitud escultórica en las figuras representadas. Las proporciones de los cuerpos funcionan en perfecta armonía, incluso en la extremada gestualidad dramática llevaba a cabo por la figura del sátiro. Podemos observar también que dicho personaje aparece en un tamaño mayor que el de sus compañeras, quizás bajo un interés por destacarlo frente al resto.

Los rostros de las mujeres han sido tratados con un cuidado estético extremo, creando una bella y armónica relación en los mismos. También los cabellos se manifiestan de esta forma, utilizando pequeños movimientos del pincel para sugerir grupos de cabellos independientes del bloque central.

El aspecto escultórico de las figuras femeninas viene remarcado por la firmeza de sus brazos y sus poderosas manos, recordándonos a las pintadas por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (igualmente, podríamos imaginarlas a modo de cariátides sosteniendo con su vigorosa fuerza el arquitepe de un templo).

La composición tiene un carácter bastante sencillo, dando mucha importancia a la presencia del fondo oscuro, lo que también refuerza la relación entre las figuras dibujadas y la tradición estatuaria clásica de bulto redondo, rodeada de vacío.

El dibujo de los personajes resulta elegante

y sofisticado, cuidado en extremo, en contraste con el trazo más tosco que construye las decoraciones vegetales. Este diálogo entre dos maneras de construir las formas produce una interesante relación entre ambas y aporta nuevas dimensiones estéticas a la obra.

### **Pieza cerámica MO 11647 [124]**

El dibujo del vaso [124] muestra una escena única. En la parte derecha aparece la figura de una mujer [125], vestida con quitón, sujetando en su mano izquierda un recipiente y una prenda que cae hacia abajo. Sobre el recipiente podemos ver un rosetón decorativo. En la parte izquierda vemos a una figura masculina [126] con una pose de carácter teatral, apoyado sobre una tela. Entre ambos apreciamos una especie de altar o de pedestal, lo que podría dar a entender que los objetos que lleva la mujer podrían ser ofrendas de algún tipo. Sobre el altar vemos una decoración vegetal bastante simple. A los pies, a modo de línea de tierra, y en la parte superior de la escena, podemos contemplar dos frisos compuestos por una serie de lenguas.

Lo primero que debemos preguntarnos al contemplar esta obra es si la presencia de la decoración central está justificada o no. Podemos ver que el equilibrio de la composición no es del todo estable, sino que tiende a inclinarse hacia la parte izquierda de la misma. Esto puede deberse a las dos líneas verticales que funcionan en este lado, configuradas por la figura femenina y la unión de la tela, el recipiente y el rosetón, mientras que en el otro extremo sólo encontramos la verticalidad del personaje masculino. Quizás, con el objetivo de evitar este exceso se ha representado la decoración vegetal que se ubica justamente encima del altar, pero el carácter demasiado simple de ésta hace que su presencia pueda considerarse incluso molesta e innecesaria como elemento central de la composición.

El dibujo de los personajes es bastante acer-



[124] Autor, 2014, Representación digital de una hidria de figuras rojas. Colección Papailiakis. S. V a.C. H. 21 cm. (No. inv. MΘ 11647).

tado, aunque no posee la armonía que podemos encontrar en otras de las obras ya comentadas. Vemos que la figura del varón presenta una relación entre sus partes un poco extraña, quizás detonada por la posición de sus piernas, que resultan un poco frágiles para sujetar el atlético tren superior que compone su anatomía. También el cuello resulta un poco corto, lo que viene a reforzar la autoridad de los hombros y, con ello, lo vigoroso de su tórax. Además, podemos apreciar que el silueteado del brazo derecho ha resultado en un miembro demasiado blando, de aspecto moldeable, que contrasta con la potencia de los otros músculos de su cuerpo.

La construcción de los rostros también parece un poco extraña, aunque resulta difícil adivinar si es producto de la mano de su autor o del deterioro ocasionado por el paso del tiempo.

Vemos que el dibujo de líneas auxiliares ha

sido empleado con bastante talento, reflejando muy bien el recorrido de los pliegues de las telas y empleando diferentes grosores que aportan una visión estética más interesante de las mismas. También resulta sugerente la utilización de puntos de diferentes tamaños para decorar las telas y el recipiente, creando un agradable diálogo entre la forma de éstos y las líneas mencionadas anteriormente.

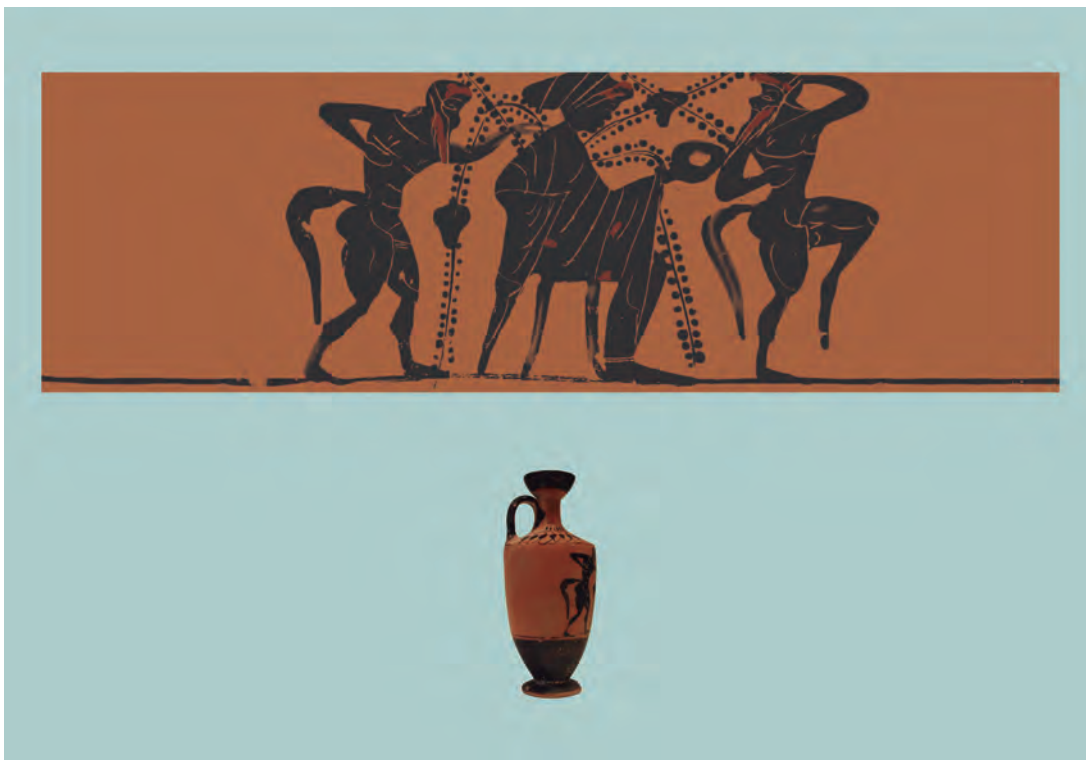
#### Pieza cerámica MΘ 11651 [127]

El dibujo del vaso [127] muestra un friso continuo en el cual sólo se ubica una escena. En los extremos de la misma podemos ver las figuras de dos sátiros desnudos [128], uno de ellos en actitud danzante. En el centro podemos apreciar una figura cuyo género podríamos reconocer como femenino, debido, únicamente, al *sakkos*



[125] [126] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 11647).

[127] Autor, 2014,  
Representación digital  
de un *lécito* de figuras  
negras. Colección Pa-  
pailiakis. S. V a.C.  
H. 19,2 cm.  
(No. inv. MΘ 11651).



[128] [129] Autor,  
2014, (detalle)  
(No. inv. MΘ 11651).

que porta en la cabeza [129]. Ésta se encuentra sentada en un taburete (*difros*) y parece vestir un *himación* sobre otra túnica interior. También podemos ver algunas ramas de vid con hojas y racimos de uvas desplegados por el fondo.

El dibujo de la obra tiene una apariencia bastante arcaica, construido a base de manchas simples que vienen a concretar las diferentes partes de los elementos representados. En este sentido, las líneas auxiliares resultan fundamentales para identificar los detalles, pues sin ellas las formas negras apenas serían más que sombras proyectadas cuyo origen costaría reconocer.

Se trata de un dibujo expresivo, tanto a nivel de siluetas como de detalles, practicado con aparente inmediatez, dando como resultado esa estampa primitiva que tan misteriosa parece a nuestros ojos.

La composición resulta de gran interés, pues la distribución de los elementos y la relación entre la masa oscura y el fondo se manifiesta con notable dinamismo y equilibrio. La línea de tierra ha sido sugerida a través de un trazo simple, mostrando la innecesariedad de artilugios complejos para situar compositivamente a los personajes sobre un terreno creíble.

Vemos que la anatomía de los cuerpos ha sido reflejada con un criterio bastante acertado, entendiéndolo a éste dentro de su aspecto arcaico, destacando la importancia de los muslos de los sátiros, quizás por el protagonismo que tienen estos músculos en las danzas y correrías que llevaban a cabo dichos personajes.

Los detalles en tono rojizo que podemos apreciar nos acercan a la mente del autor, preocupado por presentar su trabajo dentro de un marco más estético, que no decorativista, pues



[130] Autor, 2014, Representación digital de un *lécito* de terracota de fondo blanco. Procedente de Makrygialos, Pieria (Antigua Pydna). Último cuarto del S. V a.C. H. 52 cm. (No. inv. MΘ 12649).

el fondo tiene gran protagonismo al no ser rellenado por elementos que podrían tender a un embellecimiento más superficial de la pieza.

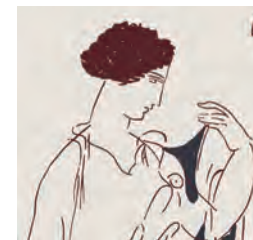
Sin duda, la obra presenta una belleza atractiva fundamentada en la sencillez de su construcción, que nos remite a un sentimiento de unión con las manifestaciones artísticas más tempranas y elementales de la historia del ser humano.

#### Pieza cerámica MΘ 12649 [130]

El dibujo de la pieza [130] se concentra en una escena individual. En el lado izquierdo podemos ver a una mujer vestida con lo que parece ser un quitón [131]. A continuación, aparece la figura de un joven sentado sobre los escalones de una tumba, ubicada detrás suya y coronada en la parte superior por una decoración

de palmetas (de una apariencia notablemente abstracta). A los pies del personaje de la derecha podemos ver un escudo corintio (*hoplon*) que reposa apoyado en la tumba, quizás parte del equipo de este varón [132] que viste quitón corto, capa (clámide) y botas y en cuya espalda cuelga un sombrero de ala ancha (pétaso), mientras que su mano derecha sujeta una lanza (*doru*). En la parte superior podemos apreciar un friso compuesto de meandros rotos, intercalados por varios cuadrados cruzados con puntos entre cada uno de los brazos diagonales.

El estilo de dibujo resulta sumamente expresivo, dando a la línea un carácter suelto y orgánico que nos recuerda a algunos dibujos de Matisse ([46] y [47]) o Picasso ([31] y [34]). Los trazos no fundamentan su intención en cerrar las formas, sino que dejan espacios abiertos, conectándose así las zonas del fondo con el in-



[131] [132] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 12649).

terior de las figuras y otorgando a la línea un papel protagonista como elemento vertebrador de toda la imagen.

Las figuras, estrechas y de considerable altura, aparecen construidas en una elegante proporcionalidad que se fundamenta en una sensación ascendente. El dibujo de los personajes, especialmente los rostros y las manos, se muestra con una belleza casi atemporal, mitificada, dando muestras de una juventud clásica que se proyecta a través del tiempo y nos sigue entusiasmando.

El color ha sido empleado para configurar formas que parecen ajenas al contorno lineal del dibujo, de manera que se establece un diálogo muy interesante entre ambos al conservar los dos parte de su independencia.

La gestualidad de los personajes se representa de manera sutil, aportando un ritmo delicado a la pieza que evita así cualquier síntoma de hieratismo, pero conservando a la vez un estado de quietud que podríamos definir como una vibración sosegada. En este sentido, la estabilidad de la composición resulta en una tregua visual: no existen luchas internas en la obra sino que todos los elementos habitan el espacio de una manera cercana a lo espiritual, mostrando los ideales de armonía y belleza que tantos autores han buscado a lo largo de la historia en el arte clásico.

Vemos como el uso de los colores también aparece perfectamente equilibrado y como la mancha rojiza que ocupa el centro aporta el brillo y la viveza justa para que la obra respire con inusitado entusiasmo.

### **Pieza cerámica MΘ 12650 [133]**

En la escena representada en el vaso [133] podemos ver una mujer sentada [134] sobre lo que parece ser un taburete (*difros*) (las líneas abocetadas no nos permiten identificar con exactitud el elemento) y portando una especie de cofre o recipiente que podría estar abierto. Al otro

lado vemos a un joven de pie vestido con quitón corto, capa (clámide), botas y sombrero de ala ancha (pétaso) detrás de la cabeza. Las líneas rectas que podemos apreciar a su derecha pueden corresponder a una lanza que portaría en la mano izquierda. En el centro vemos una tumba adornada con cintas. La parte superior muestra un friso de meandros rotos, intercalados por varios cuadrados cruzados con puntos entre cada uno de los brazos diagonales.

La similitud entre esta pieza y el vaso MΘ 12649 [130] hace que ambas obras compartan la mayoría de sus particularidades. Así, pues, podemos ver como el dibujo se articula también de manera orgánica y expresiva, interesado más por la plasticidad que tiene el trazo como elemento propio que como herramienta para construir otro tipo de formas.

El color se aplica con un interés individual que no es completamente ajeno a las direcciones de la línea, pero que escapa a las limitaciones impuestas por ésta con increíble facilidad.

Quizás las figuras no parezcan tan esbeltas como las analizadas en el vaso MΘ 12649 [130], pero siguen conservando parte de su gracia y movimiento. El ritmo de este dibujo también es sutil, focalizado en pequeños detalles como las piernas de la joven, las cuales parecen balancearse sobre el aire, o la tapa del cofre, cuya inclinación nos obliga a preguntarnos si podría cerrarse de golpe con un movimiento más o menos brusco de la mujer.

La rapidez con que parece trazado el friso superior, que sigue un sentido similar a la apariencia de toda la obra, indica la inclinación del autor a realizar una imagen de aspecto vívido, brillante, exprimiendo la fuerza de los recursos gráficos y potenciando así el deleite visual.

La composición se muestra equilibrada al funcionar prácticamente inmersa en una figura triangular, en la que las manchas azules juegan un papel definido en los vértices, mientras que el tono marrón de los cabellos se equipara dispuesto a cada lado y la nota brillante viene





[133] Autor, 2014, Representación digital de un *lécito* de terracota de fondo blanco. Procedente de Makrygialos, Pieria (Antigua Pydna). Último cuarto del S. V a.C. H. 28 cm. (No. inv. MΘ 12650).

marcada, de nuevo (MΘ 12649 [130]), por el rojo de la cinta que encontramos en el centro.

#### Pieza cerámica MΘ 12651 [135]

El friso de la pieza [135] refleja una escena en la que podemos ver a dos figuras a ambos lados de una tumba. En la parte izquierda apreciamos a una mujer [136] que parece vestir un quitón, mientras que en la parte derecha encontramos a un viajero [137] vestido con quitón corto, capa (clámide), botas y un gorro de forma cónica (*pilos*), llevando en su mano un bastón. La tumba está coronada por palmetas de rasgos muy estilizados. La parte superior, aunque bastante deteriorada, muestra un friso de meandros rotos, intercalados por varios cuadrados cruzados con puntos entre cada uno de los brazos diagonales.

También esta obra comparte muchas par-

ticularidades con los vasos MΘ 12649 [130] y MΘ 12650 [133], por lo que de nuevo encontramos el empleo de la línea en un sentido plenamente artístico, con intención de representar formas reconocibles pero sin renunciar a las características expresivas propias de su lenguaje.

Los planos de color se utilizan para reforzar algunas zonas concretadas por el trazo, pero parece que su función se enfoca más en poner algunos acentos visuales a través de los valores de los tonos, articulando el recorrido que hace el ojo humano al contemplar la obra y equilibrando la composición mediante el peso de sus presencias. De esta manera, vemos como el autor ha resuelto inteligentemente el aspecto compositivo, respondiendo a la contundencia de las dos manchas azules de valor más negativo que tienden hacia la izquierda, utilizando una tríada de tonos (en la figura derecha) que dialogan



[134] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 12650).

[135] Autor, 2014, Representación digital de un *lécito* de terracota de fondo blanco. Procedente de Makrygialos, Pieria (Antigua Pydna). Último cuarto del S. V a.C. H. 42 cm. (No. inv. MΘ 12651).



[136] [137] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 12651).

entre sí y aportan una vibración lumínica que contrarresta la gravedad de éstas.

La composición tiende a inscribirse dentro de una forma triangular, lo que aporta una gran estabilidad visual a la escena.

De nuevo el empleo abierto y natural de la línea genera una conexión directa entre espacios internos y externos, eliminando la limitación entre fondo y figuras, ya que el dibujo nos relata su recorrido en un espacio continuo.

La expresividad de toda la obra viene a subrayarse en la realización de las palmetas que coronan la tumba, apenas reconocibles, cuya construcción libre y aspecto vivo parece acercarse más a la representación de las llamas de una hoguera. De hecho, nuestra mayor certeza al decir que se trata de una decoración de tipo vegetal se basa en la comparación con otros *lécitos*, amparada en el estudio de obras como

*Athenian White Lekythoi* (1975) de Donna Carol Kurtz o *Picturing Death in Classical Athens* (2004) de John H. Oakley.

### Pieza cerámica MΘ 13452 [138]

La obra [138] muestra un friso que contiene una sola escena representada a lo largo de todo su perímetro. En ella podemos ver diez figuras vestidas con *himatión*, nueve de ellas portando una lanza (*doru*) en su mano [139]. También en la parte derecha inferior podemos ver dos hoplitas equipados con casco corintio con penacho, escudo corintio (*hoplon*), grebas, capa (*clámide*) y dos lanzas. En la escena superior encontramos una figura femenina alada [140], que parece vestir un quitón y llevar una cinta en el pelo. Un trazo diagonal cruza su silueta, lo que podría entenderse como una lanza, aunque



[138] Autor, 2014, Representación digital de una crátera de columnas de figuras negras. Procedente del cementerio de Agia Paraskevi, prefectura de Tesalónica. h. 520-510 a.C. H. 20,7 cm. (No. inv. MΘ 13452).

resulta difícil dilucidar si el arma ha herido a la figura o si ésta la sujeta con sus manos. En la parte superior, evitando la zona de las asas, podemos encontrar dos series independientes de manchas que vienen a decorar ambas escenas.

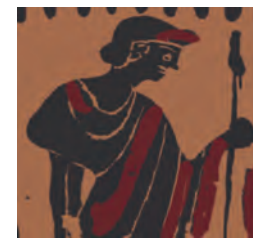
La construcción de las figuras remite a formas simples, sin excesiva complicación por parte del autor, ayudadas en su descripción a través de las líneas auxiliares que informan de los detalles que componen las mismas.

Aparentemente, la composición puede parecer compleja debida a la gran cantidad de figuras que se encuentran inscritas en la misma. No obstante, si observamos con detenimiento podemos ver que los personajes apenas interactúan entre ellos y que su presencia individual no incide directamente en la del resto. Todas las figuras presentan un notable hieratismo, exceptuando, quizás, el individuo alado y el persona-

je que extiende una mano hacia la izquierda, mostrando un pequeño movimiento a través de los pliegues de su vestimenta.

Teniendo en cuenta el arcaísmo de la imagen, las proporciones de las figuras no aparecen mal representadas, aunque llama la atención la prolongación horizontal de los pies que deviene en un empleo para sugerir una línea de tierra en la que se apoyan éstas. También podemos observar que el tamaño de unos personajes a otros varía, tanto en altura como en grosor, mostrando quizás una leve falta de acierto en la confección de los mismos.

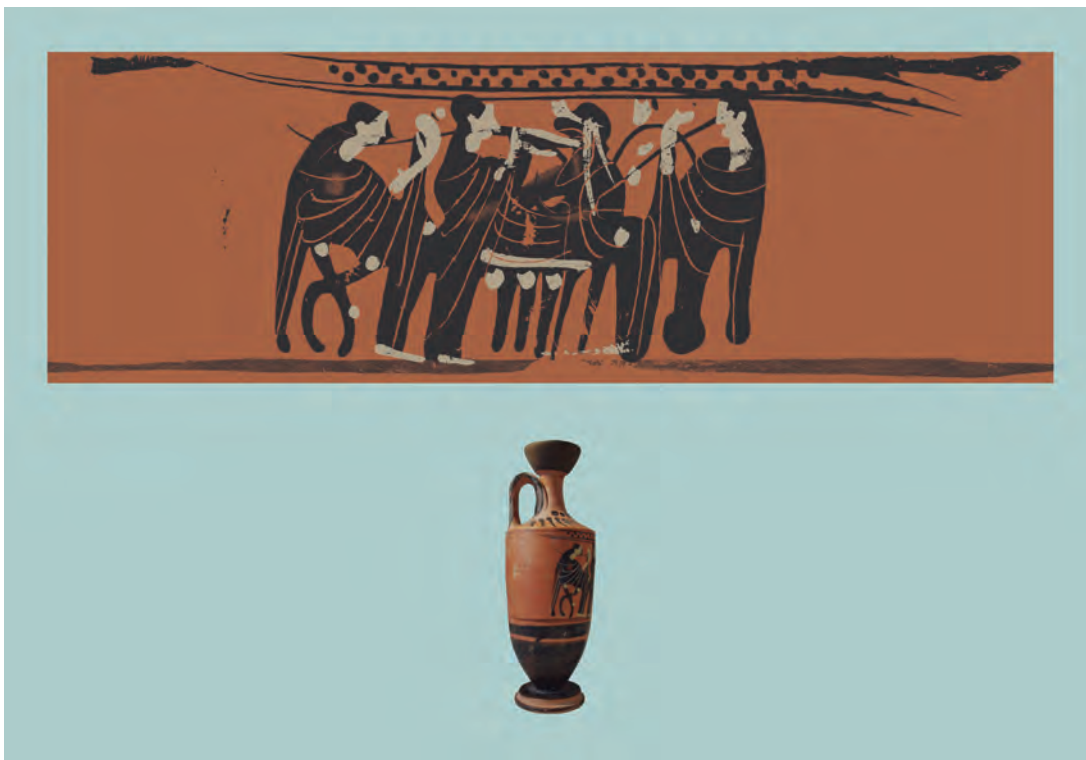
Estas características producen la sensación de que el autor ha prestado una mayor atención a las figuras individualmente que al aspecto general del trabajo. A pesar de no ser una obra sutil o refinada, el resultado es interesante e impresiona por la contundencia de las silue-



[139] [140] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 13452).



[141] Autor, 2014,  
Representación digital de  
un *lécito* de figuras negras.  
Kallikrateia, Chalkidiki.  
Principios del S. V a.C.  
H. 19 cm.  
(No. inv. MΘ 14278).



[142] Autor, 2014, (detalle)  
(No. inv. MΘ 14278).

[143] Robert Motherwell,  
1961, *Elegy to the Spanish  
Republic No. 70*, Óleo sobre  
lienzo, 175,3 x 289,6 cm.  
The Metropolitan Museum  
of Art, Nueva York. Ima-  
gen cortesía del museo.

tas (la mayoría parecen haberse construido en bloque). La espesura y el tamaño de los cuerpos produce una sensación visual de gran peso, especialmente si comparamos la presencia que tienen los mismos con las medidas totales de la pieza cerámica.

Los detalles en rojo funcionan muy bien al aportar un poco de luminosidad sobre la negrura de las figuras.

### Pieza cerámica MΘ 14278 [141]

En la obra [141] podemos apreciar una escena con cuatro figuras. De izquierda a derecha vemos a una mujer sentada sobre un taburete (*difros*), una segunda mujer de pie (que podría estar tocando el *aulós*) [142], un varón barbado reclinado sobre un diván (*kline*) y otra mujer cerrando la composición. En la parte superior

contemplamos un pequeño friso decorativo formado por puntos en zig zag inscritos entre dos líneas paralelas.

El dibujo de este vaso presenta unas sencillez extrema, hasta el punto que resulta bastante complicado identificar todos los elementos representados en el mismo. Las líneas auxiliares encuentran su razón en ilustrar los pliegues de las telas y aportan breves detalles del rostro del personaje masculino.

El color blanco ha sido utilizado con bastante énfasis no sólo para las carnaciones de las mujeres, sino para ofrecer diferentes detalles o a modo de gestos puntuales con carácter ornamental.

A pesar de la simplicidad de la obra, si nos acercamos a ella con un enfoque más abstracto, podemos observar un maravilloso ritmo marcado por los movimientos de la masa negra y



[144] Autor, 2014, Representación digital de una crátera de columnas de figuras negras. Procedente del cementerio de Agia Paraskevi, prefectura de Tesalónica. Mitad del S. VI a.C. H. 21 cm. (No. inv. MΘ 14888).

concretado por el diálogo entre ésta y los trazos gruesos en color blanco o las delgadas líneas incisivas del interior de las figuras. Casi merece la pena establecer una analogía entre la apariencia de este trabajo y las pinturas expresionistas realizadas por Robert Motherwell con motivo de su homenaje a la República española [143], aun sabiendo la enorme distancia en cuestiones conceptuales que separa a ambos trabajos.

La composición es estable pero también muy dinámica, debido a la expresiva gestualidad que encontramos en la construcción de los individuos. La desunión que podemos contemplar entre algunos elementos (las patas del diván o del taburete) y la línea de tierra contribuye a esta sensación de movimiento, ya que los muebles parecen levitar o, al menos, rebotar contra un suelo conformado por algún tipo de material blando que repele su peso.

Es posible que nos resulte difícil valorar positivamente esta obra si queremos extraer detalles concretos de la escena representada en la misma. No obstante, la calidad artística, considerando ésta a través de las posibilidades plásticas y gráficas del trabajo, nos muestra una obra de notable interés y cuya estructura formal puede ser, también, calificada de genuina y bella.

#### Pieza cerámica MΘ 14888 [144]

En la obra [144] podemos ver un friso que presenta una escena continua configurada por cuatro figuras animales, dos de ellas de origen cérvido o bovino [145] y las otras dos aves, posiblemente cisnes [146]. En la parte inferior, separado por una franja negra, podemos apreciar una decoración simple de cuatro rayos.

Lo primero que podemos destacar al acer-



[145] [146] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 14888).



carnos a este trabajo es su perfecta integración con el formato del vaso. Vemos que el artista ha tenido presente desde el principio el concepto general de la obra, de manera que incluso ha llevado a cabo una deformación en las figuras para adaptar su presencia al perímetro del recipiente cerámico. De esta manera, los cuadrúpedos aparecen con un tronco extremadamente largo que ocupa casi la totalidad de las dos caras principales del vaso.

El tratamiento del dibujo es correcto y, a pesar de la desproporción ya comentada en dos de las figuras de la ilustración, podemos decir que las diferentes partes de la obra se relacionan de un modo armónico, si bien no atendiendo a su parecido con la realidad, sí en concordancia entre los distintos elementos y el todo dentro del marco artístico.

Las líneas auxiliares nos aportan detalles acerca de los rasgos físicos de los animales; tratados con cierto cariño, reflejan unas caras simpáticas que provocan un acercamiento entre el dibujo y el observador.

El peso de las figuras y la relación entre la masa oscura y el fondo claro se muestra en un estable equilibrio, acentuando la viveza de la composición a través de los detalles rojizos (también violetas como resultado de una mala cocción o del desgaste temporal) que vienen a aportar frescura y brillo.

Vemos que la decoración inferior a modo de rayos verticales viene a contrarrestar la horizontalidad del largo cuerpo de los animales, evitando que la comprensión de la obra en su contexto cerámico pueda resultar demasiado comprimida, jugando un papel muy importante el amplio espacio del fondo en esta parte baja que permite la respiración de la ilustración.

La actitud de los animales representados es sosegada y tranquila, transmitiendo una sensación similar al espectador, quien podría encontrar cierta quietud al contemplar la imagen.

El mayor interés de la obra, como hemos destacado al principio, vendría subrayado por

la importancia que otorga el autor a la comprensión general de la pieza, supeditando los diferentes elementos que conforman la composición a la imagen en conjunto e, incluso, deformando la anatomía de los animales en beneficio exclusivo del formato cerámico.

### **Pieza cerámica MØ 14898 [147]**

El dibujo de la pieza [147] se muestra en un friso continuo en el que aparece repetido el personaje de Dioniso hasta cinco veces. El dios se encuentra recostado sobre almohadones, coronado por hojas de vid y con una túnica que lo cubre de cintura para abajo, dejando su torso libre. En tres de las representaciones parece tener colgado algo del cuello. Cuatro de las figuras tienen un ritón en la mano (uno de ellos de color blanco [148]) mientras que el otro restante tiene una copa (*kántharos*) vista de perfil. En la parte posterior podemos apreciar varias ramas de vid con hojas y algunos racimos de uvas. En la parte superior de ambas caras podemos contemplar un friso decorativo compuesto por manchas irregulares a modo de ornamentación.

El concepto de este vaso nos recuerda a MØ 9302 [95], aunque en este caso la complejidad de la obra es mayor debido al número de figuras representadas en él. También podemos analizar la pieza con mayor criterio por el buen estado de su conservación.

El simbolismo de la obra viene a remarcar el uso que tenía la cratera en la mixtura del vino y el agua dentro del *simposio*. La actitud de los invitados, que se encontraban reclinados bebiendo y disfrutando de la fiesta, es la misma que muestra el personaje de Dioniso en el vaso: se han sustituido a los asistentes al evento por varias figuras del dios para remarcar la unión de este festejo con dicha divinidad.

El dibujo tiene una apariencia arcaica, mostrando un mayor interés por ciertos elementos que aparecen representados con mayor entusiasmo. Vemos, en este sentido, como las cabe-



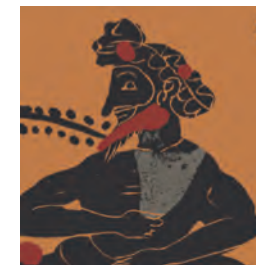
[147] Autor, 2014, Representación digital de una cratera de columnas de figuras negras. Procedente del cementerio de Agia Paraskevi, prefectura de Tesalónica. h. 530-520 a.C. H. 20,3 cm. (No. inv. MΘ 14898).

zas del dios aparecen perfectamente dibujadas, mostrando una gran cantidad de detalles en la descripción del rostro o de la corona que porta. También cabe destacar la interesante construcción de la mano que sostiene la copa frente a dos de los personajes que sujetan un ritón en una perspectiva imposible, pues el vaso queda por detrás de la mano que, cerrada, debe estar sujetando solamente el aire de la escena.

Podemos apreciar como algunas cinturas son extremadamente estrechas frente al grosor mostrado después en hombros y al tamaño de las cabezas. Esto puede deberse a que el mayor interés de la figura reside en su rostro, como ya hemos destacado, ya que los cuerpos podrían tratarse de forma genérica y pertenecer a cualquier otro, mientras que los atributos y los rasgos faciales desvelarían la identidad concreta de esta divinidad.

La composición ha sido edificada con criterio, aceptando de antemano la forma que proyecta el vaso y completando el espacio con bastante acierto. No existe una intención de favorecer unas partes por encima de otras, de manera que la vista ejerce un recorrido lineal continuo que parece repetirse hasta el infinito, en una sensación de *déjà vu*, si no fuera por el acento discordante que suscita la presencia del *kántharos* o el ritón de color blanco dentro del contexto de la obra.

La escena se encuentra enmarcada entre dos franjas horizontales negras y, a su vez, los personajes aparecen unidos a la masa negra inferior, produciendo la sensación de que la luz, presentada en el color de la arcilla del fondo, está siendo proyectada por detrás de la imagen, dando la impresión de cierta profundidad al destacarse los personajes sobre ésta.



[148] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 14898).

[149] Autor, 2014, Representación digital de una crátera de columnas de figuras negras. Procedente del cementerio de Agia Paraskevi, prefectura de Tesalónica. h. 520-510 a.C. H. 21 cm. (No. inv. MΘ 14902).



Los toques de color rojizo y blanco dan a la obra un carácter visual más atractivo.

### Pieza cerámica MΘ 14902 [149]

La obra [149] muestra un friso continuo que ha sido dividido con espacios negros para representar dos escenas individuales. La primera imagen presenta a cinco personajes, todos ellos dibujados de perfil con sus cuerpos mirando hacia la derecha. Tres de ellos aparecen vestidos con *himatión* mientras que los otros dos parecen estar desnudos, lo que podría hacer referencia a su identidad como héroes. De hecho, el personaje central [150] parece portar una porra, atributo que suele asociarse a Hércules en numerosas representaciones. Aunque hay algunas obras que lo muestran en un aspecto similar al que tenemos aquí y sin otros famosos atributos



[150] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 14902).

como son la barba o la piel del león de Nemea, no podemos aventurarnos a confirmar su identificación como tal en este caso. Lo que sí es cierto es que todos los personajes en la escena se encuentran interesados en él, pues las cabezas de los cuatro aparecen enfocadas al lugar donde éste se encuentra. En la segunda escena podemos apreciar tres personajes, dos vestidos con lo que parece ser un *himatión* y sujetando una lanza (*doru*), mientras que la figura central aparece representada como un hoplita con su equipamiento habitual (casco corintio con penacho, escudo corintio [*hoplon*], grebas y lanza). En la parte superior de ambas ilustraciones encontramos una serie de manchas a modo de decoración.

Como ocurre en el vaso MΘ 9652 [106], lo primero que llama la atención es el uso que se ha hecho del barniz negro para cubrir las zonas

donde se ubican las asas del vaso, construyendo marcos definidos que separan las dos escenas. La inexistencia de decoración de tipo vegetal dividiendo las imágenes hace que la atención recaiga de manera inevitable sobre éstas.

Ambas composiciones son interesantes al presentar un ritmo constante que se rompe en su centro, ya sea por la actitud más enérgica del personaje armado con la porra o por la presencia del soldado que difiere de las otras dos.

La segunda escena, de carácter prácticamente simétrico, aparece sólidamente construida, mostrando, además, una gran fuerza a través de la atención que posee el gran círculo del escudo en su parte central. La otra imagen, al contrario, contiene un dinamismo muy interesante, generado por el personaje central que parece romper la fila y salir corriendo de ésta, agitando la cadencia rítmica generada por sus compañeros.

El dibujo es arcaico aunque bien proporcionado. Incluso situaciones complejas, como la figura central de la primera escena que muestra el giro del tronco y la cabeza de manera independiente a las piernas [150], aparecen bien resueltas.

Las líneas auxiliares han sido trabajadas con bastante esmero, proporcionando numerosos detalles acerca de las vestimentas de los individuos y de las facciones o los contornos musculares de los mismos.

El equilibrio entre la masa oscura y la zona clara ha sido manejado con buen criterio, ofreciendo dos escenas de un interés diferente: la primera, más comprimida, que muestra una igualdad mayor entre espacios claros y oscuros; la segunda, más desahogada, que relega gran protagonismo al color del fondo.

Las pinceladas colocadas en un tono rojizo sobre las figuras refuerzan con astucia los movimientos internos de los pliegues de los tejidos, destacando también la presencia de las cabezas al colocar sobre ellas pequeños acentos de color que enfatizan su importancia.

### Pieza cerámica MΘ 14909 [151]

La obra [151] muestra una escena sencilla en la que aparecen dos figuras. El personaje de la derecha representa a un hoplita equipado con casco corintio con penacho, escudo corintio (*hoplon*), grebas, capa (clámide) y dos lanzas (*dora*). El individuo de la izquierda [152] parece portar otra lanza, avanzando en la misma dirección que el soldado, aunque el gorro y la vestimenta que lleva son complicados de identificar. También sostiene un elemento a la altura de la cintura que junto a la posición de las manos podría indicar que se trata de un instrumento de percusión, quizás para marcar el ritmo durante el camino hacia la batalla. En la parte superior encontramos un friso decorativo formado por una línea de trazado irregular dibujada en zig zag.

La construcción de la obra tiene un carácter bastante simple, aunque todas las partes aparecen perfectamente dibujadas y son fácilmente reconocibles. Las líneas auxiliares no son cuantiosas pero sí suficientes para proporcionar los detalles que ayudan a conformar los diferentes elementos inscritos en las siluetas oscuras.

La ilustración se adapta muy bien al espacio existente, mostrando un movimiento diagonal ascendente hacia la izquierda, ocasionado por la dirección que toman las figuras y, especialmente, por el rumbo que adopta el trazado de sus lanzas.

Compositivamente, la obra refleja una estabilidad notable gracias al contacto de diferentes elementos con los cuatro lados del marco, lo que impide que el movimiento de la misma pudiera tender a girar en un sentido u otro.

Las proporciones de las figuras y los tamaños de las mismas funcionan dentro de una relación bastante armoniosa: podemos observar que ninguna parte tiende a destacar por encima de las demás, sino que funcionan bajo principios que se orientan hacia un objetivo común.



[151] Autor, 2014, Representación digital de un *olpe* de figuras negras. Procedente del cementerio de Agia Paraskevi, prefectura de Tesalónica. h. 500 a.C. H. 14,5 cm. (No. inv. MΘ 14909).



### Pieza cerámica MΘ 14901 [153]

La obra [153] presenta un friso continuo con dos escenas principales. La primera muestra un grupo de tres personas desnudas [154] en la parte central, custodiadas en ambos lados por la figura de una esfinge que mira en dirección a éstas. En la segunda escena aparecen dos felinos [155] enfrentados con la cabeza girada hacia la cola. En medio de éstos se sitúa un ave. En la zona de las asas del vaso también aparecen representadas dos aves, probablemente cisnes. Las dos escenas se encuentran coronadas por una serie de puntos a modo de decoración.

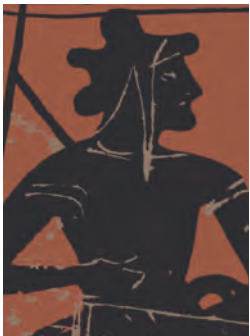
La variedad de esta ilustración llama la atención al representar a la vez a individuos humanos, animales y seres mitológicos. Vemos que todas las figuras parecen tener una importancia similar, definida por el tamaño de las mismas,

que viene a concretarse en un interés por rellenar la vertical del espacio de la composición. De esta manera, el ave que aparece entre los felinos posee un tamaño similar a éstos, aunque podemos deducir que en el mundo real debería ser mucho más pequeña.

La obra, a pesar de dividirse en dos escenas, mantiene un ritmo continuo que salta de una figura a otra. La pluralidad de personajes, comentada anteriormente, unida a las diferentes posiciones y direcciones que toman todos ellos, aporta un animado dinamismo al trabajo.

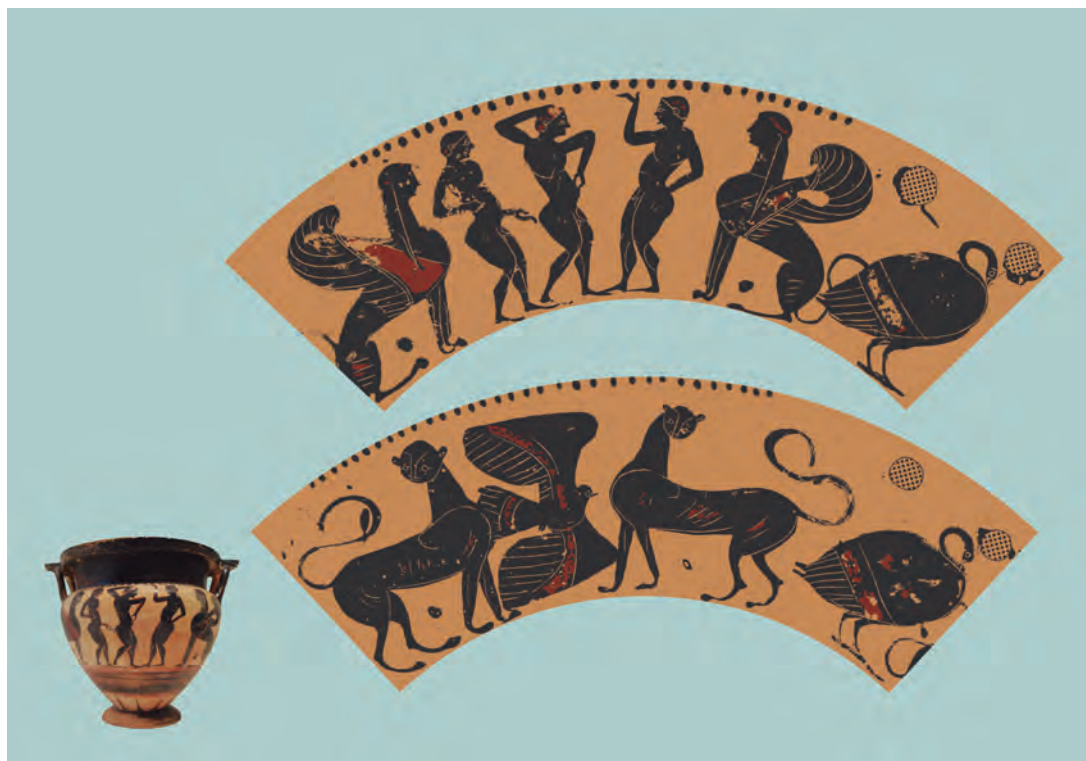
La composición se muestra en un equilibrio razonable entre las figuras y el fondo, teniendo éste un gran protagonismo al aportar luminosidad al dibujo y permitir que respire libremente.

El tipo de dibujo es arcaico pero bien proporcionado. Vemos que todas las figuras están construidas con un patrón armónico que las



[152] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 14909).





[153] Autor, 2014, Representación digital de una crátera de columnas de figuras negras. Procede del cementerio de Agia Paraskevi, prefectura de Tesalónica. h. 500 a.C. H. 26 cm. (No. inv. MΘ 14901).

realza de forma atractiva en todo su conjunto. Incluso los personajes humanos, cuya composición ondulante da la sensación de un posible desmembramiento ante la agitación de su anatomía, guardan una coherencia que realza su belleza.

El dibujo de líneas auxiliares cumple muy bien su cometido proporcionando detalles anatómicos de las figuras y aportando mayor encanto a la naturaleza oscura de su primigenia silueta. También los detalles en colores rojo y blanco vienen a contribuir al encanto visual que tiene la obra.

#### Pieza cerámica MΘ 25632 [156]

La obra [156] muestra dos escenas diferenciadas, no obstante, el estado de conservación de la pieza impide que podamos analizar todos sus

elementos con perspectiva. En la imagen primera apenas podemos añadir una descripción más concisa que la presencia de tres personajes vestidos con túnicas. En la otra escena podemos distinguir con mayor claridad la figura de un individuo desnudo que porta una piel de animal (*nebris*) a la espalda, una figura femenina cuya vestimenta resulta difícil de identificar, un *erotes* con las alas desplegadas situado encima de una fuente [157], un personaje que se acerca a este elemento e introduce sus manos en él y, en último término, podemos vislumbrar los pies de otra figura cuyo reconocimiento resulta imposible. Separando ambas escenas vemos un diseño de dos palmetas que miran verticalmente en direcciones opuestas y contienen dos decoraciones en volutas en medio de ellas. También a modo de línea de tierra, rodeando todo el perímetro del vaso, y de forma intermi-



[154] [155] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 14901).

[156] Autor, 2014, Representación digital de un *pelike* de figuras rojas. Procedente de la región de Poligiros, Chalkidiki. Entregado por Mr. Chrysopoulos. Finales del S. V - principios del S. IV a.C. H. 29,6 cm. (No. inv. MΘ 25632).



tente sobre las dos escenas, podemos reconocer dos pequeños frisos decorativos compuestos por una serie de lenguas con puntos intercalados entre las mismas.

Es una pena que la pieza no haya soportado el paso del tiempo con mayor resistencia. El desgaste del dibujo y la falta de algunos fragmentos limita nuestro análisis de la obra. No obstante, podemos adivinar un valioso dibujo escondido ante dichas adversidades.

La primera escena muestra una composición simple, en la que la anatomía de las figuras parece haber sido deformada para encajar en la silueta típica del *pelike*. De esta manera, las partes inferiores de los individuos aparecen reflejadas en un grueso mayor respecto a la cabeza y mitad superior del cuerpo.

La segunda imagen refleja una escena mucho más compleja, llena de dinamismo. En ella

las proporciones de los personajes no se deforman para adaptarse a la forma del recipiente cerámico, sino que se despliegan a través de diferentes posiciones, de una forma muy inteligente, para rellenar todo el espacio compositivo. En ambas imágenes, y, especialmente en la segunda, podemos apreciar un dibujo refinado cuyo trazo revela la habilidad de su autor. También podemos observar que el silueteado de las figuras responde a un proceso esmerado, así como la construcción de las líneas auxiliares corresponde a un interés delicado por plasmar hasta el más mínimo detalle.

En el interior de los personajes podemos contrastar el empleo de líneas de diferente grosor que aportan nuevas cualidades a la obra. También los restos de color blanco vendrían a remarcar el uso de este tono para diferenciar algunas zonas de la imagen, aportando una



[157] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 25632).



[158] Autor, 2014, Representación digital de un *skyphos* de figuras rojas. Atenas, 1960. Entregado por Mr. Moutsopoulos. S. V a.C. H. 17 cm. (No. inv. MΘ 25665).

nueva dimensión en las relaciones tonales de la misma.

#### Pieza cerámica MΘ 25665 [158]

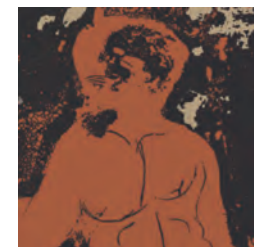
La pieza [158] muestra un friso continuo en el que aparecen dos escenas separadas por decoraciones de tipo vegetal (palmetas y volutas) en la zona donde se unen las asas al cuerpo del vaso. En ambas se representa la misma situación: un sátiro desnudo [159] sujeta un cuenco o un recipiente en actitud de ofrecer su contenido a una mujer [160], la cual parece vestir un *himatión*.

El mal estado de conservación del vaso nos impide realizar un análisis exhaustivo de su aspecto original. Aun así, a través de los restos de la imagen que todavía perviven podemos observar que se trata de un dibujo bastante acepta-

ble, cuyos personajes aparecen contruidos con criterios de proporcionalidad coherentes, bien diferenciados a través del silueteado del espacio del fondo.

Podemos observar que la anatomía de las figuras, especialmente los dos sátiros que aparecen desnudos, muestra una relación entre sus partes completamente armónica, donde destacan las líneas auxiliares tratadas con esmero que representan las diferentes zonas musculares a la perfección. También resulta sumamente interesante esa inclinación que recibe el cuerpo a través de las piernas y la cintura, creando un sutil balanceo que promueve la sensación de movimiento.

Los perfiles de los rostros aparecen perfectamente recortados. La conservación de los mismos nos habla de unas cabezas que, originalmente, debieron ser sumamente bellas. Tam-



[159] [160] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 25665).



[161] Autor, 2014,  
Representación digital de  
una cratera de columnas  
ática de figuras negras atri-  
buida al grupo de Leagros.  
Ierissos (antigua Akan-  
thus), 1979. h. 510 a.C.  
H. 14 cm.  
(No. inv. I. 117.195).



bién destacan las líneas profusamente utilizadas en los pliegues y la decoración de la vestimenta de las figuras femeninas, empleando diferentes grosores que enfatizan la calidad estética de la misma.

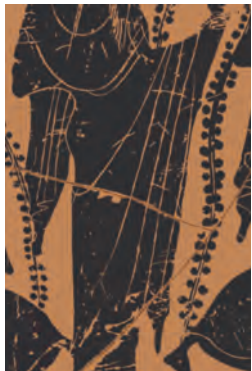
El recipiente que porta el sátiro se muestra abundantemente decorado con puntos de diferentes tamaños, generando una especie de trama que satisface nuestro apetito visual y obtiene una especial atención al colocarse en el centro de la composición. Asimismo, podemos ver que ambos personajes aparecen encontrados de frente ante este elemento, llevando a cabo un cruce de miradas justo por encima de él.

#### Pieza cerámica I. 117.195 [161]

En los fragmentos del vaso [161] podemos apreciar la representación de dos escenas separadas

dentro de un friso continuo. En la primera vemos cinco figuras que, probablemente, correspondan a una procesión dionisiaca. En los dos laterales podemos apreciar las siluetas de dos sátiros, claramente identificados por su cola. Junto a éstos, hacia el centro, aparecen dos imágenes femeninas, posiblemente dos ménades. En medio de la composición intuimos otro individuo que porta algo en su mano, rodeado por dos ramas de vid, lo que podría darnos a entender que se trata de la figura del dios Dioniso [162]. La segunda imagen parece mostrar una escena de caza. En ella podemos vislumbrar a tres caballos, pudiendo identificar un jinete sobre uno de ellos que porta dos lanzas (*dora*). A los pies de la ilustración aparecen tres perros.

Las figuras se manifiestan construidas bajo una proporción armónica, mostrando cuerpos delgados y resaltando la esbeltez y la elegancia



[162] Autor, 2014, (detalle)  
(No. inv. I. 117.195).

de sus formas. El trazado de líneas auxiliares ha sido realizado de forma precisa, haciendo hincapié en describir numerosos detalles del interior de las siluetas negras.

También podemos vislumbrar el interés compositivo de ambas escenas que, probablemente, disponían de elementos que cubrían casi la total superficie de las mismas.

Evitando fijarnos en la figura de Dioniso, de carácter más hierático, observamos que el resto de figuras tienen una actitud más cinética, subrayando la escena de caza cuyos animales vienen a potenciar el dinamismo de la misma.

Poco más podemos comentar a través de los restos que se conservan de este trabajo. Hemos creído conveniente llevar a cabo su representación digital y estudio porque, incluso habiendo perdido la mitad de su contenido, el dibujo que aún se conserva atestigua una elaboración original de una calidad magnífica, siendo, quizás, uno de los trabajos en figuras negras más exquisitos que tenemos en nuestra investigación. Sobre la pintura negra podemos apreciar restos de un tono blanco, lo que da a entender que el aspecto original de la obra debía ser aún más impresionante de lo que atisbamos a través del anterior comentario de sus fragmentos.

### **Pieza cerámica AMO 303 [163]**

La obra [163] nos muestra una escena circular que utiliza el perímetro exterior del formato como línea de tierra. La primera mujer, de izquierda a derecha, se encuentra sentada encima de un cofre, sujetando otro en su mano derecha y lo que parece ser un espejo en la izquierda. La segunda mujer [164] también porta un cofre en su mano derecha y un espejo en la izquierda, cayendo de ambas extremidades dos trozos de tela o tejidos. La tercera mujer aparece sentada en un cofre. Como elementos decorativos podemos observar el friso continuo que rodea el centro de la pieza con manchas, así como un pequeño rosetón cruzado y adornado con cua-

tro puntos entre la primera y la segunda figura y un ornamento de tipo vegetal en el extremo izquierdo de la pieza.

El silueteado de los elementos se encuentra fuertemente destacado sobre el fondo negro a través de un trazo expresivo, que deja ver la dirección del pincel en algunas partes de la obra.

Podemos observar el empleo de dos tipos de líneas auxiliares para la construcción de los detalles de los personajes: la primera, de carácter más fino, que viene a incidir especialmente en los pliegues de la ropa y en las facciones del rostro; la segunda, de un trazo mayor y con un grosor irregular, que actúa sobre diferentes elementos pero cuyo uso destaca en la formación del pelo y los detalles del pecho de las vestimentas, con un estilo cercano al garabato que aporta un aire fresco y vivo al trabajo.

A pesar del fragmento que falta, podemos certificar el carácter continuo de la escena que une los diferentes elementos de la misma en una narración inagotable. De aquí también podemos deducir que ninguno de los componentes presentes en la obra tiene más importancia o trata de destacar por encima de los otros, sino que el equilibrio entre todos ellos, así como entre la masa clara y el fondo oscuro, funciona a la perfección.

La armonía en la proporción de los personajes puede apreciarse en la belleza de los perfiles de sus rostros, así como en la relación entre las diferentes partes que componen sus cuerpos.

Podemos ver, también, con qué acierto se adaptan todas las formas al formato cerámico sin que parezcan sometidas por éste. La estabilidad que se desprende de la correcta composición no provoca que el aspecto general de la obra sea estático, sino que el movimiento de las figuras, que con su cuerpo tienden a inclinarse hacia la derecha, provoca, también debido al formato circular de la pieza, la sensación de un desplazamiento que, a su vez, tiende a girar también el dibujo.



[163] Autor, 2014, Representación digital de la tapa de un *lekanis* ático de figuras rojas. Encontrada en una tumba, Tesalónica, 2003. Finales del S. V - principios del S. IV a.C. Diam. 13,5 cm. (No. inv. AMΘ 303).



### Pieza cerámica MΘ 7786 [165]

En la pieza [165] podemos ver dos escenas independientes. La izquierda muestra a dos personajes; el primero, probablemente de género femenino [166], se acerca con una actitud sigilosa al encuentro del segundo [167]. Su vestimenta le cubre todo el cuerpo excepto la zona de los ojos y los pies. La otra figura corresponde a un varón de mayor tamaño que viste *himation* y sujeta un bastón en su mano derecha. La imagen de la derecha se centra en la figura de un joven que viste una pesada túnica que le cubre parte de la cabeza y sujeta, también con su mano izquierda, un bastón.

El planteamiento gráfico del trabajo otorga una gran importancia al fondo negro, el cual cubre la mayor extensión de la superficie del vaso. Las figuras aparecen flotando sobre el

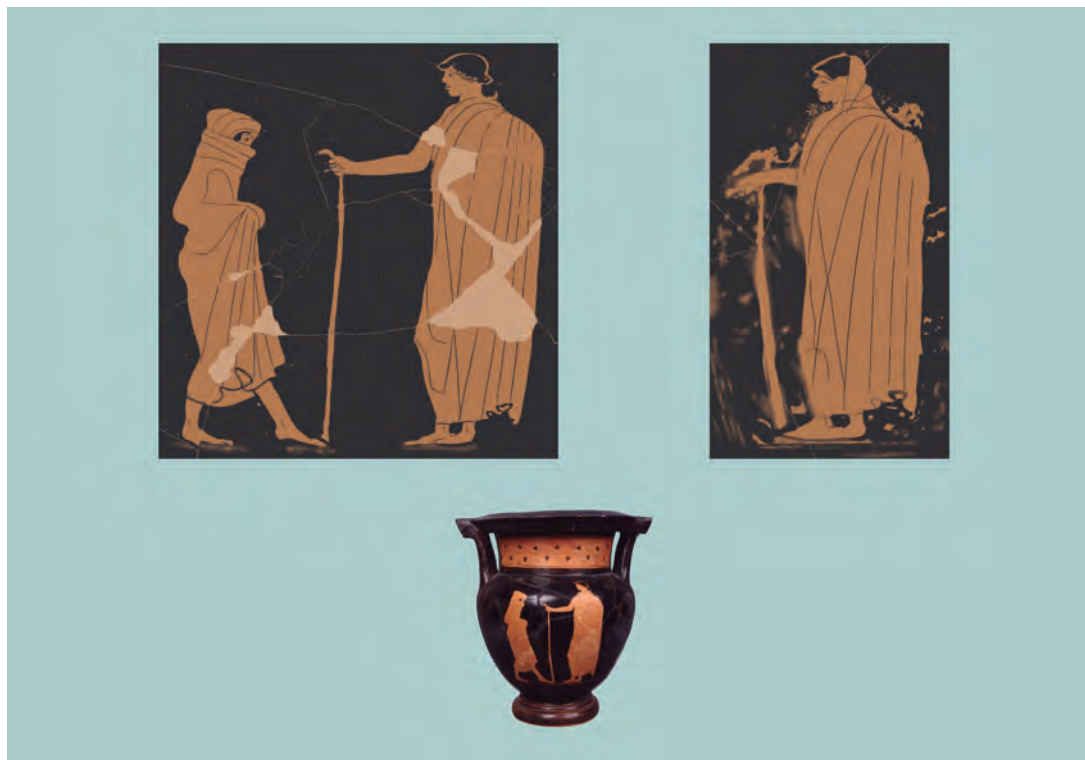
mismo con apenas una franja confusa que no termina de aclarar su situación en el espacio, quizás porque no es necesario para entender lo que quieren contarnos o, quizás, porque se pretende destacar la importancia de las mismas frente a todo tipo de decoración secundaria. Podemos apreciar en la fotografía del vaso un friso decorativo con lo que parecen hojas de vid y uvas, pero dicho elemento no se encuentra propiamente inscrito en la zona que contiene la ilustración de las figuras.

El dibujo es exquisito aunque poco expresivo. Este hecho puede estar derivado por el carácter del trazo, que mantiene unas direcciones y un grosor perfectamente controlados, quizás demasiado correctos.

La presentación de los personajes en este espacio neutro nos recuerda y pone en relación a éstos con la estatuaria de bulto redondo, la



[164] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. AMΘ 303).



[165] Autor, 2014, Representación digital de una cratera de columnas ática de figuras rojas. Sindos, Tesalónica, 2003. 460-450 a.C. (No. inv. MΘ 7786).

cual puede funcionar independientemente del ambiente en el que se inscriba y aparece rodeada de aire; en este caso dicho aire es sustituido por la espesura de la oscuridad que acompaña a los cuerpos. Este hecho resulta curioso porque, precisamente, esta oscuridad, que bien podría hacer referencia a la noche, tiene sentido si atendemos a los gestos precavidos o a las vestimentas que tratan de ocultar la identidad de los individuos, como si fuesen partícipes de un encuentro a altas horas que no debería ocurrir.

Podemos ver como las proporciones son correctas, destacando la monumentalidad que parece reflejarse en las figuras varoniles en contraste con la sutileza y la elegancia que podemos contemplar en el personaje femenino.

### Pieza cerámica MΘ 9169 [168]

El dibujo de la obra [168] se encuentra dividido en la pieza central y la tapa de la misma. En el cuerpo cilíndrico del vaso aparecen representadas seis figuras femeninas vestidas con peplo [169], conectadas unas a otras a través de sus manos en una escena que parece referir un baile o danza de algún tipo. Todas las mujeres llevan un adorno en el pelo a modo de cintas, excepto una de ellas, que porta una especie de corona o tiara. En la parte inferior podemos ver un friso decorativo con motivos de lenguas en serie y puntos intercalados que funciona a modo de línea de tierra. En la superficie circular de la tapa puede apreciarse una escena interrumpida en su centro por la pérdida de un fragmento. Podemos contemplar, en orden, a una figura femenina alada vistiéndose un peplo,



[166] [167] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 7786).

[168] Autor, 2014,  
Representación digital de  
un *pyxis* de figuras rojas.  
N. Kallikrateia. S. V a.C.  
H. 13,5 cm.  
(No. inv. MΘ 9169).



[169] [170] Autor,  
2014, (detalle)  
(No. inv. MΘ 9169).

seguida a su derecha de un animal que salta y que podríamos relacionar con un ciervo. Frente a éste aparece un *erotes* [170] que se encuentra agarrando a otro animal por la parte trasera. A continuación, podemos vislumbrar parte de una figura femenina, también alada y vestida con peplo y, cerrando la composición, un ave difícil de identificar, aunque por el largo pico que asoma podría tratarse de un cisne. En el perímetro exterior también existe un friso decorativo con motivos de lenguas en serie y puntos intercalados que funciona a modo de línea de tierra y cierra toda la composición.

Podemos ver que tanto el tamaño como la posición de los personajes se adaptan perfectamente a los dos formatos que presenta este trabajo.

El dibujo es sumamente expresivo, centrado en ofrecernos una grandísima cantidad de

información visual a través de delgadas líneas auxiliares y mostrando algunos acentos configurados por trazos más gruesos que marcan hitos visuales en el ritmo de la obra. El contraste entre las líneas continuas que forman los pliegues de la ropa de las figuras femeninas frente a las circulares que señalan la situación de los pechos y rodillas establece un diálogo entre éstas sumamente atractivo.

La construcción del pelo es muy interesante debido al recorrido que lleva a cabo el trazado, tratando de representar la dirección que toman los diferentes grupos de cabellos.

Ambas escenas contienen un ritmo dinámico producido por el propio movimiento que despiden las figuras.

Las proporciones son bastante correctas y, en todo caso, la diferencia de tamaño que existe entre unas figuras y otras sólo viene a favorecer





[171] Autor, 2014, Representación digital de un *skyphos* de figuras rojas. Colección Pappaliakis. S. IV a.C. H. 17 cm. (No. inv. MΘ 10318).

el movimiento y la expresividad que caracterizan este trabajo.

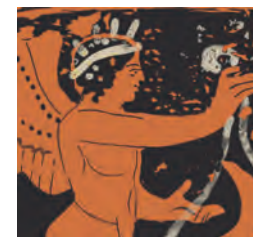
Los perfiles de los personajes femeninos aparecen muy bien contruidos y las facciones de sus rostros vienen a destacarse, no tanto por una belleza de tipo clásica, sino por un carácter simpático que relaciona directamente el estado de ánimo de las representadas con la actividad de tipo jovial que están llevando a cabo.

La representación de los animales quizás no obtenga una valoración muy elevada si la comparamos con su modelo original, pero no podemos obviar el enérgico carácter y la actitud alegre que desprende y que viene a reforzar el ambiente positivo que rodea este trabajo.

### Pieza cerámica MΘ 10318 [171]

La obra [171] muestra un friso continuo en el

que podemos ver dos escenas diferenciadas. Ambas muestran una situación idéntica que se repite hasta en sus más mínimos detalles. En la parte izquierda de las dos imágenes se presenta la figura de un personaje masculino alado [172], quien levita al encuentro de una mujer [173]. Ésta sostiene un recipiente en su mano derecha que parece ofrecer al *erotes*, mientras que con la izquierda sujeta un objeto circular del que parece colgar un tejido. La mujer parece vestir un peplo. Sobre ambas escenas podemos ver un pequeño friso decorativo con motivos de lenguas en serie y puntos intercalados. Separando las dos composiciones encontramos el motivo de una palmeta de gran tamaño a cuyos pies parecen nacer dos ramas con volutas que crecen paralelamente a los lados. También, entre los personajes, podemos ver un motivo decorativo de tipo vegetal con volutas.



[172] [173] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 10318).

[174] Autor, 2014,  
Representación digital  
de un *skyphos* de figu-  
ras negras. Colección  
Dragoumis. S. VI a.C.  
H. 11,7 cm.  
(No. inv. ΣΔ 9).



[175] [176] Autor, 2014,  
(detalle) (No. inv. ΣΔ 9).

Los individuos aparecen representados bajo principios armónicos en la relación proporcional de sus partes. La construcción del cuerpo masculino destaca por su belleza, potenciando su vigor a través de una musculación atlética, pero sin por ello perder la ligereza o la gracia que su naturaleza alada le otorga. Asimismo, podemos ver la credibilidad que tiene la imagen de este personaje al encontrarse prácticamente flotando en el aire. La figura femenina debe su gravedad al pesado aspecto de su vestido, cuya parte inferior manifiesta en su apariencia la atracción magnética del suelo.

Las líneas auxiliares muestran una gran cantidad de información visual, destacando su empleo en los pliegues del vestido y en las plumas de las alas. Junto a estas líneas estrechas de carácter más descriptivo encontramos otro tipo de trazados gruesos que contrastan con és-

tas y aportan nuevos significados al trabajo. El silueteado de las figuras es bastante orgánico, así como la construcción del perfil de los rostros que parece haber sido realizado con notable acierto.

El pelo aparece representado en bloque, lo que funciona muy bien al incluir encima pequeños detalles en color blanco que vienen a dialogar con la materia pictórica que tienen debajo. Estos gestos de color claro aportan una gran luminosidad a la obra así como una gran expresividad por el tratamiento de su huella.

Podemos observar como todos los elementos han sido confeccionados para rellenar el mayor espacio compositivo posible, dejando poco lugar al negro del fondo, lo que favorece que el color arcilloso tenga una presencia protagonista en la pieza, buscando destacar los elementos representados.



Tanto las figuras como los pequeños motivos decorativos que existen entre las mismas se mueven al unísono en dirección derecha, lo que confiere a la composición total del vaso un ritmo dinámico que funciona en este sentido.

### Pieza cerámica ΣΑ 9 [174]

El dibujo de la obra [174] se presenta en un friso continuo en el que aparecen reflejadas dos escenas separadas pero idénticas entre sí. En las dos podemos ver a dos esfinges [175] que cierran la ilustración por ambos lados. En el centro un hombre se encuentra luchando contra un león con sus propias manos [176]. Podría tratarse de Hércules combatiendo al león de Nemea, ya que la forma en que éste acabó con el animal fue asfixiándolo entre sus brazos. Igualmente, el joven aparece desnudo, lo cual suele remitir a situaciones de tipo heroico, además de poseer barba, atributo que suele asociarse con el personaje que acabamos de mencionar. La situación de las esfinges custodiando la escena también podría entenderse a través del carácter mitológico de la misma. Entre las figuras ubicadas en medio de la imagen y las esfinges vemos dos elementos de complicada identificación. En la parte izquierda se muestra algo parecido a un carcaj, mientras que en la parte derecha aparece una especie de tela en forma de “M”.

El dibujo es bastante arcaico. Podemos apreciar un interés por llevar a cabo una representación de la disputa central que se aproxima bastante a los modelos reales. Sin embargo, las esfinges apenas poseen facciones que nos digan algo de su rostro, probablemente porque en la construcción de sus caras el color blanco, hoy prácticamente perdido, tenía un papel fundamental.

El carácter horizontal de la escena central, ambos contendientes aparecen casi tumbados, trata de ajustarse al breve espacio vertical del friso que contiene el dibujo. No obstante, las figuras de las esfinges aparecen sentadas, lo cual

ocasiona que el tamaño de éstas sea menor en comparación a cualquiera de los dos luchadores de en medio.

Las líneas auxiliares son toscas y escasas, aunque describen bastante bien la complicada anatomía interna de las siluetas del león y su adversario.

Las proporciones de los cuerpos aparecen reguladas de manera coherente, exhibiendo los musculosos cuerpos del luchador y el león y describiendo la fiera del combate que une a éstos.

En comparación con otros trabajos, es posible que este dibujo no posea el atractivo visual de otras obras comentadas, pero debemos ser conscientes del modesto espacio compositivo del que disponía el artista. Aun así, la narración de la escena está correctamente conseguida y contiene una carga dramática de notable valor expresivo.

### Pieza cerámica ΜΘ 7835 [177]

La pieza [177] nos muestra un friso que contiene dos escenas separadas entre sí. Ambas imágenes tratan una situación de conflicto en la que aparecen dieciséis figuras luchando unas con otras [178]. Los hoplitas aparecen portando escudo corintio (*hoplon*), también casco con penacho, grebas y vistiendo una *exomis*. La batalla se desarrolla por parejas, enfrentados uno a uno utilizando como armas lanzas (*dora*), aunque también podemos ver que de la cintura de los luchadores cuelgan espadas enfundadas. Cerrando las dos composiciones, a ambos lados, encontramos una palmeta de gran tamaño a modo de decoración.

El dibujo de esta pieza es fascinante no sólo por su complejidad, sino por la inteligente manera en que el autor supo adaptar la enrevesada situación al espacio del vaso.

Podemos apreciar el arcaísmo de la imagen, centrada en representar la escena de forma simple, pero no por ello carente de criterio.

[177] Autor, 2014, Representación digital de un *kylix* ático de figuras negras atribuido al Grupo del Louvre. Procedente de la tumba No. 115 de Sindos, Tesalónica, 1980. S. IV a.C. H. 15,5 cm. (No. inv. MΘ 7835).



De hecho, el dibujo de las líneas auxiliares es notablemente exhaustivo, dándonos a conocer numerosos detalles de la anatomía interna de los cuerpos y los objetos.

La construcción de las figuras también es correcta, mostrando unas proporciones que, si bien resultan primitivas por su carácter casi geométrico, funcionan en perfecta armonía tanto a nivel individual, en cada personaje, como en la relación que se establece entre los diferentes individuos que protagonizan la ilustración.

La variabilidad de poses en la escena, especialmente la manera en que algunos escudos aparecen de perfil y otros de frente, aporta un mayor realismo a la misma, representando de la forma más adecuada la agitación de un escenario bélico en tan diminuto espacio.

La composición tiene un ritmo sobresaliente marcado por diagonales que suben y bajan a

través de las direcciones que marcan los cuerpos, las lanzas o los escudos, dando lugar a un trabajo con un marcado carácter dinámico.

A pesar de la complejidad de la escena, vemos que no existe un interés por rellenar todos los espacios que encontramos en el vaso, sino que el artista ha dejado también parte de protagonismo al fondo, respirando la imagen con facilidad. Además, podemos apreciar que la zona de las asas carece de ningún tipo de decoración, lo que supone una zona de sosiego visual frente al alboroto que encontramos en el entrecruce de golpes y lanzazos de las escenas principales.

Frente al minucioso silueteado de los personajes y los objetos de la escena, recortados cabalmente ante la superficie posterior, llama la atención el tratamiento del dibujo de las palmetas, sumamente expresivo, en el cual podemos apreciar unos trazos orgánicos cuyas irregula-



[178] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 7835).



[179] Autor, 2014, Representación digital de una crátera de columnas de figuras negras. Procedente del cementerio de Agia Paraskevi, prefectura de Tesalónica. 535-530 a.C. H. 23,4 cm. (No. inv. MΘ 9290).

ridades atestiguan, incluso, la densidad del barniz utilizado en su elaboración.

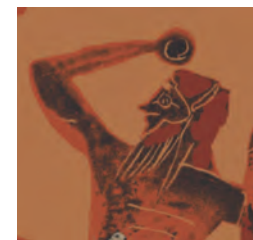
A todo lo comentado cabe añadir restos de policromía en todas las figuras, lo que vendría a remarcar la calidad artística de este trabajo en su estado original.

#### Pieza cerámica MΘ 9290 [179]

El vaso [179] muestra un friso de dibujo continuo en el que podemos diferenciar dos escenas principales. La primera imagen muestra un conjunto de seis figuras: cuatro mujeres que cierran los flancos en parejas de dos, vestidas, aparentemente, con *himatión*. En el centro de la imagen, un varón vestido con quitón corto y sujetando una espada [180] se encuentra luchando contra un centauro [181]. La segunda escena muestra una composición animal en la

que aparece un ave, probablemente un cisne, en la parte central y dos felinos a sus lados. Separando las dos ilustraciones encontramos la figura de un cisne solitario en la zona donde las asas del vaso se unen a su cuerpo. Sobre ambas imágenes vemos una serie de manchas utilizadas a modo de decoración.

El equilibrio compositivo en este trabajo se hace evidente a través de la importancia que otorga el autor a la presencia visual de cada figura, representadas en un tamaño muy similar, obviando la relación entre las imágenes y sus modelos reales. De esta manera, los cisnes aparecen en unas dimensiones similares a los felinos o las personas. Otro hecho destacable en este sentido es la representación de la escena de lucha, en la que se persigue una composición circular, de gran interés y movimiento, que viene a destacar la fortaleza del joven armado



[180] [181] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 9290).

frente a su adversario mitológico. Podemos apreciar que la representación del centauro no es temible, de hecho, parece un poco ridícula. Apenas podemos creer que las frágiles patas de la bestia sean capaces de soportar su peso. Es posible achacar esta endeble representación a un error por parte del autor, sin embargo, parece más razonable pensar que el artista trataba de contarnos el final de la batalla antes de que éste se produjese; destacando la fortaleza del hombre en una posición muy ventajosa frente a la debilidad manifiesta del centauro.

Podemos apreciar la expresividad del silueteado de las figuras, el cual aún conserva en algunas zonas el recorrido del pincel claramente. Vemos que no existe un interés por perseguir proporciones ideales en los diferentes individuos, sino por adaptar éstos al espacio existente.

Las incisiones internas son escasas, describiendo algunos detalles de las figuras, especialmente las facciones de las mismas. En este sentido, los planos de color cobran una importancia más allá de la mera decoración, ya que intentan fragmentar el interior de las siluetas en nuevos espacios que aumentan el significado del trabajo.

La construcción de los perfiles, a pesar de perseguir una rectitud entre el tabique nasal y la frente, da lugar a narices de aspecto grueso que difícilmente podemos relacionar con los ideales griegos que apreciamos en otros trabajos. Así, todos los elementos del dibujo transmiten un fuerte carácter primitivo, bien disimulado por el abundante uso de la policromía.

La composición en las dos escenas principales tiene un carácter simétrico, buscando el equilibrio de formas que asegure la estabilidad de la imagen. En este sentido, la presencia lateral de la pareja de mujeres viene a compensar la existencia de su contraria, enfocando toda la atención en la agitación de la lucha central.

El estado de conservación de la obra refleja claramente el deterioro de la tinta negra, convertida en algunas partes a tonos naranjas o

marrones, hecho que, posiblemente, podemos atribuir a un proceso de cocción no del todo correcto de la pieza.

### Pieza cerámica MΘ 14328 [182]

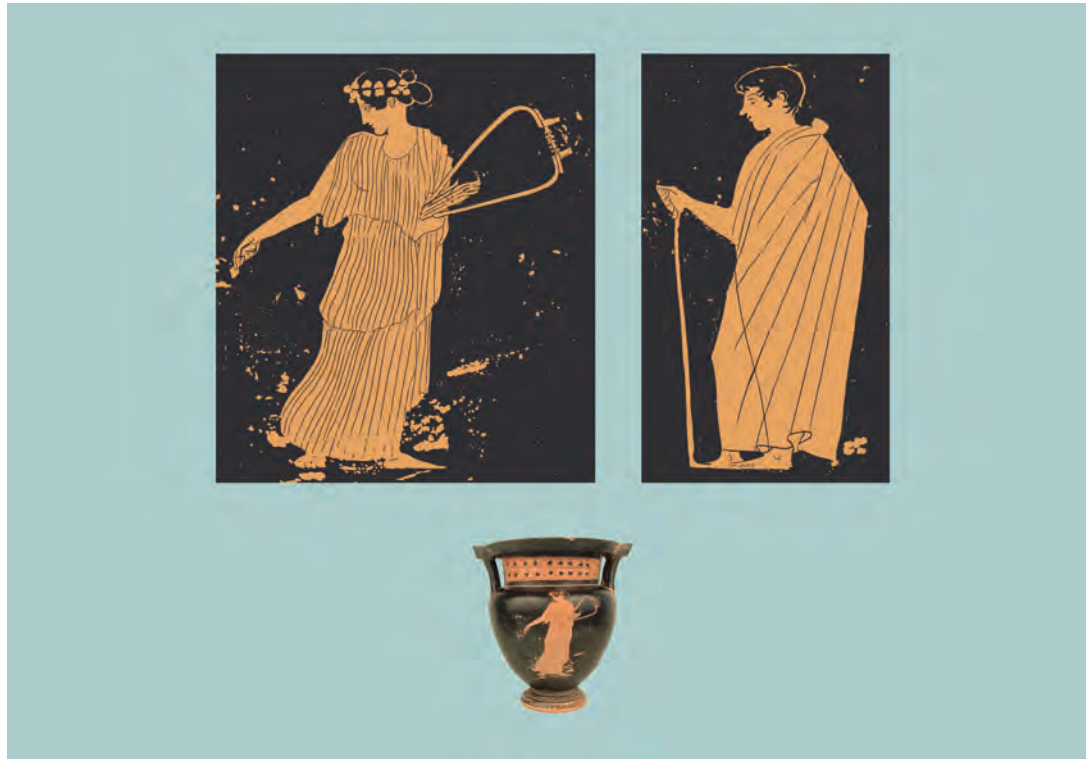
El dibujo del vaso [182] muestra dos escenas independientes en las que aparecen personajes solitarios. En la imagen izquierda vemos a una figura femenina [183] con una corona de hojas de vid en la cabeza y vestida con un quitón o un peplo y tocando un *barbitón*. En la escena derecha vemos a un personaje masculino vestido con *himatión* que sujeta un bastón o un palo en su mano derecha.

La disposición de este dibujo y sus características generales guardan un alto grado de semejanza con la obra MΘ 7786 [165]. Vemos que también aquí aparecen los personajes situados en un espacio completamente oscuro, sin ninguna decoración inscrita en el friso donde se sitúan los mismos. La visibilidad de las figuras es total debido a esa inexistencia de otro tipo de elementos que pudieran derivar su atención o amortiguar el impacto visual de las mismas.

La cenefa decorativa superior sólo se encuentra en un lado del vaso, al igual que en la obra MΘ 7786 [165], por lo que podríamos considerar que dicha cara de la cerámica es la principal debido al interés del autor por destacarla.

El dibujo es delicado y muestra una proporción armónica en la construcción de los personajes. En este sentido, destaca especialmente la figura femenina, de una belleza remarcable, con un rostro y un perfil griego elaborados con notable sutileza artística, al igual que el resto de su cuerpo, que mantiene una posición grácil y sensual. Podemos ver como los pliegues de su vestimenta delatan a través de fluidas ondulaciones el ligero movimiento que marca su silueta. El gesto de la mano derecha, la posición inclinada de la cabeza, la construcción del cuello, el seno derecho que surge bajo las arrugas textiles...





[182] Autor, 2014, Representación digital de una crátera de columnas de figuras rojas. Procedente del cementerio de Agia Paraskevi, prefectura de Tesalónica. h. 460 a.C. (No. inv. MΘ 14328).

todos los elementos que componen esta imagen parecen haber sido elaborados con un criterio creativo destacable, dando como resultado una obra de señalado atractivo visual.

La figura masculina también surge en un proceso intelectual significativo, aunque su postura carece de la gracia de la imagen de su compañera, así como la construcción del perfil de su cara no responde tan bien al ideal griego, ya que la punta de la nariz sale demasiado creando una apariencia nasal más respingona.

A nivel compositivo podemos decir que no existe una intención por establecer relaciones de tipo narrativo, sino más bien de emplear a los personajes con el mismo interés que podrían utilizarse otros elementos con funciones ornamentales.

### Pieza cerámica MΘ 18836 [184]

En la obra [184] podemos ver dos escenas independientes inscritas dentro de un contexto carente de elementos decorativos. Sólo encontramos un pequeño friso compuesto por meandros continuos que corren hacia la izquierda a modo de línea de tierra sobre la que se asientan los personajes. La imagen izquierda muestra a una mujer [185] tocando el *barbitón*, vestida con quitón e *himatión*. A su lado aparece otra figura femenina de menor tamaño, vistiendo también quitón e *himatión* y portando una cinta en el cabello. La imagen derecha muestra a un hombre [186] barbudo que viste un *himatión* y sujeta en su mano derecha un bastón.

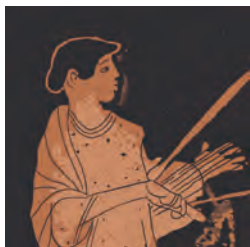
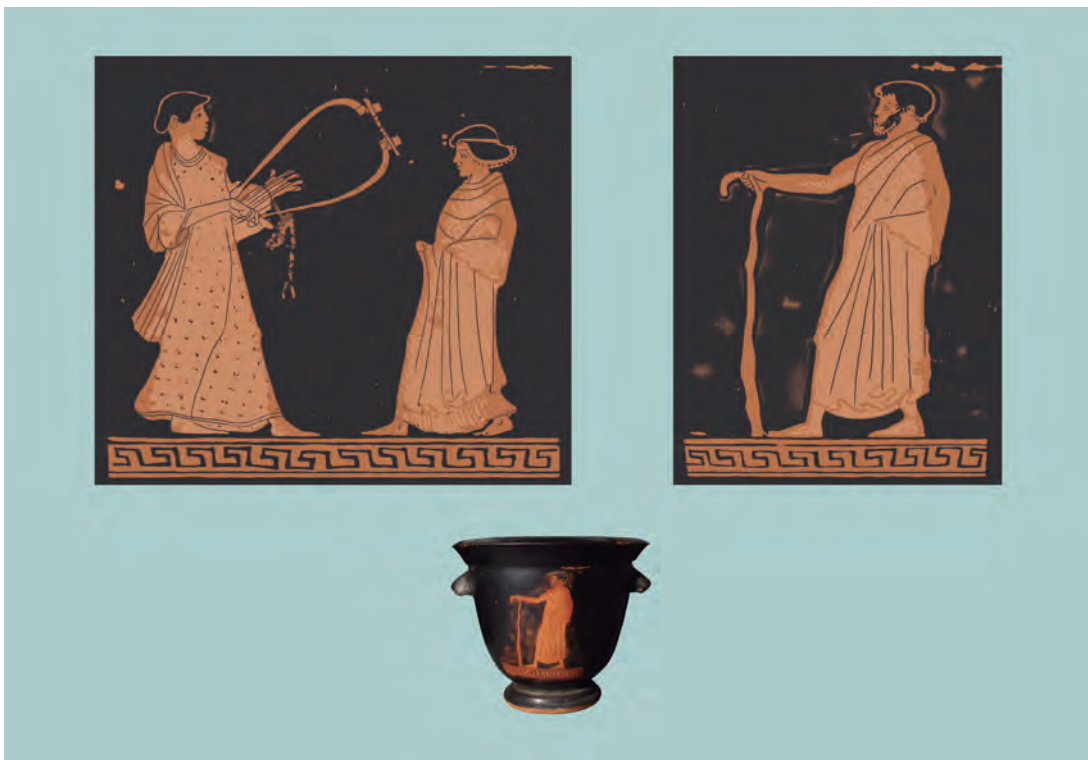
Se trata de un dibujo riguroso que desprende seguridad en su trazado por la firmeza de sus líneas y lo adecuado de sus proporciones.



[183] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 14328).



[184] Autor, 2014, Representación digital de una crátera de campana de figuras rojas. Procedente del cementerio de N. Philadelphia, prefectura de Tesalónica, 1996. S. V a.C. (No. inv. MΘ 18836).



[185] [186] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 18836).

Podemos ver que el silueteado de las figuras se ha llevado a cabo de forma correcta, definiendo perfectamente la silueta de las mismas y destacándolas con rigor sobre el fondo negro.

El dibujo de líneas adicionales ayuda a la descripción interior de las formas con pequeñas anotaciones gráficas que nos permiten seguir el recorrido de los pliegues, la decoración de las vestimentas, la fisionomía de los personajes o detalles como las cuerdas del instrumento musical.

Las proporciones hablan de una construcción armónica de las figuras, así como de la relación entre las mismas. Los perfiles de los rostros mantienen una coherencia refinada, incluyendo a los elementos que definen la cara de los personajes. El pelo aparece dibujado en bloque en un interés por simplificar las formas, aunque podemos observar un propósito por ha-

cer la masa de la melena más sugerente a través de breves puntuaciones de barniz negro que salen de su conjunto y simulan las puntas de los cabellos

El friso inferior decorativo destaca no sólo por su papel ornamental, sino por su función para ubicar espacialmente la escena, evitando que las figuras floten perdidas en la oscuridad posterior que las rodea.

### Pieza cerámica MΘ 300 [187]

El estado de conservación del vaso [187] hace difícil la correcta identificación de la escena. A pesar de esto, podemos estar seguros de ver al menos dos aurigas conduciendo dos carros tirados por varios caballos. El primer conductor, ubicado en el margen izquierdo [188], aparece claramente separado del resto de la composi-



ción. Vemos que las riendas que sujeta llegan hasta dos caballos, cuyas cabezas podemos ver claramente en la parte superior. Si bajamos la mirada podemos apreciar una segunda rueda que marcaría la existencia del segundo carro, subrayada, además, por la silueta del segundo conductor que se encuentra tapada parcialmente por la cabeza del caballo izquierdo. Los dos animales que aparecen a la derecha de la composición corresponderían al carro dirigido por este segundo auriga. En la parte final de la derecha vemos una estructura vertical que podría marcar el final del circuito. También apreciamos, justo delante del primer auriga, un elemento que podría ser un trípode [189], ofrecido como premio en algunos eventos de carácter deportivo. En la parte superior vemos un friso decorativo compuesto por tres líneas de puntos intercaladas con trazos paralelos.

El aparente aspecto arcaico de esta obra contrasta con la exhaustiva información que nos ofrece. En primer lugar, podemos ver con qué facilidad ha resuelto el artista la tensión de la carrera, utilizando el recurso de superponer unos elementos a otros para dar la sensación de profundidad y posicionando así a ambos corredores a un nivel similar, creando un dramático ambiente competitivo. Aunque podemos ver que un carro lleva una significativa ventaja sobre el otro, existe cierto drama en la imagen: aún parece posible la remontada. Este efecto no habría sido factible si un carro se encontrase justo detrás del otro, en un contexto más plano.

El dibujo es notablemente complejo. Tanto a nivel de siluetas como de líneas adicionales existe una intención decidida por representar todos los detalles de la escena.

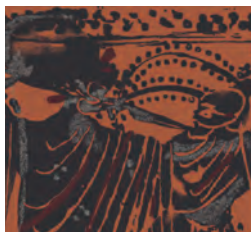
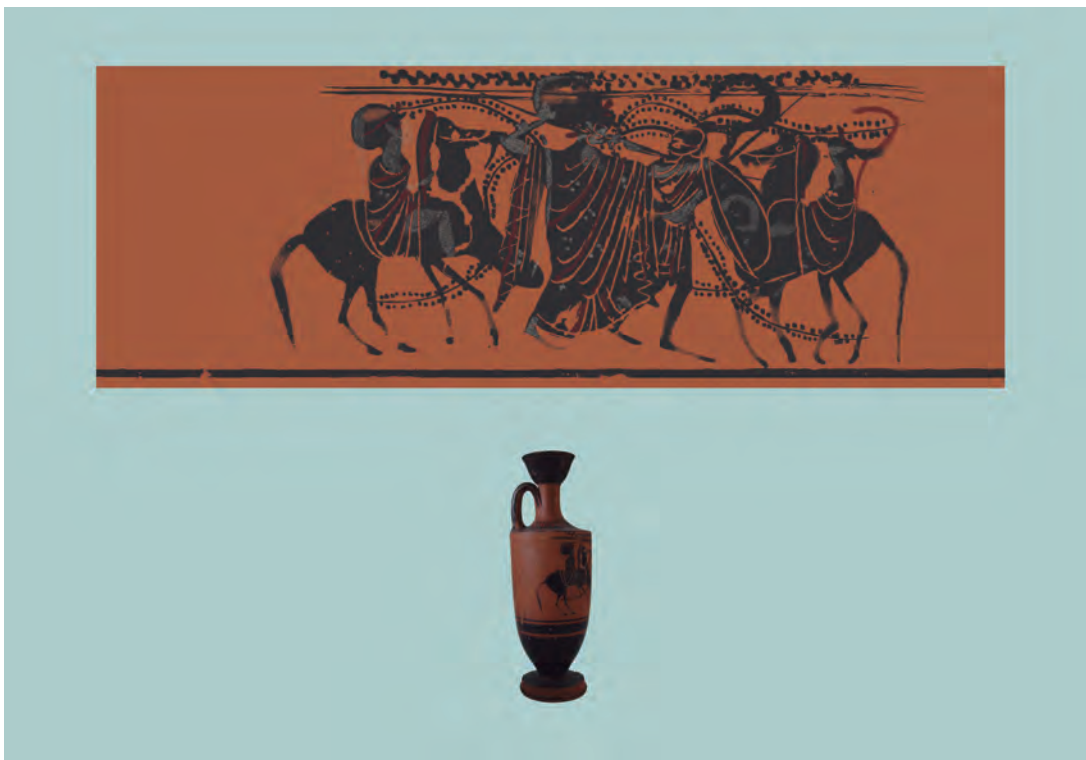
Llama la atención el gran número de pa-

[187] Autor, 2014, Representación digital de un *lécito* de figuras negras encontrado en Ierissos (antigua Akanthos), 1979. S. V a.C. H. 25,5 cm. (No. inv. MΘ 300).



[188] [189] Autor, 2014, (detalle) (No. inv. MΘ 300).

[190] Autor, 2014,  
Representación digital  
de un *lécito* de figuras  
negras. Entregado por Mr.  
Sephakas. S. VI - V a.C.  
H. 15,8 cm.  
(No. inv. MΘ 10238).



[191] [192] Autor,  
2014, (detalle)  
(No. inv. MΘ 10238).

tas que supera al de caballos representados. Es posible que con esto el autor quiera transmitir que los carros no se encontraban tirados por dos animales, sino cuatro, evitando la representación de los otros dos para facilitar el entendimiento de la ya bastante compleja escena, lo cual demuestra una visión artística sumamente inteligente.

La composición de la imagen se muestra complicada y dinámica, lo cual contribuye a magnificar la tensión de la situación.

### Pieza cerámica MΘ 10238 [190]

El aspecto arcaico de la escena del vaso [190] no hace fácil su identificación. Apparentemente, nos encontramos ante un escenario bélico, en el cual podemos ver a dos jinetes [191] cerrando la composición por ambos extremos y

un combate cuerpo a cuerpo entre dos personajes centrales [192]. Los dos individuos de la izquierda parecen llevar un casco esférico de grandes dimensiones en su cabeza. En el caso de las figuras de la derecha podemos ver como una especie de penacho en forma de hoz sale de su nuca, quizás parte también de un casco de menor tamaño. Tres de las figuras parecen vestir *himatión* mientras que el luchador a pie de la parte derecha parece llevar puesto un *exomis* y cargar con un escudo corintio (*hoplon*) en su mano izquierda. Los adversarios del centro parecen luchar lanza contra lanza, rodeados por ramas de vid que asoman en todas direcciones en la parte posterior del dibujo. En la parte superior vemos una cenefa decorativa con puntos unidos en zig zag.

Podemos corroborar la utilización de un tipo de dibujo sumamente expresivo. El conte-

nido de la obra interesa por su atractivo artístico, donde la mancha cobra vida en un sentido compositivo de construcción espacial. Aun así, también podemos atender al significado simbólico de las siluetas que, lógicamente, parecen narrar algún tipo de acontecimiento belicoso.

Las incisiones auxiliares resultan interesantes por las trazas luminosas que generan sobre las manchas oscuras, aportando información sobre el interior de las siluetas y concretando una composición de tipo más complejo.

Vemos que las proporciones de los personajes aparecen bien sugeridas, aunque existe un propósito racional por desmesurar las dos figuras centrales, que son reflejadas en un tamaño destacadamente superior al de los jinetes con sus caballos.

La construcción libre del dibujo sugiere un proceso artístico que no pretende representar a los elementos de forma idéntica a sus modelos originales, sino que trata de manifestar las nuevas formas a través de un proceso de interiorización que abstrae y selecciona ciertos rasgos fundamentales del objeto original.

Podemos apreciar un gran dinamismo en la imagen articulado por la expresividad de la gran mancha negra, formada por la confluencia de todos los elementos del trabajo, integrados a través de sus conexiones en un todo común. De esta forma, la obra plantea un equilibrio significativo entre lo claro del fondo y lo oscuro del resto, organizando la disputa dual alrededor de pequeños espacios, líneas y planos que se mueven de forma caótica y manifiestan una gran lucha dramática por el protagonismo de la escena.

La línea de la parte baja enmarca la composición pero no es utilizada como línea de tierra, ya que los personajes no posan sus extremidades inferiores en la misma, lo que favorece que la obra contenga cierta profundidad al evitar que todas las figuras se asiente en un mismo nivel que estabiliza la imagen pero también la dota de un carácter plano.

La naturaleza subjetiva de esta imagen, unida a la difícil identificación de algunos de sus elementos y a la falta de rasgos faciales en los personajes montados a caballo fomentan una sensación de misterio derivada por la incompreensión de la escena, así como por el carácter primitivo del dibujo. No obstante, podemos apreciar a través de los restos de policromía que, en su estado original, los colores debían ofrecer una valiosa información para la comprensión de la obra de la que carecemos en la actualidad.

### 3.3. Cuadernos de dibujo: un lugar para el pensamiento

Una vez terminado el dibujo de los vasos griegos, así como habiendo analizado y estudiado las piezas del museo a partir de los mismos, nuestro siguiente objetivo consistía en la elaboración de trabajos originales, llevando a cabo un estudio sobre las posibilidades derivadas de la utilización del dibujo griego en la actualidad. Aludiendo a este momento, cabe mencionar que dudábamos ante la manera de plantearlo, por lo que no sabíamos exactamente cuál debía ser el siguiente paso que teníamos que dar.

Encontrándonos en esta situación, en la que entendíamos nuestro objetivo pero carecíamos de los planteamientos necesarios para llevarlo a cabo, decidimos utilizar el dibujo como herramienta reflexiva (ya hemos destacado el papel que dicha técnica tiene como elemento vertebral de nuestro trabajo). Siendo así, optamos por plantear el dibujo en un cuaderno, esperando encontrar en éste un espacio de pensamiento que pudiera dar lugar a soluciones para enfrentarnos a la fase más creativa de nuestra investigación.

En la selección del tipo de cuaderno decidimos utilizar un modelo muy particular de la marca Moleskine. Se trata de un álbum japonés de 9 x 14 cm. cuyas hojas, guardadas dentro



[193] Autor, 2016, Imagen de uno de los cuadernos de dibujo que muestra la posibilidad de desplegar o recoger sus páginas internas.



de las tapas a modo de acordeón, podían desplegarse en un gran formato continuo, dando pie a establecer una comparación con el friso narrativo de los vasos, pero conservando el carácter íntimo y acogedor que se asocia a una libreta [193]. En cuanto a la técnica utilizada para dibujar sobre la superficie de dichas hojas, pensamos desarrollar el trabajo en un modelo de contraste de fondo claro y líneas negras, derivado del concepto de positivo-negativo que podemos encontrar en los vasos griegos. Para ello escogimos un bolígrafo pilot g-tec-c4, el cual tiene una punta muy fina que permite trabajar la obra con detalle.

Es importante destacar el carácter que presenta el utilizar un bolígrafo frente a un lápiz, pues éste último permite deshacer lo hecho. La tinta implica un mayor grado de concentración ante la imposibilidad del error. Es por esta razón que decidimos emplear dicha técnica sin ningún tipo de dibujo previo, lo que genera un estado de tensión en el dibujante que garantiza una atención constante ante el modelo planteado. Esta concentración que exige un dibujo cuyo progreso no puede modificarse ni desha-

cerse implica un estado casi místico en la persona que lo está llevando a cabo. De esta manera, dibujar no es sólo representar lo que uno tiene delante, sino reflexionar ante la forma, repensar cada línea antes de su reproducción. En este contexto se consigue momentáneamente ocupar ambas posiciones, la del autor original cuya obra tomamos como modelo y la del autor actual, que trata de buscar nuevas soluciones a través de planteamientos ya existentes.

El primer cuaderno fue propuesto como un estudio de los dibujos digitales obtenidos a través de las piezas de la colección del Museo Arqueológico de Tesalónica [194]. En este caso no existía una necesidad por representar cada obra de forma verídica, como habíamos hecho previamente en formato digital, por lo que nuestra intención fue la de apropiarnos de los elementos que considerábamos más interesantes en cada trabajo y aplicarlos en un nuevo ámbito artístico. De esta manera, utilizamos el espacio continuo del cuaderno para plantear una nueva narración a través de personajes extraídos de diferentes vasos, mezclando figuras rojas y figuras negras de su contexto original y llevan-





recer.

Debido al éxito de este primer cuaderno decidimos realizar otro en el mismo formato que indagase más en la forma de representar la figura humana, centrándonos especialmente en la zona de la cabeza, aunque también en las manos y los pies. Nuestro interés principal era captar cualquier detalle que pudiera sugerir una forma de actuar concreta en el dibujo de los seres humanos, encontrando este punto intermedio entre realismo e idealismo que poseen las creaciones griegas [195]. Así, pues, decidimos utilizar modelos pertenecientes a colecciones de otros museos, acudiendo a publicaciones que tuviesen imágenes de calidad. Fueron de gran utilidad los libros que encontramos en las bibliotecas de las universidades de Tübingen y Heidelberg, especialmente las obras más antiguas que exponían los primeros dibujos realizados sobre los vasos griegos a través de grabados, como los tomos publicados por Sir William Hamilton [197] con ilustraciones del barón d'Hancarville o Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. En este sentido, no sólo llevamos a cabo un estudio de fotografías de obras originales, sino que acudimos a dibujos que otros autores habían realizado sobre los vasos para contrastar la información visual entre unos y otros.

El inicio de este cuaderno no fue como esperábamos, en parte por un pequeño accidente

que mojó las primeras páginas obligándonos a cortar dicho trozo del desplegado continuo, aunque volvimos a unir los dos extremos que permanecían intactos. A pesar de este pequeño infortunio, el resto de la obra resultó de manera satisfactoria. Aprendimos mucho en lo referente a la representación de los rostros, las cabezas y las manos de las figuras griegas. De la misma manera que en el primer cuaderno, decidimos anotar las reflexiones que surgían paralelamente al dibujado, por lo que volvimos a obtener un objeto del que extraer posibles soluciones en la fase posterior.

La realización de este cuaderno no se llevó a cabo con el bolígrafo antes mencionado, sino que decidimos utilizar una pluma estilográfica Kaweco con la punta extrafina, con el objetivo de que la apertura del plumín nos permitiese generar un trazo de mayor expresividad. Si bien la sensación del tacto sobre el papel resultaba más cálida, la huella del trazo apenas se distingue de la generada en el primer cuaderno, con la diferencia de que la tinta aplicada a través de la pluma, también de la marca Kaweco, resultó ser de peor calidad que la del bolígrafo, provocando, incluso, pequeños borrones ocasionados por el roce de la mano en el transcurso del trabajo. Otro aspecto que jugó en nuestra contra fue que, al tratarse de dibujos en un formato tan pequeño, la propia presencia de la plumilla estorbaba nuestra visión del trazo al realizar el dibujo, por lo que tuvimos cierta sensación de incomodidad durante toda la realización de este trabajo.

También planteamos la utilización de un color auxiliar para representar algunos elementos con la intención de ir experimentando nuevos conceptos. En este caso utilizamos el mismo tipo de bolígrafo pilot g-tec-c4, pero en color azul. Hay que señalar que el resultado no es especialmente interesante debido al tono que seleccionamos, demasiado oscuro, cuyo parecido con el negro de la pluma no añade nada nuevo ni relevante al trabajo.

[197] Para estudiar las figuras griegas no sólo acudimos a los vasos reales o a fotografías de los mismos, sino también a dibujos e ilustraciones que otros autores habían realizado anteriormente tomando a éstos como inspiración. Imagen extraída de: (Hamilton, 1800).



Aun así, como comentábamos, tanto el proceso como el resultado final de este segundo cuaderno han tenido un valor importante para nosotros a nivel de conceptos.

Para concluir, elegimos trabajar otro cuaderno del mismo modelo que los anteriores, pero esta vez en un formato mayor [196], de 13 x 21 cm. El objetivo en este caso era seguir estudiando la relación del espacio y los personajes en un nuevo tipo de composición mayor, esta vez usando dos bolígrafos pilot g-tec-c4 en colores rojo y negro. Para ello gozamos de mayor libertad, utilizando figuras humanas enteras, animales, bestias mitológicas, figuras rojas y figuras negras, cabezas separadas, tramas geométricas, dibujos incluidos en medallones, etc. Como en los dos trabajos anteriores, añadimos los pensamientos que surgían durante el proceso de dibujo.

También nos interesamos por llevar a cabo reflexiones a raíz del trabajo de autores concretos, como son el Pintor de Berlín, el Pintor de Pan o el Pintor Amasis.

La longitud de cada uno de los tres cuadernos con todas sus páginas desplegadas supera los 250 cm. (exceptuando el segundo cuaderno, del cual tuvimos que recortar una parte) y, además, se encuentran completamente llenos de dibujos en sus dos caras, lo que sugiere un espacio total de unos 12 metros de dibujo continuo. Teniendo en cuenta la cantidad de horas requeridas para completar esta fase de la investigación es posible valorar el tiempo que tuvimos para reflexionar acerca de los recursos de los vasos con el fin de emplearlos en la siguiente etapa de nuestro proceso.

Con los estudios y las relaciones generados en estos tres trabajos nos vimos con la suficiente capacidad creativa para entregarnos a nuestro propósito de elaborar obras originales inspiradas en las ilustraciones de los vasos. Merece la pena destacar el carácter práctico del dibujo para llevar a cabo reflexiones y plantear nuevos argumentos. De esta manera, nuestra búsqueda,

inscrita en el marco de la Investigación basada en las Artes Visuales, toma su sentido al manifestar el progreso del proceso bajo esta fórmula. Se trata de asumir nuestro papel como artistas-investigadores y reconocer que, posiblemente, estamos más capacitados para analizar ciertas cuestiones a través del ejercicio práctico que de la teoría pura. Como comentó Picasso una vez, se trata de «coger los pinceles de una vez y decir lo que tienes que decir a través de ellos» (Kleinfelder, 1993, p.8), o, en otro modo de expresarlo, «que la inspiración te pille trabajando».

### **3.4. Posibilidades del dibujo griego en un contexto creativo actual**

#### **3.4.1. Proceso de trabajo**

En esta fase de la investigación planteamos la exposición de conclusiones a través de obras originales, elaboradas a partir de la técnica del dibujo. El reconocer a la obra de arte como un soporte intelectual dentro de una Investigación basada en las Artes Visuales nos permite concebir que ésta aporte razonamientos y planteamientos a través de su propia esencia. Como tal, a continuación llevaremos a cabo una exposición de cada obra producida, acompañada de un texto que trata de analizar de dónde surge, con qué intenciones y cuál es el resultado que debemos extraer de su existencia.

Creemos que las posibilidades que tiene el dibujo griego en la actualidad pueden ser, literalmente, infinitas. El estudio de obras de arte o del patrimonio cultural como referente para generar nuevos trabajos se concreta de una forma notablemente efectiva. Nos aventuramos a decir, además, que la inspiración artística en casi cualquier tema puede producir esta cantidad ilimitada de nuevas oportunidades, pero

plantearla a partir de trabajos cuya calidad parece indiscutible, como es el dibujo de los vasos griegos, aporta una seguridad suficiente de que las nuevas conclusiones, probablemente, contengan una destacada calidad estética.

Ya hemos comentado la capacidad que tiene el proceso artístico para asumir su carácter subjetivo (p.40). Resultaría absurdo intentar plantear esta investigación de otro modo, tratando de recoger la esencia del dibujo griego de una forma “objetiva” con el propósito de aplicarla en un contexto actual. Asumiendo que el dibujo griego tenga dicha esencia, lo lógico sería que cada artista se fijara en ella y la aplicara de una manera concreta, diferente a las demás. Por lo tanto, nuestro interés se ha centrado en indagar acerca de las posibilidades que el análisis de dicho estilo nos ofrecía, pero siempre siendo conscientes de que somos nosotros quienes miramos los vasos, es decir, que si nosotros planteamos la pregunta será dentro de un marco referencial personal, por lo que la respuesta siempre va a encontrarse condicionada por el sujeto que la busca. De esta manera, los planteamientos prácticos que surgen aquí tendrán un carácter indiscutiblemente individual, pero a través de dicha visión particular podremos averiguar un sentido más elevado que viene a conectar con la naturaleza de las piezas en las cuales nos hemos inspirado.

Hay que destacar que en este proceso estimulante, a través del cual se busca la iluminación en elementos del pasado, hemos tratado de mantener un tira y afloja constante que puede apreciarse en la mayoría de nuestros trabajos. El propósito de dicha tensión era el intentar generar productos de una apariencia novedosa que conservasen parte de los argumentos que podemos apreciar en los modelos originales. Esta posición que hemos ocupado durante nuestra investigación podría entenderse mejor a través de la opinión de diferentes autores, como por ejemplo Gombrich, quien decía: «Hay a quien le encanta la paleta limitada de los pinto-

res primitivos, pero ésa no es una razón válida para emularlos, y mucho menos para rechazar los avances posteriores» (2011 a, p.26). También Betty Edwards comentaba: «Estudie a los maestros, no para copiar su estilo sino para leer sus mentes» (2005, p.277). De la misma manera, en palabras Josef Albers: «Honrar a los maestros de manera creadora es competir con su actitud más que con sus resultados, seguir un entendimiento artístico de tradición, esto es, crear, no revivir» (2003, p.70). Por lo tanto, en la búsqueda de ese espacio intermedio, hemos tratado de conservar el planteamiento griego, ya sea por medio del sentido de la forma, el uso del color, la relación entre las figuras o la temática planteada; todas las obras remiten a su origen. No obstante, hay que tener en cuenta que estos nuevos trabajos son producidos en un contexto actual, a través de planteamientos actuales y con un bagaje y unos conocimientos que no pretenden retornar al pasado, sino reinterpretar éste con las herramientas presentes.

También hemos querido ser consecuentes con nuestro papel, que nos define como artistas-investigadores dentro de un proceso de búsqueda creativo. Este hecho ha generado que queramos asumir diferentes recursos propios de la metodología artística que vendrían a remarcar en los siguientes puntos:

En primer lugar, hemos querido mantenernos favorables a la improvisación en nuestros ejercicios, remarcando la importancia que lo aleatorio, lo inesperado o, incluso, el error pueden tener dentro de un proceso creativo. Camus comentaba que: «Todas las grandes acciones y todos los grandes pensamientos tienen un comienzo irrisorio. Las grandes obras nacen a menudo a la vuelta de una esquina o en la puerta de un restaurante» (2012, p.27). También a esto se refería Eisner: «La capacidad de improvisar, de aprovechar las posibilidades imprevistas, es un importante logro cognitivo que difiere fundamentalmente de la rigidez de unos pasos prescritos para la consecución de un ob-



jeto predefinido» (2004, p.251). A estas opiniones cabe añadir un ejemplo concreto a través de la anécdota que contaba el gran maestro Paco de Lucía respecto a la creación de uno de sus más conocidos temas, *Entre dos aguas*, relatando como dicha canción surgió espontáneamente al improvisar las notas con la guitarra sobre una base de bongo y bajo (Sánchez Varela, 2014, 50').

En segundo lugar, hemos creído importante respetar las ideas generadas por el inconsciente, destacando la importancia de las imágenes o los conceptos producidos en el terreno mental y asumiendo su interés, aunque en un principio pudieran parecer absurdos dentro de razonamientos lógicos. Así, pues, hemos creído conveniente llevar a cabo cualquier idea gestada intelectualmente con el objetivo de valorar su interés una vez se encontrase materializada sobre un formato físico, evitando emitir juicios directos en torno a las ideas volátiles producidas en la mente. De esta manera, podemos ver que a lo largo del proceso práctico surgen recursos gráficos que pueden parecer ajenos a la temática que estábamos llevando a cabo en ese momento, dentro del estudio del dibujo griego, pero en lugar de rechazarlos decidimos incorporarlos y tenerlos en cuenta con el propósito de analizar las nuevas asociaciones surgidas entre éstos y los argumentos extraídos del análisis de las piezas cerámicas. Entendemos este modo de proceder como una fórmula transcendental a través de la cual enlazar los intereses externos y las preocupaciones inherentes al propio artista, siendo, quizá, la mejor manera de producir soluciones creativas innovadoras aun cuando la base de las mismas se establece a partir de modelos ya existentes.

Por último, también hemos querido beneficiarnos de las posibilidades que el artista puede extraer de la observación de su entorno. Es normal que durante un proceso creativo el autor busque soluciones a sus planteamientos no solamente dentro de un esquema que aluda a la

temática de dicho proceso, sino valorando los estímulos que recibe a través de materias externas a éste. Por lo tanto, en algunas obras podemos ver que las ideas que dan origen a éstas no guardan una relación aparente con el dibujo de los vasos griegos. A pesar de esto, en todas ellas podemos observar que la ejecución sí responde a un interés claro por estudiar el uso de recursos propios de las imágenes inscritas en las piezas cerámicas.

Nos gustaría destacar, también, que no ha existido una pretensión por generar obras de gran calidad artística en esta fase. Debemos entender nuestro estudio enfocado a conseguir un objetivo más humilde, que trata de obtener pequeñas conquistas en los ejercicios que han sido realizados a lo largo de este proceso. De esta manera, hemos llevado a cabo un análisis constante a través de la práctica artística de elementos que despertaban nuestro interés en las piezas cerámicas (la representación de las figuras, la relación que puede darse entre las mismas, la composición del espacio, los recursos narrativos, el uso del color, etc.). Por consiguiente, creemos que la mejor manera de entender el valor de nuestros trabajos es a través del conjunto de los mismos, así como de la relación de los argumentos empleados en la construcción de unos y otros. A pesar de todo esto, sería poco sincero por nuestra parte decir que no hemos intentado que las imágenes generadas tuvieran cierto contenido estético. Si bien es verdad que algunos de los ejercicios planteados tratan de establecer una comparativa dentro de su espacio con el objetivo de valorar el uso de unos elementos frente a otros, en la mayoría podemos reconocer un interés por formular obras que pudieran resultar atractivas e, incluso, disponer de una apariencia de posible uso expositivo. Aludiendo a esto, cabe destacar que el desarrollo de nuestra búsqueda, incluida en el marco de la Investigación basada en las Artes Visuales, pretende vincular los procesos investigativos con las capacidades de la obra de arte, siendo



necesario, debido a esto, que las imágenes planeadas posean un contenido estético y artístico de una relevancia significativa, esto es, que sean lo suficientemente interesantes como para atraer la curiosidad de un posible observador.

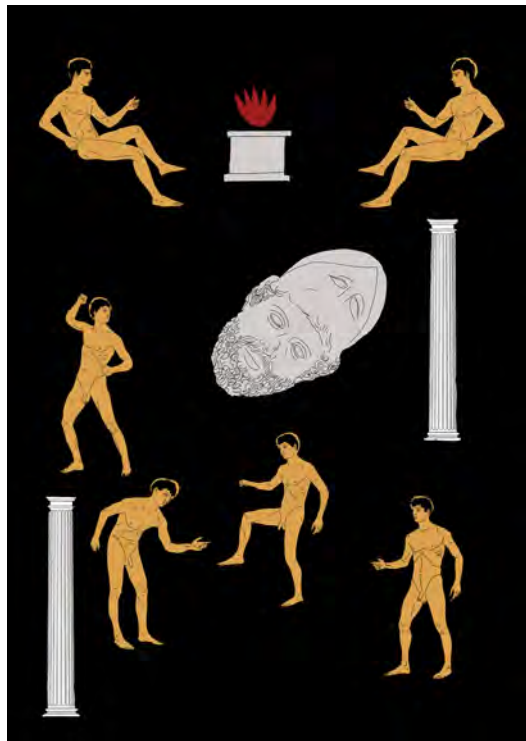
En cuanto al proceso técnico llevado a cabo para elaborar los trabajos, cabe destacar que todos siguen el mismo método, aunque podemos encontrar algunas variantes de unos a otros que vienen a destacarse en el comentario de las obras. De forma general, todas las figuras han sido elaboradas a partir de imágenes incluidas en algunos de los libros a los que pudimos acceder a través de las bibliotecas ubicadas en las universidades de Tübingen y Heidelberg<sup>5</sup>, dibujando directamente los elementos con el único interés de integrarlos en nuestras composiciones. También hemos utilizado imágenes de modelos reales encontradas en internet a las cuales sometimos a un proceso de idealización que pretendía vincular el aspecto de las mismas al estilo de los vasos griegos. Siempre hemos trabajado todos los elementos en formatos independientes, utilizando un lápiz Faber-Castell 9000 de dureza B, hasta conseguir la apariencia deseada y, posteriormente, hemos integrado a éstos en el papel de dibujo con ayuda de una mesa de luz. Esta manera de trabajar nos ha permitido conservar la limpieza del formato definitivo, así como facilitarnos la tarea compositiva al poder jugar con la ubicación de los diferentes elementos a través de la iluminación de dicha herramienta. En las obras podemos encontrar también motivos geométricos o frisos decorativos complejos. Para conformar dichos ornamentos hemos llevado a cabo un proceso de dibujo vectorial de los mismos, partiendo de las decoraciones que podemos encontrar en los vasos reales o en las ilustraciones de los libros mencionados anteriormente. En ocasiones, también hemos encontrado dichos motivos en imágenes de uso libre en diferentes páginas web. Tras la impresión de éstos en folios pudimos incorporarlos al formato de dibujo em-

pleando la mesa de luz, de la misma manera que los elementos comentados anteriormente. Igualmente, podemos encontrar construcciones arquitectónicas, elementos geométricos simples (círculos, rectángulos, elipses, etc.) o tramas básicas (retículas) en algunos de nuestros trabajos, cuya realización se ha llevado a cabo directamente sobre el formato de dibujo empleando plantillas y reglas para su correcta ilustración. Aludiendo a dicho formato de dibujo, el papel empleado en las obras ha sido Canson de la serie Montval 300g/m<sup>2</sup>. Una vez se encontraba dibujada la composición general en líneas a lápiz, hemos llevado a cabo un redibujado de algunos de los trazos utilizando estilógrafos isograph de 0,4 y 0,5 mm. de la marca Rotring (a partir del dibujo #26 emplearemos una plumilla) cargados con la tinta 951 · Black Indian Ink de Winsor and Newton. Por último, la aplicación de los planos y las líneas de color, así como cualquier tipo de detalle, siempre han sido efectuados utilizando pinturas guache de la marca Royal Talens y un pincel Winsor and Newton, University series 233 del tamaño 00, 1 o 3, según las dimensiones del área a cubrir.

Asumiendo todo lo que acabamos de explicar, el primer paso que decidimos dar en este proceso, antes de comenzar la realización de los ejercicios prácticos, fue el de elaborar una imagen que pudiera servirnos como punto de partida para el resto de trabajos. Frente a las ilustraciones de formato continuo que podemos encontrar en las piezas cerámicas, así como en los cuadernos desplegados que habíamos realizado anteriormente, decidimos plantear un tipo de composición más acorde al carácter plano del papel. Asimismo, con el objetivo de facilitar la creación de esta imagen, empleamos un proceso completamente digital para generar la misma. Basándonos en el ser humano como protagonista del trabajo, decidimos llevar a cabo varias fotografías de nuestra propia anatomía y dibujarlas digitalmente. De la misma manera, obtuvimos ilustraciones que hacían referencia a

---

5. Entre las obras consultadas en ambas bibliotecas destacan las siguientes por su interés visual: (Fiorelli, 1856), (Gerhard, 1845), (Laborde, 1813; 1814), (Lenormant, 1844; 1857; 1858; 1861), (Millingen, 1822) y (Hamilton, 1800; 1801; 1802; 1803; 1814).



otros objetos como esculturas griegas, columnas o altares. A continuación, redimensionamos los elementos y los dispusimos sobre el formato digital de una forma más o menos equilibrada. Por último, añadimos tonos de color que recordaban a los vasos griegos y, finalmente, imprimimos la imagen que habíamos conseguido [198]. Al margen del interés que pueda tener esta ilustración, su presencia desde el inicio nos sirvió para “romper el hielo” y nos ayudó considerablemente a enfocar la realización de los trabajos que teníamos por delante.

En definitiva, teniendo en cuenta todo lo comentado, a continuación exponemos en orden cronológico los trabajos realizados. Podrá constatar que las alusiones son reiterativas entre unos y otros debido a que, constantemente, hemos tratado de indagar en las mismas cuestiones, utilizando argumentos semejantes en las diferentes obras con el fin de valorar la utilidad

de éstos o la posible evolución gráfica, narrativa o compositiva que observamos en las comparaciones efectuadas a partir de los mismos.

### 3.4.2. Dibujos originales: presentación y análisis

#### *Ensayo #01 (I'm Hungry) [199]*

Partiendo del esbozo digital que habíamos planteado [198] decidimos elaborar un primer dibujo simple, cuyo principal interés sería configurar una escena con personajes y elementos que conservase la dualidad tonal negro-ocre de los vasos. Con el objetivo de actualizar la propuesta, decidimos acudir a un periódico digital en busca de un tema actual que poder tratar, encontrando un artículo sobre el contraste entre ricos y pobres en el primer mundo. Con esta idea en mente, buscamos imágenes en internet que pudiesen aludir a dicho asunto para configurar un nuevo espacio compositivo que hiciera referencia a la problemática planteada.

Para elaborar la obra dibujamos directamente sobre el formato principal los diferentes elementos con lápiz, tomando como referentes las imágenes encontradas en internet. Una vez establecimos la composición principal, repasamos las líneas con un estilógrafo de 0,5 mm. Posteriormente, pintamos el interior de las distintas figuras con pintura guache, tratando de respetar las líneas negras que acabábamos de realizar. Por último, empleamos un pincel y tinta negra para completar el fondo oscuro del dibujo.

Hay que tener en cuenta que el proceso utilizado para construir nuestro trabajo no remite a los vasos griegos. Los vasos de figuras rojas eran realizados dibujando con barniz negro sobre el fondo, mientras que nosotros hemos aplicado el color ocre posteriormente a la línea, lo cual dificulta y ralentiza el proceso. Por otra parte, este modo de actuar aporta cierta tranquilidad ya

[198] Autor, 2015, Primer esbozo digital en el que tratamos de orientar el comienzo de nuestra investigación, Técnica digital, Dimensiones variables.

[199] Autor, 2015  
*Ensayo #01 (I'm Hungry)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 29,7 x 42 cm.



[200] [201] Autor, 2015,  
*Ensayo #01 (I'm Hungry)*  
 (detalle), Tinta y guache  
 sobre papel, 29,7 x 42 cm.

que las figuras se construyen fielmente a partir de su boceto a lápiz, además de que la superficie del papel resulta mucho más favorable al trazo del estilógrafo en comparación con el dibujo de este instrumento sobre una capa base pictórica.

Desde el punto de vista artístico, el resultado de la obra no aporta nada especialmente significativo. Se trata más bien de un pequeño homenaje que se formula en un contexto tonal que remite a las obras griegas, tratando de actualizar el punto de vista del trabajo a través de la temática planteada en el mismo. A modo de conclusión, cabe decir que su apariencia estética no destaca por su atractivo. La elección de figuras dibujadas a mano alzada a través de imágenes encontradas en internet hace que la obra no posea el carácter identitario que los vasos griegos tienen en relación al modo de construir sus figuras. Aun así, resulta interesante ver

con qué facilidad podemos crear un trabajo nuevo y vincularlo con su referente patrimonial, empleando para ello los colores básicos que remiten a los vasos. También resulta sugestiva la manera en que se ha tratado el espacio en la obra, situando los elementos a diferentes alturas para simular cierta profundidad. Por último, cabe destacar la relación comparativa que puede surgir al contrastar este ejercicio con una obra original griega, generando interesantes debates sociales y culturales acerca del proceso evolutivo de la civilización occidental en temas tan básicos como la alimentación, los derechos del ser humano o los valores ciudadanos.

### *Ensayo #02 (Jam Session) [202]*

En esta ocasión decidimos plantear el trabajo en términos similares al primer dibujo [199]. Así, pues, formulamos una composición bicro-



[202] Autor, 2015  
*Ensayo #02 (Jam Session)*  
 Tinta sobre papel  
 29,7 x 21 cm.

mática en la que decidimos sustituir el ocre de la obra anterior por el blanco de la superficie del papel. Esta elección se debía a dos objetivos principales: 1) actuar conforme al modo de los autores griegos, es decir, realizando el dibujo de las líneas y el fondo sobre el color base del formato; 2) generar una ilustración con un contraste mayor. Teniendo esto en cuenta, pensamos vincular figuras de estilo griego con elementos de corte actual (instrumentos musicales, para ser exactos), configurando un nuevo espacio en el que los componentes de ambas procedencias entrasen en contacto generando una situación nueva.

Para la realización de la obra elegimos figuras de estilo griego [203], fijándonos detenidamente en la posición corporal de las mismas para que pudiésemos integrar los nuevos elementos sin deformar excesivamente su estructura anatómica original. También acudimos a

internet para encontrar fotografías de los instrumentos musicales que iban a aparecer junto a los personajes citados. Con la vista puesta en todas estas imágenes, trasladamos los elementos al papel a mano alzada utilizando un lápiz. Una vez conformes con la composición, empleamos un estilógrafo de 0,5 mm. para repasar las líneas y un pincel con tinta negra para acabar el fondo.

Tratando de comparar el resultado de este trabajo con la obra anterior (#01 [199]) podemos apreciar que la elección de trabajar con personajes contruidos a partir del ideal griego aporta un aspecto mucho más coherente a esta nueva imagen. El contraste entre negro y blanco funciona de un modo bastante adecuado y sigue recordando notablemente a las obras griegas originales. También resulta interesante el reparto compositivo de los personajes sobre el formato y cómo se plantea la profundidad

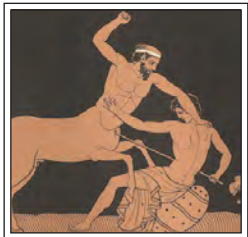


[203] Satiro tocando el *aulós* que inspira a nuestro sátiro saxofonista. Imagen extraída de: (Laborde, 1813).

[204] Autor, 2015,  
*Ensayo #02 (Jam Session)*  
 (detalle), Tinta sobre papel, 21 x 29,7 cm.



[205] Autor, 2015  
*Ensayo #03 (Manifestación)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 29,7 x 42 cm.



[206] Personajes que inspiran a los individuos de nuestra obra. Imagen extraída de: (Laborde, 1813).

[207] Autor, 2015, *Ensayo #03 (Manifestación)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 29,7 x 42 cm.

espacial en esta imagen a través de la superposición de unos elementos sobre otros.

### *Ensayo #03 (Manifestación)* [205]

Con un objetivo similar al planteado en #02 decidimos elaborar un nuevo estudio integrando personajes pasados en una situación actual. De esta manera, una lucha clásica entre centauros y efebos [206] se convierte en un altercado actual entre la policía montada y unos manifestantes [207]. La caracterización de los personajes se hace de un modo similar al planteamiento griego, es decir, las figuras aparecen desnudas, anónimas, siendo identificadas por una serie de atributos que portan: en el caso de los policías, una porra y un casco, mientras que los manifestantes son reconocidos por una pancarta y una máscara utilizada en un sentido alegórico, que remite al uso que movimientos sociales como

Anonymous han hecho de la imagen (extraída originalmente del cómic *V de Vendetta* de Alan Moore y David Lloyd). A diferencia de los trabajos anteriores, aquí se plantea un uso del color razonado, intentando justificar su empleo para señalar los dos bandos que rivalizan en esta contienda, así como para destacar el equipamiento de los policías, poniendo énfasis en dichos objetos.

Para el proceso de trabajo hemos escogido varias figuras de estilo griego [206]. Al contrario de los dos trabajos anteriores, dibujados a mano alzada, en este caso decidimos emplear la mesa de luz para trasladar al formato de dibujo los componentes del mismo, por lo que, previamente, dibujamos todos los elementos de la imagen en hojas independientes, buscando la mejor manera de relacionar a las figuras clásicas con sus nuevos atributos y sus nuevas situaciones. A raíz de esta obra, el uso de la mesa de luz





[208] Autor, 2015  
 Ensayo #04 (Retrato)  
 Tinta y guache sobre papel  
 20,5 x 24 cm.

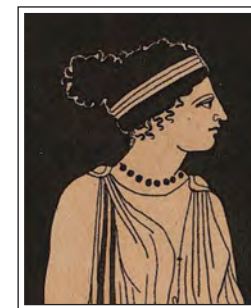
para trasladar la composición al papel definitivo ha sido común en todos los trabajos siguientes. Este hecho se debe a que dicha herramienta permite una rapidez mayor en el planteamiento de la obra, así como una mayor facilidad para jugar con las diferentes posibilidades compositivas. También ayuda a conservar la limpieza del formato final, evitando borrones o confusiones en el mismo, además de tener la capacidad de favorecer un refinamiento de la línea de dibujo al estar inspirada directamente sobre los esbozos que se colocan bajo el papel. Una vez ejecutado el dibujo a lápiz, repasamos las líneas empleando un estilógrafo de 0,5 mm. Después, llevamos a cabo la aplicación de la pintura guache y, finalmente, cubrimos el fondo utilizando tinta negra.

En la valoración del resultado podemos apreciar que el atractivo estético de este trabajo probablemente sea mayor que el de los ejerci-

cios predecesores. Como ya vimos en #02, podemos comprobar que la convivencia de figuras de estilo griego con elementos actuales aporta a la obra interesantes significados. También podemos ver que el uso de diferentes tonos genera un ritmo más dinámico en la imagen al permitirnos enfrentar a unos individuos contra otros o destacar elementos importantes para la narración del acontecimiento reflejado. Por último, al igual que ocurre en numerosos vasos griegos, la obra presenta tres escenas que funcionan a nivel individual pero que vienen a aportar un significado conjunto al relato general de la imagen.

#### *Ensayo #04 (Retrato) [208]*

El sentido de este trabajo responde a una pregunta sencilla que surge de la contemplación continua de las obras griegas. ¿Qué ocurriría si



[209] Mujer que inspira el retrato de este trabajo. Imagen extraída de: (Millingen, 1822).

ampliamos la cabeza de uno de los personajes anónimos y le damos la suficiente importancia para que figure en una obra cercana al género del retrato? Partiendo de esta idea, decidimos concretar un trabajo cuya principal protagonista fuese la cabeza de una mujer, inscrita dentro de un marco formado por frisos con decoraciones propias de los vasos griegos.

Para llevar a cabo la obra seleccionamos la figura principal [209] y la escalamos en relación al nuevo tamaño que iba a tener, en un folio. El marco decorativo fue procesado digitalmente e impreso en una hoja. Ambos elementos fueron trasladados al papel de dibujo con la ayuda de la mesa de luz, empleando un lápiz. A continuación, redibujamos las líneas del marco exterior con un estilógrafo de 0,5 mm. En esta ocasión, debido a las dimensiones de la figura principal, decidimos utilizar el pincel y la tinta negra para dibujar las líneas interiores de la misma. Después, repasamos el fondo también con la tinta y el pincel. Para acabar, dimos algunos detalles de color con pintura guache en las lenguas del marco exterior.

El interés de este trabajo radica en plantear las figuras griegas con un nuevo sentido: la herramienta del zoom, tan empleada en el cine o en lenguajes narrativos como el cómic, puede ser utilizada para ampliar y dar una renovada importancia a las representaciones clásicas. La adición de los elementos decorativos también sirve para aumentar la estimación de la obra, aportando un toque distintivo y preciosista que nos remite directamente a las imágenes cerámicas, comúnmente acompañadas por este tipo de embellecimientos. Por último, también merece la pena destacar la plasticidad del trazo del pincel frente a la tecnicidad de las líneas realizadas con el estilógrafo, generando la posibilidad de que ambos tratamientos puedan convivir en un mismo espacio aportando nuevas cualidades estéticas a la obra.

### *Ensayo #05 (Reunión de elementos) [210]*

La elaboración de este trabajo surge de la necesidad de estudiar la cohabitación de diferentes elementos en una misma composición. A raíz de #04 quisimos ubicar una cabeza de mayores dimensiones junto a dos figuras de cuerpo entero con el objetivo de estudiar la combinación de elementos figurativos de distinto tamaño. También dispusimos una palmeta con un protagonismo compositivo similar al de los otros elementos, perdiendo su función original decorativa e interactuando con los demás componentes de la obra a un mismo nivel de importancia. Asimismo, nos interesaba estudiar la introducción de un mayor número de colores en el mismo espacio. Por último, quisimos vincular a los dos personajes de menor tamaño a través de la posesión de un mismo elemento, para el que elegimos la imagen de una maceta.

Para la elaboración de la obra escogimos varias figuras de estilo griego [211], dibujándolas en hojas independientes para, después, trasladarlas al formato de dibujo empleando la mesa de luz. A continuación, las líneas de este dibujo, realizadas a lápiz, fueron repasadas por un estilógrafo de 0,5 mm. Después, aplicamos la pintura guache con pincel y finalizamos el trabajo cubriendo el fondo con tinta negra.

A través del análisis del resultado podemos sacar a la luz diferentes conclusiones. En primer lugar, vemos que carece de sentido representar elementos decorativos sin que su presencia se justifique por una intención ornamental. Todavía es pronto para descartar su uso en este sentido, pero la idea no parece ser lo suficientemente coherente como para aportar alguna propiedad interesante a las obras. Tampoco la elección del color que se ha empleado en este trabajo, con un carácter más aleatorio, parece justificarse a sí mismo. Aludiendo a esto, merece la pena recordar la utilización de los tonos en #03, donde su presencia en el espacio compositivo venía a cumplir un fin específico. También cabe com-

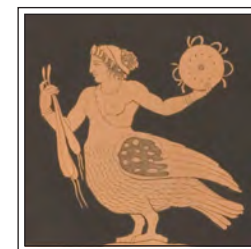


[210] Autor, 2015  
*Ensayo #05 (Reunión de elementos)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 29,7 x 29,7 cm.

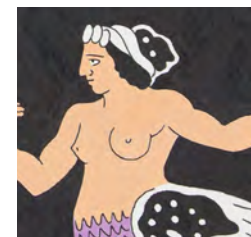
parar la construcción de las líneas auxiliares entre la cabeza aquí representada y la de #04, pudiendo observar la conveniencia de emplear el pincel en elementos de mayor tamaño al aportar una mayor expresividad y protagonismo al trazo generado a partir de dicho instrumento. La relación que se establece al presentar figuras de diferente tamaño, por otra parte, resulta visualmente aceptable, generando la posibilidad de emplear este recurso para destacar a unos elementos sobre otros o para igualar la importancia de los mismos en relación a la presencia que tienen sobre la obra. Para acabar, vemos que la asociación entre las dos figuras, generada por la posesión de un mismo objeto, no funciona correctamente al no concordar los tonos utilizados en dicho elemento.

#### *Ensayo #06 (Simetría con cisnes) [213]*

Siguiendo la línea de los trabajos anteriores decidimos plantear un nuevo tipo de composición a partir de un eje axial, generando un dibujo simétrico en torno a una línea vertical imaginaria. En este trabajo pretendíamos continuar con la cohabitación de elementos actuales e imágenes pertenecientes a los vasos cerámicos. Aludiendo a los primeros, empleamos una gorra para el atuendo del joven y colocamos un helado en su mano [215], buscando un resultado fresco y espontáneo que no pretendiera manifestar ningún significado más allá de lo evidente. Además, intentamos subsanar el uso aleatorio de los colores de #05 empleando éstos con mayor criterio. Por último, también nos interesaba volver a incorporar elementos ornamentales con un sentido práctico, como piezas que articulan y definen los marcos de lectura

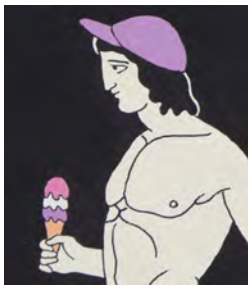
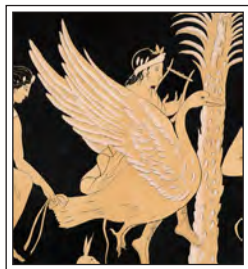


[211] Sirena que inspira a la figura de nuestra obra. Imagen extraída de: (Hamilton, 1800).



[212] Autor, 2015,  
*Ensayo #05 (Reunión de elementos)* (detalle),  
 Tinta y guache sobre papel, 29,7 x 29,7 cm.

[213] Autor, 2015  
*Ensayo #06 (Simetría con cisnes)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 37,4 x 29,7 cm.



[214] Cisne que inspira al de nuestra obra. Imagen extraída de: (Lenormant y De Witte, 1844).

[215] Autor, 2015,  
*Ensayo #06 (Simetría con cisnes)* (detalle),  
 Tinta y guache sobre papel,  
 37,4 x 29,7 cm.

de la obra.

Para la elaboración del trabajo escogimos diferentes elementos de estilo griego [214], dibujándolos en hojas independientes para luego ser trasladados al formato de dibujo con ayuda de la mesa de luz. Antes de eso, trazamos varias líneas en el papel de la obra con el objetivo de definir la situación de los distintos componentes de manera que las distancias fueran ecuanímenes para la composición simétrica. A continuación, repasamos el dibujo a lápiz con un estilógrafo de 0,5 mm. Después, aplicamos el color con pintura guache y pincel. En las obras anteriores habíamos utilizado tinta negra para cubrir el fondo, sin embargo, en esta obra decidimos emplear también la pintura guache para terminar esta parte.

Aunque el resultado tiene cierto interés para nuestra investigación, aún se trata de una imagen que carece de relieve artístico. Si bien la composición es equilibrada, también resulta fría por su poca movilidad. Otro error que podemos destacar es que la obra parece no contarnos nada. En los cuatro primeros trabajos existe una intención más o menos clara de narrar algo, mientras que este ejercicio, así como el anterior (#05), parece centrarse en la elaboración de una imagen que pueda tener una función únicamente decorativa. No descartamos el uso que podemos hacer del estilo griego a modo de ilustración, en el sentido de generar una obra que cubra un espacio y aporte algo al mismo a través de su atractivo visual. No obstante, creemos que las posibilidades del dibujo





[216] Autor, 2015  
*Ensayo #07*  
*(Simetría con hexágono)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 29,7 x 42 cm.

griego remiten especialmente a sus capacidades narrativas, siendo esta, quizás, la dirección más provechosa en la que orientar nuestro estudio. Por último, podemos comprobar que el uso de pintura guache para cubrir el fondo funciona mejor que la tinta al configurar un espacio plano de mayor opacidad, sugiriendo una relación más armónica a nivel técnico con el resto de colores empleados en el trabajo.

#### *Ensayo #07 (Simetría con hexágono) [216]*

Tras analizar el resultado de la obra anterior (#06) decidimos plantear un nuevo trabajo también basado en una composición de tipo simétrico. Esta vez quisimos tratar de evitar la frialdad que caracterizaba a esta imagen (#06), introduciendo elementos a diferentes escalas (figuras de cuerpo entero y cabezas proporcionalmente mayores). También evitamos la re-

petición en los personajes alados de la escena central, que si bien son análogos, no tienen la misma posición. El uso del color se llevó a cabo de forma alterna entre un lado y el otro, tratando de dinamizar el ritmo de la imagen. En la parte central colocamos un hexágono con una composición interior asimétrica, buscando, de nuevo, esquivar el estatismo de la imagen anterior. Las cabezas de los personajes alados fueron sustituidas por dos cubos [218] con el objetivo de jugar con las formas y buscar un paralelo en la imagen a la geometría del hexágono, así como un contraste con las formas orgánicas de las espirales laterales o del friso inferior, cuya presencia viene a dar solidez y coherencia al conjunto.

Para la elaboración de la obra escogimos algunas figuras de estilo griego [217], trasladándolas al formato con ayuda de la mesa de luz. El friso inferior fue realizado digitalmente



[217] Sátiro que inspira las cabezas de nuestra obra. Imagen extraída de: (Laborde, 1813).

[218] Autor, 2015, *Ensayo #07 (Simetría con hexágono)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 29,7 x 42 cm.



para, posteriormente, ser impreso e incorporarlo al dibujo a través de su trazado, empleando la mesa de luz. A continuación, repasamos las líneas internas con un estilógrafo de 0,4 mm. buscando una mayor precisión al emplear un grosor más fino que la de 0,5 mm. utilizada hasta ahora. Por último, aplicamos el color con pintura guache y pincel a todo el trabajo. Hay que destacar que mientras cubríamos la capa negra del fondo, por una simple asociación entre este color y las imágenes del cielo nocturno, decidimos dejar algunos círculos de color blanco simulando la presencia de estrellas (como podremos comprobar en obras posteriores, el recurso de representar la bóveda celeste tendrá un protagonismo importante en nuestra investigación, cosa curiosa si tenemos en cuenta el carácter accidental e improvisatorio de su incorporación a la misma).

Las conclusiones que extrajimos del análisis de esta obra nos parecieron mucho más satisfactorias que las generadas en #06. En este caso, podemos apreciar que la composición simétrica tiene cierto impacto visual, concretado en la potencia de la imagen y en la narración interna que ésta contiene. También podemos ver que esta obra empieza a incorporar cierta riqueza estética de la que trabajos anteriores carecían. La disposición de los diferentes elementos, la utilización de figuras humanas, componentes geométricos y orgánicos, así como el fondo que vincula su construcción con una imagen cósmica aportan a la imagen un sentido alegórico o místico que podría resultar sugerente. No obstante, podemos atisbar ciertos aspectos del trabajo que todavía pueden mejorarse. En este sentido, vemos que los colores que componen el hexágono tienen demasiado protagonismo. También las cabezas cúbicas de los personajes alados carecen de sentido en este contexto compositivo, a pesar del misterio que genera el encubrimiento de sus identidades. Por otra parte, la construcción del fondo, haciendo referencia a una imagen del cielo nocturno, resulta

demasiado simple. Los círculos que funcionan a modo de estrellas son escasos y excesivamente grandes. Por último, la elección de un estilógrafo de línea 0,4 mm. en lugar de 0,5 mm. facilita el dibujar los detalles más pequeños, como los dedos o los rasgos faciales de las figuras, pero la apariencia del trazo resulta más débil que el grosor utilizado en los anteriores trabajos.

### *Ensayo #08 (Figuras cortadas) [219]*

En un interés por fomentar la imaginación del espectador y, también, basándonos en la observación de vasos fragmentados o parcialmente reconstruidos [221], decidimos que podía resultar interesante representar a individuos cuya anatomía estuviese incompleta, obligando al observador a preguntarse cómo serían las partes que no se encuentran dibujadas. A partir de esta idea, decidimos presentar a dos luchadores inacabados, dibujando sus piernas y uno de sus brazos como únicos elementos de su cuerpo. También, tomando como ejemplo a #05, decidimos disponer de un elemento decorativo vegetal con protagonismo propio, al margen de un interés por enmarcar o sostener el espacio narrativo de la escena. Aludiendo a este dibujo (#05), igualmente decidimos representar una maceta con cierto volumen, que contrastase con las formas icónicas del elemento ornamental. Además, utilizamos una cabeza de figuras negras [220] con el objetivo de estudiar la convivencia de figuras construidas de forma positiva y negativa. Por último, ubicamos un personaje en la parte superior, el cual quisimos presentar con una herida de la que brota sangre. Por cuestiones compositivas la sangre acabó materializándose en un chorro de un fluido de tres colores, exageradamente grande en comparación con el tamaño de la figura donde tiene origen.

El proceso de trabajo de la obra comenzó por la selección de diferentes figuras de estilo griego, las cuales dibujamos en hojas independientes. A continuación, trasladamos los ele-



mentos al formato con ayuda de la mesa de luz. Después, repasamos las líneas a lápiz con un estilógrafo de 0,4 mm. Por último, utilizamos un pincel y pintura guache para dar color a todo el trabajo.

Antes de evaluar los resultados de esta obra cabe destacar el carácter experimental de la misma. De esta manera, podemos ver que la imagen carece de una integridad estética que pueda darle sentido. Es cierto que temáticamente encontramos la relación bélica entre los personajes que combaten, la cabeza del guerrero dibujada en negro y la figura que yace tendida y herida, pero la conexión entre estos elementos y el resto de la composición no contiene mucho interés. Podemos apreciar que, prácticamente, ninguno de los recursos utilizados tiene un sentido coherente. La integración de la cabeza construida en negativo con el resto de la obra no se produce de forma directa, al

encontrarse ésta incluida en una forma circular que la destaca sobre el fondo. Igualmente, la representación en volumen de la planta contrasta perjudicialmente con el carácter plano del resto de la composición. La utilización del ornamento vegetal con un protagonismo independiente a la escena confirma la sensación negativa que ya había despertado su uso en #05. Es curioso, sin embargo, como de la construcción accidental de los personajes que aparecen parcialmente dibujados surgirá un recurso gráfico con interesantes aplicaciones en trabajos posteriores que ya comentaremos, así como la utilización del fluido que cae verticalmente volverá reiteradamente a lo largo del proceso de búsqueda. Debido a esto, no podemos considerar el valor de este ejercicio por su apariencia propia, sino por la información que vendrá a aportar más adelante al conjunto de la investigación.

[219] Autor, 2015  
*Ensayo #08*  
 (Figuras cortadas)  
 Tinta y guache sobre papel  
 29,7 x 42 cm.



[220] Autor, 2015, *Ensayo #08 (Figuras cortadas)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 29,7 x 42 cm.

[221] Los personajes incompletos de los vasos fragmentados nos dieron la idea de trabajar a las figuras parcialmente. De la imagen: Autor, 2014, Representación digital de una cratera de columnas áticas de figuras negras atribuida al grupo de Leagros. Ierissos (antigua Akanthus), 1979. h. 510 a.C. H. 14 cm. (No. inv. I. 117.195).

[222] Autor, 2015  
*Ensayo #09 (Fondo Fragmentado)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 29,7 x 42 cm.



*Ensayo #09 (Fondo fragmentado)* [222]

En este dibujo se conjugan varias ideas estudiadas en las obras anteriores, pudiendo considerarse un resumen de los pequeños logros que hasta ahora hemos conseguido. A diferencia de los trabajos predecesores, decidimos fragmentar el fondo de la composición a través de diferentes planos que se cortan entre sí, configurando un nuevo espacio que resulta más complejo que el de las cerámicas griegas. Además, quisimos integrar una trama en dos de estos planos, buscando nuevos usos para los elementos ornamentales. Cabe remarcar que, al carecer el mundo griego de patrones de este tipo (la decoración en los vasos suele limitarse a frisos o elementos puntuales) decidimos utilizar el motivo de un

tejido japonés, por la similitud de las esvásticas que éste contenía a la forma de los meandros helenos. También, al igual que en #05 y #07, decidimos integrar personajes de cuerpo entero junto a una cabeza de mayores dimensiones. El fluido que surgió casi de manera accidental en #08 igualmente fue integrado en la obra con el objetivo de profundizar en su utilidad gráfica.

Para la elaboración del trabajo escogimos varias figuras de estilo griego [223]. Tras dibujar éstas en hojas sueltas, trasladamos todos los elementos al papel de dibujo utilizando la mesa de luz. Las tramas que cubren dos de los planos fueron generadas de forma digital y escaladas a dos tamaños diferentes. Después, las imprimimos e incorporamos a la obra con ayuda de la mesa de luz. Las líneas de lápiz fueron repasa-



[223] La figura femenina que sujeta la hidria en nuestro dibujo está inspirada en esta ilustración. Imagen extraída de: (Lenormant, 1861).

das con un estilógrafo de 0,4 mm. Por último, utilizamos pincel y pintura guache para completar las zonas de color de la obra.

Como hemos dicho anteriormente, podemos estimar el resultado de este trabajo como una especie de resumen de los logros anteriores. En este sentido, vemos que la imagen sigue aludiendo a su origen en las cerámicas griegas, pero por primera vez empieza a contener un idioma propio, generado, especialmente, por la configuración compositiva. Aunque hemos conservado la importancia del fondo neutro de color negro (que sigue dominando frente a otros tonos), el espacio ahora comparte protagonismo con otros planos diferentes, consiguiendo una sensación espacial de inusitado interés. La elección de los motivos ornamentales inscritos en planos geométricos funciona al tener cierta coherencia visual, evitando las disonancias que valoramos negativamente en #05 y #08 al tratar de incorporarlos de manera independiente. Este modo de actuar nos da la posibilidad de conjugar nuevos espacios empleando las formas decorativas sin que tengan que cumplir la función original que tienen en los vasos: enmarcando las escenas narrativas. El elemento del chorro líquido que carecía de sentido en #08 aquí se emplea con el objetivo de asociar diferentes elementos de la composición. También, al superponerse el fluido de la parte superior al corte de los planos del fondo se genera cierta sensación de profundidad. La división espacial, además, funciona en relación a la situación que ocupan las diferentes figuras y no estorba en el desarrollo de la narración. Vemos que la relación de los personajes resulta comprensible debido a la orientación de sus cabezas y a la dirección de sus miradas, que se buscan mutuamente, dando a entender que son conscientes de la presencia del otro en el formato. Por último, también merece la pena destacar el colorido de este trabajo en comparación con las obras originales y los dibujos anteriores. A pesar de que dibujos como #01 y #02 remitían de

una forma más directa a las ilustraciones de los vasos, podemos comprobar que la vinculación con dichas obras aquí sigue estando presente. Además, el empleo libre de los tonos aporta un ritmo más rico al trabajo y fomenta el atractivo visual de la imagen, lo que da pie a seguir trabajando en esta dirección.

### *Ensayo #10 (Retrato con pilos) [224]*

Este trabajo responde a la necesidad de seguir investigando sobre el uso del color. Para ello decidimos escoger la cabeza de una figura griega y tratarla al modo de las figuras negras, en negativo, pero utilizando una gran variedad de colores en lugar de la paleta simple de los vasos griegos. A diferencia de #04, donde aumentamos el tamaño de la cabeza de un personaje anónimo para darle mayor protagonismo, aquí encontramos una representación original que ya destacaba este rostro por encima de otras figuras de la obra [225]. La configuración compositiva de la imagen viene a ser una mezcla de #04, donde también se presentaba al personaje principal enmarcado por una serie de formas, así como de #09, donde se construye el fondo dividiendo al mismo con planos geométricos.

Para la elaboración de la obra escogimos la figura comentada [225], dibujándola en un folio suelto y trasladándola al formato de dibujo con ayuda de la mesa de luz. A continuación, utilizando un juego de reglas y compás concretamos el resto de formas compositivas. En este caso no utilizamos el estilógrafo para definir las líneas, sino que empleamos la pintura directamente con el pincel concretando las diferentes zonas de color y reservando el blanco del formato para las líneas interiores que aportan los rasgos faciales del personaje.

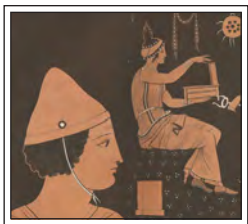
Si comparamos el resultado de este trabajo con #04 podemos encontrar confluencias y diferencias en dicha relación. Vemos que, mientras que la potencialidad del otro dibujo se basaba en la expresividad generada por el trazo del



[224] Autor, 2015  
*Ensayo #10 (Retrato con pilos)*  
 Guache sobre papel  
 21 x 21 cm.



pinel, aquí encontramos toda la importancia en la articulación del espacio a través del color. Al igual que en #09, podemos cerciorarnos de que la obra sigue remitiendo a los vasos griegos a pesar de la pomposidad colorida que caracteriza este trabajo, en contraste con la seriedad y la elegancia de la bicromía de las cerámicas. Este hecho nos sugiere la importancia que puede tener el estudio de las relaciones tonales en el empleo del estilo de dibujo griego, el cual puede dar lugar a resultados novedosos. Por último, merece la pena establecer una nueva comparativa entre esta obra y #08, donde ya incluimos una cabeza construida en negativo integrada dentro de una forma circular. Como vimos, la presencia de este elemento en aquel dibujo podría calificarse de anecdótica, incoherente; en cambio, aquí hemos empleado prácticamente el mismo principio para configurar una imagen que si se sustenta en una legitimidad gráfica



[225] A partir de esta ilustración formulamos el planteamiento de nuestro dibujo. Imagen extraída de: (Laborde, 1814).

con cierto sentido. Este análisis apoya la idea que estamos siguiendo en este proceso de que no hay obras fallidas, sino que incluso ejercicios que podemos calificar como desastrosos, en el sentido estético y visual, pueden aportarnos interesantes reflexiones de sus relaciones internas que podemos aplicar en trabajos futuros.

### *Ensayo #11 (Piscina)* [226]

Analizando los trabajos pasados planteamos una nueva obra teniendo en cuenta algunos detalles estudiados anteriormente. Para empezar, y debido al éxito en la utilización del color en el dibujo anterior (#10), decidimos formular un trabajo en el que el negro no tuviese ningún tipo de protagonismo. Por esta razón, nos inclinamos por situar la escena en un contexto exterior, sobre un césped verde que rodea a una piscina. Cómo disponer la piscina resultó un poco



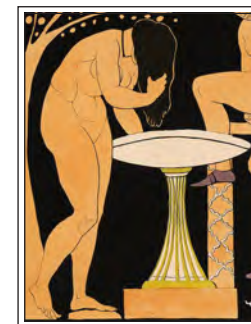
[226] Autor, 2015  
*Ensayo #11 (Piscina)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 29,7 x 42 cm.

problemático al principio, ya que no queríamos llevar a cabo una construcción bajo leyes concretas de perspectiva pero tampoco plantearla desde una visión frontal que nos impidiese ver el agua. Al final optamos por una solución relacionada con la obra #09, disponiendo un plano regular que corta el verde del fondo y nos permite visualizar el agua y a los personajes ubicados en ella. La integración de las figuras con la piscina vino sugerida por los individuos parcialmente dibujados en #08, donde el corte entre los cuerpos y la masa negra del fondo nos hizo ver la posibilidad de emplear este recurso como un efecto visual para presentar a los personajes dentro del agua.

Para configurar esta obra escogimos diferentes modelos de estilo griego [227], dibujando las figuras en unas hojas sueltas para luego integrarlas en la composición general con ayuda de la mesa de luz. La disposición de la piscina, como ya hemos comentado, no responde a nin-

gún tipo de ley perspectiva sino más bien a la integración de la misma con los personajes y el resto de la composición buscando una relación armónica. Los elementos vegetales fueron dibujados directamente a mano alzada, inspirados por representaciones en piezas cerámicas. Una vez completada la composición a lápiz, repasamos las líneas empleando un estilógrafo de 0,4 mm. Por último, aplicamos el color con pintura guache y pincel.

Valorando el resultado, podemos decir que el dibujo funciona de forma aceptable tanto a nivel compositivo como en la relación de los diferentes tonos que componen la obra. La narración de la escena es clara y sencilla y la integración de los personajes clásicos y los elementos actuales (bañadores, flotador y pelota hinchable) contiene cierta credibilidad discursiva. También podemos ver que la presencia de la piscina, vista desde una posición superior, comparada con el carácter plano del resto de



[227] La figura femenina y la fuente de nuestro dibujo están inspiradas en esta ilustración. Imagen extraída de: (Lenormant, 1861).



[228] Autor, 2015, *Ensayo #11 (Piscina)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 29,7 x 42 cm.

[229] Autor, 2015  
*Ensayo #12 (Figura sobre fondo)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 27,8 x 21 cm.



elementos parecen combinarse de forma adecuada. Si acaso podemos destacar un error evidente en la representación del personaje inferior dentro del espacio azul, el cual, al encontrarse justo en el borde que corta ambos planos, y al situarse el nivel del agua al mismo que el del plano verde, da lugar a un conflicto visual que fácilmente podríamos haber resuelto al colocar el personaje unos milímetros más arriba y rodear la parte inferior de su cintura con el azul de la forma acuática. Para acabar, merece la pena destacar la importancia del fondo verde en este trabajo, el cual genera la posibilidad de no tener que trabajar con planos negros sobre los que situar a las figuras, de forma que aludan directamente a los vasos cerámicos.

#### *Ensayo #12 (Figura sobre fondo) [229]*

Teniendo en cuenta los planos de #09, que in-

cluían en su forma motivos ornamentales, decidimos efectuar un nuevo trabajo cuyo fondo consistiese en una trama decorativa en toda su extensión. En este caso, empleamos un friso bastante común en las representaciones griegas conformado por una cadena de palmetas y lotos alternos. Sobre dicho fondo pensamos situar a una figura de gran tamaño con el objetivo de estudiar la relación espacial entre ambos elementos. Para evitar que el personaje flotase sobre la superficie posterior, utilizamos un recurso que consistía en concretar una forma elíptica que incluiría al individuo, diferenciándolo del fondo a través de la inversión de los tonos empleados en el mismo.

Para realizar la obra dibujamos un modelo griego y lo trasladamos al formato de trabajo utilizando la mesa de luz. A continuación, empleamos recursos digitales para conformar el friso decorativo y lo imprimimos, utilizan-

do dicha imagen para calcar de forma precisa los motivos ornamentales en la hoja de dibujo. También dibujamos la forma elíptica ayudándonos de herramientas de dibujo técnico. Posteriormente, empleamos un estilógrafo de 0,5 mm. para repasar las líneas de la figura. Por último, aplicamos el color con pintura guache y pincel.

En la valoración de este trabajo podemos encontrar aspectos positivos y negativos. En primer lugar, podemos ver que la presencia de la trama en el fondo aporta un mayor atractivo a la obra a través de su complejidad. De la misma manera, el efecto visual creado por la elipse al invertir los colores del fondo también resulta interesante tanto estéticamente como a nivel práctico, ya que rodea a la figura del personaje y evita que ésta aparezca perdida en el espacio compositivo posterior. No obstante, vemos que el contraste característico en los vasos griegos entre las figuras y el fondo neutro se pierde por completo. Esto no quiere decir que debamos sentirnos obligados a utilizar siempre fondos de un único tono sobre el que situar las figuras, sino que debemos atender especialmente al uso del color para que no genere contrastes en el espacio posterior tan contundentes como el blanco y el rojo, o el blanco y el verde, de esta obra. En cualquier caso, podemos ver que el resultado en este dibujo no es satisfactorio en este sentido, lo que nos obliga a seguir investigando a este respecto.

### *Ensayo #13 (Phiale con arco iris) [230]*

Esta obra surge en relación directa con adelantos que hemos conseguido en los trabajos anteriores. Para empezar, quisimos crear una composición partida en dos planos, de la manera que ya habíamos planteado en #09, al fragmentar el espacio del fondo a través de formas geométricas. Además, estimamos oportuno continuar con el estudio de la inserción de motivos decorativos dentro de los planos que inaugura-

mos en dicho trabajo y cuya experimentación también llevamos a cabo en #12. Igualmente, siguiendo con la apariencia alegórica que inspiraba el resultado de #07, decidimos construir el plano superior de manera que hiciera alusión a una visión nocturna del cielo estrellado. El uso que habíamos hecho de la forma elíptica en #12, invirtiendo los colores del fondo y rodeando la figura central, también fue sugerido en este trabajo, aunque en este caso el interior de las elipses no invierte el color del fondo sino que lo cambia por completo. Por último, pensamos añadir un recurso sugerente por su atractivo visual, como puede ser una franja con los colores del arcoiris, simulando que éste surge al incidir un rayo blanco sobre la superficie brillante de un objeto metálico.

Para elaborar este trabajo escogimos algunas figuras de estilo griego [231] y las dibujamos en hojas sueltas para, posteriormente, trasladarlas al formato de dibujo con ayuda de la mesa de luz. A su vez, dibujamos el resto de elementos compositivos, valiéndonos de un formato impreso con los frisos de meandros para edificar el plano inferior. Después, repasamos las líneas de lápiz con un estilógrafo de 0,4 mm. Para acabar, empleamos un pincel y pintura guache con el objetivo de aplicar los diferentes colores de la obra.

Valorando el resultado, podemos decir que la manera de dividir el formato en dos planos para sugerir un espacio terrestre y otro aéreo funciona bastante bien, por lo que decidimos seguir investigando sobre su uso en diferentes obras posteriores. La escena de la mitad superior nos pareció sugerente y atractiva, tanto a nivel artístico como simbólico. El recurso del arcoiris y su colorido contrasta y supone un acento dinámico en la oscuridad del plano negro posterior. En el plano inferior intentamos remediar el contraste intenso que existía en #12 y que dificultaba la visión del personaje sobre la trama. Para ello, escogimos dos tonos parecidos (gris medio y blanco) con el objetivo de atenuar

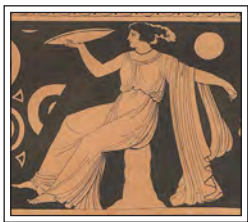


[230] Autor, 2015  
*Ensayo #13 (Phiale con arco iris)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 29,7 x 42 cm.



*Ensayo #14 (Guerra y paz) [232]*

la oposición tonal. En todo caso, vemos que los valores de los dos colores utilizados siguen siendo lo suficientemente distintos como para dificultar la visión de los personajes situados encima. Fue entonces cuando pensamos que la utilización del blanco en este tipo de composiciones puede resultar bastante perjudicial para los elementos situados encima, hecho que intentamos solucionar más adelante. Por último, cabe destacar que el recurso de la coloración de las elipses parece interesante, aunque de nuevo cabría preguntarse si el blanco que permanece dentro de sus contornos, haciendo referencia al plano inferior, no juega en contra de la credibilidad de dicho efecto.



[231] Figura que inspira al personaje femenino de nuestro dibujo, Imagen extraída de: (Laborde, 1813).

Teniendo en cuenta la efectividad de la composición dividida en dos mitades de #13, pensamos llevar a cabo una obra nueva bajo estos principios. De esta manera, planteamos un escenario bélico, tema común en los vasos griegos, empleando elementos que enmarcasen dicha escena en un ambiente contemporáneo. Ya cuando dibujamos los cuadernos anotamos en las reflexiones de los mismos la manera en que los autores griegos representan a personajes desnudos, cuyos atributos los identifican y sitúan en un contexto concreto. Así, un mismo personaje puede ser un atleta o un soldado si cambiamos el disco que tiene en su mano por una espada y la cinta de su cabeza por un casco.

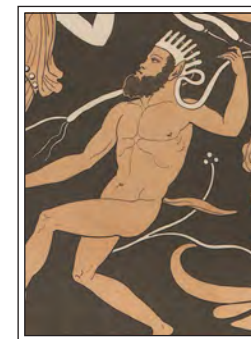


[232] Autor, 2015  
*Ensayo #14 (Guerra y paz)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 29,7 x 37 cm.

Esta manera simple de personalizar a los individuos nos parecía sumamente interesante y, en la medida de lo posible, decidimos respetar la desnudez de los personajes y concretar su papel en la obra a través de pocos elementos que los caracterizaran. Para este ejercicio decidimos utilizar armamento de tipo actual (concretamente, dos fusiles de asalto soviéticos AK-47), así como una camiseta con un motivo de camuflaje que hiciera referencia al ambiente bélico que queríamos representar. Aunque ya habíamos trabajado en varios dibujos variando el tamaño de los personajes y aumentado la representación de algunas cabezas, en ningún caso lo hicimos con fines narrativos, sino más bien como experimentos para estudiar posibles recursos compositivos. En este caso, podemos ver que existen dos personajes de tamaño más pequeño enfrentados a otro de dimensiones mayores y rodeados de cabezas también de proporciones amplias en

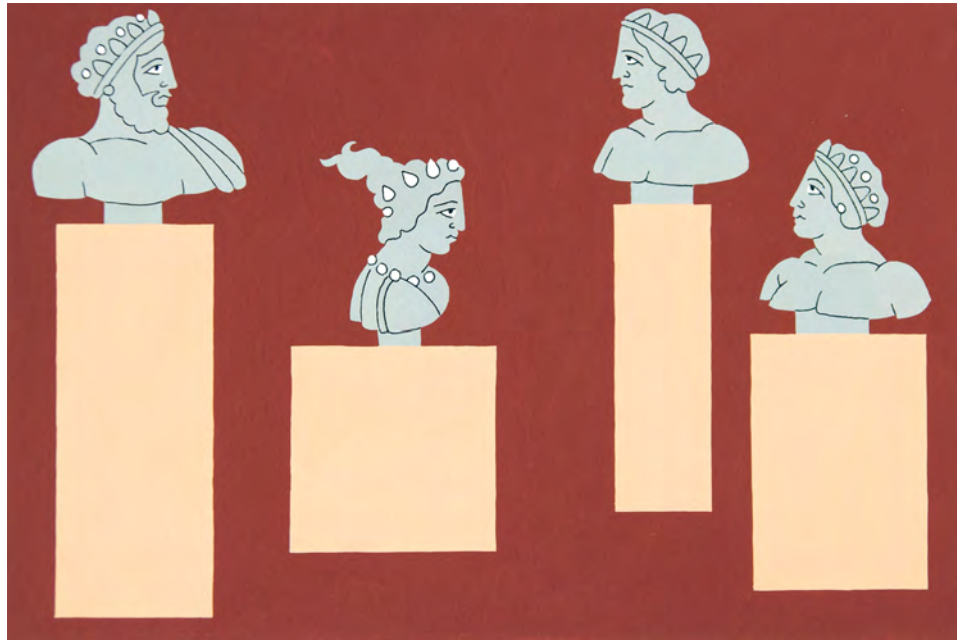
comparación con ellos mismos. El uso del color en la piel de los personajes también se ha hecho al igual que en #03, con el objetivo de diferenciar claramente los bandos de la contienda (la cabeza central pintada de color claro debe su naturaleza a una exigencia de la composición). Las nubes en la parte superior vienen a considerar ese espacio a través de su significado simbólico, de la misma manera que las estrellas o la luna en #13. Las formas triangulares en la parte inferior, así como el gorro cónico y las ramas ubicadas sobre éste vienen a reforzar el dinamismo compositivo.

Para elaborar esta obra tomamos como referentes figuras de estilo griego [233] y las dibujamos en hojas independientes, aplicando a las mismas sus nuevos atributos (armas, ropa, etc.). Después, trasladamos los elementos al formato con ayuda de la mesa de luz. A continuación, repasamos algunas de las líneas hechas a



[233] Figura que inspira al sátiro de nuestro dibujo. Imagen extraída de: (Laborde, 1813).

[234] Autor, 2015  
*Ensayo #15 (Bustos)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 17,3 x 26 cm.



lápiz con un estilógrafo de 0,5 mm. Por último, aplicamos el color utilizando pintura guache y pincel.

La apariencia de este trabajo viene a corroborar la opinión planteada anteriormente de que la composición dividida en dos mitades horizontales funciona de forma efectiva a nivel visual. Al tratarse de planos neutros, vemos que las figuras se recortan claramente sobre ellos, aunque en este sentido existe un pequeño problema por el poco contraste existente entre la

piel del personaje central y el tono amarillo del cielo. La gama de colores utilizada es, quizás, la que guarda más armonía de todos los dibujos que hemos realizado hasta el momento. Vemos que las figuras clásicas interactúan correctamente con los elementos modernos, como ya hacían en varias de las obras anteriores. La importancia de este trabajo es que trata de contarnos algo y lo hace desde una composición moderna, colorida, dinámica, sin desvincularse por completo de la relación espacial y la consistencia del dibujo clásico.

#### *Ensayo #15 (Bustos) [234]*

En esta ocasión decidimos plantear una nueva obra llevando a cabo un estudio diferente del espacio, más acorde con la esencia del dibujo griego. La idea surgió tras contemplar una ilustración incluida en el libro de Charles Lenormant (1857), en el que aparecen varios personajes representados a modo de bustos [235]. Este hecho dio lugar a que formulásemos una

[235] Ilustración que inspira este dibujo. Imagen extraída de: (Lenormant, 1857).



composición con un sentido de escenografía museística, en la que varios bustos aparecen sobre unos pedestales rectangulares. A diferencia de las obras anteriores, en las que intentábamos encontrar maneras más osadas de plantear la composición, aquí jugamos con una visión plana, dejando todo el protagonismo a las representaciones estatuarias.

Para la elaboración de esta obra tomamos como referentes a varias figuras de estilo griego y las dibujamos parcialmente en hojas sueltas. A continuación, construimos la composición a través de los rectángulos de los pedestales y ubicamos los bustos sobre ellos con ayuda de la mesa de luz. Las líneas internas de las figuras, dibujadas a lápiz, fueron repasadas con un estilógrafo de 0,4 mm. Por último, aplicamos el color con pintura guache y pincel, dejando algunas formas blancas que corresponden a la superficie del papel.

La simpleza aparente de este trabajo, en comparación con algunos de los anteriores, no debe entenderse en un sentido negativo, sino todo lo contrario. El resultado de esta obra parece concluyente para acabar desechando la necesidad del uso del color negro como elemento conformador del fondo de los dibujos. Constatamos aquí, como ya habíamos hecho en *#11* y *#14*, que no se hace obligatoria la utilización de dicho tono para que la obra siga conservando la coherencia del dibujo griego. Frente al dinamismo compositivo del ejercicio *#14*, también podemos considerar la estabilidad de la imagen actual como otro recurso a utilizar con fines narrativos o estéticos. Quizás no sea un dibujo que aporte algo nuevo a los descubrimientos gráficos planteados anteriormente, pero su realización viene a confirmar que dentro de los estudios que estamos llevando a cabo hay muchas maneras de resolver las posibilidades de la utilización del estilo griego en un contexto innovador.

### *Ensayo #16 (Galería) [236]*

La idea de esta obra surge como respuesta a su predecesora (*#15*), de manera que también planteamos una escena de tipo museístico, aunque en este caso intentamos formular el espacio de un modo similar a como habíamos hecho en *#13* o *#14*. Así, pues, decidimos dividir el fondo en dos partes y aplicar una trama a la inferior que aportara cierta profundidad a la obra. También los pedestales, bidimensionales en *#15*, cobran volumen en esta obra y se construyen en relación a la trama del suelo. Además, quisimos despojar a las figuras griegas de su desnudez atlética cubriendo sus cuerpos con vestimentas actuales. A la vez que introducimos elementos escultóricos como en *#15*, también quisimos materializar dos vasos cerámicos dentro de la propia obra a modo de piezas artísticas.

Para crear este trabajo, lo primero que hicimos fue dibujar a los personajes en hojas independientes tomando como referentes figuras de estilo griego. También en estos soportes vestimos a dos de ellas fijándonos en el atuendo de modelos reales a través de imágenes en internet. Con ayuda de la mesa de luz trasladamos los elementos al formato definitivo y empleando un juego de reglas construimos el suelo y los pedestales. A continuación, repasamos algunas de las líneas hechas a lápiz con un estilógrafo de 0,4 mm. Por último, aplicamos el color con pintura guache y pincel.

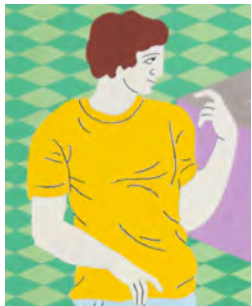
El proceso de elaboración de esta obra resultó bastante lento debido, en gran parte, a la ejecución del plano inferior. Aun así, el resultado merece la pena ya que nos brinda una serie de interesantes reflexiones acerca de las posibilidades de nuestra investigación. En primer lugar, podemos comprobar que ni el espacio, ni las vestimentas, ni el uso del color corresponde a lo que podemos encontrar si contemplamos una cerámica griega. Incluso teniendo esto en cuenta, la obra remite a su fuente original y esto se debe a la potencia y la iconocidad de los



[236] Autor, 2015  
*Ensayo #16 (Galería)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 32,9 x 25,8 cm.



gestos de los personajes y de la construcción de su perfiles. A pesar de la transformación brutal que sufre la composición vemos que la fuerza del estereotipo griego es tan importante como para eclipsar al resto de componentes y sugerir al espectador el tipo de obra que origina la realización de este nuevo dibujo. Por otra parte, también apreciamos que la trama del plano inferior no molesta tanto como en las obras #12 y #13, donde ya alertamos que el color blanco usado dificultada la visualización de los personajes ubicados sobre éste. La sensación de profundidad es efectiva y vemos que funciona combinada con elementos planos como son los personajes o las esculturas. También la representación en perspectiva de los vasos cerámicos tiene sentido al ubicarse sobre los pedestales, al contrario que ocurría en la obra #08 con la maceta, cuya presencia no era legítima dentro de una composición completamente plana.



[237] Autor, 2015, *Ensayo #16 (Galería)* (detalle),  
 Tinta y guache sobre papel,  
 32,9 x 25,8 cm.

Aunque hemos recalcado anteriormente nuestra intención de asimilar el desnudo de las figuras, podemos comprobar que las vestimentas no hacen daño a su imagen y que, igualmente, podemos conservar su esencia clásica a través de los gestos y el característico perfil griego. En cuanto al uso del color, cabría preguntarnos si los tonos seleccionados para configurar el volumen de los pedestales son los más correctos. En definitiva, y al margen de que el resultado pueda parecer interesante o no a nivel artístico, esta obra nos abre las puertas a seguir experimentando la imagen en un sentido espacial, así como a continuar combinando tramas con los personajes o a dotar a éstos de prendas que puedan caracterizarlos al margen de la utilización de diferentes atributos más básicos.



[238] Autor, 2015  
*Ensayo #17 (Homo cosmicus)*  
 Tinta, guache y acuarela  
 sobre papel  
 17,3 x 30,2 cm.

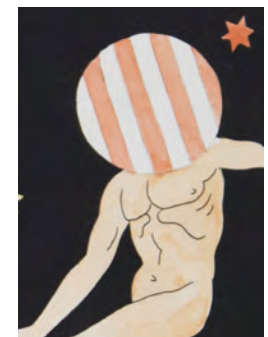
### *Ensayo #17 (Homo cosmicus) [238]*

En esta obra decidimos formular una composición con un sentido alegórico, similar a los espacios planteados en #07 y #13, haciendo alusión a una imagen cósmica justificada por las negrura del plano posterior. Sobre éste ubicamos varias estrellas de seis puntas que mantienen un carácter simbólico. Siguiendo con la idea de #12 y #13 de incluir a un personaje dentro de una forma elíptica, en este caso lo hicimos trabajando la figura y el plano en un mismo tono acuoso, aplicando acuarela con la intención de generar el efecto de que el individuo se encontraba flotando en alguna especie de líquido. Para aumentar el misterio de la escena cubrimos la cabeza de los personajes laterales con una forma circular rayada [239], de manera parecida a como en #07 empleamos formas cúbicas para tapar las cabezas de los dos personajes alados.

Para elaborar este trabajo dibujamos en folios sueltos las figuras, inspiradas en personajes de estilo griego. A continuación, trasladamos éstas y el resto de elementos a la composición con ayuda de la mesa de luz. Después, repasamos algunas de las líneas hechas a lápiz con un estilógrafo de 0,4 mm. Posteriormente, aplica-

mos acuarelas para colorear todos los elementos del dibujo a excepción del fondo negro, cubierto con pintura guache.

Técnicamente hablando, podemos evaluar negativamente el resultado de este trabajo si atendemos a la apariencia de la acuarela, la cual fue dispuesta sobre el papel sin haber humedecido previamente éste, generando calvas y trazos destacados del pincel que rompen la uniformidad que buscábamos desde un principio. Entendemos que la idea de presentar a un personaje flotando dentro de la forma elíptica podía tener un sentido simbólico y visual interesante, pero nuestra incapacidad en la aplicación de dicha técnica ha dado lugar a que la valoración de esta imagen no pueda hacerse bajo un criterio efectivo. En general, vemos que la conjunción de los elementos funciona de forma aceptable y que la plasticidad icónica de las representaciones griegas nos permite acercarnos a elementos con un carácter simbólico, como pueden ser las estrellas, sin que la composición pierda coherencia. Podemos ver que las formas circulares planas que cubren los rostros de los personajes se muestran más adecuadas que los elementos cúbicos de #07 para dicha función. A pesar de ello, entendemos que no merece la pena emplear recursos tan simples para ocultar



[239] Autor, 2015, *Ensayo #17 (Homo cosmicus)*  
 (detalle), Tinta, guache  
 y acuarela sobre papel,  
 17,3 x 30,2 cm.

[240] Autor, 2015  
*Ensayo #18 (Torero)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 17,3 x 28,9 cm.



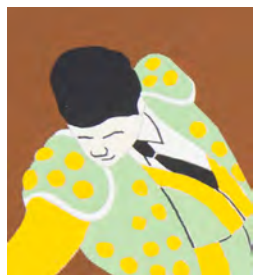
la cara de los personajes, ya que la presencia de las cabezas realizadas con perfiles griegos aportan una importante belleza visual al trabajo. En este sentido, quizás sea esta la obra que peor rememora y utiliza el dibujo de los vasos de todos los trabajos efectuados hasta el momento. En definitiva, se trata de una imagen demasiado simple, de la cual cuesta trabajo generar conclusiones constructivas que aplicar en ejercicios posteriores. Aun así, entendemos que el planteamiento de la misma puede tener valor como una propuesta más dentro del abanico de posibilidades que ofrecemos en nuestra investigación.

#### *Ensayo #18 (Torero) [240]*

Exceptuando la primera obra, en la que trabajamos con imágenes encontradas en internet, el resto de trabajos han sido conformados utilizando como referentes a figuras de estilo griego. En este trabajo sugerimos una vuelta a los planteamientos de #01, tratando de ubicar un dibujo a

mano alzada en una composición que remitiese a los vasos helenos. Para ello, nos decantamos por configurar una escena que hiciera alusión a la tauromaquia, no con el objetivo de homenajear dicho espectáculo, sino por su vinculación con la mitología griega, centrada en la temática del minotauro. Así, pues, ubicamos la figura de un torero y un toro sobre un fondo plano soportado por una forma rectangular inferior en la que incluimos una cenefa decorativa.

Para la construcción de la obra tomamos como referentes imágenes de un torero y un toro encontradas en internet y las dibujamos en folios separados. A continuación, trasladamos dichos elementos al formato definitivo empleando la mesa de luz. Para realizar la cenefa inferior nos valimos de la mesa de luz y de un papel impreso con dicho motivo, generado a través de recursos digitales. Posteriormente, aplicamos un trazo de 0,4 mm. sobre algunas de las líneas elaboradas con lápiz. Para acabar, empleamos un pincel y pintura guache con el objetivo de cubrir las zonas de color.



[241] Autor, 2015, *Ensayo #18 (Torero)* (detalle),  
 Tinta y guache sobre papel,  
 17,3 x 28,9 cm.

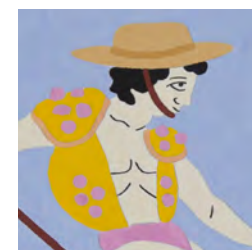
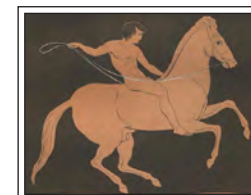


[242] Autor, 2015  
*Ensayo #19 (Picador)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 24,5 x 32,8 cm.

Como aportaciones positivas de este trabajo podemos valorar la integración de dos tipos de propuestas: la primera, la figura del torero [241] que aparece recortada sobre el fondo en un sentido más cercano a las figuras rojas; la segunda, la apariencia del toro cuyas líneas interiores se consiguen reservando el blanco del papel, de un aspecto más cercano a las imágenes de figuras negras. El uso del color también parece adecuado y la situación del friso ornamental dentro de un plano negro funciona bastante bien como elemento de gran peso que sustenta el equilibrio del resto de la composición. En su parte negativa encontramos que, al igual que en #01, la construcción del dibujo no puede competir con el estilo de los personajes griegos. Aunque la obra puede remitir por el estilo compositivo al trabajo de los vasos, su apariencia visual es mucho más pobre al evitar el modelo constructivo de las figuras helenas.

### *Ensayo #19 (Picador) [242]*

En este trabajo quisimos plantear una escena de carácter similar a la elaborada en la obra anterior (#18). En este caso trabajamos desde un estilo propiamente griego con el objetivo de comparar los resultados de ambos trabajos. Así, pues, formulamos una composición similar, esta vez ubicada entre dos frisos que delimitaban la escena por sus extremos verticales. Aprovechamos dichos elementos ornamentales para aplicar los tonos de la bandera española, que venía a relacionarse en significado con la escena planteada. La figura del toro en este caso ha sido reemplazada por un minotauro caído, de la misma manera que el torero ha sido sustituido por un picador. Para dinamizar la composición aplicamos, al igual que en #14, unos elementos triangulares que agilizan la neutralidad del plano posterior. También quisimos seguir con la experimentación de motivos decorativos incluidos en formas cerradas aplicando un patrón



[243] Jinete griego que inspira al picador en nuestro dibujo. Imagen extraída de: (Laborde, 1813).

[244] Autor, 2015, *Ensayo #19 (Picador)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 24,5 x 32,8 cm.



[245] Autor, 2015  
*Ensayo #20 (Rueda del tormento)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 39,2 x 32,9 cm.



[246] Ilustración que inspira la temática de este trabajo. Imagen extraída de: (Lehner y Lehner, 2003).

[247] Las máscaras que aparecen en esta vasija han inspirado las utilizadas en nuestra obra. De la imagen: Crátera de campana de figuras rojas atribuida al Pintor McDaniel (detalle), h. 380-370 a.C., H. 38 cm. The British Museum, Londres. Imagen cortesía del museo.

repetitivo de esvásticas al armazón del caballo.

Para elaborar este trabajo recurrimos a figuras de estilo griego [243] con el propósito de dibujarlas en hojas independientes. Con ayuda de la mesa de luz trasladamos dichos dibujos al formato definitivo. El friso geométrico fue realizado digitalmente e impreso para ser calcado directamente de dicho formato utilizando la mesa de luz. A continuación, repasamos algunas de las líneas hechas a lápiz con un estilógrafo de 0,4 mm. Por último, cubrimos las partes de color empleando un pincel y pintura guache.

Al igual que en #18, podemos comprobar que la construcción en positivo del picador, así como la elaboración en negativo del minotauro funcionan combinadas bajo un sentido estético y narrativo. A diferencia de #16, hemos evitado

cubrir completamente la figura del personaje montado, empleando para su identificación algunos elementos al modo de atributos como en #14, lo cual genera una imagen que podríamos considerar original e interesante. La utilización de la trama geométrica dentro de la armadura del caballo parece demasiado plana y da lugar al mismo problema de lectura en relación a los objetos ubicados sobre la misma que en #12 y #13. También podemos juzgar el papel de los elementos triangulares que, como en #14, vienen a aportar dinamismo a la obra y, aunque carecen de sentido a nivel narrativo, son efectivos en su labor visual. En general, podemos decir que el resultado del dibujo se muestra aceptable, incluso, y a pesar de la apariencia kitsch que los frisos con colores de la bandera

española parecen aportar al trabajo. Para acabar, podemos corroborar la coherencia visual y la belleza estética que añade al ejercicio el uso de figuras conformadas según el ideal griego, en comparación con la insípida apariencia de las figuras elaboradas a mano alzada de la obra anterior (#18).

### *Ensayo #20 (Rueda del tormento) [245]*

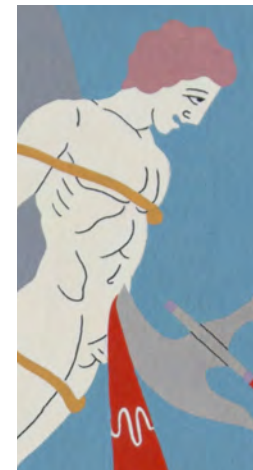
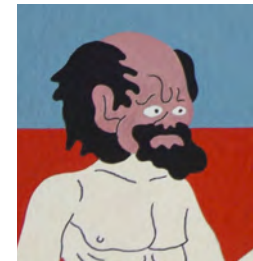
En esta ocasión decidimos recurrir a una imagen de partida externa a la investigación, que nos llevase a realizar nuestra versión a través del estilo que veníamos desarrollando en los trabajos anteriores. Para ello escogimos un grabado del libro *Devils, Demons, and Wichtcraft* de Ernst Lehner & Johanna Lehner, partiendo de la rueda de la tortura que aparece en múltiples representaciones de la Edad Media [246].

Para la realización de este dibujo decidimos intervenir de forma más directa en la construcción de los personajes, elaborando nuestros propios modelos teniendo en cuenta a diferentes referentes de algunos vasos cerámicos. En este sentido, podrá comprobarse que todas figuras de la composición comparten patrones anatómicos comunes, ya que derivan de un mismo lugar. Para plantear el espacio compositivo decidimos utilizar el método de dividir el fondo en dos planos horizontales, como ya hemos hecho en varias obras anteriores, y ubicar diferentes planos que vienen a sugerir nuevas áreas donde ubicar personajes y elementos. De la representación de los individuos situados en la piscina en #11, se deriva la integración de las figuras que aparecen en la parte inferior de este trabajo inmersas en un líquido de color rojo. También el recurso del fluido que cae, empleado en #08 y #09, aparece aquí de nuevo. Al igual que en #07 y #17, decidimos ocultar la identidad de los personajes, aunque esta vez recurrimos a máscaras teatrales extraídas de las representaciones de las piezas cerámicas [247]. Las vasijas dibujadas en #16 cobran aquí un carácter pla-

no que viene a adecuarse al resto de elementos de la composición. Dentro del círculo superior decidimos emplear una trama geométrica de meandros, aunque sometimos a ésta a cierta deformación, influidos por el aspecto de algunas obras de la corriente del op-art.

Para elaborar este ejercicio realizamos varios bocetos a través de diferentes figuras hasta configurar una estructura anatómica que nos pareciese armónica. Basados en ésta, dibujamos los diferentes personajes de la composición, así como todos los elementos restantes en folios independientes. A continuación, incorporamos todos los dibujos al formato definitivo con ayuda de la mesa de luz. La trama incluida en el círculo fue realizada digitalmente e impresa para luego ser calcada sobre el papel de dibujo. Posteriormente, repasamos algunas de las líneas realizadas a lápiz con un estilógrafo de 0,4 mm. Para acabar, aplicamos el color utilizando un pincel y pintura guache.

La apariencia de esta obra, a la vez que inquietante, resultó ser de notable interés técnico y visual, si la comparamos con el resto de dibujos elaborados hasta el momento. En primer lugar, vemos que la concepción espacial resulta coherente dentro del dibujo; más allá de su validez o no a nivel de proyección perspectiva, la profundidad y la situación de los personajes se entiende claramente dentro de la composición. Los intentos fracasados en #07 y #17 para conformar personajes de identidades misteriosas valiéndonos de elementos que ocultaban sus rostros, se encuentran resueltos aquí con mejor acierto. No sólo las máscaras funcionan en relación con los cuerpos que las portan sino que su apariencia caricaturesca sirve en el contexto de la obra a nivel narrativo: el contraste entre los rasgos humorísticos de los rostros y lo grotesco de la escena consigue generar cierta inquietud. Los fluidos de color bermellón que salen de la cerámica volcada y del abdomen del personaje agredido con el hacha (este último en clara referencia a #08) tienen sentido compositivo al



[248] [249] Autor, 2015, *Ensayo #20 (Rueda del tormento)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 39,2 x 32,9 cm.

[250] Autor, 2015  
*Ensayo #21 (Deportistas)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 40,5 x 32,7 cm.



[251] Las representaciones de temas deportivos son comunes en los vasos griegos, especialmente en las ánforas panatenaicas. De la imagen: Ánfora panatenaica de figuras negras atribuida al pintor Eupilethos, h. 530 a.C., H. 62,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Imagen cortesía del museo.

unificar diferentes elementos que se encuentran flotando sobre el fondo, de una manera similar a como ocurría en #09 con los chorros de agua. Vemos que las líneas blancas en dichos fluidos, reservadas al color del papel, funcionan razonablemente bien al contrastar y hacerse claramente visibles ante el bermellón que las rodea. Los personajes inmersos parcialmente en el líquido rojo muestran el mismo efecto que conseguimos en #11 al recortar parte de su anatomía para generar la sensación de que sus miembros inferiores desaparecen bajo la densidad del líquido. El uso de los fusiles, ya empleados en #14, combinado con elementos como el hacha, sugiere una mezcolanza de recursos que evita situar la escena en un pasado medieval o clásico, generando un escenario atemporal y ficticio cuya única finalidad es la de albergar la narración que aquí se despliega. Aludiendo a este aspecto, la relación entre los diferentes elementos no sólo

tiene un interés compositivo, sino que vienen a sumarse al relato de lo que la escena trata de representar. El efecto óptico generado en la trama geométrica funciona a nivel visual, aunque de nuevo podemos preguntarnos si la combinación entre el color verde y el blanco es la mejor elección que podríamos haber tomado. La relación de la gama cromática guarda una armonía interesante que nutre al trabajo de cierto atractivo visual. Por contra, y para finalizar, frente a lo positivo de todas las cuestiones planteadas anteriormente, pensamos que los cráneos añadidos como elementos para incrementar el ambiente tétrico de la escena no funcionan en relación con el resto de elementos. Esto puede deberse a su repetición excesiva, a su realismo (que resalta frente a la iconicidad del resto de componentes) o al contraste entre el blanco y el negro de su construcción; quizás, también, a una suma de todas las razones expuestas.

### *Ensayo #21 (Deportistas) [250]*

La temática deportiva es bastante común en las representaciones de vasos griegos [251]. Para esta obra planteamos una composición que tratara este asunto, ubicando a diferentes personajes cuya vestimenta vendría a reducirse a un pantalón corto. Junto a éstos añadimos elementos deportivos actuales como balones de fútbol y pelotas de baloncesto, así como trofeos. En la parte inferior, del mismo modo que podemos apreciar en numerosas piezas cerámicas, decidimos ubicar un pequeño friso ornamental, esta vez compuesto por dos franjas horizontales que encierran una serie de pelotas de fútbol y baloncesto alternadas entre sí. De esta forma, también el elemento decorativo se conjuga en relación a la temática de la escena. Por último, decidimos añadir una serie de bandas cuyo recorrido, delante y detrás de las figuras y los objetos, pretendía dar profundidad a la imagen así como disponer de un espacio que se fragmenta, aportando mayor dinamismo a la imagen.

Para elaborar este trabajo escogimos varias figuras de estilo griego y las dibujamos en folios sueltos, asegurándonos de que sus poses originales pudieran dar juego en la composición planteada. Las pelotas y los trofeos fueron dibujados en un programa vectorial e impresos en un folio, evitando el dibujo a mano alzada de los mismos con el fin de asegurar la perfección de sus formas geométricas. A continuación, utilizamos la mesa de luz para trasladar todos los componentes al formato definitivo. Una vez hecho esto, trazamos las líneas ondulantes de las bandas que recorren toda la obra. Después, repasamos algunos de los trazos a lápiz con un estilógrafo de 0,4 mm. Por último, aplicamos el color con pintura guache y pincel.

A primera vista, podemos apreciar que técnicamente la obra tiene un error notable, ya que parte de la pintura del fondo fue aplicada sin ser batida correctamente, lo que dio lugar a que el pigmento y el agua de la misma no

estuviesen mezclados como debían, pudiendo apreciarse el resultado irregular en la superficie marrón del fondo. Pasando por alto este fallo, tampoco la composición parece plantearnos un escenario más interesante que los ya realizados con anterioridad. El uso de las bandas puede resultar excesivo y visualmente complicado, lo que puede originar que el protagonismo de la obra no se centre en la narración que presenta, sino en los elementos y recursos gráficos que contiene. Para acabar, podríamos decir que la aportación más interesante de este trabajo es la integración de la cenefa inferior en la temática de la escena, aunque merece la pena reflexionar acerca del uso del color en la misma, ya que al plantearse en los mismos tonos que el resto de la imagen puede confundirse con los demás elementos que habitan ésta.

### *Ensayo #22 (Fútbol) [252]*

Siguiendo la temática del dibujo anterior, en este trabajo decidimos plantear una obra en la que el contexto deportivo nos sirviese para llevar a cabo el estudio de varios elementos. A diferencia de #21, que formula una composición de tipo decorativo, en este caso queríamos generar una obra narrativa. Para ello decidimos plantear el espacio de la forma más simple que se nos ocurrió, utilizando un fondo neutro de color verde que remite al césped de los campos de fútbol y disponiendo una simple franja diagonal de color blanco que podemos vincular con las líneas que señalan los límites del área de juego. Además, quisimos aprovechar la ocasión de dividir a los personajes entre dos equipos para representar a unos con una apariencia similar a las figuras rojas y a otros con un estilo parecido a las figuras negras. En concordancia con la sencillez del espacio decidimos emplear la menor cantidad de colores posibles, llevando a cabo un uso de los mismos con fines que viniesen a remarcar el discurso de la imagen.

Para elaborar esta obra pusimos nuestra



[252] Autor, 2015  
*Ensayo #22 (Fútbol)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 22,8 x 37,4 cm.



atención en varias figuras de estilo griego con el objetivo de dibujarlas en folios separados. A continuación, trasladamos dichos personajes al formato definitivo con ayuda de la mesa de luz. Después, repasamos algunas de las líneas realizadas a lápiz con un estilógrafo de 0,4 mm. Por último, aplicamos el color con pintura guache y pincel, reservando los espacios y las líneas blancas para el propio color del papel.

A pesar de la simpleza de este trabajo, podemos valorar su eficacia muy por encima del planteado anteriormente (#21). Se trata de una composición simple y clara, donde la narración parece ser evidente a través de la diferenciación de las figuras en positivo y en negativo, así como por el planteamiento del espacio. La sensación de profundidad viene generada por la superposición de unos personajes sobre otros, así como por la disposición diagonal de la franja blanca del área de juego. Los intentos anteriores (#08, #18, #19), en los que combinamos figuras rojas y negras, encuentran aquí su mejor exponente al guardar un sentido claro la elección de dicha

combinación: tanto a nivel compositivo como a nivel narrativo existe un propósito definido que ambas técnicas deben cumplir. En definitiva, el resultado nos muestra una obra interesante, que plantea un escenario actual y homenajea coherentemente el sentido clásico del dibujo de los vasos.

### *Ensayo #23 (Composición abstracta I) [254]*

En un nuevo intento por seguir explorando las posibilidades de las obras griegas, decidimos dar protagonismo a los elementos decorativos por encima del contexto narrativo de las escenas. Así, pues, planteamos la elaboración de un trabajo puramente abstracto, basado en el recurso de utilizar formas cerradas que contienen motivos de carácter ornamental en su interior, ya empleado en #09, #12, o #13, entre otros.

Para concretar este trabajo, primero elegimos los frisos decorativos de una serie de vasos cerámicos. A continuación, llevamos a cabo una vectorización digital de los diferentes ele-



[253] Autor, 2015, *Ensayo #22 (Fútbol)* (detalle),  
 Tinta y guache sobre papel,  
 22,8 x 37,4 cm.



[254] Autor, 2015  
 Ensayo #23  
 (Composición abstracta I)  
 Guache sobre papel  
 22 x 42,4 cm.

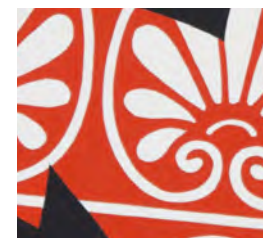
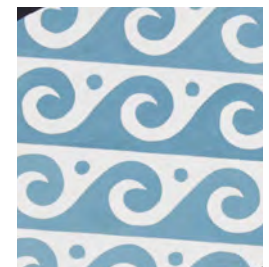
mentos y los imprimimos en folios separados. Después, planteamos la composición en el formato dibujando los planos que iban a incluir en su interior los motivos ornamentales. Una vez hecho esto, trasladamos dichos motivos dentro de sus formas utilizando la mesa de luz. Por último, aplicamos los diferentes colores con pintura guache y pincel.

El resultado de la obra guarda una apariencia cercana a los trabajos en collage, pues los planos completados con ornamentos parecen haber sido recortados y situados sobre la superficie negra del fondo. El valor del trabajo no va más allá de la plasmación de la idea en algo físico, por lo que resulta interesante a nivel de ejercicio experimental, mostrando otro tipo de imágenes, completamente abstractas, que podríamos trabajar también bajo la inspiración de los elementos encontrados en los vasos griegos. No obstante, nuestro interés por las cerámicas clásicas reside, especialmente, en sus capacidades narrativas, por lo que creemos más interesante seguir explotando las posibilidades de las obras clásicas con dicho propósito. También es cierto que los colores empleados en este trabajo

contrastan demasiado entre sí, debido a la pureza tonal de los mismos. Sería posible, evitando esto, realizar trabajos de este tipo utilizando una paleta cromática más armónica cuyo resultado pudiese resultar más agradable. A pesar de ello, y como ya hemos comentado, creemos que puede tener un mayor interés el empleo de estos recursos en imágenes que combinen elementos abstractos y figurativos, cumpliendo éstos propósitos de cara a sumar significados en el discurso de la narración.

#### *Ensayo #24 (Simetría en blanco y negro) [257]*

Del interés por las composiciones simétricas, ya planteadas en #06 y #07, surge la necesidad de elaborar un nuevo estudio, esta vez en blanco y negro, jugando también con la apariencia de lo positivo-negativo que nos remite a las obras de figuras rojas y figuras negras y, especialmente, a los vasos bilingües. El planteamiento de la obra sigue un modelo muy similar a #07. Podemos apreciar en el centro una forma geométrica, esta vez conteniendo una trama elaborada con una deformación óptica (la misma que utilizamos



[255] [256] Autor, 2015,  
 Ensayo #23 (Composición abstracta I) (detalle), Guache sobre papel, 22 x 42,4 cm.

[257] Autor, 2015  
*Ensayo #24 (Simetría en blanco y negro)*  
 Guache y tinta sobre papel  
 28 x 50,2 cm.



[258] Figura que inspira las cabezas de nuestro dibujo. Imagen extraída de: (Laborde, 1813).

[259] Autor, 2015,  
*Ensayo #24 (Simetría en blanco y negro)* (detalle),  
 Guache y tinta sobre papel,  
 28 x 50,2 cm.

en #20); a ambos lados, una cabeza de grandes dimensiones y en la parte exterior a éstas unas formas circulares que se cortan y vienen a jugar un papel similar a las espirales de #07. Bajo los rostros gigantes podemos ver dos escenas de batalla diferentes, que vienen a evitar la sensación de repetición excesiva de los elementos a ambos lados (como ocurría en #06 y #07). De nuevo planteamos la utilización del recurso del chorro líquido que como en #09 sale de la boca de los personajes y funciona como un recurso gráfico para vincular a dos elementos que, de otra forma, no entrarían en contacto dentro de la composición.

Para concretar este ejercicio hemos trabajado a partir de figuras de estilo griego [258], dibujándolas en folios separados, escalando la cabeza de grandes dimensiones a su nuevo tamaño. Posteriormente, hemos definido las líneas generales de la composición simétrica para poder trasladar las figuras al papel con ayuda de la mesa de luz. De la misma manera, la trama fue calcada en dicho formato empleando una hoja con el motivo impreso en la misma. Para

aumentar el interés estético de la imagen decidimos dividir el interior de la forma romboidal en cuatro partes, invirtiendo los colores de la trama en cada una de las mismas. A continuación, repasamos algunas de las líneas trazadas a lápiz con un estilógrafo de 0,4 mm. Por último, empleamos pintura guache negra y pincel para aplicar dicho tono al trabajo, reservando el blanco de la imagen al color de la superficie del propio papel.

Debido a los aspectos comunes que guarda esta obra con #06 y #07, merece la pena plantear un análisis comparativo aludiendo también a éstos. Para empezar, podemos ver como el uso del color tiene un mayor sentido en este trabajo al legitimar el planteamiento dualista en una clara analogía entre ambas partes. La alternancia del tono de un lado al otro aporta a la imagen un ritmo dinámico, aunque la similitud del peso visual de ambos colores también contribuye a la estabilidad de la composición. De la misma manera, la construcción en positivo y negativo de los elementos viene justificada por su rol en la obra. La trama ornamental aporta





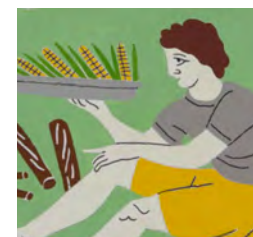
[260] Autor, 2015,  
Ensayo #25 (*Escena campestre*)  
Guache y tinta sobre papel  
37 x 50 cm.

un grado de complejidad visual que enriquece el trabajo y justifica la atención de un posible observador en el centro de la misma. Además, la subdivisión interna del mismo viene a reforzar la línea axial que separa ambas escenas, a la vez que establece un puente comunicativo entre la horizontal que cruza la mirada de las dos cabezas superiores. Vemos, igualmente, que los elementos no aparecen flotando en la composición sino que se vinculan unos con otros: las figuras de la parte baja aparecen recortadas por los tobillos, encontrándose inmersas en la masa elíptica inferior; también ésta se asocia directamente a las cabezas con el líquido que cae de la boca de éstas; las elipses de los extremos se recortan directamente sobre el marco exterior; por último, el rombo central justifica su conexión con el fondo a través de la línea vertical que divide la escena. En definitiva, se trata de una imagen interesante, mucho mejor plantea-

da que las dos obras simétricamente compuestas que ya habíamos trabajado (#06 y #07) y que nos da pie a seguir interesándonos por este tipo de composición, además de por los recursos gráficos que en ella se han utilizado.

#### *Ensayo #25 (Escena campestre) [260]*

Frente a la simpleza del campo de fútbol de #22, en esta obra decidimos elaborar una imagen con una gran cantidad de componentes que viniesen a reforzar el significado escenográfico del conjunto. Para ello escogimos un paisaje campestre en el que cuatro personajes aparecen integrados en el mismo junto a plantas, animales, piedras, troncos, una hoguera, un río, etc. La selección del ámbito se debió, únicamente, a las posibilidades de representaciones gráficas que éste ofrecía, aunque también se encontraba influenciada por la apariencia de #11. Frente



[261] [262] Autor, 2015,  
Ensayo #25 (*Escena campestre*) (detalle), Guache y tinta sobre papel, 37 x 50 cm.



al carácter plano de todos los elementos, decidimos formular el río en un sentido diagonal, similar a la franja blanca de #22, con el objetivo de que el curso del caudal sugiriese la profundidad que este recurso inclinado había conseguido en el terreno deportivo de la obra mencionada.

Para elaborar este trabajo, escogimos cuatro figuras dibujadas con un estilo griego y las representamos en hojas independientes. El traslado de éstas sobre el formato de dibujo, con ayuda de la mesa de luz, se hizo paralelamente al dibujo del resto de elementos a mano alzada sobre el mismo. Una vez que tuvimos trazadas todas las líneas a lápiz, decidimos repasar algunas de ellas con un estilógrafo de 0,4 mm. Para terminar, aplicamos el color a las diferentes partes utilizando pintura guache y pincel.

El resultado de esta obra no es del todo satisfactorio si lo comparamos con la apariencia positiva que muestran muchos de los trabajos anteriores. Lo primero que llama la atención es que nuestro intento por añadir un mayor número de elementos, con el objetivo de crear una composición más rica, sólo consigue enturbiar el aspecto general de la imagen. En este sentido, merece la pena comparar este trabajo con #11, donde podemos ver que las representaciones de plantas y piedras aportan un interés a la obra y contienen una armonía de la que carece el trabajo que aquí analizamos. Si entramos en detalles, un aspecto que también destaca negativamente es el uso de líneas blancas en el interior de los troncos y las plantas, ya que destacan excesivamente y aportan a dichos elementos un aspecto demasiado artificial. Aunque hasta ahora no nos habíamos enfrentado a una masa de agua en movimiento, y dado a que la representación de agua en los vasos griegos no es muy común y casi siempre remite a zonas marítimas, nos encontrábamos ante un elemento que no sabíamos bien cómo concretar. El resultado es que el aspecto del mismo guarda un excaso interés visual. En general, podemos comprobar

que ninguna parte de la obra destaca positivamente (si acaso, la representación de las llamas de la hoguera), ni la composición, ni el uso del color, ni la manera de configurar los diferentes elementos parecen satisfacer las esperanzas que teníamos en este proyecto. Podríamos calificar de “fracaso” esta obra si estuviese planteada en otro contexto, pero como ya hemos visto, todo trabajo se muestra interesante dentro de nuestra investigación, ya que parece tan importante destacar en los mismos los recursos que funcionan como los que no, con el objetivo de ir generando una base estilística que sea la que de forma a las obras que aún deben ser realizadas.

### *Ensayo #26 (Estudio de línea N. 1) [263]*

El resultado negativo de la obra anterior nos va a sumir en una serie de debates acerca de la mejor manera de concretar técnicamente algunos aspectos de nuestros trabajos. Desde el principio pensamos indispensable comenzar a trabajar prácticamente sin valorar lo que debíamos hacer o no, con el propósito de acumular una serie de ejercicios prácticos sobre los que poder cuestionar la mejor manera de orientar nuestra búsqueda. En las obras anteriores hemos estado empleando diferentes maneras de presentar las líneas auxiliares de los elementos de dibujo, ya sea con estilógrafo de 0,5 o 0,4 mm. o reservando el blanco del fondo al construir negativamente las figuras. Hasta ahora no nos habíamos planteado la efectividad del recurso del trazo, pero lo cierto es que podemos comprobar que, quizás, el estilógrafo no es la herramienta más ideal para configurar la línea de nuestros personajes. Ya destacamos la expresividad del trazo del pincel en #04 frente a la tecnicidad de la línea que genera el estilógrafo. Siendo así, decidimos plantear una obra en la que poder comparar diferentes formas de presentar la línea en nuestros ejercicios. Otro aspecto que quisimos estudiar es la relación entre las figuras y el fondo. Como podemos apreciar en los vasos



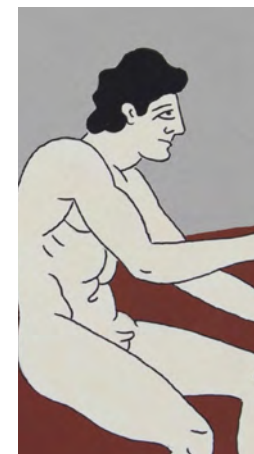
[263] Autor, 2015  
*Ensayo #26*  
*(Estudio de línea N. 1)*  
 Guache y tinta sobre papel  
 34,7 x 17,4 cm.

griegos originales, el color del fondo es el que recorta la silueta de los personajes y a la vez el que construye las líneas internas de los mismos. En nuestros trabajos hemos utilizado diferentes tonos para el fondo pero siempre hemos aplicado el negro o el blanco para plasmar las líneas auxiliares, lo cual genera, a veces, un resultado desagradable (por ejemplo, en los troncos de #25). Este hecho nos dio que pensar, de manera que aquí quisimos plantear a los personajes con una línea exterior que los destacase sobre el fondo. Para estudiar dicho efecto dividimos la composición en dos planos con el fin de aplicar un tono claro y otro oscuro a la parte posterior del mismo y ver el contraste que generaba uno u otro con el contorno de los individuos presentados encima. También decidimos reservar el blanco del formato en una de las figuras con el objetivo de que los colores del fondo no llegasen a entrar en contacto con el trazo negro.

Para la elaboración de este trabajo dibujamos a mano alzada a un personaje, basándonos en la estructura anatómica que habíamos concretado en #20. Una vez tuvimos dicha figura la trasladamos varias veces al formato con ayuda de la mesa de luz. Posteriormente, empleamos

una plumilla para el dibujo de las dos primeras figuras de la izquierda, utilizando un estilógrafo de 0,5 mm. para la tercera [264] y uno de 0,4 mm. para la cuarta. Por último, aplicamos el color con pintura guache y pincel, reservando en el contorno del primer individuo el blanco del propio formato.

Tras analizar los resultados de este trabajo decidimos decantarnos por el uso de la plumilla para configurar las líneas de los personajes debido a que ofrecía una fiabilidad y una precisión muy similar al estilógrafo y, además, aportaba una expresividad mucho mayor que éste. En cuanto a la posibilidad de añadir un contorno exterior a los personajes, vimos que podría tener un sentido coherente al relacionarse éste con los trazos internos. No obstante, la aplicación del contorno destacaba a los individuos demasiado sobre el fondo, acabando con la relación armónica que podemos contemplar en otros trabajos. Este hecho dio lugar a plantear una serie de dudas al respecto de este recurso que seguimos formulando en los trabajos siguientes.



[264] Autor, 2015, *Ensayo #26 (Estudio de línea N. 1)* (detalle), Guache y tinta sobre papel, 34,7 x 17,4 cm.

[265] Autor, 2015  
*Ensayo #27 (Estudio de línea N. 2)*  
 Guache y tinta sobre papel  
 36,3 x 18,2 cm.



### *Ensayo #27 (Estudio de línea N. 2)* [265]

Siguiendo nuestros debates particulares acerca del uso de la línea decidimos elaborar un nuevo dibujo que analizase de forma más concreta la utilidad del trazo exterior en los personajes representados. Para ello decidimos proponer dos escenas idénticas en las que dos individuos aparecerían pintados con dos tonos de piel, uno más claro y otro más oscuro. Además, una de las escenas utilizaría línea de contorno en sus personajes mientras que la otra emplearía el plano del fondo para recortar ambas siluetas. Al igual que en la obra anterior, planteamos una composición dividida en dos tonos, uno más claro y otro más oscuro, con el objetivo de estudiar la relación de éstos con las figuras. La elección del amarillo oscuro de la parte superior no es

aleatoria, ya que, como pudimos comprobar en #14, dicho color entraba en conflicto directo con el tono carnación del personaje central debido al parecido de ambos.

Tras dibujar las figuras en folios sueltos tomando como referencia a personajes elaborados con un estilo griego, trasladamos a éstas a ambas escenas con ayuda de la mesa de luz. A continuación, repasamos las líneas correspondientes utilizando la plumilla y tinta negra para ello. Por último, aplicamos el color usando pintura guache y pincel.

El resultado nos muestra dos opciones, ambas posibles, que contienen aspectos negativos y positivos en su modo de proceder. Las figuras de la imagen superior, dibujadas sin ningún tipo de contorno, muestran una construcción que se asemeja más al estilo de dibujo griego. Ade-



[266] Autor, 2015, *Ensayo #27 (Estudio de línea N. 2)* (detalle), Guache y tinta sobre papel, 36,3 x 18,2 cm.



[267] Autor, 2015,  
*Ensayo #28 (Estudio de línea N. 3)*  
 Guache y tinta sobre papel  
 35,6 x 35,6 cm.

más, podemos constatar que la integración con el resto de elementos de la obra es mucho más armónica al encontrarse los planos de color en conexión unos con otros. Por contra, al no aparecer la figura de los personajes separada del resto de componentes, encontramos ciertas limitaciones a la hora de escoger tonos parecidos, hecho que, como hemos comentado, ya vino a manifestarse en la obra #14 al igual que ocurre aquí. En cuanto a la imagen inferior, vemos que las figuras destacan fácilmente sobre el fondo al encontrarse rodeadas por un trazo continuo [266]. A pesar de que este aspecto nos deja una mayor libertad en la selección de tonos, bien es cierto que carece de una conexión directa con el modo de dibujo griego, acercándose más a otro tipo de estilos artísticos, como puede ser el ukiyo-e o, incluso, a estéticas similares a las que podemos encontrar en las series de dibujos animados o *cartoons*. La validez de ambas, aun teniendo en cuenta sus aspectos negativos, nos

obliga a seguir trabajando en el estudio de estas particularidades.

### *Ensayo #28 (Estudio de línea N. 3)* [267]

En este trabajo decidimos dividir el espacio con el fin de generar cuatro escenas de composición idéntica que recibiesen distintos tratamientos según los rasgos que queremos comparar. Siguiendo con el estudio del trazo y del fondo decidimos trabajar a través del procedimiento griego que utiliza el mismo tono para las líneas auxiliares y para el fondo de la obra. De izquierda a derecha, empezando por la parte superior, utilizamos el negro y el ocre para generar una escena similar a las que podemos encontrar en los vasos de figuras rojas, aunque esta vez cambiamos el tono del pelo, utilizando un tierra sombra tosada en lugar del negro comúnmente empleado en las cerámicas griegas. A continuación, elegimos el mismo tono tierra



[268] Autor, 2015, *Ensayo #28 (Estudio de línea N. 3)* (detalle), Guache y tinta sobre papel, 35,6 x 35,6 cm.



[269] Autor, 2015  
*Ensayo #29 (Estudio de línea N. 4)*  
 Guache y tinta sobre papel  
 29,3 x 25 cm.



para configurar el fondo y la línea interna de las figuras, eligiendo un carnación pálido para el interior de las mismas y un ocre para el pelo. Para la tercera imagen empleamos un color escarlata en fondo y línea y la misma tierra usada anteriormente en las masas de cabello. Aquí, los personajes conservan el blanco del propio papel. La última escena combina la superficie del papel y un azul ultramar [268].

Para concretar la obra dibujamos la escena en una hoja independiente tomando como referentes a figuras de estilo griego. Después, la trasladamos repetidamente al formato de dibujo con ayuda de la mesa de luz. A continuación, repasamos las líneas necesarias con plumilla y tinta negra y, para acabar, aplicamos el resto de colores con pintura guache y pincel, utilizando también dicha técnica para configurar las diferentes líneas de color que aparecen en la obra.

El resultado de este ejercicio nos sugirió dos

reflexiones que venimos a comentar aquí. En primer lugar, la facilidad del trazado al utilizar el estilógrafo o la plumilla supera con creces la incomodidad de intentar dibujar líneas con un pincel y pintura guache a tan pequeña escala. La espesura de esta técnica provoca que el deslizamiento sobre el papel no sea el más adecuado si queremos conformar trazos finos y precisos. En segundo lugar, las cuatro imágenes vienen a confirmar la potencia del estilo griego al trabajar de esta manera, utilizando un mismo color para el fondo y las líneas auxiliares, de forma que los elementos parecen recortarse con una elegancia y una limpieza que suele satisfacer visualmente a la persona que observa la imagen. El problema que deriva de aquí es la necesidad de encontrar una forma idónea para presentar a las figuras dentro de un fondo con diferentes colores sin que éste actúe negativamente sobre la apreciación de los personajes o el color de



[270] Autor, 2015, *Ensayo #29 (Estudio de línea N. 4)* (detalle), Guache y tinta sobre papel, 29,3 x 25 cm.

las líneas internas de los mismos. La incapacidad por sacar una conclusión concreta a partir de este trabajo nos obligó a seguir planteando imágenes que estudiaran este asunto desde diferentes puntos de vista.

#### *Ensayo #29 (Estudio de línea N. 4) [269]*

En esta obra quisimos plantear una posible solución al problema que veníamos estudiando en trabajos anteriores, es decir, encontrar la mejor manera de representar a los personajes y la línea interna de los mismos, empleando contorno o no en sus siluetas, en relación a un fondo que contiene planos de diferentes colores. Para ello, y con el objetivo de volver a generar un espacio comparativo, utilizamos dos individuos (en la parte superior), de aspecto más pálido, cuyo color de los trazos internos cambiaría en relación al plano ubicado inmediatamente debajo de sus cuerpos, mientras que otros dos personajes, de piel más oscura, utilizarían líneas interiores negras y parte de su contorno, el que coincide con el tono amarillo oscuro del fondo, se encontraría también rodeado por este trazado. También ubicamos una cabeza sin contorno, pero con las líneas internas de color negro, sin buscar una relación tonal entre éstas y el fondo posterior [270].

Para elaborar la escena concretamos el dibujo de las diferentes figuras en hojas sueltas basándonos en modelos de estilo griego. A continuación, trasladamos dichos personajes al formato definitivo con ayuda de la mesa de luz. Después, utilizando un lápiz y reglas configuramos el espacio compositivo del fondo. Posteriormente, empleamos la plumilla y tinta negra para repasar algunas de las líneas realizadas a lápiz. Por último, aplicamos los colores con pintura guache y pincel. Las líneas a color de los personajes situados encima también fueron realizadas con esta técnica.

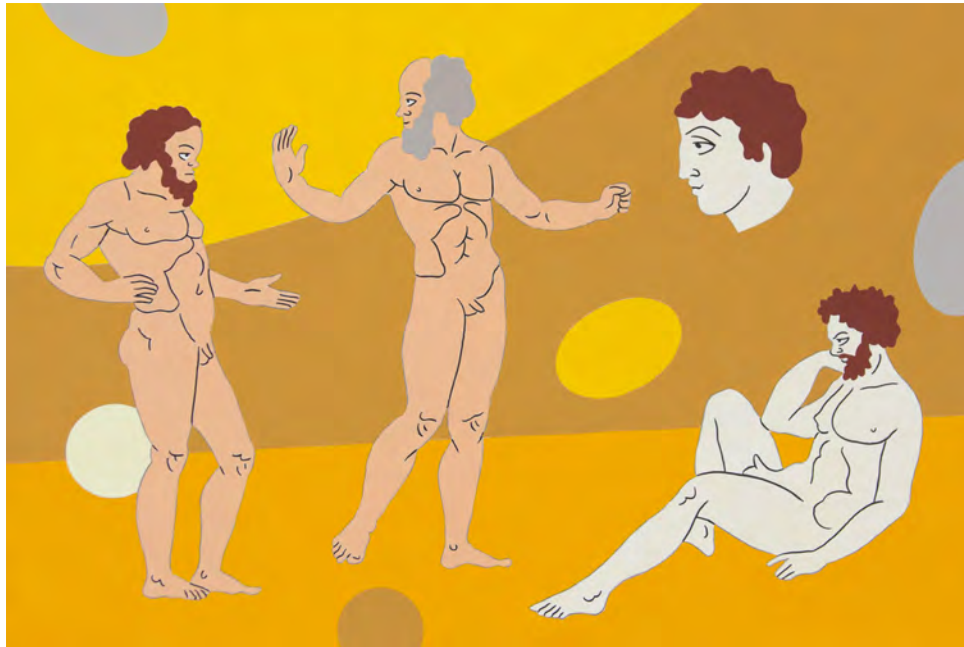
Como podemos comprobar a primera vista, los dos personajes inferiores destacan su prota-

gonismo en el trabajo a través del uso de la línea negra. Sus trazos anatómicos nos presentan a los cuerpos definidos con una limpieza significativa. El conflicto entre el tono carnación y el amarillo oscuro que surgía en otras obras, (#14, #27) se resuelve a través de la separación de éstos por el silueteado negro, aunque, como ya hemos visto en #27, el resultado de este procedimiento aleja la apariencia de las figuras de su estilo original. Las dos figuras superiores, al contrario que las mencionadas anteriormente, aparecen más integradas en la composición, debido a que no poseen línea de contorno y, especialmente, a la variación tonal de sus líneas internas en relación al fondo sobre el que se ubican. Podemos ver que dicho efecto genera la sensación de que las figuras poseen, de alguna manera, un cierto grado de transparencia que facilita el paso de los colores posteriores. Aunque este método bien podría utilizarse con algún tipo de propósito (se nos ocurre, por ejemplo, el dibujo de una entidad fantasmal cuya corporeidad no es completamente física), parece no ser el más indicado para la representación básica de todas las figuras en nuestros trabajos. Siendo así, por ahora dejaremos su uso en suspenso a la espera de que una exigencia narrativa nos conceda la oportunidad de emplear dicho recurso de forma justificada. Por último, cabe analizar la cabeza de la esquina izquierda inferior, la cual demuestra su correcta representación al no enfrentarse al problema de los individuos superiores, es decir, al gozar de la existencia dentro de un fondo neutro cuyo tono no rivaliza con otros colores diferentes.

#### *Ensayo #30 (Estudio de línea N. 5) [271]*

Este trabajo también surge a raíz de los estudios planteados hasta ahora en relación a la línea y el fondo. Con las conclusiones obtenidas en los trabajos anteriores seguimos preguntándonos acerca de las posibilidades que teníamos para resolver las problemáticas derivadas de este

[271] Autor, 2015  
*Ensayo #30 (Estudio de línea N. 5)*  
 Guache sobre papel  
 20,1 x 30 cm.

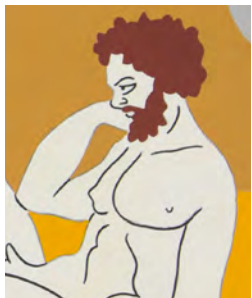


tema. Se nos ocurrió que debíamos comprobar una nueva forma de trabajo, esta vez utilizando el lápiz como herramienta principal. Hasta ahora, todas las líneas trazadas a lápiz habían sido reemplazadas por líneas con estilógrafo o plumilla, o, simplemente, cubriendo las superficies de los planos con pintura guache. Pensamos que podríamos obtener una solución al problema del contorno y el contraste entre colores similares (#14, #27, #29) sin la necesidad de utilizar una línea de tinta para delinear la silueta de la figura. Para ello, desde el dibujo inicial repasamos con fuerza, utilizando un lápiz B, la silueta de los personajes, con el objetivo de que la propia presencia del lápiz pudiera distinguirse, incluso, una vez la pintura posterior fuese aplicada. En la elección de los colores para la escena escogimos tonos similares que pudiesen ocasionar conflictos visuales con la piel de los personajes con el objetivo de valorar mejor el resultado.

Para elaborar este dibujo escogimos varias figuras de estilo griego y las dibujamos en hojas

independientes. A continuación, trasladamos los diferentes elementos al papel de dibujo, haciendo hincapié en ejercer presión con el lápiz para que las líneas resultantes tuviesen un protagonismo notable. Después, repasamos los trazos internos con plumilla y tinta negra y completamos las zonas de color con pintura guache y pincel.

El resultado nos muestra la facilidad con que destacan las figuras de la parte derecha, cuyo contraste viene sugerido fácilmente por la claridad del tono de su piel frente a los colores usados en el fondo. En cuanto a las figuras de la parte izquierda, podemos verificar que la línea de lápiz cumple su función a medias. Es cierto que evita en parte la confusión entre los personajes y el fondo, pero podemos encontrar un mayor número de aspectos que juegan en contra que a favor del mismo. En primer lugar, si nos acercamos al dibujo variando nuestra posición respecto al éste, podemos observar un fenómeno propio del grafito: según la incidencia de la luz, las líneas sugieren brillos que no



[272] Autor, 2015, *Ensayo #30 (Estudio de línea N. 5)* (detalle), Guache sobre papel, 20,1 x 30 cm.



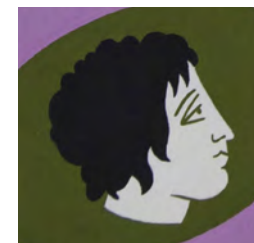
[273] Autor, 2015  
*Ensayo #31 (Estudio de línea N. 6)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 29,2 x 25 cm.

se encuentran en las superficies pictóricas que la rodean, lo cual resulta molesto para la observación de la obra. En segundo lugar, la apariencia débil de la línea a lápiz resulta tímida, casi cobarde, frente a la opacidad y el aspecto aterciopelado de las áreas cubiertas con guache. Si comparamos el contorno de las figuras con las que encontramos en #27 o #29 vemos que es preferible la utilización de la plumilla en el silueteado de las mismas ya que, al menos, demuestra una decisión firme en su empleo y aporta una limpieza más acorde con el acabado del guache que las inestables líneas a lápiz. Por último, como ya hemos comentado, sólo evita en parte la confusión entre los personajes y el fondo, lo cual nos sugiere que se trata de un procedimiento que debemos descartar debido a que ni siquiera en un sentido pleno cumple con la que debía ser su función principal.

### *Ensayo #31 (Estudio de línea N. 6) [273]*

Aludiendo a las alternativas que teníamos en relación al trazado de la línea y el contraste entre las figuras y el fondo, así como habiendo descartado completamente el uso del lápiz para definir las siluetas de los personajes, pensamos realizar un trabajo en el que se combinaran las tres opciones más útiles de las ya estudiadas. Con este objetivo decidimos dibujar una figura definida con un contorno exterior; así como dos individuos sin ningún tipo de trazo rodeando su silueta. También pensamos en incluir dos cabezas dentro de unas formas elípticas, cuyas líneas internas estarían configuradas en el mismo color que las elipses que las envolviesen.

Para llevar a cabo este ejercicio escogimos varios modelos de figuras griegas y las dibujamos en formatos separados, trasladando, posteriormente, estos bocetos al papel de dibujo



[274] Autor, 2015, *Ensayo #31 (Estudio de línea N. 6)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 29,2 x 25 cm.



[275] Autor, 2015  
*Ensayo #32 (Repetición)*  
 Guache sobre papel  
 24 x 24 cm.



definitivo con ayuda de la mesa de luz. A continuación, repasamos algunas de las líneas a lápiz con plumilla y tinta negra. Para acabar, completamos las áreas de color con pintura guache y pincel y concretamos las líneas internas de las cabezas incluidas en las formas elípticas con esta misma técnica.

Al analizar el resultado de este trabajo, y teniendo en cuenta las conclusiones extraídas en las obras anteriores (#26, #27, #28, #29 y #30), decidimos zanjar el estudio de la línea asumiendo que los tres métodos dispuestos en este trabajo se mostraban eficaces, a medias, en la resolución del problema. Cada una de las propuestas parecía tener sus pros y contras, por lo que aceptamos el uso de todas ellas según las necesidades gráficas de los futuros trabajos. Aun así, como norma general decidimos dibujar a los personajes sin ningún tipo de línea de contorno, empleando la plumilla y la tinta

negra para configurar las líneas internas, aun sabiendo que debíamos permanecer atentos a las tonalidades empleadas en los trabajos con el fin de que las figuras destacasen claramente sobre el fondo.

### *Ensayo #32 (Repetición) [275]*

A partir de este trabajo decidimos volver al estudio del espacio compositivo, así como de las figuras y del resto de elementos de la obra. En este ejercicio planteamos la posibilidad de escoger un elemento figurativo, concretamente una cabeza, con el objetivo de repetirlo y usarlo a modo de módulo dentro de una trama decorativa. De esta forma, pensamos cubrir el espacio completamente con este propósito. Para evitar que la apariencia de la obra fuese demasiado simple, nos decantamos por colocar una de las cabezas mirando hacia el lado contrario y em-



[276] Autor, 2015,  
*Ensayo #32 (Repetición)*  
 (detalle), Guache sobre papel,  
 24 x 24 cm.

plear un tono diferente para el color de su pelo [276].

Para elaborar esta imagen dibujamos una cabeza al estilo griego, sin tener en cuenta ningún tipo de referente, sobre un folio suelto. Una vez hecho esto, llevamos a cabo una serie de cálculos para inscribir dicha cabeza dentro de una forma rectangular que después íbamos a usar como elemento modular. Así, dibujamos varias líneas paralelas horizontales sobre el formato definitivo, teniendo en cuenta las medidas del módulo, y trasladamos el dibujo al papel, con ayuda de la mesa de luz, repetidamente hasta completar el formato. A continuación, utilizamos la pintura guache y el pincel para aplicar todo el color de la imagen, incluyendo las líneas que muestran los rasgos faciales de las distintas cabezas.

El resultado de este trabajo, aunque simple, continúa con nuestras especulaciones gráficas acerca de las múltiples posibilidades que el dibujo griego tiene en la actualidad. Al margen del interés visual, ciertamente escaso, que pueda tener el trabajo, nos permite constatar la importancia del elemento sorpresa en una composición de carácter artístico. Asimismo, la cabeza que aparece contraria al resto es el único elemento que da sentido a la composición, ya que sugiere cuestiones acerca del porqué de su colocación y el sentido de su existencia dentro de la imagen. De esta manera, la obra nos muestra el valor que radica a veces en el detalle; el añadir un elemento disonante a una composición con un ritmo determinado puede evitar el estatismo excesivo de la misma. También nos muestra la posibilidad de jugar con elementos figurativos, en este caso una cabeza, como si de planos o piezas abstractas se tratasen, cuya única función vendría a ser la articulación del espacio compositivo.

### *Ensayo #33 (Tondo) [277]*

Aunque no se ha comentado anteriormente, pa-

rece evidente constatar que en nuestra búsqueda hemos jugado continuamente con la forma y las dimensiones del formato. Si bien todas las obras han sido elaboradas en un soporte rectangular, continuamente hemos redimensionado su superficie con el objetivo de estudiar la relación entre el espacio general y los elementos representados en su interior. En este caso, decidimos trabajar directamente sobre una superficie circular debido, en parte, a la gran cantidad de decoraciones enmarcadas en esta forma que podemos encontrar en las cerámicas griegas [278]. Siendo así, y siguiendo un planteamiento decorativo similar al expuesto en #32, utilizamos la repetición de una cabeza a modo de ornamento, combinándola con dos frisos circulares interiores, un octógono central, que nos recuerda al hexágono empleado en #07, y unos elementos triangulares similares a los utilizados en #14 y #19. Nuestro objetivo era llevar a cabo una composición de tipo ornamental que incluyese elementos figurativos y abstractos y cuyo ritmo se ajustase a la silueta del formato.

El primer paso que dimos para elaborar este trabajo fue el recortado de la nueva forma del papel, empleando para ello un compás, lápiz y unas tijeras. Una vez obtenido el espacio llevamos a cabo una división del mismo señalando las zonas que iba a tener la composición. Digitalmente realizamos los frisos decorativos interiores basados en decoraciones originales de vasos, así como la figura octogonal, imprimiendo posteriormente los mismos y calcando con ayuda de una mesa de luz las siluetas sobre el formato de dibujo. Hecho esto, depuramos un poco el dibujo de la cabeza del dibujo anterior (#32) y la utilizamos en un sentido modular, redibujándola repetidamente en el friso circular empleando la mesa de luz. Por último, dibujamos los elementos triangulares que acompañan a los rostros. Para acabar, aplicamos el color con pintura guache y pincel, empleando esta misma técnica para las líneas internas de las figuras.

El resultado de este trabajo resulta intere-

[277] Autor, 2015  
*Ensayo #33 (Tondo)*  
 Guache sobre papel  
 Diam. 30,1 cm.



sante por su aspecto singular en comparación al resto de formatos empleados en la investigación. La gama cromática usada tiene cierta armonía y, tanto el empleo de las cabezas griegas como los frisos ornamentales, así como la neutralidad del fondo violeta que forma la banda principal mantienen una conexión bastante clara con el estilo clásico de los vasos. Volvemos a constatar que la mayor importancia del dibujo griego parece radicar en la construcción de sus elementos, la disposición sobre el espacio (teniendo claro cuales son las áreas indicadas para la decoración y el contexto narrativo) y el uso de una paleta de colores más bien reducida, que evite la contaminación excesiva y permita vislumbrar la elegancia y la limpieza de la obra. La elección de dichos colores parece ser indiferente para mantener un vínculo con las obras originales, siempre y cuando el contraste entre el fondo y las figuras resulte evidente y

las relaciones entre los tonos mantengan cierto equilibrio.

#### *Ensayo #34 (Cabeza encerrada)* [279]

Hasta ahora hemos realizado estudios acerca de como componer el espacio, superponiendo siempre las figuras al entorno ubicado debajo de éstas. Una idea que surgió, y que quisimos comprobar gráficamente, fue la de ubicar los elementos figurativos en una posición posterior, dando prioridad a los planos que en otros casos conformaban el fondo. Para ello, planteamos una composición muy básica en la que una cabeza aparecería parcialmente fragmentada a través de planos rectangulares que se situarían encima de esta, limitando su visión.

Para elaborar este trabajo llevamos a cabo el dibujo de la cabeza inspirada en una figura griega, trabajando en un folio independiente.



[278] Existen numerosos dibujos cerámicos adaptados a composiciones circulares. De la imagen: *Lekanis* beocio de figuras negras, h. 550-540 a.C., Diam. 30,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Imagen cortesía del museo.



[279] Autor, 2016  
*Ensayo #34 (Cabeza encerrada)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 19,6 x 25,2 cm.

A continuación, empleamos un juego de reglas para completar el contenido geométrico del formato de dibujo. Una vez hecho esto, trasladamos la cabeza a dicho papel utilizando la mesa de luz. A continuación, empleamos la plumilla y tinta negra para remarcar las pocas líneas que quedaban visibles en el rostro. Finalmente, completamos todas las áreas de color utilizando pintura guache y pincel.

Antes de finalizar la obra, durante el proceso de la misma, ya empezamos a atisbar que el resultado iba a carecer de interés alguno. A pesar de ello, estimamos de importancia nuestro compromiso a representar las ideas que íbamos generando con el objetivo de valorarlas juiciosamente una vez se encontrasen dispuestas en un formato físico. El resultado es una imagen sin ninguna importancia estética o artística, carente de sentido y con una calidad muy por debajo de las obras realizadas hasta el momen-

to. No obstante, de nuevo queremos remarcar el carácter experimental de nuestra búsqueda y la posibilidad real de que algunas de las pruebas realizadas no aporten ninguna conclusión positiva. En este caso, obtenemos un dibujo que nos ayuda en el sentido de invitarnos a no repetir de nuevo, al menos no de la misma manera, el planteamiento por el cual ha sido generado.

#### *Ensayo #35 (Estudios de cabello) [280]*

Desde el principio de nuestra investigación hemos dado algunos hechos por sentados en los que ahora queremos incidir. Por ejemplo, la representación de las masas de pelo de todos los personajes ha sido realizada en bloque, sin mostrar ningún tipo de interés por describir el recorrido de los cabellos. En los vasos griegos, sin embargo, podemos encontrar diferentes maneras de dibujar el pelo y las barbas. En este



[280] Autor, 2016  
*Ensayo #35 (Estudios de cabello)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 20,5 x 25,5 cm.



[281] [282] Autor, 2016,  
*Ensayo #35 (Estudios de cabello)* (detalle),  
 Tinta y guache sobre papel,  
 20,5 x 25,5 cm.

sentido, decidimos elaborar una composición simple utilizando cuatro cabezas y aplicando en el cabello de cada una de ellas un proceso de dibujado diferente con el objetivo de comparar los resultados posteriormente.

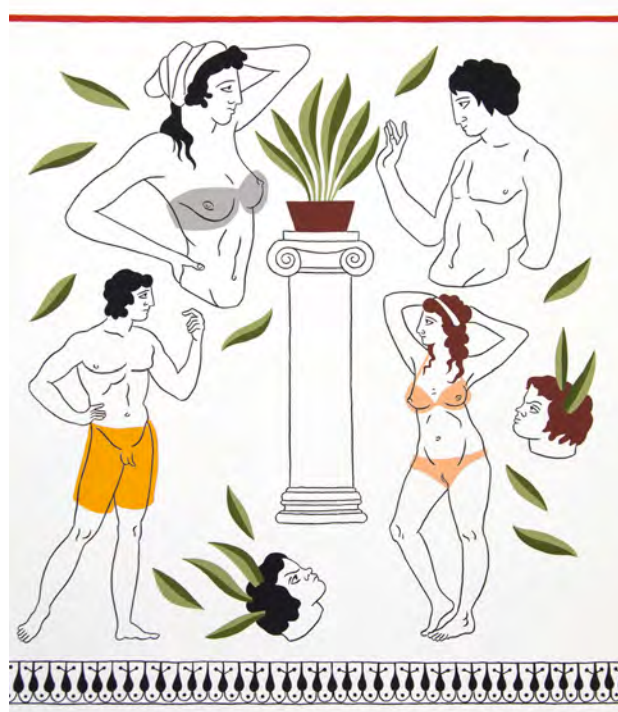
Para llevar a cabo este trabajo dibujamos las cabezas inspiradas en modelos griegos en hojas sueltas. Una vez estuvimos conformes con dichos dibujos los trasladamos al formato de papel utilizando una mesa de luz. En este trabajo, así como en los siguientes que mantienen un fondo blanco, hay que remarcar la eficacia de la utilización de la mesa de luz para conservar la limpieza del formato. A continuación, repasamos las líneas con plumilla y tinta negra, esmerándonos en la configuración del pelo de tres de los personajes. Por último, aplicamos el color utilizando pintura guache y pincel.

En la valoración de este trabajo podemos comprobar que las cuatro posibilidades descri-

tas aquí tienen sentido a la hora de representar el cabello de los personajes. Este hecho facilita el combinado de todas ellas o la utilización de una o varias dentro de un mismo trabajo, con el objetivo de crear obras con un interés gráfico mayor. También, las diferentes definiciones del pelo pueden ser utilizadas como atributos para identificar o, incluso, para destacar algunos individuos sobre otros, según las posibles exigencias de nuevos contextos narrativos.

### *Ensayo #36 (Planos transparentes)* [283]

La realización de este trabajo se vincula al aspecto compositivo de los *lécitos* estudiados en la colección de vasos del Museo Arqueológico de Tesalónica (*MΘ 12649* [130], *MΘ 12650* [133] y *MΘ 12650* [135]). Como podemos ver en estos trabajos, las formas que conforman las vestimentas de las figuras no siguen exactamente

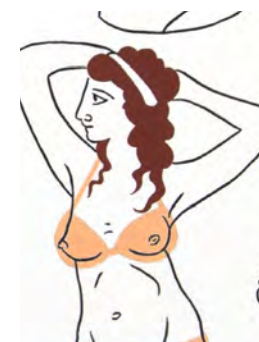


[283] Autor, 2016  
*Ensayo #36 (Planos transparentes)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 29,5 x 25,5 cm.

las delimitaciones del contorno. Este hecho nos sugirió la idea de dibujar siluetas a las que luego vestí con planos de color, respetando en todo momento la presencia de las líneas del cuerpo, lo que genera una sensación de transparencia en la indumentaria. Así, pues, decidimos emplear varias figuras en diferentes tamaños presentando algunas de ellas fragmentadas. También ubicamos una columna en la parte central que recuerda a las tumbas reflejadas en los *léctos* y cuya parte superior sostiene una maceta, del mismo modo que sobre dichas tumbas se ubicaban decoraciones de tipo vegetal. Para evitar que la escena se perdiera en el blanco del fondo decidimos enmarcarla verticalmente a través de una franja roja en la parte superior y una cenefa decorativa en su parte baja. El uso de los colores también estaba planteado con el interés de no destacar demasiado y de crear un conjunto coherente y armónico.

Para realizar este trabajo dibujamos varios modelos griegos en hojas sueltas. Con el objetivo de que los dibujos de la columna y el friso interior fuesen lo más perfectos posible, llevamos a cabo su realización mediante vectores a través de un proceso digital, imprimiendo luego las imágenes en un soporte físico. A continuación, trasladamos todos los elementos al papel utilizando la mesa de luz y dibujamos los últimos detalles (la maceta y las hojas) a mano alzada. Después, repasamos las líneas a lápiz utilizando una plumilla y tinta negra. Por último, rellenamos las zonas de color empleando pintura guache y pincel.

El resultado refleja una composición que mantiene una estabilidad visual sugerida por la solidez de la columna central y por las franjas horizontales que encierran la escena en sus extremos verticales. No obstante, el trabajo también goza de cierto ritmo, cuyo origen po-



[284] Autor, 2016, *Ensayo #36 (Planos transparentes)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 29,5 x 25,5 cm.

[285] Autor, 2016  
*Ensayo #37 (Composición suprematista)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 39,5 x 25 cm.



[286] Kazimir Malevich,  
 1916, *Supremus n. 56*, Óleo  
 sobre lienzo, 80,5 x 71 cm.  
 The State Russian Museum,  
 San Petersburgo. Imagen  
 cortesía de *The Artchive*.

[287] Aleksandr Rodchenko,  
 1924, *The Advertisement  
 Poster for the Lengiz Pu-  
 blishing House*, Fotomonta-  
 je y guache sobre papel.  
 Colección privada. Imagen  
 cortesía de *Creators. Vice*.

demostramos encontrar en el dinamismo que aportan las hojas vegetales que se distribuyen por todo el formato. Aludiendo a estos motivos, vemos que su función es muy similar a la que tenían las formas triangulares en #14 o #19, aunque en este caso su naturaleza vendría justificada no sólo a nivel compositivo, sino también narrativo. El efecto transparente de las telas es sugerente y bien podría tenerse en cuenta para su aplicación fundamentada en alguna necesidad del relato. Volviendo al uso de la columna, se trata de la primera relación gráfica que establecemos en nuestros trabajos entre un elemento arquitectónico y las figuras (hasta ahora sólo hemos utilizado componentes con claros fines compositivos), pudiendo comprobar que la cohabitación de ambas partes en una misma ima-

gen funcionan correctamente. Por último, también podríamos destacar la elegancia visual del trabajo, dentro del contexto de nuestra investigación, que radica en el protagonismo compartido por el espacio vacío y la expresividad y la fuerza del trazo oscuro de la plumilla.

### *Ensayo #37 (Composición suprematista) [285]*

Al igual que en #20, esta obra vino sugerida por otras imágenes externas a la investigación. En este caso, al encontrarnos paralelamente interesados por el constructivismo ruso y el suprematismo, decidimos elaborar una obra que sugiriese una conexión compositiva con este tipo de trabajos, basándonos especialmente en [286] y [287], pero utilizando un estilo de di-

[288] Autor, 2016  
*Ensayo #38 (Tenemos que tener amor)*  
 Guache sobre papel  
 15,8 x 23,5 cm.



bujo similar al que veníamos planteando anteriormente. De esta manera, queríamos tomar a los elementos que aparecían en dichos trabajos como referentes, con el fin de mezclarlos en una imagen nueva con recursos figurativos de marcado estilo griego.

Para llevar a cabo este trabajo, primero dibujamos a los personajes en hojas sueltas, basándonos en imágenes de modelos reales encontradas en internet. A continuación, con ayuda de la mesa de luz, jugamos con la posición de los individuos en el formato, con el objetivo de conseguir la composición que más nos interesase y, una vez hecho esto, trasladamos las figuras al papel de dibujo definitivo. En esta fase nos fijamos en las obras comentadas anteriormente para traducir los elementos de las mismas al nuevo espacio, buscando siempre la armonía y el equilibrio en la imagen. A continuación, repasamos algunas de las líneas hechas a lápiz con plumilla y tinta negra. Para acabar, aplicamos el color a las diferentes formas usando pintura

guache y pincel.

El valor de este trabajo radica no sólo en el estudio de los elementos representados, sino de las relaciones espaciales entre los mismos y la importancia del vacío como elemento protagonista en la obra. Las formas geométricas vienen a conformar un escenario ficticio que apoya el desarrollo de la acción, fijando la atención visual en la presencia de las figuras femeninas. La construcción del cabello de la cabeza superior contrasta con el carácter plano del resto de elementos y provoca una interesante relación gráfica entre ambos. De nuevo hemos llevado a cabo la utilización del fluido como pieza clave para compenetrar la acción de dos figuras aisladas, como ya hicimos en trabajos anteriores. La relación entre el dibujo griego y componentes de tipo geométrico suscita un interés aceptable que nos invita a seguir explotando este tipo de conexiones.



[289] Autor, 2016  
*Ensayo #39 (Mago)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 22,9 x 25,2 cm.



[290] En esta imagen podemos apreciar como una figura femenina se asoma desde una ventana, generando una escena que se desarrolla en dos situaciones espaciales: el interior de la edificación y el exterior, donde se encuentra el resto de personajes. De la imagen: Crátera de cáliz de figuras rojas, h. 330 a.C. Tampa Museum of Art. Imagen extraída de: (Taplin, 1994, fig.3.106).

### *Ensayo #38 (Tenemos que tener amor)* [288]

En este dibujo hemos querido dar rienda suelta al poder expresivo del trazo, con el propósito de elaborar un dibujo fresco y espontáneo, en contraste con el resto de imágenes, de construcción mucho más precisa y elaborada. Para ello consideramos la elección de una composición sumamente simple, basada en una cabeza que proyecta un bocadillo con un corazón dentro del mismo. De esta forma, el conjunto de la obra se convierte en una imagen narrativa que trata de enviar un mensaje por medio de los símbolos.

Para realizar la obra trabajamos los elementos de la misma en hojas sueltas hasta que estuvimos conformes con los resultados. A continuación, trasladamos el dibujo al formato con ayuda de la mesa de luz. Una vez hecho esto, utilizamos un pincel y pintura guache de color negro para construir la imagen.

Podemos ver que la obra funciona razonablemente bien a un nivel intuitivo. La simpleza de su construcción y el código utilizado a través del símbolo del corazón expresan un mensaje claro y conciso. La estructura del dibujo remite a su origen griego, especialmente a las representaciones de los *lécitos*, si tenemos en cuenta la expresividad del trazo y el fondo blanco empleados. Se trata de una manera lícita de utilizar el estilo de dibujo clásico con la intención de manifestar un lenguaje natural y desinhibido, creando imágenes de una destacada potencia visual.

### *Ensayo #39 (Mago)* [289]

Desde el dibujo #07 vimos que podía existir una conexión visual entre el fondo oscuro de los vasos y una visión nocturna de la bóveda celeste. En esta obra seguimos utilizando este

tipo de fórmula con un planteamiento similar a #07, #13 y #17, trabajando esta vinculación del espacio negro con una vista del universo, aunque en este caso lo hacemos desde una composición en la que el blanco toma el protagonismo del fondo. Ya hemos destacado anteriormente (p.18) la economía de medios que utiliza el artista griego para sugerir el espacio donde se desarrolla la acción dentro de la obra. En este caso, quisimos experimentar con el ámbito interior y exterior de la representación, utilizando, como único elemento que distingue y conecta a las dos áreas la silueta de una ventana. Este recurso también aparece en algunos vasos griegos [290], y en las ilustraciones de la *Suite Vollard* en las que Picasso se dejó influir por el dibujo clásico de las piezas cerámicas [31]. Para dar más sentido a la escena decidimos situar a un personaje ubicado en el interior de la misma contemplando con un telescopio el espacio externo a ésta. Por último, a modo de elementos simbólicos, desplegamos algunas estrellas de seis puntas por la parte superior del espacio interno.

Para elaborar este trabajo primero llevamos a cabo el dibujo del personaje y el telescopio tomando como referentes imágenes encontradas en internet. A continuación, trazamos la silueta de la ventana en el formato de dibujo y trasladamos el resto de elementos con ayuda de la mesa de luz. Posteriormente, repasamos algunas de las líneas utilizando una plumilla y tinta negra. Por último, aplicamos los colores con pincel y pintura guache. Para realizar el fondo negro de la ventana extendimos primero dicho tono y después, con cuidadoso empeño, sugerimos los puntos lumínicos de varios colores utilizando la punta del pincel.

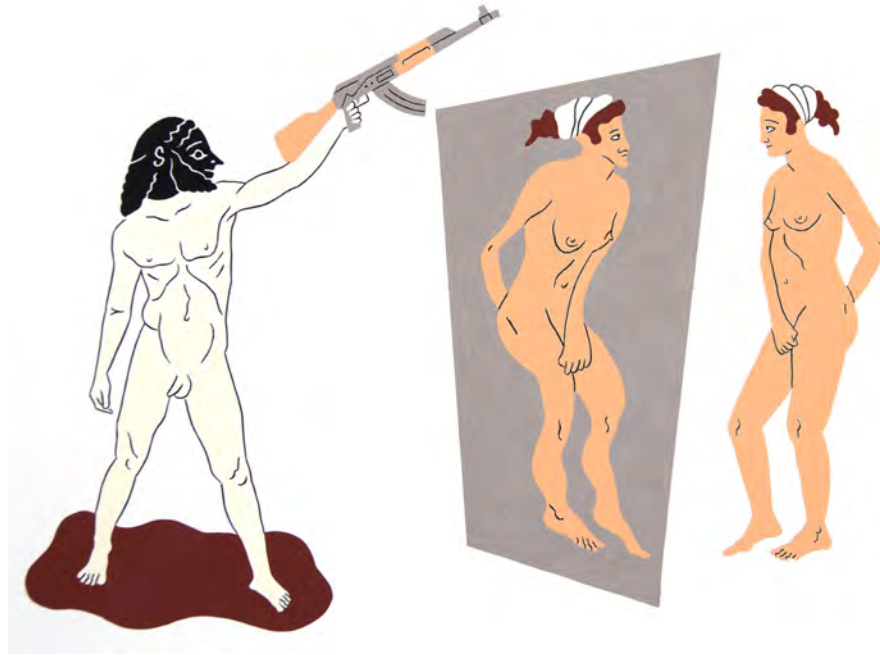
Si analizamos el resultado podemos comprobar que la sensación de ubicar la escena en un espacio interior se consigue fácilmente con la utilización de un elemento simple como viene a ser la silueta de la ventana. Además de situar a la escena, vemos como esta apertura confiere a la obra de profundidad al situarse en un se-

gundo plano. La interacción del personaje con el telescopio presenta la escena en un contexto actual, generando un interesante contraste entre el estilo de dibujo del personaje, de clara influencia griega, y el planteamiento de la escena. Vemos que también el desnudo del personaje se ha respetado, ya que la conexión entre éste y el telescopio, así como la estructura general de la composición, nos hablan claramente de la función que tiene el individuo en la misma: no hay necesidad de añadir atributos a la figura más allá del instrumento que sujeta con su mano derecha. El lugar en el que se encuentra sentado, representado por una tela blanca que oculta el asidero real, trata de conservar su simpleza gráfica, relacionando su planteamiento constructivo basado en la línea con el cabello del personaje: ambos elementos, al igual que en #37, contrastan con el carácter plano del resto de componentes. Desde el punto de vista técnico, vemos que también la realización de la imagen cósmica resulta más creíble que en #07 al utilizar diferentes tonos y tamaños, así como una mayor cantidad de puntos para materializar la existencia de estrellas lejanas. Las formas estrelladas de la parte superior aportan acentos de color a la obra y ayudan a mantener el ritmo y el equilibrio de la composición.

#### *Ensayo #40 (Figuras y espejo) [291]*

En este dibujo seguimos estudiando diferentes posibilidades gráficas dentro de una composición de fondo blanco. Al igual que habíamos sometido a una deformación visual una trama geométrica (#20 y #24), pensamos que podríamos llevar a cabo un proceso similar con imágenes figurativas con el fin de buscar nuevos efectos visuales que integrar en nuestros trabajos. También, en obras anteriores, habíamos tratado de asociar el aspecto visual de las figuras rojas y negras, alternando el uso positivo o negativo de la representación en diferentes figuras, aunque hasta ahora no habíamos inten-

[291] Autor, 2016  
*Ensayo #40 (Figuras y espejo)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 20,5 x 28 cm.



tado la unión de ambas técnicas en un mismo individuo [292]. La idea que tuvimos fue la de situar una cabeza correspondiente a un personaje real de un vaso de figuras negras sobre el cuerpo de un individuo elaborado en un proceso contrario, buscando un efecto de máscara cuyo interesante uso pudimos comprobar en #20. Teniendo en cuenta ambos recursos, decidimos plantear una composición conjunta con el objetivo de estudiar la utilidad de los mismos. Para la deformación de la imagen femenina utilizamos un plano a modo de espejo que justificaría dicho efecto. También decidimos estudiar la colocación de un plano irregular bajo los pies del personaje masculino, buscando ubicar a éste sobre un espacio existente, evitando el vacío del blanco de la superficie del papel. Por último, pensamos aquí combinar el contorno de la figura de aspecto más pálido para remarcar su presencia frente al fondo claro, junto con la relación directa, sin ningún tipo de trazo inter-

medio, entre el tono de la figura femenina y el blanco posterior.

Para realizar esta obra, primero dibujamos las figuras y los elementos de la composición basándonos en imágenes extraídas de internet. A continuación, escaneamos al personaje femenino para deformar su silueta digitalmente e imprimir la nueva imagen en un folio. Después, trasladamos todos los elementos al papel de dibujo con ayuda de una mesa de luz. Posteriormente, repasamos algunas de las líneas a lápiz usando una plumilla y tinta negra. Por último, empleamos pintura guache y un pincel para extender el color sobre el formato.

Aunque las ideas que motivaron este trabajo pueden ser interesantes, el resultado aporta conclusiones positivas y negativas a partes iguales. En primer lugar, podemos considerar como visualmente correcta la integración de la cabeza negra en el cuerpo masculino. El parecido del rostro, de origen griego, con el aspecto de



[292] Autor, 2016, *Ensayo #40 (Figuras y espejo)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 20,5 x 28 cm.

figuras pertenecientes a Oriente próximo y las culturas mesopotámicas, unido a la existencia del fusil AK-47, ya utilizado en dibujos anteriores (#14, #20), podría sugerir una conexión con los llamados “grupos terroristas” que los gobiernos occidentales sitúan en dicha zona en la actualidad. Tenemos que decir que las pretensiones antes de realizar el trabajo no buscaban dicha semejanza, pero debemos reconocer que la figura genera cierto impacto visual y funciona a nivel simbólico de una forma destacada. Siguiendo con este individuo, vemos que el plano irregular dispuesto en su parte baja no tiene ningún interés compositivo más allá de aportar cierto peso en el equilibrio de la obra a través del color que lo conforma. Como podemos comprobar en #36, #37 o #39, las figuras no necesitan disponer de un espacio “real” sobre el que situarse, sino que funcionan bien al colocarse directamente sobre el propio fondo del trabajo. La imagen deformada de la figura femenina podría ser interesante al utilizarla con algún propósito concreto. En este caso vemos un error destacable en la construcción del plano gris que vendría a funcionar como espejo. El efecto de reflexión no resulta creíble debido a que la deformación perspectiva del plano parece ubicar al espejo mirando hacia la izquierda en lugar de hacia la derecha, por lo que en su interior debería reflejarse, en todo caso, parte de la figura masculina. Si hubiésemos alterado las esquinas del rectángulo, proporcionando al lateral izquierdo una mayor longitud que al derecho, es posible que este artificio visual hubiese tenido una mayor coherencia gráfica.

### *Ensayo #41 (Selfie) [293]*

Tratando de buscar recursos narrativos incluidos en el dibujo contemporáneo decidimos acudir al lenguaje del cómic para emplear un elemento característico del mismo en la obra aquí analizada. Así, pues, propusimos añadir a la vista general de la escena un plano en de-

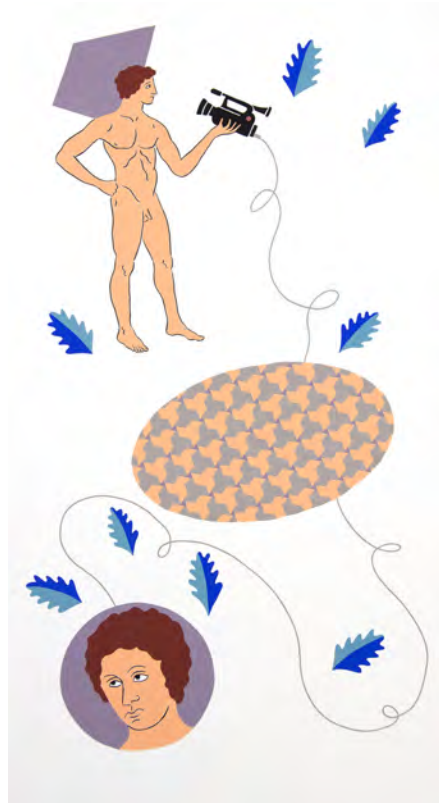
talle de algunas de sus partes, con el objetivo de combinar dos visiones distintas dentro de la misma composición. Para ello, e intentado justificar dicho uso, utilizamos a un personaje masculino sujetando una cámara con la lente apuntando hacia su propia cara. Del aparato sale un cable que va dibujando un recorrido hasta llegar a una circunferencia que pretende mostrar al espectador la visión en primer plano que tiene la cámara del propio individuo. A todo esto sumamos algunos elementos para dar un mayor interés visual al trabajo, jugando con representaciones vegetales (empleadas también en #36) que aportan algo de ritmo a la obra, así como una forma elíptica cerrada que incluye una trama geométrica en su interior (recursos que venimos estudiando desde #09, #19, #20 o #23) que añade cierta profundidad a la obra al ubicarse por encima de la línea que dibuja el cable de la cámara de vídeo. Para dejar claro el sentido narrativo de la escena, ubicamos un plano violeta tras el personaje que también hace de fondo en la visión de la lente de la cámara, buscando un nexo evidente entre ambos contextos a través del uso del color.

Para elaborar este trabajo dibujamos todos los elementos en folios separados basándonos en imágenes encontradas en internet. A continuación, trasladamos dichos dibujos al formato definitivo con ayuda de la mesa de luz. Utilizando reglas y plantillas elaboramos las formas geométricas básicas, incorporando al interior de la elipse la trama que había sido creada digitalmente haciendo uso de la mesa de luz. Después, repasamos algunas de las líneas a lápiz con plumilla y tinta negra. Para acabar, aplicamos el color empleando pintura guache y pincel.

Si analizamos esta obra, a nivel de composición podemos comprobar que el equilibrio entre los diferentes elementos y el espacio vacío del fondo se muestra bastante correcto. La estabilidad de la imagen contrasta con el ritmo generado por el recorrido del cable y la ligera presencia de las hojas vegetales. La gama cro-



[293] Autor, 2016  
*Ensayo #41 (Selfie)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 39,8 x 22,2 cm.

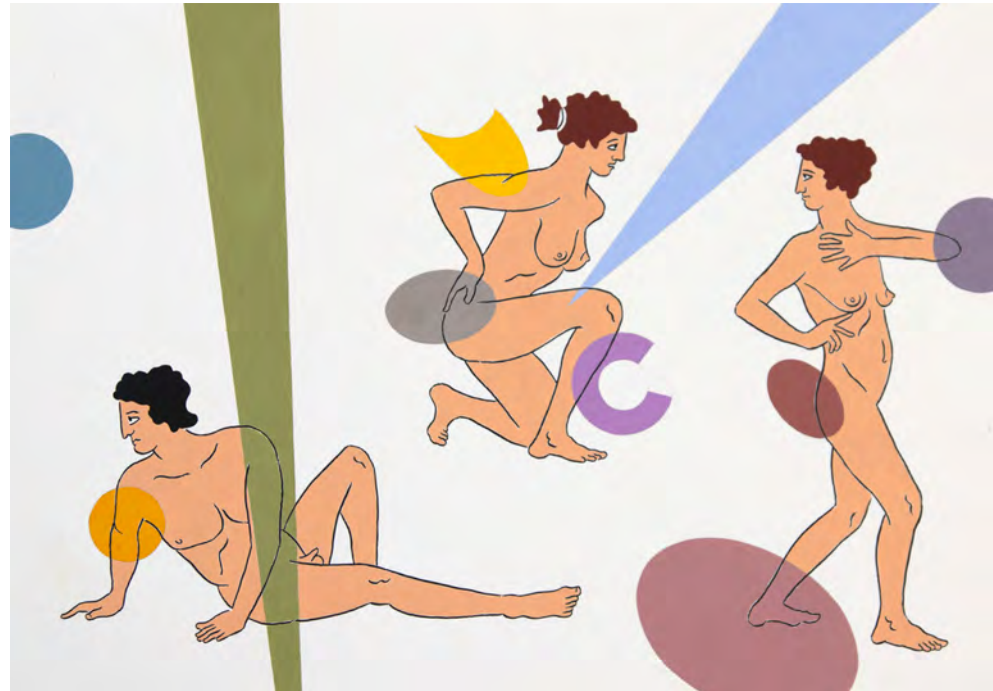


[294] Autor, 2016, *Ensayo #41 (Selfie)* (detalle),  
 Tinta y guache sobre papel,  
 39,8 x 22,2 cm.

mática es escasa, aunque empleada con criterio para reforzar el contenido narrativo, lo cual trata de vincular el resultado de este trabajo con los valores que aparecen reflejados en los dibujos de las cerámicas griegas. El contenido de la imagen parece ser de fácil comprensión, así como la presentación en primer plano del personaje que sustenta la cámara. No obstante, cabe preguntarnos si la vinculación entre la escena superior y la visión en detalle de la parte baja no habría tenido una coherencia mayor al sustituir el plano violeta detrás de la cabeza por una forma circular del mismo color, que habría conectado directamente con el formato inferior de la visión en detalle.

### *Ensayo #42 (Planos cortantes)* [295]

Para esta obra decidimos combinar dos planteamientos ya utilizados en dibujos anteriores. Para empezar, quisimos darle otra oportunidad al experimento que hicimos en #34 que consistía en ubicar los planos por delante de las figuras, dando una mayor importancia a éstos. Para ello decidimos emplear el resultado obtenido en #36, a través del cual las vestimentas parecen poseer cierta transparencia al respetar el trazo de las delimitaciones corporales de las personajes. Esta manera de trabajar podría generar un espacio sin volumen en el que cohabitaran todos los elementos de la obra, sin que la profundidad o la superposición de unos y otros otorgasen mayor protagonismo a las represen-



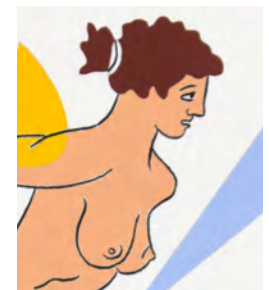
[295] Autor, 2016  
*Ensayo #42 (Planos cortantes)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 19,3 x 28 cm.

taciones ubicadas en primer plano. De esta manera, decidimos presentar a varios individuos y fragmentar el espacio compositivo a través de diferentes formas geométricas, de manera que la ubicación de éstas no tuviese en cuenta el color interno de los personajes, tiñendo la piel de los mismos pero respetando las líneas de su contorno.

Para elaborar este trabajo dibujamos varias figuras inspiradas en fotografías de modelos reales encontradas en internet. A continuación, trasladamos dichos personajes al formato de dibujo con ayuda de la mesa de luz. Después, utilizando reglas y plantillas dibujamos los diferentes planos que estructuran el espacio compositivo. Posteriormente, empleamos la plumilla y tinta negra para repasar algunas de las líneas dibujadas a lápiz. Por último, completamos las zonas de color usando pintura guache y pincel.

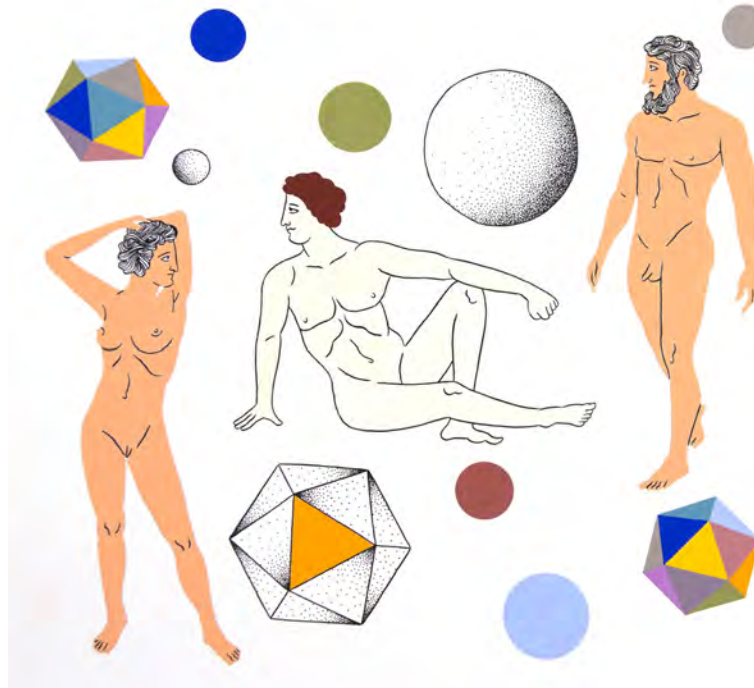
A primera vista, si comparamos esta obra con el dibujo #34, en el cual tratamos de lle-

var un planteamiento similar al empleado en la imagen presente, podemos constatar que el resultado de esta última se encuentra muy por encima de su primer intento. Tenemos ante nosotros una imagen ordenada, donde el equilibrio se consigue a través del reparto equitativo de la presencia y los pesos visuales de todos los elementos ubicados en la composición. Vemos que el efecto transparente conjuga de forma imparcial los diferentes recursos de la obra (línea, forma, color y vacío), dando como resultado una imagen más armónica que la citada anteriormente. La situación de algunos de los planos que se ubican en los límites de la obra también ayuda a dar solidez y consistencia a la ilustración. En definitiva, podríamos decir que se trata de un recurso útil, aunque quizás su uso tiende más a concretarse a través de un planteamiento compositivo que bajo requerimientos propiamente incluidos en necesidades de la narración.



[296] Autor, 2016, *Ensayo #42 (Planos cortantes)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 19,3 x 28 cm.

[297] Autor, 2016  
*Ensayo #43 (Figuras y volúmenes)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 25,1 x 27,2 cm.



*Ensayo #43 (Figuras y volúmenes) [297]*

En este trabajo quisimos combinar la existencia de figuras planas con elementos que poseían cierto volumen. Para ello planteamos la cohabitación de personajes y elementos de carácter abstracto. El hexágono de #07 se convierte en este caso en varios icosaedros, dos de ellos construidos a través de planos de color y el otro restante empleando la línea y el punteado degradado como trama de volumen. También añadimos varias formas circulares, transformando dos de ellas en esferas a través de la aplicación del mismo tramado de puntos. Las figuras de los extremos, al tener un contraste suficiente entre su tono de piel y el fondo, no han sido sometidas a ningún proceso de silueteado, mientras que la figura central posee un contorno sólido elaborado con tinta negra y plumilla.



[298] Autor, 2016, *Ensayo #43 (Figuras y volúmenes)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 25,1 x 27,2 cm.

También los tratamientos del pelo de los personajes difieren unos de otros con el objetivo de añadir una mayor complejidad visual a la obra.

Para elaborar este trabajo dibujamos los individuos en folios sueltos, inspirados en imágenes de modelos reales encontradas en internet. El resto de componentes geométricos fueron elaborados con plantillas y reglas. A continuación, trasladamos todos los elementos al formato de dibujo con ayuda de la mesa de luz. Después, utilizamos la plumilla y tinta negra para repasar algunas de las líneas trazadas a lápiz y usamos un estilógrafo de 0,5 mm. para aplicar la trama de puntos en varios de los objetos. Por último, completamos las zonas de color empleando pintura guache y pincel.

Lo primero que podemos observar al fijarnos en el resultado de este trabajo es que su aspecto general carece de la consistencia que podemos encontrar, por ejemplo, en el anterior



[299] Autor, 2016  
 Ensayo #44  
 (Figuras fragmentadas)  
 Tinta y guache sobre papel  
 24,2 x 35,1 cm.

dibujo (#42). La situación de los elementos es demasiado dispar y la diferente naturaleza de los mismos crea cierta carencia de propósito, dificultando la relación entre éstos. Aun así, en la apariencia de la obra podemos vislumbrar una posible utilidad de los recursos empleados. Quizás los elementos que mayor discordia introducen en la composición sean los icosaedros compuestos por planos de colores. Es probable que esto no se deba solamente a la esencia voluminosa de las figuras, sino a un empleo incorrecto de demasiados tonos en su construcción. Tampoco los círculos parecen aportar ningún aspecto positivo a la obra. La contundencia de esta forma geométrica unida a las dimensiones demasiado grandes de las representaciones y la repetición innecesaria de las mismas crean un estatismo que resulta insulso. El recurso del tramado de puntos, al contrario, parece que contiene argumentos positivos en su utilización, ya que se integra de manera aceptable con el ca-

rácter plano de los individuos e incluso podría vincularse directamente con la representación lineal de los cabellos. Para concluir, cabe decir que la calidad media de este trabajo no nos permite juzgar de forma consistente los recursos utilizados en el mismo.

#### *Ensayo #44 (Figuras fragmentadas) [299]*

Con esta obra pretendimos, al igual que en #42, llevar a cabo una interacción mayor entre los elementos compositivos y las figuras humanas. En este caso planteamos la posibilidad de que los planos influyesen directamente sobre los personajes, no a través del color como en #42, sino condicionando la fragmentación y el desplazamiento parcial de la anatomía de los individuos en relación directa con las formas de los elementos ubicados bajo ellos.

La elaboración de este trabajo comenzó por el dibujo de todas sus figuras en folios indepen-



[300] Autor, 2016, Ensayo #44 (Figuras fragmentadas) (detalle), Tinta y guache sobre papel, 24,2 x 35,1 cm.



[301] Autor, 2016  
*Ensayo #45 (Chance Collage)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 26 x 35,1 cm.



[302] Jean Hans Arp, 1916-17, *Untitled (Collage with Squares Arranged according to the Laws of Chance)*, Papel torneado y coloreado sobre papel coloreado, 48,5 x 34,6 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Imagen cortesía del museo.

dientes, tomando como referentes a imágenes de modelos reales encontradas en internet. A continuación, elaboramos sobre el formato definitivo la estructura compositiva de la obra agregando diferentes planos y elementos geométricos. Después, con ayuda de la mesa de luz incorporamos los personajes a la obra, variando la posición de los mismos en relación a las formas que contenía el formato y creando así la sensación de desplazamiento. También, utilizando la mesa de luz, trasladamos la trama geométrica inscrita en la forma de la esquina izquierda inferior usando un soporte con dicho motivo impreso. Posteriormente, repasamos algunas de las líneas utilizando una plumilla y tinta negra. Finalmente, valiéndonos de un pincel y pintura guache cubrimos las diferentes zonas con diversos colores.

El resultado se muestra visualmente interesante si lo comparamos con los recursos utilizados hasta el momento. La fragmenta-

ción de las figuras mediante las formas compositivas corrompe la imagen y obliga al cerebro a un pequeño ejercicio visual para recomponer su estado original. Se trata de un recurso que podríamos calificar de atractivo y que viene a incidir en la relación que pueden tener los individuos y el resto de elementos que integran la imagen en nuestros trabajos. De esta manera, los planos que componen la superficie del formato cobran una mayor importancia al depender la configuración de los personajes de la presencia de éstos. A pesar de haber utilizado una cantidad considerable de colores en este trabajo, el resultado parece ser coherente, incluso el individuo teñido de azul justifica su presencia a través de un uso estrictamente compositivo de dicho tono en la imagen. Aludiendo a esto último, vemos que la obra no contiene pretensiones narrativas sino que intenta plantear el placer estético por encima del relato.

### *Ensayo #45 (Chance Collage) [301]*

Siguiendo el planteamiento de los denominados *Chance Collages* de Jean Hans Arp [302], nos pareció interesante llevar a cabo un proceso similar por el que generar una composición de forma más o menos aleatoria. Pensamos que podría ser divertido disponer de varias formas recortadas y dejarlas caer sobre el papel, conservando la posición de las mismas en la representación final de la obra. A diferencia del autor en el que queríamos inspirarnos, nuestro interés seguía enfocado en la técnica del dibujo, por lo que los fragmentos depositados sobre el formato serían traducidos posteriormente a dicha técnica sobre la superficie del mismo.

Para llevar a cabo esta obra escogimos los diferentes elementos que íbamos a disponer en nuestra imagen trabajándolos en hojas sueltas. Como referencia tomamos ilustraciones de personajes incluidos en vasos griegos así como fotografías de modelos reales encontradas en internet. Una vez que tuvimos todos los elementos dibujados correctamente calamos las líneas de los mismos sobre un papel vegetal. A continuación, separamos cada uno de los componentes recortando de forma más o menos precisa la silueta de éstos en dicho papel semitransparente. Después, cogimos los fragmentos de papel y los dejamos caer sobre el formato de dibujo. Respetando la posición en que había caído cada pedazo sobre el mismo, trazamos unas pequeñas marcas y retiramos los trozos de papel para ubicarlos debajo, calcando con ayuda de una mesa de luz el dibujo de todos ellos. Por último, utilizamos la plumilla y tinta negra para repasar algunas de las líneas hechas a lápiz y finalizamos el trabajo aplicando el color con pintura guache y pincel.

Antes de valorar el resultado de esta obra cabe destacar el carácter lúdico de su proceso, el cual resultó gratificante y sorprendente al no disponer de un control total sobre el resultado del mismo. Al margen de esto, podemos

apreciar que la obra posee una apariencia interesante a pesar de que su estructura no se deba a juicios basados exclusivamente en procesos intelectivos. Lógicamente, la oportunidad de poder teñir posteriormente los elementos de diferentes colores nos da la posibilidad de equilibrar la composición independientemente de la situación aleatoria de los elementos sobre el papel. Aunque el planteamiento que hemos llevado a cabo sólo tiene sentido entendido a un nivel estético y compositivo, podemos destacar la posibilidad de elaborar trabajos narrativos cuyo relato también fuese aleatorio dependiendo de la posición que tuviesen los elementos sobre el papel. También existe la posibilidad de llevar a cabo una serie de obras utilizando siempre el mismo número de componentes y variando la composición según estos se sitúen sobre la obra, ya sea de forma aleatoria o no. En definitiva, la importancia de este trabajo no radica sólo en su aportación individual a la investigación, sino en su capacidad por sugerir nuevos planteamientos que funcionen como procesos compositivos en posibles trabajos futuros.

### *Ensayo #46 (Estudios de figuras) [303]*

En casi todas nuestras obras hemos pintado las figuras humanas con tonos carnación, en un interés lógico por conectar a éstas con una apariencia realista. La utilización del azul en #44, o del verde y el azul en #45, para teñir la superficie cutánea de los individuos representados en los mismos nos dio lugar a pensar que también podríamos experimentar con el uso del color en la piel de los propios personajes. Con ese interés sugerimos una composición basada únicamente en la presencia de varias figuras, planteando la mitad de ellas en una ejecución negativa (respetando el blanco del formato para sus líneas internas) y probando diferentes tonos para completar a las mismas. Sumado a esto, también quisimos analizar diferentes estudios de la forma más idónea de representar los ojos

[303] Autor, 2016  
*Ensayo #46 (Estudios de figuras)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 50,2 x 29,9 cm.



en los personajes construidos en negativo. Esta idea venía sugerida por el conflicto que surge al presentar los personajes de este tipo, cuyas líneas internas son de color blanco y coinciden con el tono de la esclerótica del ojo.

Para la elaboración de este trabajo dibujamos todas las figuras en formatos separados utilizando como referentes imágenes de modelos reales encontradas en internet. A continuación, trasladamos al papel de dibujo los distintos personajes con ayuda de la mesa de luz. Después, empleamos la plumilla y tinta negra para reparar algunas de las líneas internas de los individuos. Por último, utilizamos diversos tonos de pintura guache y un pincel para llenar de color la obra.

Lo primero que hay que destacar al anali-

zar el resultado de este trabajo es que no ha sido originado bajo ningún tipo de interés artístico, sino más bien como un ejercicio práctico para establecer relaciones comparativas entre sus diferentes elementos. Así, pues, podemos comprobar que las figuras edificadas bajo el procedimiento positivo parecen funcionar correctamente en otro tipo de colores, dependiendo la idoneidad de un tono u otro según la función narrativa o estructural de las mismas. En cuanto a los personajes realizados a través de un proceso negativo, inmediatamente podemos ver que funcionan mejor cuanto mayor contraste existe entre el color de su piel y el blanco de la línea. En este sentido, el individuo gris que se presenta tumbado parece ser el que peor cumple dichas condiciones. El resto podría



[304] Autor, 2016, *Ensayo #46 (Estudios de figuras)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 50,2 x 29,9 cm.



[305] Autor, 2016  
*Ensayo #47 (Ciervo)*  
 Guache sobre papel  
 32,1 x 21,2 cm.

justificar su presencia dependiendo del interés en su utilización. En cuanto a las representaciones de ojos, descartamos automáticamente la de la figura superior marrón y también la gris anteriormente citada. Las demás guardan cierto interés, siendo dispuestas frontalmente (a la manera egipcia). Si tuviésemos que destacar alguna por encima de las demás, probablemente sería la perteneciente a la figura bermellón del centro [304], aunque también nos parece interesante la de la figura marrón de la esquina izquierda inferior, la cual podría emplearse con el objetivo de representar esculturas. Ambos casos serán estudiados con posterioridad.

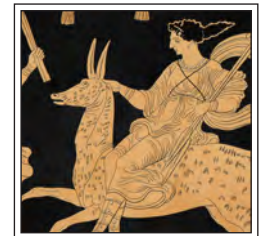
#### *Ensayo #47 (Ciervo) [305]*

Con un planteamiento similar a #04 y #10, donde escogimos una figura anónima de un

vaso griego con el objetivo de aumentar su presencia y destacarla como elemento principal de una composición, aquí decidimos hacer lo mismo con un fragmento de un animal integrado en la representación de una cerámica [306]. A esta idea quisimos sumar la apariencia espontánea que habíamos conseguido en #38.

La elaboración de esta obra consistió en el dibujado del animal en una formato independiente, basado en la representación de un vaso original. Tras su redimensionado trasladamos el esbozo al papel de dibujo con ayuda de la mesa de luz. Después, utilizamos pintura guache y pincel para trabajar toda la composición, tratando de conservar la naturalidad del trazo.

Si juzgásemos la obra únicamente desde el punto de vista expresivo podríamos sentirnos satisfechos por el resultado conseguido. La interacción entre la masa oscura y el fondo claro



[306] El animal de esta imagen es el que inspira al protagonista de nuestra obra. Imagen extraída de: (Lenormant, 1857).



[307] Autor, 2016  
*Ensayo #48 (Figura pop)*  
 Guache sobre papel  
 29 x 24,5 cm.



funciona correctamente, resurgiendo la figura central a través del proceso de silueteado propio de las cerámicas clásicas. No obstante, la conexión de la imagen con las ilustraciones griegas no parece ser tan clara, pero creemos que esto se debe principalmente al tipo de dibujo que posee el animal representado. Si dicha figura fuese sustituida por un personaje humano, construido al estilo heleno, la vinculación entre ambos trabajos podría verse más claramente. Siendo así, la importancia de este ejercicio es que destaca un fragmento original de una pieza cerámica cuyo nexo con las obras parece oculto. Esta paradoja propone una reflexión acerca de la cantidad de elementos que podemos visualizar en una pieza cerámica, cuyo aislamiento impediría al público general relacionarlos con su origen. También corrobora el hecho de que la imagen mítica e iconica del arte griego siempre parece concentrarse en la figura humana.

Sin ella, la conexión entre las cerámicas y los nuevos trabajos puede resultar confusa.

#### *Ensayo #48 (Figura pop) [307]*

Viendo la dificultad que existe al intentar vincular la imagen del trabajo anterior (#47) con las cerámicas griegas decidimos utilizar una figura humana en su lugar. El planteamiento de la obra, por lo tanto, responde a los criterios del trabajo anterior aunque en este caso tratamos de sustituir la figura del animal por la representación de una persona. Además, decidimos complicar un poco más el aspecto de la obra añadiendo algún tipo de decoración al fondo y empleando la línea de contorno en la formación del personaje.

Para llevar a cabo esta obra escogimos una figura de estilo griego, dibujándola y redimensionándola en un folio suelto para luego tras-



[308] Autor, 2016  
*Ensayo #49 (Viñetas)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 49 x 32,8 cm.

ladar su imagen al formato de dibujo utilizando la mesa de luz. A continuación, empleamos el pincel y pintura guache con el objetivo de completar las áreas de color del formato. Para concretar los elementos decorativos del fondo empleamos diferentes plantillas.

El planteamiento que utilizamos para configurar esta imagen tenía su sentido en la sustitución del animal representado en la obra anterior. A pesar de ello, vemos que la elección de la gama cromática, los ornamentos ubicados en el fondo y la pesadez del trazo negro aportan al trabajo un aspecto completamente diferente a dicha imagen. No se trata de un mal dibujo, pero podemos decir que su aspecto es demasiado extravagante en relación al resto de trabajos presentados anteriormente. Aun así, si evitamos

la comparación con las otras imágenes, debemos admitir que la obra tiene cierta importancia por su apariencia pop, la cual podría sugerir un nuevo camino para plantear obras cercanas a esta corriente artística.

### *Ensayo #49 (Viñetas)* [308]

Dentro del dibujo contemporáneo podemos considerar al lenguaje del cómic como un elemento que ha aportado numerosos recursos y técnicas en lo que a cuestiones narrativas se refiere. Hay autores, como el norteamericano Raymond Pettibon, que han hecho uso de los métodos discursivos propios del mundo del cómic fuera del ámbito editorial. En este sentido, y teniendo en cuenta que nuestro objetivo en



[309] Autor, 2016, *Ensayo #49 (Viñetas)* (detalle),  
 Tinta y guache sobre papel,  
 49 x 32,8 cm.

esta investigación era buscar aplicaciones y posibilidades del estilo del dibujo griego en la actualidad, nos pareció importante dedicar al menos uno de los ejercicios al formato del cómic. Teniendo esto en cuenta, sugerimos la elaboración de una página con una división en viñetas básica en la que dos personajes interactuasen a través de una conversación simple.

Para la elaboración de este trabajo, primero dividimos el formato de dibujo entre las viñetas que iban a ocupar el mismo. A estos espacios sugerimos un guión simple para establecer el orden de las escenas, así como la posición de los personajes en las mismas y el texto de los bocadillos. Una vez hecho esto, dibujamos las diferentes escenas (que básicamente se centran en la repetición de una fórmula básica) tomando como referentes a figuras de estilo griego. A continuación, con ayuda de la mesa de luz trasladamos todos los elementos al formato definitivo. También las líneas de texto las integramos de esta manera, habiendo sido realizadas digitalmente para conservar el espacio entre los caracteres y asegurar así la legibilidad del mismo. Después, empleamos una plumilla y tinta negra para repasar algunas de las líneas trazadas a lápiz, así como el texto de los bocadillos. Por último, utilizamos pintura guache y pincel para terminar los diferentes planos de color.

Como ya hemos comentado, nuestro interés al realizar este trabajo era el de materializar una posible conexión entre el dibujo griego y el lenguaje del cómic. Para ello escogimos la forma más simple que dicho lenguaje parecía permitirnos: la repetición de una escena que utiliza el texto y pequeñas variaciones corporales para introducir el factor temporal. Merece la pena destacar que podríamos haber utilizado numerosos recursos propios de este arte para concretar un tipo de narración mucho más compleja, pero la falta de tiempo y el objetivo de seguir construyendo otro tipo de posibilidades ajenas al mundo del cómic dificultaba nuestra labor en este sentido. Por tanto, hay que considerar a

este ejercicio como lo que es, un intento básico de conectar ambos contextos. Siendo así, más allá de que el resultado pueda parecer más o menos interesante, podemos comprobar que la narración y el factor temporal parecen funcionar correctamente en la obra. También tratamos de respetar el desnudo de los personajes, así como reducir la gama cromática y mantener el fondo negro para permitir la vinculación de la imagen con el origen de su influencia en las piezas cerámicas de la Grecia clásica.

### *Ensayo #50 (Díptico) [310]*

Aunque ya hemos estudiado el retrato o el protagonista del rostro de estilo griego en algunos de nuestros trabajos (*#04*, *#10*, *#38*), nos parece un elemento lo suficientemente relevante como para seguir estableciendo nuevos análisis acerca del mismo. Con el propósito de continuar examinando las posibilidades del espacio compositivo y del formato, decidimos emplear un díptico para elaborar el trabajo actual. De esta manera, nuestra intención era dotar a ambos dibujos de un fondo idéntico que pudiera conectarlos, disponiendo encima la cabeza de dos personajes diferentes, cada una elaborada con colores distintos. Para ello escogimos situar la cabeza de una ménade y de un sátiro sobre un fondo compuesto por una trama de cuadros diagonales. Aquí volvimos a plantear dos formas distintas de dibujar el ojo: de perfil y de frente. La gama cromática aplicada en el sátiro deriva directamente de uno de los personajes de *#46*, el cual ya destacamos por el interés que despertó en nosotros su apariencia [304].

Para elaborar este trabajo dibujamos las cabezas en folios sueltos inspiradas en personajes de estilo griego [311]. A continuación, trasladamos ambas figuras a los dos formatos correspondientes del díptico planteado. Después, empleamos pintura guache y pincel para aplicar el color en las imágenes.

Como podemos comprobar, la vinculación



con el arte griego en estos trabajos resulta intuitiva a través del reconocimiento de las formas. La línea tiene una presencia prácticamente inexistente mientras que los planos de color gozan de un protagonismo absoluto. La construcción de los rostros parece correcta. No obstante, la concreción de la trama del fondo no parece guardar una coherencia concreta a nivel compositivo más allá de relacionar visualmente ambos formatos y de añadir cierta complejidad visual al trabajo. La frontalidad de los cuadros inscritos en dicha trama sugieren un carácter demasiado plano, pareciendo situar a las cabezas sobre un suelo (visto desde arriba) o dejando a éstas flotar en un espacio cercano a una pared cuadriculada. Como podemos comprobar en #16, la utilización de un fondo similar, empleando una inclinación diferente en los cuadros sí que guarda un sentido compositivo y narrativo, al sugerir una profundidad y un espacio ficticio en el que se asientan las figuras de forma coherente. En el caso aquí presente, cabe preguntarnos si un fondo neutro no habría conferido más fuerza a los rostros al destacarlos más fácilmente sobre él mismo. En todo caso, merece la pena subrayar la función decorativa



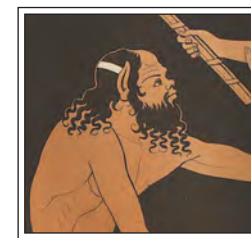
de los planos posteriores en ambos trabajos. Por último, aludir también al interés de la posición frontal del ojo del sátiro frente a la representación lateral del perteneciente a la ménade.

### *Ensayo #51 (Composición abstracta II) [312]*

En este trabajo quisimos dar protagonismo al lenguaje abstracto dentro de una composición de tipo más complejo. Para ello empleamos diferentes recursos como la superposición de planos, la alternancia de colores, la inclusión de tramas y la utilización de cabezas, así como de otros elementos de menor tamaño bajo un interés decorativo. A pesar del enmarañado aspecto de la composición, decidimos utilizar no más de seis tonos diferentes distribuidos de forma equitativa a lo largo de todo el formato. Junto a estos elementos conceptuales quisimos integrar también algunos de tipo figurativo que viniesen a vincular el espacio con las obras griegas. Para ello escogimos a varias cabezas dibujadas bajo este estilo.

Para elaborar este trabajo comenzamos articulando el formato, dividiendo el espacio por medio de reglas y plantillas con el objetivo de

[310] Autor, 2016  
*Ensayo #50 (Díptico)*  
 Guache sobre papel  
 17,5 x 17,5 cm. (formato)



[311] El sátiro de esta ilustración es el referente usado para la cabeza de nuestro personaje masculino en este díptico. Imagen extraída de: (Laborde, 1813).



[312] Autor, 2016,  
*Ensayo #51 (Composición abstracta II)*  
 Guache sobre papel  
 32,7 x 35 cm.

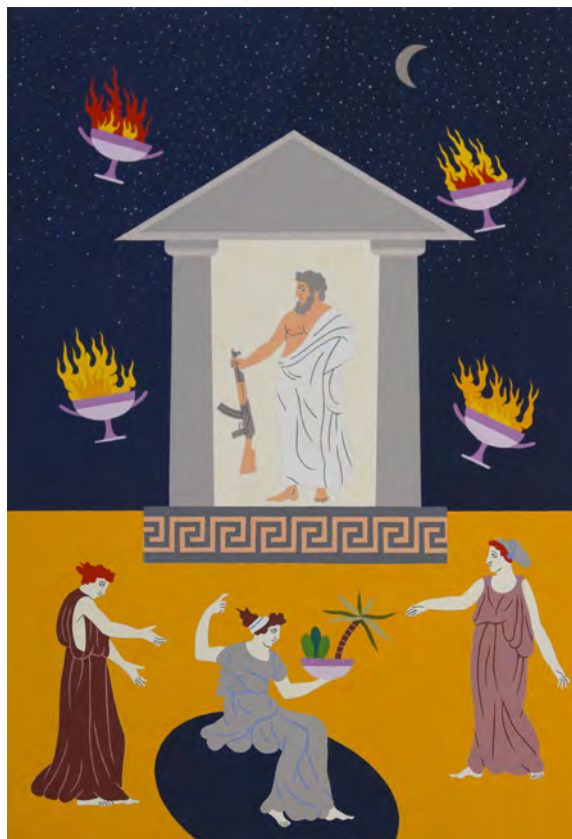


[313] Crátera del período geométrico atribuida al taller de Hirschfeld, h. 750-735 a.C., Terracota, H. 108,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Imagen cortesía del museo.

obtener los rasgos más básicos de la composición. A continuación, dibujamos varias cabezas inspiradas en figuras griegas en hojas sueltas y las trasladamos al papel de dibujo utilizando la mesa de luz. De la misma manera calcamos también las tramas que habíamos realizado e impreso con recursos digitales. Una vez hecho esto, seguimos trabajando los detalles más pequeños de la estructura a lápiz, definiendo con exactitud todos los elementos del trabajo. Por último, empleamos pintura guache y pincel para extender el color en todo el espacio.

El resultado de este trabajo conjuga numerosos experimentos llevados a cabo en diversas obras planteadas anteriormente dentro de esta investigación. Si tuviésemos que destacar un antecedente concreto sería la obra #23, en la que inauguramos un interés por dar protagonismo a la configuración abstracta de la imagen a través de las tramas y los planos compositi-

vos. Podemos considerar este trabajo como una evolución del mencionado hace un momento, sabiendo que también utiliza recursos de forma paralela a otros dibujos. La apariencia de la obra parece interesante, mostrando una estructura compleja que seduce visualmente por medio de las relaciones de color y de forma que poseen sus diferentes elementos. Se trata de un tipo de trabajo más enfocado a transmitir acerca de lo que sugiere, que de lo que realmente cuenta, ya que carece de las intenciones narrativas que podemos encontrar en otras obras. Siendo así, su relación con el mundo de la cerámica griega podría tener más sentido vinculada a piezas de estilo geométrico, donde los elementos decorativos tienen un marcado protagonismo en la obra junto a la representación figurativa [313]. A pesar de la complejidad de la imagen, podemos observar que el empleo de una paleta restringida confiere a la ilustración



[314] Autor, 2016  
*Ensayo #52 (Escena con naiskos I)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 50 x 34,9 cm.



[315] Crátera de volutas de figuras rojas atribuida al pintor de Capodimonte, h. 320-310 a.C., Terracota, H. 91,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Imagen extraída de: (Mertens, 2010, p.158).

de cierta coherencia estética, evitando que el resultado pudiera parecer demasiado confuso. También, intentamos contrarrestar la dificultad visual de observar el detalle en las zonas cubiertas por las tramas, configurando otros planos neutros donde la mirada pudiera acudir en busca de descanso.

#### *Ensayo #52 (Escena con naiskos I)* [314]

En este trabajo planteamos una nueva composición en la que tratamos de analizar diferentes aspectos, utilizando una estructura dividida en dos planos, empleada previamente en otros trabajos (#13, #14, #16 y #20). En el centro de la imagen decidimos ubicar un pequeño templo o *naiskos*, haciendo un homenaje a los vasos

itálicos [315] que integran estas estructuras y tratando de introducir edificaciones arquitectónicas en el estudio de nuestras representaciones. Hasta ahora, los únicos elementos de esta clase incluidos en nuestros trabajos habían sido las columnas de #36 y #45. En conexión con las obras #07, #13, #17 y #34, quisimos seguir relacionando el fondo oscuro con la posibilidad de vincular a éste con representaciones del cielo nocturno. También queríamos seguir examinando la mejor manera de representar las vestimentas de las figuras, relacionando el tono de las líneas interiores y la masa de la ropa directamente a través de los colores empleados en la confección de ambas. Por último, decidimos estudiar nuevas formas de representar el fuego (empleado en el boceto inicial [198] y en #25),

[316] Autor, 2016, *Ensayo #52 (Escena con naiskos I)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 50 x 34,9 cm.

ya que es un elemento que en los vasos griegos se manifiesta a través de pequeños rastros del pincel, sin llegar a materializarse de la misma manera que el resto de componentes. En este dibujo y a diferencia de #25, tratamos de concretar la imagen de las llamas inspiradas en la manera de presentar dicho fenómeno en diversos grabados de origen japonés.

Para elaborar el trabajo dividimos la composición y dibujamos el pequeño templo utilizando un juego de reglas. Después, dibujamos el resto de elementos tomando como referentes a figuras de estilo griego. A continuación, trasladamos todas las figuras al papel con ayuda de la mesa de luz. Posteriormente, repasamos algunas de las líneas a lápiz con una plumilla y tinta negra y completamos las zonas de color utilizando pintura guache y pincel.

Como ya hemos comprobado en los trabajos nombrados anteriormente, la división en dos planos horizontales de la obra se consagra como un método útil para ubicar la escena en un contexto claro que separa el plano sobre el que se ubican las figuras del espacio superior. La representación de las vestimentas, evitando las líneas negras o blancas en las figuras inferiores, sugiere un aspecto más coherente que el del resto de vestidos representados hasta el momento. La plasmación de la estructura arquitectónica, utilizando planos de color para diferenciar sus diversos elementos, también parece correcta y funciona en la relación espacial con el resto de la composición y las figuras ubicadas en ella. A pesar de que existe una intención por elaborar un espacio creíble, podemos apreciar que todos los elementos tienen un carácter plano y carecen de profundidad, lo cual no impide que la composición hable con elocuencia. Vemos que incluso aparecen elementos de carácter abstracto, como la elipse inferior en azul oscuro que sirve como asiento al personaje ubicado sobre ella, así como de contrapeso para equilibrar la composición con la masa oscura de la parte superior. La representación del fuego proce-

dente de la estampación japonesa se integra de manera aceptable con el resto de elementos de origen griego. Entre los diferentes colores usados en su representación preferimos el ubicado en la esquina izquierda superior. La representación de las estrellas en el cielo no funciona tan bien como en #39, quizás por la amplitud del plano o por la superposición de los *kylíx* con fuego que aparecen sobre el mismo. La integración de las figuras con elementos vegetales, ya inaugurado en #05, sigue su recorrido en este trabajo al presentar a uno de los personajes sosteniendo un recipiente en el que habitan tres cactus y una pequeña palmera. En definitiva, se trata de una imagen que sigue planteando interrogantes acerca de las relaciones espaciales de los componentes de la obra, así como la cohabitación de elementos naturales, como el fuego y las plantas, las figuras humanas y otro tipo de recursos como son los vasos, el templo y el friso decorativo. A todo esto hay que sumar el interés por estudiar detalles de aparente menor importancia, como la elección de unos tonos u otros para la construcción de las vestimentas de las figuras, que pueden ser fundamentales a la hora de que el aspecto de nuestros trabajos posea una importancia estética remarcable.

### *Ensayo #53 (Pareja) [317]*

A diferencia de los dibujos presentados en #50, los aquí dispuestos no conforman un díptico, sino que funcionan como ejercicios independientes. Aun así, teniendo en cuenta el parecido del planteamiento de ambos trabajos, así como el resultado de los mismos, hemos decidido analizar a los dos de forma paralela. Como podemos ver, seguimos con el interés de generar obras centradas en la representación de cabezas y rostros, dando protagonismo a éstos y experimentando sobre el modo de presentarlos. Para ello seleccionamos una cabeza femenina y otra masculina, integrando a cada una dentro de su formato. A diferencia de #50, esta vez decidi-



[317] Autor, 2016  
*Ensayo #53 (Pareja)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 15 x 15 cm. (formato)

mos enfocar toda la atención en el desarrollo de los elementos sobre el fondo, dando a éste un tono plano sobre el que resaltasen las figuras.

Para elaborar este trabajo, primero dibujamos las cabezas teniendo en cuenta el tamaño del formato definitivo, basadas en figuras de origen griego, en folios separados. A continuación, trasladamos cada imagen a su papel definitivo utilizando la ayuda de la mesa de luz. Después, usamos la plumilla y tinta negra para llevar a cabo las líneas del pelo de la figura femenina. Por último, empleamos pintura guache y pincel para dar color al resto de elementos. También a través de esta técnica pintamos, una vez seca la capa inferior, las líneas amarillas del pelo del personaje masculino.

El dibujo de la mujer trata de resaltar la belleza del rostro femenino añadiendo planos de color a modo de maquillaje y trabajando el pelo cuidadosamente. El resultado puede ser interesante a la vez que llamativo si lo comparamos con el resto de retratos planteados hasta el momento. La figura expresa un mayor cuidado en su realización y exige también una atención mayor por parte del espectador. La imagen de la cabeza masculina trata de estudiar, especial-

mente, nuevas posibilidades en el tratamiento de la masa de pelo al dibujar sobre el fondo oscuro las líneas de cabello con un tono de pintura más claro. El resultado parece sugerente y podría aportarnos una nueva posibilidad acerca de como representar esta parte anatómica en las figuras dibujadas.

#### *Ensayo #54 (Cabezas mitológicas) [318]*

De nuevo en este trabajo seguimos indagando en formas de representar las cabezas de los personajes. Para ello, decidimos dar cierto volumen a las mismas integrando el color del fondo con una trama de puntos hecha con pincel, que vendría a sugerir un pequeño sombreado. La elección de los colores de la piel y el pelo se ha llevado a cabo buscando el contraste y la armonía entre ambos tonos. La representación de los ojos se realizó frontalmente, como ya hicimos en el sátiro de #50.

Para construir esta imagen tomamos como referentes a varias cabezas de estilo griego y las dibujamos en hojas separadas. A continuación, las integramos en el mismo formato con ayuda de la mesa de luz. Por último, utilizamos pintu-

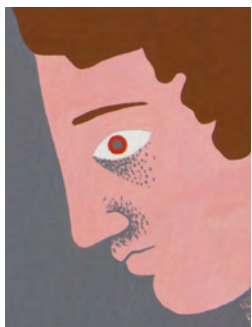


[318] Autor, 2016  
*Ensayo #54 (Cabezas mitológicas)*  
 Guache sobre papel  
 20,2 x 30 cm.



ra guache y pincel para completar los planos de color, las líneas y las tramas de puntos.

La apariencia de estas figuras tiene cierto sentido escultórico. Vemos que el contraste entre el sombreado y el carácter plano del color confiere a la obra de un aspecto sugerente. Tanto la representación frontal de los ojos como la elección del rojo para el iris de los mismos provoca un semblante misterioso en las figuras, cuyas miradas parecen incidir directamente en el espectador. Se trata de una manera de trabajar novedosa que no sigue la misma línea general de los trabajos planteados hasta el momento. No sabemos si podemos considerar los recursos que aquí se plantean integrados en el estilo que veníamos desarrollando hasta ahora. En cualquier caso, muestran un camino nuevo que también podría generar trabajos de cierta relevancia.



[319] Autor, 2016, *Ensayo #54 (Cabezas mitológicas)* (detalle), Guache sobre papel, 20,2 x 30 cm.

### *Ensayo #55 (Psicodelia)* [320]

En este trabajo hemos querido experimentar con el uso del color en las relaciones de la cabeza y sus distintas partes, así como buscar nuevas formas de contextualizar los elementos de la composición a través del fondo. En este sentido, pretendíamos emplear los tonos de forma más libre que en los trabajos anteriores, evitando condicionarnos por la elección de una gama completamente armónica y coherente, así como por la relación entre los elementos representados en la obra y su correspondencia con la realidad.

Para la realización de la obra escogimos dos cabezas inspiradas en diferentes figuras griegas. Tras realizar su dibujo en una hoja de papel, trasladamos dichos elementos al formato de dibujo con ayuda de la mesa de luz. Una vez hecho esto, decidimos dividir el espacio del fondo a través de formas en zig zag configuradas al azar. Posteriormente, aplicamos los colores con



[320] Autor, 2016  
*Ensayo #55 (Psicodelia)*  
 Guache sobre papel  
 15 x 30 cm.

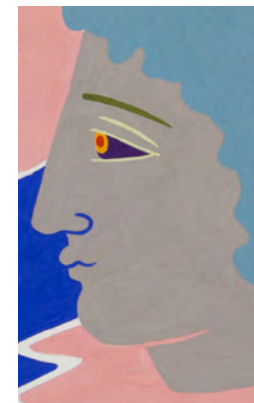
pintura guache utilizando un pincel. La realización de los puntos claros ubicados sobre los planos azules fue completada con ayuda de una plantilla.

La utilización de una gama cromática más autónoma y aleatoria en la configuración de este trabajo da como resultado que la apariencia de éste no tenga la integridad de la mayoría de ejercicios expuestos. Los planos a mano alzada que configuran el fondo nos muestran una nueva manera de estructurar el espacio compositivo, no obstante, y viendo el resultado del resto de obras, la elección de formas geométricas o de fondos completamente planos han demostrado ser más eficaces en su vinculación con el estilo cerámico. La relación de los tonos que componen las diferentes partes de las cabezas representadas sugiere una apariencia disonante, que podríamos calificar, incluso, de psicodélica. Es importante certificar que poseemos cierta libertad a la hora de aplicar el color en las obras, aunque debemos reflexionar acerca del uso que hacemos del mismo y si éste tiene una función concreta. En este caso, cabe comparar el iris rojo de los ojos en el dibujo anterior (#54), el cual tiene un efecto concreto al intensificar y

dotar de magia a la mirada de los personajes, mientras que en el trabajo actual, la mezcla de tonos que componen las líneas del ojo, el iris, la pupila o la ceja parecen no cumplir ningún objetivo concreto más allá de enarbolar su independencia en relación a su existencia en un contexto real.

#### *Ensayo #56 (Escaleras) [322]*

En esta obra hemos tratado de disponer diferentes elementos para componer un espacio vacío. A su vez, hemos tratado de llevar a cabo algunos estudios paralelos. En primer lugar, quisimos materializar cómo sería la representación de personajes cuya vestimenta estuviese decorada con algún tipo de trama; en segundo lugar, tramamos de diferenciar a los dos personajes a través de su raza, utilizando distintos tonos para su piel, su cabello, las cejas e, incluso, los ojos; también quisimos comprobar la relación entre el carácter plano de las figuras y un elemento arquitectónico con volumen, personificado en unas escaleras de tres peldaños (ya tratamos de llevar a cabo dicho estudio con los icosaedros de #43 sin resultados positivos); además, hemos



[321] Autor, 2016,  
*Ensayo #55 (Psicodelia)*  
 (detalle), Guache sobre papel,  
 15 x 30 cm.

[322] Autor, 2016  
*Ensayo #56 (Escaleras)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 27,6 x 30,1 cm.



intentado mejorar la reproducción de los troncos cuya apariencia en #25 no terminaba de funcionar; por último, en relación a #25 y #52, quisimos utilizar una nueva forma de representar las llamas buscando la adecuación de éstas al estilo de dibujo griego.

Para elaborar este trabajo hemos dibujado las dos figuras en hojas separadas inspirándonos en referentes de estilo griego. Con ayuda de la mesa de luz trasladamos ambos dibujos al formato de la obra y, utilizando este artefacto, también calcamos las tramas, previamente realizadas digitalmente e impresas, de las vestimentas de los personajes. A continuación, dibujamos los troncos y el fuego a mano alzada, sin modelos previos, mientras que la escalera fue representada utilizando un juego de reglas. Después, trabajamos con plumilla las líneas negras del dibujo, reducidas, básicamente, a los rasgos faciales y los dedos de manos y pies. Por

último, completamos las zonas de color utilizando pintura guache y pincel para, en último lugar, pintar las líneas finales, como las arrugas de los vestidos o los detalles de los troncos, utilizando el mismo procedimiento.

El resultado de los personajes, incluyendo su apariencia física y el aspecto de sus vestidos, resultó completamente satisfactorio en comparación con los individuos representados hasta el momento. También la construcción de los troncos, la forma de las llamas y la relación de las escaleras con el resto de elementos parecen funcionar correctamente. Aunque en principio los elementos fueron elaborados bajo un interés de estudio individual, podemos comprobar que la composición resultante, así como la convivencia de los mismos sobre el espacio vacío, podría contener cierto interés visual.



[323] Autor, 2016, *Ensayo #56 (Escaleras)* (detalle),  
 Tinta y guache sobre papel,  
 27,6 x 30,1 cm.



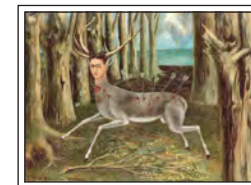
[324] Autor, 2016  
*Ensayo #57 (El venado herido: homenaje a Frida Kahlo)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 22,5 x 27,1 cm.

***Ensayo #57 (El venado herido: homenaje a Frida Kahlo) [324]***

Como ya hicimos en #20, al dejarnos influir por una imagen externa, así como en #37, al intentar emular una composición suprematista a partir de dos obras originales, en este caso decidimos llevar a cabo la reinterpretación de una pintura de Frida Kahlo titulada *El venado herido* [325]. El interés al llevar a cabo este ejercicio radicaba en demostrar la capacidad del estilo que estábamos desarrollando para volver a ejecutar trabajos ya existentes, teniendo en cuenta la dificultad de dicho proceso al tener que generar una imagen coherente atendiendo a todos los aspectos del modelo original. En relación a la obra de Frida Kahlo, quisimos ver una conexión entre el autorretrato que hace la artista mexicana fusionando su cara con el cuerpo de un ciervo y las bestias mitológicas de la cultura

griega (centauros, fuanos, sirenas...) cuya naturaleza también se debe a la mezcla entre seres humanos y animales reales. Además, el entorno natural en el que se encuentra ubicada la imagen nos permitía intentar solucionar los problemas generados al intentar proponer una escena campestre en el dibujo #25.

Con el propósito de llevar a cabo una reinterpretación que aportase algo interesante, realizamos varios bocetos tratando de adaptar la imagen original a nuestro estilo de la mejor forma posible. Una vez supimos cómo hacerlo, dibujamos a mano alzada la figura central en una hoja aparte, trasladando posteriormente dicho elemento al papel de dibujo con ayuda de la mesa de luz. El resto de la imagen fue dibujado a lápiz directamente sobre el formato, teniendo en cuenta la referencia del boceto. Después repasamos las líneas del rostro con la plumilla y tinta negra. Por último, aplicamos el color con



[325] Frida Kahlo, 1946, *El venado herido*, Óleo sobre fibra dura, 22,4 x 30 cm. Colección de Carolyn Farb, Texas. Imagen extraída de: (Kettenmann, 2009, p.73).



pintura guache y pincel en todas las zonas, pintando posteriormente las líneas de los detalles como el pelo del animal, las flechas, las hojas de la rama central o la corteza de los troncos.

La coherencia que encontramos en la obra seleccionada como modelo nos ha ayudado a solucionar posibles problemas compositivos de espacio o de representación de los diferentes elementos. Como podemos comprobar, a la hora de escoger la composición de nuestra reinterpretación hemos optado por simplificar la imagen, añadiendo recursos cuya utilidad ya habíamos comprobado anteriormente como la división del espacio en dos planos horizontales. Asimismo, al entendimiento de este ejercicio hay que destacar que se trata de un desafío a nivel gráfico, un pequeño homenaje, radicando nuestro interés en la vinculación estética del trabajo y evitando el intento por transmitir en nuestra imagen el intenso drama y el profundo sentimiento que podemos experimentar al contemplar el lienzo original de Frida.

### *Ensayo #58 (The Wall) [326]*

El dibujo de esta obra surge motivado por el estudio de diferentes formas de representar los elementos arquitectónicos y la relación con las figuras. Entre varias ideas que estuvimos trabajando en los bocetos, decidimos ubicar tres tipos de representaciones de un muro compuesto por ladrillos. La elección de este elemento nos fue sugerida por su existencia en varios vasos cerámicos [327]. También quisimos aprovechar la ocasión para llevar a cabo un estudio de diferentes formas de ilustrar personajes alados, individuos que comunmente aparecen en las piezas cerámicas.

Para elaborar este trabajo realizamos, previamente, tres dibujos de individuos sentados utilizando como referencia imágenes de modelos reales encontradas en internet. Posteriormente, fijándonos en diferentes maneras de ilustrar las alas en los personajes de los va-

sos, escogimos tres de ellas, ubicando dichos elementos en la espalda de las tres figuras. A continuación, llevamos a cabo el dibujado de los tres muros de ladrillos empleando un juego de reglas, trasladando, después, a los individuos alados con ayuda de la mesa de luz al formato de dibujo definitivo. Sobre el dibujo a lápiz usamos la plumilla y tinta negra para reforzar las líneas interiores de las figuras, así como las de las alas del personaje inferior. Posteriormente, aplicamos el color con pintura guache y pincel. Aprovechando las tres estructuras dibujadas decidimos emplear tonos diferentes para cada una, añadiendo al color del plano frontal matices de blanco o negro para sugerir volumen en las paredes plegadas que surgen a raíz de éste.

En el resultado de este trabajo podemos evaluar la idoneidad de unas formas de representar los elementos arquitectónicos frente a otras. Debido a la naturaleza de las imágenes en las cerámicas griegas podemos comprobar que los elementos de carácter plano siempre parecen configurar un contexto en el cual los personajes se ubican cómodamente. Este hecho podemos certificarlo si acudimos a la figura central, la cual parece reposar tranquilamente sentada en la parte superior del muro marrón. La escena de arriba también funciona de una manera similar, ya que presenta una apariencia básicamente plana, viniendo el volumen sugerido por un plano desplegado a la izquierda que se recorta utilizando la misma línea de tierra que el plano principal. En el caso de la representación inferior podemos comprobar que el volumen aparece reflejado de una forma más coherente y creíble y, aunque la relación de la figura y el elemento arquitectónico no es tan consistente como en los dos casos anteriores, también resulta práctica. En cuanto a las representaciones de las alas, podemos comprobar que todas parecen integrarse correctamente con las figuras, pudiendo cada una cumplir una función concreta dentro de una misma representación.

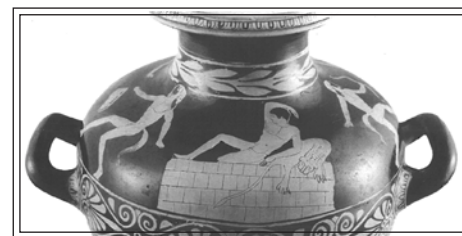


[326] Autor, 2016  
*Ensayo #58 (The Wall)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 33,4 x 25,5 cm.

### *Ensayo #59 (Espacio en niveles) [328]*

En algunos vasos griegos podemos comprobar la existencia de diferentes bandas narrativas que separan distintas escenas situando unas sobre otras. A partir de esta idea, y teniendo en cuenta los vasos griegos en los que se presentan diferentes niveles conectados por escaleras [330], decidimos elaborar algunos bocetos que nos permitiesen albergar varias situaciones dentro de la misma obra, de manera que pudiesen ser independientes unas de otras pero que tuvieran un sentido común al encontrarse inscritas en una única composición espacial. Para ello pensamos en crear una escenografía dividida en escenarios a distintas alturas, pudiendo estar conectados éstos a través de escaleras que

comunicasen los diferentes espacios. Siendo así, decidimos llevar a cabo dicha representación integrando elementos que habíamos estudiado en obras anteriores: las escaleras (#56), la trama para el suelo (#16) y el muro de ladrillo (#58). A este espacio decidimos añadir varios elementos como la presencia de un minotauro, la cabeza de una estatua [329], dos ánforas ro-



[327] Detalle de una escena en la que podemos ver a Hércules recostado sobre un muro de ladrillos. De la imagen: Hidria ática de figuras rojas, h. 460 a.C., Terracota. Museo Vaticano, Roma. Imagen extraída de: (Walsh, 2009, fig.103).

[328] Autor, 2016  
*Ensayo #59 (Espacio en niveles)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 39,4 x 23,6 cm.



[329] Detalle donde aparece un escenario de teatro griego que divide la escena en dos niveles verticales. De la imagen: Crátera de cáliz de figuras rojas atribuida al Grupo de Manfria, h. 400 a.C., Terracota. Museo Archeologico di Lentini. Imagen extraída de: (Boardman, 2001, fig. 228).

[330] Autor, 2016, *Ensayo #59 (Espacio en niveles)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 39,4 x 23,6 cm.

tas (una de ellas vertiendo el líquido de su interior al suelo) y un personaje sentado.

Para concretar este trabajo, primero dibujamos el contexto espacial empleando un juego de reglas. A continuación, escogimos una cabeza y un minotauro inspirados en imágenes de estilo griego, así como un individuo sentado a partir de una imagen encontrada en internet. Llevamos a cabo el dibujado de los mismos en hojas independientes, de la misma manera que la representación de las ánforas, trasladando todos los elementos al papel utilizando la mesa de luz. Posteriormente, dibujamos el fluido derramado del recipiente inferior y trazamos la trama del suelo empleando herramientas de dibujo técnico. Las líneas internas de los cuerpos fueron repasadas con plumilla y tinta negra sobre el

lápiz. El resto de elementos fueron acabados empleando pintura guache y pincel.

En esta obra podemos constatar la utilidad de varios elementos que venimos estudiando de manera independiente en otros trabajos. El resultado de esta imagen certifica la posibilidad de poder trabajar con escenarios de distintos niveles que puedan implicar diferentes tramas narrativas en un mismo trabajo. Dichas escenas pueden ser independientes unas de otras o relacionarse con elementos conectores como pueden ser las escaleras que podemos ver en esta obra. En cuanto a los elementos representados en el trabajo, podemos apreciar un tratamiento en el minotauro muy similar a la reinterpretación del ciervo de Frida (#57), mostrando con detalle el pelaje de la mitad animal que aporta



[331] Autor, 2016,  
*Ensayo #60 (Escena con naiskos II)*  
Tinta y guache sobre papel  
39,5 x 26,5 cm.

una mayor calidad a la obra. También la manera en que la cabeza escultórica aparece representada sugiere una adecuación mayor a la empleada en #15 o #16 al utilizar la línea gris en lugar de un trazo oscuro. El efecto agrietado en los recipientes de la escena también parece coherente y nos da la oportunidad de mostrar el contenido de los mismos o, como ocurre en este caso, conectar el interior de dicho elemento con el espacio que lo rodea empleando un recurso gráfico del que ya hemos hecho uso en múltiples obras anteriores (el líquido que cae). En cuanto al estilo del fluido, hemos planteado una forma diferente de concretarlo que las empleadas en #08, #09, #20, #24 o #25, incidiendo en los reflejos de su esencia acuosa a través del uso del color blanco.

### *Ensayo #60 (Escena con naiskos II) [331]*

Este trabajo surge con la intención de seguir estudiando el planteamiento de #52 pero complicando y variando el modelo de la composición. En este caso, la división espacial del fondo no está hecha a partir de una línea recta, sino que el plano inferior dibuja un horizonte irregular que alude a un carácter más natural del terreno. La representación del *naiskos* en #52 se complica aquí añadiendo diferentes elementos y colores a su estructura. Además, mediante un pequeño despliegue de la cubierta inferior del techo intentamos estudiar la sugestión de cierta profundidad [332]. Al mismo nivel, el templo comparte protagonismo con un árbol, buscando la integración de elementos artificiales y na-



[332] Autor, 2016, *Ensayo #60 (Escena con naiskos II)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 39,5 x 26,5 cm.



turales en un mismo contexto. En la parte inferior, una pequeña charca de bordes irregulares incluye la presencia de dos figuras. En este caso, la relación de los personajes con el agua ha sido tratada de forma diferente a #11 o #20, donde parte de sus cuerpos no aparece dibujada para generar el efecto de que se encuentran sumergidos en el líquido. Aquí podemos ver que las figuras conservan toda su silueta, empleando un color más oscuro al tono azul del agua en las partes inmersas con el objetivo de generar el efecto de que, efectivamente, se encuentran semiocultas por la masa de líquido. Por último, decidimos añadir polígonos cuya superficie se encuentra dividida en triángulos de varios colores para contrastar con el carácter neutro y liso de los grandes planos que ocupan la mayor parte del formato.

Para llevar a cabo este trabajo dibujamos, en primer lugar, la estructura del templo utilizando herramientas de dibujo técnico. A continuación, dividimos el espacio en las diferentes áreas y añadimos el árbol directamente a mano alzada. Las figuras femeninas fueron realizadas en hojas independientes utilizando como referentes imágenes de modelos reales encontradas en internet para, posteriormente, trasladarlas al papel empleando la mesa de luz. Después, dibujamos la estructura de los elementos poligonales a lápiz. El uso de la tinta negra y la plumilla se redujo a las líneas internas de los personajes y algunos trazos del templo. Por último, aplicamos el color con pintura guache y pincel, añadiendo en último lugar los detalles más pequeños como las flores del árbol.

En el resultado de este trabajo podemos destacar la conveniencia de algunos de los elementos representados. En primer lugar, la apariencia del templo resulta mucho más interesante si la comparamos con el que aparece en #52. No obstante, cabe preguntarnos si el despliegue de la cubierta del techo viene a sugerir profundidad o, más bien, a revelar la apariencia de un componente del edificio que de otra manera

aparecería oculto. La relación entre todos los elementos y el espacio planteado parece funcionar, aunque la excesiva irregularidad del borde de la forma acuosa resulta poco creíble dentro del punto de vista que se ofrece en la obra. Por otra parte, el efecto que surge al oscurecer parte de la silueta de los personajes, indicando su inmersión en el agua, podría resultar interesante, mostrando una nueva posibilidad a la ya planteada en dibujos anteriores para relacionar a las figuras con volúmenes líquidos de carácter opaco y también semitransparente. La presencia de los elementos poligonales, por otra parte, puede parecer anecdótica dentro del carácter de los últimos trabajos, los cuales tratan de resolver escenarios con elementos reales cuya presencia venga a completar el significado de la imagen. Aun así, la posibilidad de emplear recursos de naturaleza abstracta, similares a los presentados en este trabajo, siempre existe y puede ayudarnos a concretar composiciones de configuración más compleja.

### *Ensayo #61 (Escena oriental) [333]*

Aludiendo a la apariencia de los vasos griegos de estilo orientalizante [334], decidimos proponer una nueva composición dividida en diferentes franjas horizontales en cuyo interior incorporásemos distintos motivos con un sentido modular, consiguiendo a través de la repetición la configuración de frisos de carácter decorativo. También decidimos emplear una paleta reducida, utilizando por primera vez en estos trabajos el tono dorado, cuyo uso podemos encontrar en algunas cerámicas griegas. A pesar de que la estructura dividida en frisos es característica de los vasos clásicos ya desde la época geométrica, esta es la primera vez que tratamos de emplear dicha configuración en un formato de tipo plano.

Para elaborar este dibujo lo primero que hicimos fue dividir la composición en cuatro bandas horizontales. Posteriormente, llevamos a



[333] Autor, 2016  
*Ensayo #61 (Escena oriental)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 31,9 x 30,5 cm.

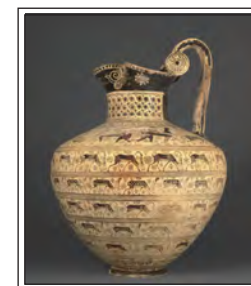
cabo el dibujo de los elementos arquitectónicos del primer y del tercer friso, empleando para ello un juego de reglas. La esfinge y el animal presentados en la segunda y cuarta banda estaban inspirados concretamente en ilustraciones de la obra de Jean Morin (1911), a partir de las cuales fueron dibujados en folios sueltos. Empleando dichas representaciones trasladamos las figuras al papel de dibujo con ayuda de la mesa de luz. A continuación, repasamos algunas de las líneas con plumilla y tinta negra. Por último, aplicamos el color con pintura guache y pincel.

El aspecto de esta obra nos muestra la posibilidad de emplear cualquier elemento compositivo con una función modular para crear frisos de carácter decorativo. Por otra parte, podemos comprobar que la división en bandas horizontales nos ofrece la posibilidad de crear composiciones con diferentes escenas, ya sean

de carácter ornamental o narrativo. No obstante, cabe preguntarnos si el uso de la distribución del espacio de esta manera no tiene más sentido dentro de las formas cilíndricas de los vasos, las cuales ofrecen la oportunidad de que la representación incluida en los frisos sea continua. En el caso de las imágenes en formato plano, merece la pena destacar las posibilidades que nos brindan composiciones como #59, las cuales permiten también la división del espacio adaptando el contexto a la conveniencia del formato bidimensional que nos ofrece el propio papel.

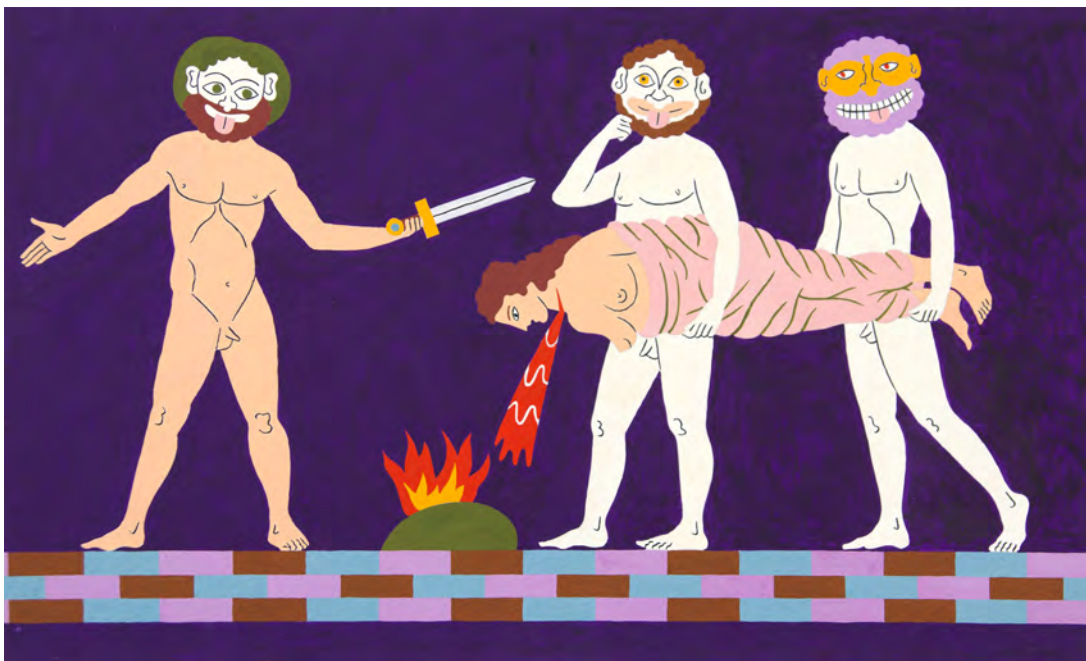
#### *Ensayo #62 (El sacrificio de Polixena) [335]*

Esta obra surge con el interés de ser una reinterpretación de la escena del sacrificio de Polixena que podemos ver en un ánfora ática de figuras negras [337]. En este caso, decidimos plantear un contexto compositivo completamente pla-



[334] *Enócoe* de estilo *wild goat* que muestra la influencia oriental, h. 640-630 a.C., H. 39,5 cm. Musée du Louvre, París. Imagen cortesía del museo (© RMN/H. Lewandowski).

[335] Autor, 2016  
*Ensayo #62 (El sacrificio de Polixena)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 19,6 x 31,9 cm.



[336] *Gorgoneion*. Soporte de figuras rojas firmado por Ergotimos como ceramista, h. 570 a.C., Terracota, Diam. 9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Imagen cortesía del museo.

[337] *El sacrificio de Polixena* (detalle), Ánfora ática de figuras negras, h. 570-550 a.C., H. 38 cm. The British Museum, Londres. Imagen cortesía del museo.



no, ubicando las figuras humanas sobre una superficie compuesta por ladrillos que funciona como línea de tierra en el sentido de algunos frisos decorativos que podemos encontrar en numerosos vasos. Teniendo en cuenta el interés suscitado por el uso de las máscaras en #20, cuyos rasgos venían a superponerse a la identidad real de las figuras, aquí hemos decidido utilizar diferentes *gorgoneions* [336] pertenecientes a distintas representaciones cerámicas, con el objetivo de relacionar la apariencia grotesca de estos seres mitológicos con la atrocidad de la escena representada.

Para concretar este trabajo dibujamos a los personajes, basándonos en fotografías de modelos reales encontradas en internet, en folios separados. A estos dibujos superpusimos las máscaras inspiradas en imágenes de vasos griegos [336]. A continuación, trasladamos los personajes a la composición y dibujamos la estructura de ladrillos utilizando un juego de reglas. Después, aplicamos sobre algunas de las líneas un trazo con plumilla y tinta negra. Por último, completamos las zonas de color con pintura guache y pincel.

El resultado de la obra refleja una imagen que fácilmente podríamos asociar al dibujo de los vasos. En este sentido, vemos que gran parte de los estudios que hemos realizado anteriormente se muestran más atrevidos en la concepción del espacio que esta obra. La estructura de ladrillo, que venimos trabajando en #58, #59 y #61, parece funcionar correctamente como elemento sustentante de las figuras, aunque el uso ordenado y lógico del color en las piezas





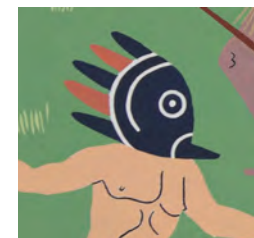
[338] Autor, 2016  
 Dibujo #63 (*El jabalí de Calidón*)  
 Tinta y guache sobre papel  
 24,5 x 28 cm.

que lo componen le da un aspecto más cercano a una especie de “cadena” ornamental que a un cimientado de tipo arquitectónico. Las máscaras elegidas con motivo de las gorgonas cumplen una función muy similar a las caricaturizadas que empleamos en #20, añadiendo un significado macabro a la imagen a través de las bizarras sonrisas que las componen y que contrastan con la atroz acción que están llevando a cabo sus propietarios. El flujo de sangre que sale del cuello de la figura femenina viene a vincularse gráficamente con los fluidos usados en otros de nuestros trabajos, sin embargo, aquí su tamaño parece demasiado exagerado y su verticalidad demasiado lineal, lo que produce una sensación de artificialidad que destaca negativamente en relación al resto de la imagen. Por último, el fondo violeta juega un papel muy similar al negro de los vasos, favoreciendo que las figuras y el resto de elementos destaquen sobre el mismo.

Gracias al tono oscuro de éste, el color bermellón y amarillo de las llamas destacan con facilidad, siendo uno de los puntos clave que requieren la atención del espectador en esta imagen.

#### *Ensayo #63 (El jabalí de Calidón) [338]*

Llevando a cabo una revisión de trabajos anteriores, tuvimos una idea en relación a #40, donde presentamos a un individuo con una cabeza en negativo (al modo de las figuras negras), que contrastaba con el resto de su cuerpo. El aspecto arcaico de esta imagen nos sugirió un uso en este mismo sentido, planteando una composición en que diferentes personajes llevasen máscaras asociadas al aspecto que tienen éstas en las culturas primitivas. Así, formulamos una escena de caza en la que cuatro individuos, ataviados con un taparrabos y unos flecos vegetales sobre los mismos, intentaban atrapar a un



[339] Autor, 2016, *Dibujo #63 (El jabalí de Calidón)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 24,5 x 28 cm.

[340] A partir de esta ilustración planteamos la escena de esta obra, tomando a la figura del jabalí como protagonista de nuestro trabajo. Imagen extraída de: (Gerhard, 1845).



jabalí. El escenario se proyectó con un carácter completamente plano, añadiendo algunos detalles de vegetación sobre el mismo.

Para elaborar esta escena dibujamos a los personajes en folios separados usando como referentes imágenes de modelos reales encontradas en internet. A éstas superpusimos las máscaras inspiradas en figuras griegas, así como el jabali, también sacado a partir de una ilustración de un vaso [340]. A continuación, trasladamos todos los elementos al formado de dibujo y concretamos a mano alzada las formas vegetales del fondo. Posteriormente, usamos una plumilla y tinta china para repasar algunas de las líneas hechas a lápiz. Para acabar, cubrimos las zonas de color con pintura guache y pincel.

El valor de este trabajo se refleja a través de varios aspectos que comentaremos a continuación. En primer lugar, podemos ver que la integración de las figuras y las cabezas de este tipo parece funcionar correctamente. Aun así, al comparar la apariencia de estas máscaras con la figura masculina en #40, bien parece ser cierto que el color negro hace que ésta destaque con una autoridad mayor que el azul y el rojo empleados en esta obra. En segundo lugar, podemos apreciar que la función del fondo es razonable, pues básicamente sostiene al resto de elementos de una manera muy similar a como lo hace el fondo de un vaso cerámico. En este caso, el uso del color y los detalles vegetales sugieren un contexto concreto, así como la extensión del plano hacia todas las direcciones evoca un escenario basto y abierto, de una manera similar al planteado en #11. En tercer lugar, cabe destacar que en esta imagen hemos aplicado hasta tres tonos distintos para presentar las pieles de los personajes, lo cual podría resultar interesante a nivel visual al integrar una mayor variedad de arquetipos de tipo racial dentro de un mismo trabajo. Por último, al igual que ya comprobamos en #57 y #59, el detalle del pelo animal, así como los flecos que constituyen las

faldas de las figuras, pueden aportar una calidad nueva al trabajo al sugerir detalles en capas de pintura superpuestas.

### *Ensayo #64 (Constelación mítica) [341]*

La relación entre el fondo negro en los vasos griegos y la visión del cielo nocturno ha resultado ser un elemento común en nuestras obras. En este caso, mientras admirábamos la imagen de una pieza cerámica [342] encontramos un nexo entre la apariencia de ésta y los dibujos de constelaciones que suelen surgir a partir de la unión de diferentes estrellas. Así, pues, decidimos plantear una nueva composición en la que representar esta idea, aprovechando la ocasión para situar a dos personajes integrados con un animal construido en negativo. En nuestro interés por seguir investigando acerca de las vestimentas de los personajes, escogimos el atuendo de dos jinetes tracios para decorar de forma simple la capa de éstos, añadiendo a los mismos un par de estandartes.

Para realizar esta obra llevamos a cabo el dibujo de todos sus elementos, inspirados directamente a partir de modelos griegos, en folios separados. Traslado éstos con ayuda de la mesa de luz compusimos la imagen final en el formato de dibujo. A continuación, repasamos algunas de las líneas hechas a lápiz con una plumilla y tinta negra. Por último, aplicamos el color utilizando pintura guache y pincel.

Para el análisis de la imagen podemos dividir la composición en dos fragmentos; superior e inferior. Aludiendo al primero, cabe decir que la apariencia de la escena celeste podría resultar sugerente. La conexión entre las formas presentadas y el dibujo de una constelación parece evidente. También vemos que las representaciones de las estrellas no se han limitado a pequeños puntos, como vimos en #39, sino también a diminutos destellos en forma de cruz que aumentan el interés de dicha imagen y la conectan de una forma más coherente con su



[341] Autor, 2016  
*Ensayo #64 (Constelación mítica)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 35,1 x 23,5 cm.



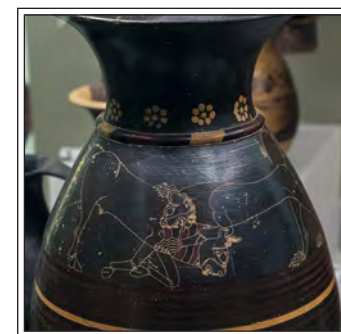
aspecto real. En el caso de la escena inferior, podemos apreciar que la elección del color y los motivos de las capas y los estandartes de los personajes quizás no haya sido la más idónea. Al contrario, la simplicidad y la construcción a mano alzada de éstos contrasta negativamente si los comparamos con #56, donde las tramas internas de los vestidos añadían un interés visual a las figuras que aquí echamos en falta. De la misma manera, la integración entre los jinetes y el jabalí diseñado en negativo parece no tener mucha coherencia. Vemos que la presencia oscura del jabalí tiene un sentido compositivo al compensar el peso negro del cielo estrellado de la parte superior, pero más allá de esta función estructural, su presentación con los personajes aupados a su grupa parece no justificarse a nivel narrativo ni estético. Por lo tanto, de este traba-

jo destacamos el interés por seguir investigando entre la asociación que despierta en nosotros la negrura de los fondos cerámicos con las visiones de cielos estrellados, descartando el resto de elementos, los cuales contienen un interés escaso.

### *Ensayo #65 (Esculturas) [343]*

Al igual que ya hicimos en #15 y #16, en este trabajo quisimos plantear una escena de tipo museístico en la que varias esculturas apareciesen expuestas sobre pedestales. Nuestro interés en esta obra era el de llevar a cabo un estudio de diferentes recursos. Para empezar, la representación gráfica de las estatuas vendría a relacionarse con la cabeza que realizamos en #59, donde

[342] Detalle que muestra el dibujo cerámico que inspira la constelación de nuestra obra. De la imagen: Olpe corintio, h. 630 a.C. Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma. Imagen cortesía de Egisto Sani, en Flickr.



[343] Autor, 2016  
*Ensayo #65 (Esculturas)*  
 Guache sobre papel  
 30,2 x 25 cm.



[344] A partir de la construcción de la escultura en esta vasija hemos formulado las estatuas de nuestro dibujo.  
 De la imagen: Crátera de columnas de figuras rojas atribuida al Grupo de Boston 00.348, h. 360-350 a.C., Terracota, H. 51,5 cm. The Metropolitan Museum, Nueva York. Imagen cortesía del museo.

ya pudimos apreciar que la unión entre la línea gris y el fondo blanco venía a sugerir un aspecto marmolíneo del que carecían los elementos reflejados en #15 y #16. Esta construcción también puede asociarse directamente con la manera de concretar un modelo escultórico en una crátera griega [344]. También quisimos plantear el espacio de una forma diferente a como lo hicimos en #16. En este caso, la trama geométrica pasaría a formar parte de la pared del fondo, mientras que el suelo quedaría completamente liso. De la misma manera, el fondo no se encontraría dividido a partir de una línea horizontal, sino diagonal. Además, la colocación de los pedestales no se encuentra relacionada de forma directa con el recorrido de este trazo inclinado, sino que cada uno aparece

dispuesto en la obra en relación a sí mismo, sin tener en cuenta el resto de componentes. Por último, frente al empleo de una paleta más disonante en #16, especialmente en la definición voluminosa de los soportes de las obras, decidimos aquí aplicar una gama de carácter más reducido y equilibrado.

Para realizar este trabajo, primero dibujamos las esculturas a partir de modelos de estilo griego en folios sueltos. A continuación, teniendo en cuenta la medida de éstas, construimos los pedestales valiéndonos de un juego de reglas. Con ayuda de la mesa de luz integramos las estatuas en el papel y, después, trazamos las líneas del plano superior con las reglas mencionadas anteriormente. Por último, aplicamos el color con pintura guache y pincel.

Al margen de que existan otras imágenes en nuestra investigación cuya narrativa interna pueda resultar mucho más interesante que el ejercicio que aquí exponemos, podríamos considerar la apariencia estética de esta obra como una de las más interesantes y atractivas de todo nuestro proyecto. Como podemos apreciar, la representación de las estatuas surge en una relación mucho más armónica de sus partes que las realizadas en #16, integrando su carácter plano correctamente con la aparente profundidad que tienen el resto de elementos de la obra. La combinación de colores también parece establecerse en un equilibrio bastante armónico en todo el trabajo, facilitando la comprensión de los volúmenes en los pedestales, estabilizando la imagen a través del marrón del plano inferior y añadiendo dinamismo al conjunto a través del ritmo que genera el motivo de los azulejos superiores. Atendiendo a la colocación de los pedestales, creemos que merece la pena evitar visualizarlos con el sentido de la perspectiva occidental, es decir, bajo la necesidad de que la presencia de unos se deban a los otros y a las líneas que establecen la estructura compositiva general. Si conseguimos alejarnos de dichos valores podemos apreciar el movimiento que genera el contraste entre las líneas de fuga de unos y otros, llenando de energía la aparente calma del plano inferior y dando la sensación de que cada estructura flota separadamente sobre esta densidad opaca que representa el tono pardo del fondo.

### *Ensayo #66 (Argos) [345]*

Contrastando con la apariencia de la imagen anterior, en esta obra quisimos formular un escenario que estuviese dotado de profundidad y cuyos elementos tuviesen un sentido dentro de una visión perspectiva. Con esta intención planteamos el dibujo de una estructura de aspecto cúbico, aprovechando la oportunidad para seguir explotando el recurso del muro de

ladrillos en la construcción de la misma. A su vez, también planteamos la erección de un pináculo cuyo objetivo era sostener una llama en su parte superior, pero también apoyar con su volumen la presencia del edificio mencionado anteriormente. A esta escenografía quisimos añadir una escena bélica que venía a incidir entre la relación de tamaños de las diferentes figuras, reflejando a cuatro soldados enfrentados a un gigante cuyo cuerpo estuviese completamente cubierto por ojos, recordando al coloso Argos de la mitología griega [346].

Para elaborar este trabajo, primero escogimos varias figuras de estilo griego y las dibujamos en folios separados. A continuación, las integramos en el formato definitivo con ayuda de la mesa de luz. Después, valiéndonos de instrumentos de dibujo técnico, definimos los elementos espaciales de carácter geométrico. Posteriormente, repasamos algunas de las líneas utilizando una plumilla y tinta negra. Por último, aplicamos los distintos colores con pintura guache y pincel.

Como podemos comprobar, quizás sea este uno de los trabajos que más se aleja de la concepción espacial de las imágenes inscritas en los vasos griegos. Aun así, la vinculación con dichas obras parece sobrevivir gracias al carácter plano de las figuras y la unión entre éstas y el estilo que las conforma, así como el tema planteado y las vestimentas de las mismas. En primer lugar, podemos ver que la bidimensionalidad de los personajes se integra correctamente en el escenario, sugiriendo su adaptación a la profundidad del mismo a través de ser situados unos por encima de otros respecto a la verticalidad del formato. Vemos que, a pesar de utilizar una gran variedad de tonos en la configuración de la imagen, la obra guarda cierta coherencia armónica. Además, el uso de los colores ha pretendido llevarse a cabo con criterio y podemos apreciar que el colorido de los ladrillos ha sido matizado con azul en una de las paredes de ambas estructuras con el fin



[345] Autor, 2016  
*Ensayo #66 (Argos)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 33 x 26,5 cm.



[346] En esta ilustración aparece el gigante Argos, del que se decía que tenía una «infinitud de órganos visuales por todo el cuerpo» (Grimal, 2010, p.46). Imagen extraída de: (Lenormant, 1858).

de sugerir la sombra generada por el volumen de las mismas. La trama de la parte superior del edificio también podría resultar interesante y viene a contrastar a través de su sobriedad con la multitud de tonos utilizados en el modelado de los ladrillos. Vemos que en uno de los muros se abre una ventana en la que podemos apreciar la cabeza de otro personaje, elemento que intenta aportar una nueva dimensión espacial al trabajo, destacando por su carácter plano que parece dar la impresión de que el tabique no es real, sino que forma parte de un decorado ficticio. Las hojas dispersas por el suelo ayudan a la comprensión del contexto, situando al mismo en un ambiente exterior. Tanto la diferencia de tamaño entre los personajes como el color que los distingue intentan apoyar el propósito

narrativo que enfrenta a los soldados contra el gigante. En definitiva, se trata de una obra con una gran cantidad de elementos que podríamos tener en cuenta. Algunos de ellos nos acercan al dibujo de las cerámicas mientras que otros abren nuevas posibilidades gráficas, alejándose de su referente griego.

### *Ensayo #67 (Cocinando el vellocino) [347]*

La escena que aquí planteamos está sacada prácticamente de forma íntegra de una imagen que encontramos en uno de los vasos [349]. Nuestro interés al representarla de nuevo era el de estudiar los espacios narrativos de tipo más plano, en los que todos los elementos parecen carecer de profundidad. A su vez, aprovecha-



[347] Autor, 2016  
*Ensayo #67 (Cocinando el vellocino)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 16,8 x 25,5 cm.

mos la ocasión para seguir insistiendo en el tratamiento de las diferentes vestimentas, interesándonos en este caso por la representación de las pieles animales, frecuentemente empleadas en las imágenes de los vasos.

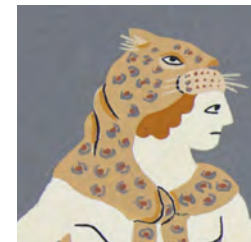
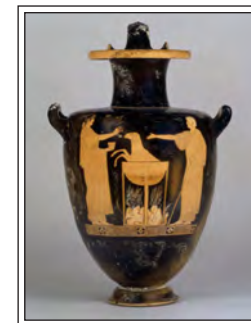
Para conformar esta escena, primero dibujamos los diferentes elementos de la misma basados en la imagen comentada [349]. A continuación, con ayuda de la mesa de luz, trasladamos los mismos al formato de dibujo. Después, repasamos algunas de las líneas realizadas a lápiz con plumilla y tinta negra. Por último, aplicamos los diferentes colores utilizando pintura guache y pincel.

Lo primero que llama la atención al analizar el resultado de este trabajo es la presencia excesiva de la mancha oscura que simula el humo procedente del caldero. Frente a la armonía que podemos encontrar en la relación tonal del resto de colores, este gris exige una atención exagerada en relación a la poca importancia que tiene su existencia en la narración. Tampoco terminan de encajar los detalles aplicados a la piel del cordero si comparamos su carácter

aleatorio con el esmero reflejado en la configuración de las dos pieles que portan los personajes. Asimismo, en las vasos podemos cerciorarnos de que los frisos ornamentales cumplen su función correctamente al sustentar a las figuras que se ubican encima, pero en nuestras obras cabe reflexionar acerca de la sustitución de dichos elementos por recursos actuales, como en #62. Por lo tanto, este trabajo echa en falta el planteamiento espacial que podemos encontrar en otros ejercicios de nuestra investigación, los cuales podrían ofrecer mayores posibilidades en cuanto al formato plano del papel.

#### *Ensayo #68 (Trama vegetal) [350]*

Este trabajo sigue una estructura espacial similar a 11# o #63, proponiendo un plano abierto a modo de escenario sobre el que ubicar a los personajes. También plantea el uso de una trama orgánica que cubre el fondo y apoya el contexto vegetal en que se ubica el mismo. Las estructuras de ladrillo, ya estudiadas en trabajos anteriores (#58, #59, #61, #62 y #66), se



[348] Hidria de figuras rojas atribuida al pintor de Copenhage, h.480-470 a.C., Terracotta, H. 55,8 cm. The British Museum, Londres. Imagen cortesía del museo.

[349] Autor, 2016, *Ensayo #67 (Cocinando el vellocino)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 16,8 x 25,5 cm.

[350] Autor, 2016  
*Ensayo #68 (Trama vegetal)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 30,2 x 25,1 cm.



[351] A partir de la vestimenta del personaje ubicado en el extremo izquierdo hemos planteado la trama textil de la ropa de nuestras tres figuras. De la imagen: Ilustración realizada por Karl Reichhold de un ánfora de figuras rojas atribuida a Kleophrades, h. 500 a.C., H. 63,3 cm. Martin von Wagner Museum, Würzburg. Imagen cortesía de Perseus Digital Library (© C.H. Smith 1988).



configuran aquí de dos maneras: 1) supeditando la forma exterior a su contenido (izquierda); 2) dando más importancia al módulo para conformar la silueta externa de la misma (derecha). La representación del agua de la parte baja recuerda al fluido de #59, evitando el aspecto homogéneo de la superficie líquida de #11 o #20. El dibujo de los personajes intenta conservar parte de su desnudo a la vez que integra una camiseta de trama complicada, cuyo aspecto nos recuerda al de las vestimentas usadas por las amazonas o los guerreros escitas en algunos vasos griegos [351].

Para elaborar esta obra, en primer lugar dibujamos las diferentes figuras inspiradas en personajes de estilo griego en folios separados. A su vez, dibujamos sobre el formato las estructuras de ladrillo empleando

un juego de reglas, así como la elipse que conforma la superficie del agua. A continuación, integramos a los personajes en la imagen con ayuda de la mesa de luz. Después, repasamos algunas líneas con plumilla y tinta negra. Para acabar, utilizamos pintura guache y pincel para cubrir las zonas de color y, por último, aplicamos la trama del fondo sobre el plano verde posterior.

Podemos comprobar que la presencia de la trama vegetal del fondo aporta cierta calidez al trabajo a la vez que lo enriquece visualmente. Las construcciones nos muestran dos formas de disponer de estas estructuras en ladrillo, ambas lícitas, empleando una u otra según las necesidades implícitas en el relato. También la forma de presentar el espacio acuoso podría resultar interesante al compararlo con la superficie uniforme de la piscina en #11. El detalle de las camisetas, la trama vegetal, los ladrillos o el





[352] Autor, 2016  
*Ensayo #69 (Muerte de Acteón)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 20,1 x 30,8 cm.

agua hace que la obra posea un atractivo estético significativo en comparación con la mayoría de trabajos realizados. También la armonía que podemos encontrar en la relación tonal de este dibujo puede echarse en falta en otros ejercicios incluidos en nuestra investigación.

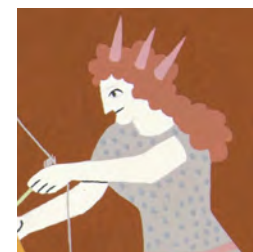
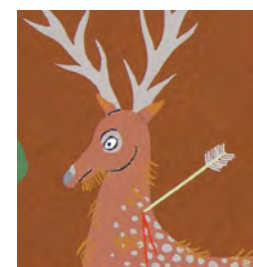
#### *Ensayo #69 (Muerte de Acteón)* [352]

Al igual que en #63, también aquí se formula una escena de caza, aunque el planteamiento que da lugar a ambos trabajos es distinto en su origen. A pesar de ello, vemos que la concepción espacial de esta obra sigue un modelo parecido a #63, así como a la obra anterior (#69), interesada por explotar la posibilidad de generar un fondo abierto en el que la ubicación de los propios elementos sea la encargada de sugerir la profundidad de la misma. A esto hay que sumar la curiosidad por comprobar la convivencia en la obra de componentes de diversa naturaleza como pueden ser animales, plantas,

figuras humanas y vehículos. También hay que añadir la presencia de unos recursos gráficos que se vinculan directamente con la apariencia del agua en #68 y vienen a presentar pequeños charcos de color verde cuyo objetivo es evitar la uniformidad del fondo compositivo.

Para realizar este trabajo, primero tomamos como referencia a figuras de estilo griego para representar al carro, su conductora y los perros en hojas separadas. El ciervo fue dibujado a partir de una imagen encontrada en internet. A continuación, trasladamos todos los elementos al formato de dibujo y completamos los detalles del fondo a mano alzada. Después, aplicamos una línea negra sobre algunos de los trazos ya existentes usando una plumilla y tinta negra. Finalmente, completamos los planos de color con pintura guache y pincel.

A pesar de la coincidencia entre la estructura compositiva de esta obra y la anterior (#68), a primera vista podemos apreciar que ésta carece de la armonía visual que tenía su prede-



[353] [354] Autor, 2016, *Ensayo #69 (Muerte de Acteón)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 20,1 x 30,8 cm.





[355] Autor, 2016  
*Ensayo #70 (Fuentes)*  
 Tinta y guache sobre  
 papel 17,2 x 45,2 cm.

[356] Figura que inspira el dibujo de uno de los individuos de nuestro dibujo. De la imagen: Ánfora de cuello de figuras rojas atribuida al Pintor de Berlín (detalle), h. 490 a.C., Terracota, H. 49,5 cm. The British Museum, Londres. Imagen cortesía del museo.



cesora. La trama que cubre el fondo en #68 conserva un ritmo constante a la vez que evita la inexpresividad que puede aportar un plano completamente liso. En la obra presente, la homogeneidad de la superficie posterior se rompe aleatoriamente por la presencia de los elementos ubicados encima. No sabemos si la inadecuación de los charcos verdes puede deberse al contraste que genera el color de los mismos con el fondo, o a su formación abstracta, que viene a distinguirse del carácter figurativo del resto de los componentes del trabajo. Tampoco las figuras caninas parecen haber sido confeccionadas con la mejor combinación de colores posible, especialmente si tenemos en cuenta la que se encuentra en la parte inferior derecha. Por contra, la apariencia del carro y de los caballos, así como de su conductora y del ciervo, parece bastante coherente. Vemos que existe un interés por presentar una obra más rica en detalles a través de la representación del pelo y las manchas que cubren al ciervo, así como de las rayas y los puntos que decoran el vestido de la figura femenina. Aun así, merece la pena destacar la elección de patrones textiles más complejos, como en #56 o #68, ante la presencia más insípida de la trama básica que vemos

en este trabajo. En definitiva, se trata de una imagen que consolida algunos argumentos utilizados en otras obras pero que carece de la congruencia estilística que poseen otros de nuestros ejercicios.

### *Ensayo #70 (Fuentes) [355]*

En esta obra se plantea una composición que se relaciona directamente con el aspecto de las bandas narrativas de los vasos, así como con el estudio #67, realizado anteriormente. En este caso, se presenta un espacio enmarcado por dos estructuras (fuentes) que vienen a sugerir el tema del trabajo. Mientras que el chorro de la derecha surge de una estructura dibujada en perfil con este propósito, en la parte izquierda podemos ver como la boca del caño se sitúa en la superficie del fondo, haciendo uso de este plano más allá de su función como espacio vacío que se ubica detrás de los personajes. El asunto de la imagen nos da pie a introducir diversos recipientes cerámicos, investigando acerca de su representación a través del uso plano de los tonos (como vimos en #20). También existe un interés evidente por el estudio de las líneas internas de los vestidos en relación al color de



[357] Autor, 2016  
*Ensayo #71 (Sátiros)*  
 Tinta y guache sobre  
 papel 19,3 x 50,1 cm.

éstos y de la superficie de los tejidos (hecho que también intentamos analizar en #52).

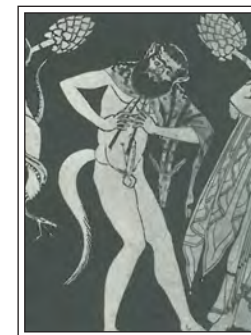
Para llevar a cabo este trabajo, en primer lugar tomamos como referentes diferentes figuras y elementos de estilo griego [356] y los dibujamos en folios separados. Después, trasladamos todos ellos al formato de dibujo utilizando la mesa de luz. Para construir el friso decorativo empleamos un juego para conformar su estructura básica y, después, dibujamos los arcos a mano alzada. A continuación, aplicamos sobre algunas de las líneas existentes un trazo negro con plumilla y tinta negra. Por último, cubrimos las distintas áreas del dibujo con pintura guache y pincel, aportando el colorido al trabajo.

Esta obra se plantea como un resumen de varios argumentos estudiados hasta el momento. En este sentido, viene a corroborar el interés en el uso de tonos similares en la representación de las líneas interiores y el tejido de las ropas. También parece confirmar el valor visual de la construcción plana de los recipientes a través de diversos tonos. Igualmente nos ofrece la posibilidad de emplear el fondo como un plano independiente a la vez que como un soporte sobre el que ubicar elementos, como es el caso de la fuente en el margen izquierdo. En general, todo el aspecto de la obra tiene una coherencia estética que podríamos calificar como correcta, reforzada por la configuración compositiva y el

uso del color en la misma. Ahora bien, cabría preguntarnos de nuevo la utilidad de la franja inferior decorativa como elemento que sostiene la escena narrativa. En todo caso, podemos ver que el tamaño de las lenguas que dicha cenefa contiene podría ser demasiado grande en comparación con las dimensiones del resto de elementos, lo que provoca que éstas destaquen excesivamente por encima de su cometido secundario como recurso decorativo.

### *Ensayo #71 (Sátiros)* [357]

El planteamiento compositivo de este trabajo se encuentra directamente relacionado con su predecesor (#70), así como con #67. El carácter plano de la escena se sujeta en un friso decorativo que sustenta la narración ubicada encima del mismo. Vemos que junto a las figuras conviven elementos de tipo arquitectónico (la columna central y la construcción de ladrillos sobre la que reposa el individuo a la izquierda). También, de una forma similar a como aparece en algunos vasos, consolidando y aportando solidez a la imagen, podemos ver una hiedra que extiende dos ramas en direcciones opuestas por encima de los personajes. Como podemos apreciar, el tema que desarrolla este ejercicio se basa en la sexualidad, tomando como referente al sátiro, integrando en la composición elemen-



[358] Sátiro tocando el  
*aulós* que inspira a uno de  
 los personajes de nuestro  
 dibujo. Imagen extraída  
 de: (Beazley, 1933, plat.4).

[359] Autor, 2016  
*Ensayo #72 (Templo)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 36,6 x 50 cm.



[360] Autor, 2016, *Ensayo #72 (Templo)* (detalle),  
 Tinta y guache sobre papel,  
 36,6 x 50 cm.

[361] Fragmento de una  
 cratera encontrada en  
 Tarento, h. 400 a.C.,  
 H. 22,5 cm. Martin von  
 Wagner Museum, Würz-  
 burg. Imagen extraída de:  
 (Robertson, 1959, p.162).



tos que aluden a una situación de placer como son la música (representada por el sátiro que toca el *aulós*) o el vino (al que hacen referencia los racimos de uvas que cuelgan de las ramas).

Para llevar a cabo este trabajo tomamos como referentes diversas figuras de estilo griego [358] y las dibujamos en hojas separadas.

Después, dibujamos sobre el papel definitivo el resto de componentes de la obra, ya sea a mano alzada o ayudándonos de un juego de reglas. A continuación, integramos a los personajes en la composición empleando la mesa de luz. Posteriormente, repasamos algunos trazos realizados a lápiz con plumilla y tinta negra. Por último, aplicamos el color usando pintura guache y pincel.

La ilustración parece guardar

cierta coherencia armónica en todo su conjunto, ya que no hay elementos que destaquen por encima de otros ni colores que desafinen en relación a la imagen general de la obra. La integración de los personajes con las estructuras, así como con el elemento vegetal, parece funcionar correctamente y justifica un contexto creíble para la narración que se presenta. En este caso, teniendo en cuenta las conclusiones obtenidas al analizar el resultado de #70, las lenguas que forman el friso decorativo aparecen en un tamaño menor, en una concordancia mucho más armónica con las dimensiones del resto de elementos. Vemos que aquí dicha franja ornamental no exige demasiada atención, sino que apoya con su presencia lo que trata de narrar la escena situada encima. En general, podríamos decir que se trata de una imagen interesante, en el sentido de que parece mejorar los resultados obtenidos en trabajos anteriores de



planteamientos parecidos (#67 y #70). A pesar de esto, seguimos cuestionando las limitaciones gráficas que imponen este tipo de composiciones que, si bien funcionan adecuadamente para la forma continua de las escenas alojadas en los vasos, parecen no resultar del todo apropiadas si las comparamos con otro tipo de conclusiones obtenidas a través de los estudios realizados anteriormente en el espacio plano del papel.

### *Ensayo #72 (Templo) [359]*

Esta obra surge a raíz de un planteamiento arquitectónico que podemos observar en el dibujo de un vaso griego [361]. Resulta interesante continuar generando ejercicios que vienen a estudiar la manera de representar el espacio y los elementos que lo integran en un sentido más naif, haciendo caso omiso a las fórmulas que podrían brindarnos el uso de la perspectiva y el dibujo técnico. En este caso, si observamos la parte izquierda superior del templo, puede darnos la impresión de que todas las líneas se dirigen hacia un punto de fuga, mostrando cierto volumen en la imagen frontal del edificio. A pesar de esto, si continuamos mirando hacia la derecha podemos ver que el entablamento corre en esa dirección y se convierte en un elemento plano que no dispone de ninguna vista desplegada que sugiera profundidad en el mismo. Además, tanto las columnas en primer plano como las que aparecen en segundo término vienen a situar su basa a la misma altura, lo cual no tendría sentido en una vista objetiva de la arquitectura que las contiene. Junto a este edificio, hemos situado varias figuras integrando a dos de ellas con un sofá contemporáneo que viene a romper con todos los elementos clásicos empleados en la obra. La decoración que podemos encontrar en el templo contrasta con el frontón constituido por un plano cerrado que integra una trama de ladrillos.

Para realizar esta obra, en primer lugar dibujamos la estructura del templo utilizando un

juego de reglas sobre la superficie del formato definitivo. A continuación, elaboramos las diferentes figuras tomando como referentes modelos de estilo griego en folios sueltos para, más tarde, trasladar a las mismas al papel de dibujo. Posteriormente, repasamos algunas de las líneas anteriores con plumilla y tinta negra. Finalmente, aplicamos los distintos tonos de color con pintura guache y pincel.

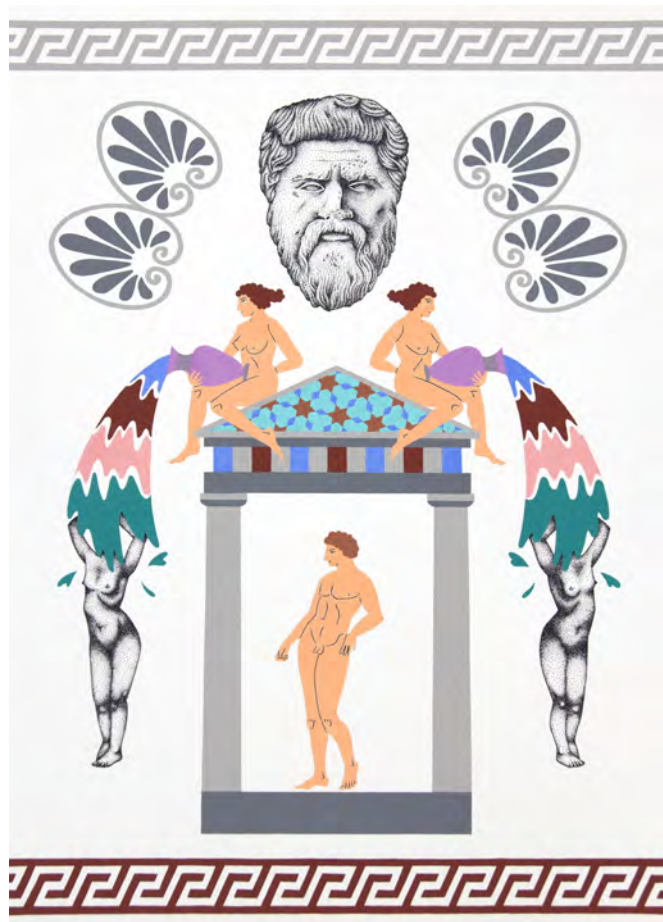
Aludiendo a la representación arquitectónica, a pesar de que su dibujo no responde a un entendimiento objetivo de la misma, podemos apreciar que no existe una necesidad de construirla a través de procesos lógicos de proyección perspectiva, sino que dentro de su propia incoherencia existen argumentos legítimos que podrían hacerla comprensible para el ojo humano. El espacio existe dentro de la ficción generada en la obra, abriendo múltiples posibilidades a la hora de concebir la composición de nuestros trabajos. Vemos que los personajes también parecen integrarse correctamente en la imagen y que, a pesar de no existir una línea de tierra, podríamos trazar una línea invisible entre los cimientos de la estructura arquitectónica y el individuo que aparece de pie en la parte derecha. La paleta de colores se ha empleado de una manera armónica, intentando evitar que unos tonos destaquen por encima de otros, con el objetivo de generar una escena de un aspecto más agradable. En definitiva, se trata de un trabajo interesante que nos abre las puertas a seguir integrando elementos con volumen junto a otros de carácter plano, valorando, también, las capacidades que puede tener el artista para representar el espacio bajo unos términos subjetivos que produzcan una visión entendible para un posible espectador.

### *Ensayo #73 (Simetría con naiskos) [362]*

Al igual que hicimos en #52, en este caso planteamos una composición que tiene mucho que ver con la estructura compositiva de los vasos



[362] Autor, 2016  
*Ensayo #73 (Simetría con naiskos)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 50,1 x 34,8 cm.



[363] Autor, 2016, *Ensayo #73 (Simetría con naiskos)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 50,1 x 34,8 cm.

itálicos [315]. También podemos encontrar una relación con trabajos anteriormente formulados bajo premisas simétricas (#06, #07 y #24). Así, pues, el espacio planteado se articula en torno a un eje axial imaginario que podemos ubicar en el centro horizontal de la imagen. A nivel gráfico, en esta obra conviven dos formas diferentes de construir las figuras que empezamos a estudiar en #43, combinando elementos planos elaborados con pintura guache junto a otros cuya configuración se debe a una trama de puntos que aporta volumen a los mismos. En el centro de la imagen podemos ver un templo o *naiskos* que integra en su frontón un motivo

geométrico. A ambos lados se encuentran dos figuras idénticas que dejan caer el contenido multicolor de sus vasijas sobre unas figuras en blanco y negro, como si tuviesen la intención de teñir a éstas. El fluido que sale de dichas jarras puede compararse con los recursos de características similares empleados en multitud de nuestros trabajos pasados (#08, #09, #20, #24, #37, #59, #62).

Para elaborar esta imagen, en primer lugar tomamos como referentes a figuras de estilo griego y las dibujamos en folios sueltos. A su vez, conformamos la estructura arquitectónica en el formato de dibujo con ayuda de un juego

de reglas. A continuación, integramos el resto de elementos en la obra utilizando la mesa de luz. Después, trabajamos los elementos sombreados con un estilógrafo de 0,5 mm., a través del cual generamos la trama ubicando diferentes cantidades de puntos sobre los mismos. Posteriormente, repasamos algunas líneas realizadas a lápiz con plumilla y tinta negra. Para acabar, aplicamos el color empleando pintura guache y pincel.

Teniendo en cuenta algunos de nuestros trabajos pasados, en esta imagen podemos observar la correcta utilización de recursos que venimos planteando prácticamente desde el inicio de la investigación. Para empezar, la composición aparece razonablemente equilibrada debido a la distribución de sus elementos, así como a su carácter simétrico y a las dos franjas decorativas que la enmarcan verticalmente y aportan solidez a la comprensión del espacio. También la paleta cromática ha sido empleada con un criterio aceptable, basando el protagonismo de la imagen en el blanco y el gris y dejando que el resto de colores se agrupen en el centro de la imagen, así como en el friso inferior, cuyo peso sujeta la estabilidad del conjunto. La cohabitación de las formas planas de color y los elementos sombreados con una trama de puntos parece funcionar al tener cada uno su propósito dentro de la obra. En el interior del templo podemos ver a una figura simple que rompe con la homogeneidad y evita la frialdad de una composición completamente simétrica. En resumen, todos los elementos de la obra parecen funcionar y justificar su presencia así como su relación con el resto. Se trata de una obra interesante al mostrar una notable evolución en comparación con los trabajos que comparten similitudes con ésta, anteriormente citados.

#### *Ensayo #74 (Pulpo) [364]*

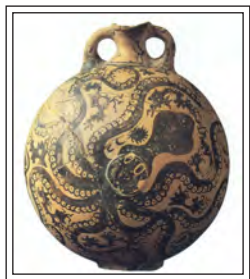
Tratando de estudiar nuevos contextos, decidi-

mos plantear una escena de tipo marino dominada completamente por el elemento acuático. Para ello escogimos la utilización de un nuevo tipo de trama que vendría a representar las ondulaciones de las olas marinas. Para complicar más la escena y añadir interés a la misma, seleccionamos a un pulpo presente en un vaso minoico [365] y lo incorporamos a la composición, incluyendo a dos personajes que intentan escapar de los tentáculos de éste. Por último, también quisimos analizar el empleo de un marco irregular dentro de la imagen, sugiriendo bordes desiguales que marcasen los límites del agua marina y facilitando que los brazos del pulpo rompieran el mismo.

Para concretar esta obra, en primer lugar elaboramos la trama de las olas a través de un programa vectorial, impriendo el resultado y trasladándolo a la composición con ayuda de la mesa de luz. A continuación, dibujamos las figuras inspiradas en elementos de estilo griego en distintos formatos para, después, integrarlos en el espacio de las olas utilizando la mesa de luz. Posteriormente, repasamos algunas líneas realizadas a lápiz con plumilla y tinta negra. Para acabar, aplicamos el color empleando pintura guache y pincel.

La composición de la imagen muestra cierto interés al vincularse con las obras cerámicas a través de su marcado carácter plano. Podemos apreciar que la representación de las olas es coherente y aporta cierta profundidad al trabajo a través de la superposición de éstas a elementos que se sumergen en su masa. Los bordes irregulares también ayudan a dinamizar la composición y sugieren un acabado diferente a los ejercicios elaborados hasta el momento. A pesar de todo lo comentado, no sabemos si los detalles que se incluyen en el cuerpo del pulpo a modo de manchas juegan un papel a favor o en contra de la apariencia general de la obra. Tampoco si la disposición de los brazos del animal resulta un poco repetitiva al encontrarse varios de sus fragmentos en posiciones muy similares. En de-

[364] Autor, 2016  
*Ensayo #74 (Pulpo)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 28,3 x 25,6 cm.



[365] Frasco de viaje minoi-  
 co encontrado en Palaikas-  
 tro (Creta), h. 1600 a.C., H.  
 28 cm. Museo Arqueológico  
 de Herakleion. Imagen  
 encontrada en *Pinterest*  
 (sin autor reconocido).

finitiva, podríamos decir que las ideas extraídas de este dibujo guardan un valor positivo para el empleo de algunos de sus recursos en obras posteriores. No obstante, no podemos defender que el conjunto de la obra pueda valorarse con la integridad que tienen otros de los trabajos presentados.

#### *Ensayo #75 (Embarcación) [366]*

Debido al interés que había despertado en nosotros el resultado de la obra anterior (#74), decidimos plantear una nueva composición ubicada de nuevo en un contexto marino. Esta vez, nuestro interés residía en la reinterpretación de las olas, buscando una semejanza mayor con el aspecto real de las mismas. Para ello trabajamos a partir de un vaso griego [367] una trama similar a la anterior aunque dotando a

las ondulaciones de picos y reservando la parte superior de cada una de ellas para el blanco de la espuma. Junto a las olas, quisimos ubicar a varios personajes, algunos inmersos en el agua y otros a bordo de una embarcación. El interés por el detalle que ya habíamos mostrado en otras obras a través del pelo, las tramas o las vestimentas nos llevó a considerar la representación de las vetas de los tabloncillos de la madera en el dibujo de la embarcación.

Para llevar a cabo este trabajo, primero realizamos la trama compuesta por las olas a través de un programa vectorial, imprimiéndola en un folio y trasladándola al formato utilizando la mesa de luz. A su vez, integramos en la composición el dibujo de la barca y las figuras, previamente trabajadas en formatos separados a través de imágenes de estilo griego. Posteriormente, empleamos una plumilla y tinta negra





[366] Autor, 2016  
*Ensayo #75 (Embarcación)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 30,9 x 30 cm.

para repasar algunas de las líneas. Después, aplicamos el color a los diferentes elementos con pintura guache y pincel, y trabajamos la trama del barco a mano alzada una vez la capa inferior se encontró seca.

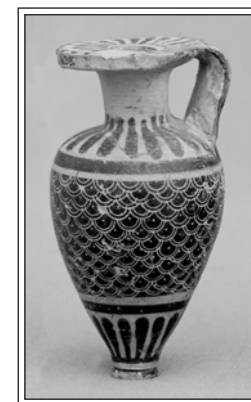
En el análisis de este trabajo podemos comprobar que la representación de las olas gana en credibilidad y dinamismo a las realizadas en #74, aunque estas otras también se muestran útiles como un recurso alternativo. Junto a la imagen del mar, podemos encontrar un notable interés en la representación de la barca y la configuración de la trama de su superficie. Los personajes de estilo griego parecen encontrarse cómodamente ubicados junto a estos dos elementos. De nuevo vemos que toda la composición es plana y que la profundidad viene sugerida por las figuras que se esconden tras las capas de olas. A pesar de que la estética de esta

obra nos ofrece algunos recursos de interés, no podemos decir que la imagen tenga valor más allá del empleo de estos elementos debido a la simpleza de la misma. Lo que parece ser evidente es que sus argumentos podrían utilizarse posteriormente en otras obras con intenciones narrativas de mayor profundidad.

#### *Ensayo #76 (Escena marina) [368]*

Siguiendo con el tema de los dos trabajos anteriores (#74, #75) propusimos una imagen marina de mayor complejidad que ofreciese dos tipos de visiones conjuntas: la primera, similar a las dos planteadas, presentando una panorámica por encima de las olas; la segunda, estableciendo un corte en dichas olas de manera que pudiésemos contemplar lo que existe dentro de la masa líquida. La idea nos vino sugerida por

[367] La trama que encontramos en el cuerpo de este vaso inspiró la apariencia de las olas marinas de nuestra obra. De la imagen: *Aribalo* protocorintio, h. 700 a.C., Terracota, H. 6,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Imagen cortesía del museo.

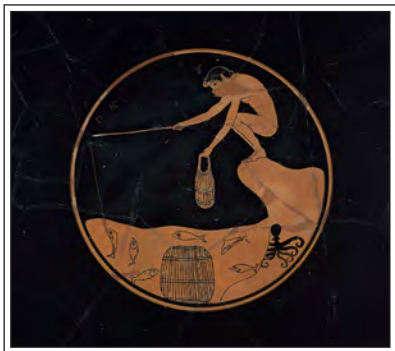




[368] Autor, 2016,  
*Ensayo #76 (Escena marina)*  
 Tinta y guache sobre papel  
 45,1 x 32,9 cm.



[369] En este dibujo, el artista nos muestra lo que ocurre fuera y dentro del agua en una misma escena. De la imagen: Interior de un *kylix* de figuras rojas atribuido al pintor Ambrosios, h. 510-500 a.C., H. 11,2 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Imagen cortesía del museo.



el dibujo de un vaso que muestra una sección del agua y, con ello, los peces y animales que la habitan [369]. Para ello, decidimos utilizar la construcción de las olas de #74, aunque evitando la representación de la espuma. En los vasos itálicos es común ver a animales y monstruos marinos ilustrados por lo que escogimos a varios de ellos y los dispusimos tanto en la parte de la superficie como en el plano inferior. Buscando aportar un elemento que llamase la atención dentro del conjunto de marcado carácter clásico, decidimos integrar dos pelotas de playa, como ya había-

mos hecho en #11. Para crear la sensación de que las figuras de la parte baja se encontraban dentro del medio líquido, añadimos un matiz a todos los colores de las mismas con el azul del plano inferior, intentando con esto asegurar la relación cromática entre todos ellos.

Para construir esta escena, tomamos como referentes a varias figuras y elementos de estilo griego y los dibujamos en folios separados. A continuación, con ayuda de la mesa de luz, trasladamos todas las figuras a la obra e integramos las olas utilizando la trama impresa de la obra anterior. Después, repasamos algunos de los trazos realizados a lápiz con plumilla y tinta negra. Por último, aplicamos los diferentes tonos con pintura guache y pincel.

Los recursos estudiados en #74 y #75 parecen confirmarse aquí al utilizarse en una composición más compleja, cuyo interés radica en la variedad de elementos representados y en el tipo de imagen partida que nos permite contemplar dos visiones conjuntas. En este sentido, la composición se fundamenta, básicamente, en dos planos, de la misma manera que ya veníamos haciendo en múltiples obras. Podemos apreciar que la división espacial es coherente y comprensible al margen de su hipotética veracidad. La integración de las figuras en la escena es significativa. Todos los elementos parecen encontrarse acomodados a la estructura de la obra. Vemos que también el uso del color ha sido empleado con criterio, buscando que las figuras de la parte superior reflejen una mayor calidez, propia de la superficie, mientras que los elementos sumergidos atenúan su importancia en relación al ambiente líquido que los rodea. Recursos que ya hemos visto en otros trabajos se utilizan aquí con mayor sentido, como el dibujo de las vestimentas y sus líneas internas, el detalle de los monstruos marinos o la construcción de la figura de la parte baja que aparece dibujada en negativo, asumiendo el color del fondo para los trazos que configuran sus límites anatómicos. En definitiva, se trata de una obra que muestra una gran cantidad de elementos conseguidos pacientemente a través de todos nuestros estudios y que funcionan en su conexión con el dibujo clásico, presentando a éste dentro de un contexto novedoso.

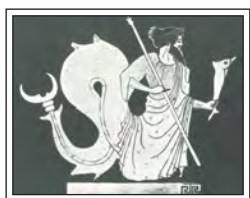
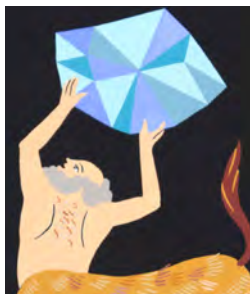
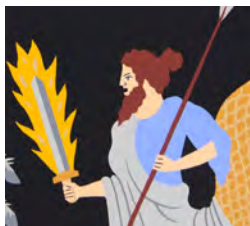
### *Ensayo #77 (Escena bélica) [370]*

En la obra presente quisimos estudiar nuevos argumentos de cara a la estructura del espacio. En primer lugar, planteamos la posibilidad de enmarcar todo el trabajo a través de un friso narrativo, comprimiendo los límites de la obra que en otros casos estudiados resultaban inexistentes. Además, empleando franjas de ladrillos adosadas a los marcos laterales formulamos un

friso narrativo que corría en zig zag, de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Lo que queríamos intentar así era buscar un nuevo recorrido de lectura que pudiese funcionar en un formato plano, habiendo constatado que las composiciones más fieles a los vasos griegos (#67, #70, #71) no parecían ser las más indicadas para presentar las escenas en un espacio bidimensional. Así, intentamos generar un itinerario a través de las relaciones de los personajes que siguiera este camino. Este hecho puede comprobarse en la observación de todos los elementos de la obra, los cuales pretender servir de nexo hacia el siguiente a través de sus gestos o de la posición de los mismos.

Para elaborar este trabajo, en primer lugar tomamos múltiples referentes de estilo griego [374] y los dibujamos en folios sueltos. A su vez, configuramos sobre el formato el friso geométrico que lo enmarca y las estructuras de ladrillo, utilizando un juego de reglas. A continuación, integramos el resto de elementos en la obra, previamente dibujados, con ayuda de la mesa de luz. Después, repasamos algunas líneas realizadas a lápiz con plumilla y tinta negra. Por último, aplicamos los distintos tonos con pintura guache y pincel.

Para valorar con criterio este ejercicio debemos reflexionar detenidamente sobre la apariencia del mismo. Para empezar, podemos observar que la complejidad de la escena y el dinamismo de la misma destacan por encima de la gran mayoría de ejercicios realizados hasta el momento. Vemos que el dibujo de las figuras se ha llevado a cabo con esmero, incidiendo en detalles como el pelo. Las formas poligonales que aparecían casualmente en #62, son utilizadas aquí con el propósito de presentar elementos parecidos a piedras, minerales o cristales de algún tipo, interviniendo directamente en la composición a través de su función narrativa. Aludiendo a esto último, la obra muestra claramente intenciones de trazar un relato bélico entre los diferentes individuos que la componen.



[371] [372] [373] Autor, 2016, *Ensayo #77 (Escena bélica)* (detalle), Tinta y guache sobre papel, 50 x 34,2 cm.

[374] Personaje mitológico que inspira a una de las figuras de nuestra obra. Imagen extraída de: (Beazley, 1930, plat.17).

[370] Autor, 2016  
*Ensayo #77 (Escena bélica)*  
Tinta y guache sobre papel  
50 x 34,2 cm.



La gama cromática también contiene cierta coherencia al relacionar análogamente el peso de diferentes tonos para asegurar la estabilidad de la composición, así como de emplear pocos colores en comparación con la complejidad y el tamaño del formato. A pesar de todo lo planteado, también podemos encontrar aspectos que hablan negativamente del trabajo. Para empezar, el marco exterior parece enclaustrar demasiado el contenido de la obra. Además, a pesar de que comparten una paleta cromática, probablemente habría generado una mayor coherencia la igualdad gráfica en la construcción de dicho marco y las estructuras de ladrillo, asociando claramente a unas con otras. También es cierto que los tonos empleados tanto en el

friso exterior como en las franjas de ladrillos parecen destacar en exceso, o más bien, integrarse demasiado bien con el resto de elementos y restar protagonismo a éstos. Tampoco queda claro que el recorrido de lectura funcione de la manera en que ha sido planteado, aunque esto también podría deberse, como acabamos de citar, a que los marcos que estructuran la imagen no se diferencian lo suficientemente bien de las figuras. Frente a la correcta representación de todos los individuos de la obra, encontramos cierta insuficiencia en el aspecto de la serpiente (ni el dibujo de su cabeza, ni la forma general, ni la trama interna parecen hacer justicia al cuidado con que han sido configurados los otros personajes). En resumen, al igual que la

mayoría de obras que hemos comentado, ésta muestra pros y contras, lo que provoca que su congruencia estética pueda ser cuestionada. Sin embargo, lo que no podemos poner en duda es su valor para seguir cimentando una correcta actuación en trabajos futuros que aseguren su adecuación en base a no repetir los errores que hemos ido cometiendo hasta ahora.

### *Ensayo #78 (Conclusión gráfica) [375]*

La obra que aquí presentamos puede considerarse como un resumen de la totalidad de ejercicios expuestos anteriormente. Es decir, de alguna manera se trata de la conclusión a nivel gráfico de toda nuestra investigación. El proceso por el cual ha sido elaborada responde al mismo que hemos utilizado en el resto de trabajos. En primer lugar, tras llevar a cabo estudios independientes de cada elemento de la obra trasladamos todos a la misma utilizando la mesa de luz. Las tramas complejas también fueron introducidas de esta manera, mientras que los suelos compuestos por cuadrados y otros elementos más simples atienden a una construcción por medio de un juego de reglas. A diferencia de lo que habíamos hecho en otras imágenes al plantear planos de color negro con puntos que venían a representar estrellas encima de éstos (#39, #64), aquí decidimos configurar un fondo más complejo, por lo que trabajamos el plano oscuro de la parte superior con aguadas de acuarela de color negro, púrpura y azul, creando varios matices en dicho plano que vendrían a hacer más creíble este elemento [378]. A continuación, realizamos la cabeza escultórica de la parte inferior y el conjunto de cristales de la parte de arriba con una trama de puntos generada con un estilógrafo de 0,5 mm [379]. Después, fuimos conformando el resto de elementos, pacientemente, utilizando capas de pintura guache [380] [381].

Más allá de intentar generar una obra interesante a nivel narrativo, lo que hemos in-

tentado aquí es consolidar los argumentos que hemos ido analizando de forma gráfica en la mayoría de los trabajos anteriores. Por consiguiente, en la confección de esta imagen podemos apreciar numerosos recursos empleados en obras pasadas. Para empezar, la estructura compositiva se ha creado integrando diferentes elementos dentro del espacio con una idea similar a la proyección realizada en #20. Podemos apreciar que, aunque las distintas estructuras tienen un interés por salvaguardar el equilibrio entre todas ellas, la construcción de cada una corresponde únicamente a sí misma. Es decir, no existe una intención por generar un único punto de vista, sino por plantear una serie de escenarios que se comunican entre sí y facilitan el uso de los mismos como contextos para albergar diferentes narraciones en un mismo trabajo (este hecho también vendría a relacionarse directamente con #59). Así, pues, podemos diferenciar distintas áreas, como son el agua de la parte inferior, la zona de suelo con trama romboidal, el nivel superior compuesto por una retícula cuadrada, la zona izquierda de hierba con el templo y el cielo estrellado, la plataforma de arriba pintada en franjas verdes y la esquina derecha superior con bandas en gris y rosa. A pesar de la profundidad que crea la superposición de espacios, así como de la sensación perspectiva que podemos apreciar en la trama de baldosas cuadradas de la parte derecha, podemos constatar que la obra tiene un carácter principalmente plano. Como comentábamos, podemos vislumbrar numerosos recursos que provienen directamente de las conquistas que hemos llevado a cabo en otros trabajos: las olas y la embarcación responden a las realizadas en #75; la representación de las esculturas blancas y los pedestales orientados en distintas direcciones a #65; el suelo romboidal y el ánfora rota de la esquina derecha inferior a #59; el chorro de agua que sale del ojo de la cabeza a #09 y #24; el tratamiento sombreado por puntos de dicha cabeza a #43 y #73; la hierba verde y la



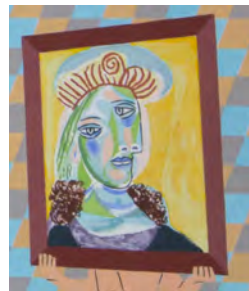
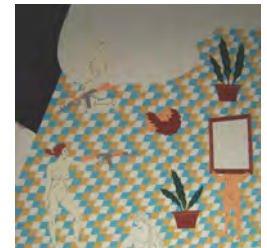
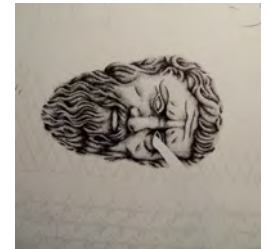
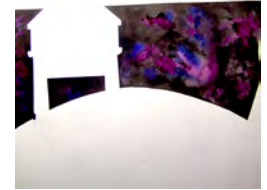
[375] Autor, 2016  
*Ensayo #78 (Conclusión gráfica)*  
Tinta, guache y acuarela sobre papel  
96 x 69 cm.



trama de la misma a #68; el arcoiris de la parte superior a #13; la construcción del templo a #52 y #60; la trama de líneas de la esquina superior derecha a #34, y eso considerando solamente las alusiones directas a argumentos que podemos encontrar en otras obras. De todos ellos, los únicos que surgen de forma original en este ejercicio son las dos representaciones de cuadros de Matisse y Picasso [376] que vienen a homenajear a estos dos autores y a hablarnos de la posibilidad de aludir a obras ya existentes a través de nuestros propios trabajos.

La imagen es, sin duda, la composición más compleja que hemos elaborado en todo el proceso de nuestra investigación. También se trata del formato de mayor tamaño. En ella aún podemos apreciar la influencia del dibujo griego en el estilo de dibujo de las figuras, así como en algunos elementos planteados por su temática como pueden ser el templo, las esculturas o la trama decorativa de palmetas y lotos. A todo esto hay que sumar el interés constante en nuestros estudios por analizar la importancia del espacio, la estructura del mismo y las posibili-

dades que nos brinda el formato plano para desarrollar varias narraciones paralelas frente al friso continuo de los vasos griegos. De esta forma, vemos que la división en diferentes espacios sobre el papel no tiene por qué hacerse a través de bandas horizontales, ni siquiera fragmentando su totalidad de una forma homogénea, sino que podemos actuar sobre el mismo ubicando plataformas, contextos naturales, elementos de carácter abstracto, niveles a diferentes alturas, etc., de manera que podemos trabajar relatos independientes en las diferentes áreas que vendrían a sumarse dentro de un significado global en el conjunto general de la obra.



[376] [377] Autor, 2016, *Ensayo #78 (Conclusión gráfica)* (detalle), Tinta, guache y acuarela sobre papel, 96 x 69 cm.

[378] [379] [380] [381] Detalles del proceso de trabajo de la obra.

## CONCLUSIONES

Debido a los múltiples objetivos que formulamos durante el planteamiento de la hipótesis de este proyecto, merece la pena establecer conclusiones a diferentes niveles valorando cada uno de dichos propósitos y los resultados obtenidos en nuestra investigación.

En primer lugar, mencionábamos la **restitución de la importancia del patrimonio cultural a través del uso de nuestras habilidades artísticas**. Aludiendo a este punto, cabe destacar que hemos puesto todo nuestro empeño en conseguir unas representaciones fidedignas de las ilustraciones inscritas en los vasos pertenecientes a la colección del Museo Arqueológico de Tesalónica. Para ello, hemos llevado a cabo un proceso de trabajo profesional, que no utiliza únicamente metodologías inscritas dentro de un marco artístico, sino que también alude al campo de lo tecnológico, lo histórico y los estudios cualitativos. En este sentido, hemos revisado los procesos que llevaron a cabo los pioneros en el dibujo de los frisos narrativos de las piezas cerámicas, como son Karl Reichhold, Adolf Furtwängler o Sir John Beazley, facilitando una actualización de los mismos a través de los recursos digitales de que disponemos en la actualidad, lo que nos ha permitido elaborar imágenes de una gran fidelidad y calidad, así como evitar el contacto excesivo con las piezas originales que podría contribuir al deterioro de las mismas. Creemos que el valor de las imágenes generadas en este proceso vendría justificado por su posibilidad de uso como objetos expositivos, así como por sus capacidades didácticas o de estudio. Teniendo en cuenta que la mayoría de las piezas cerámicas utilizadas en

nuestra investigación se encuentran resguardadas en el almacén del Museo Arqueológico de Tesalónica y, por lo tanto, el público general no tiene acceso a las mismas, la competencia de las imágenes digitales para llegar a cualquier persona a través de su acceso en internet podría facilitar que dichos trabajos pudieran ser mundialmente conocidos a pesar de que la contemplación de las piezas originales se encuentra restringida. Además, creemos que la fidelidad que hemos conseguido en nuestras imágenes respecto a los modelos originales puede tomarse como ejemplo para optar por la utilización de procesos digitales que eviten la intervención directa sobre las piezas arqueológicas, sabiendo que incluso dentro del ámbito arqueológico se siguen utilizando técnicas que emplean papeles semitransparentes dispuestos sobre las superficies de los objetos con el propósito de obtener la información de la superficie de los mismos. En definitiva, valoramos positivamente el proceso empleado, así como los resultados obtenidos a través del mismo, justificando el uso de nuestras habilidades perceptivas y expresivas como artistas en la restitución del patrimonio cultural, concretado en la colección de piezas cerámicas incluidas en la colección del Museo Arqueológico de Tesalónica.

En segundo lugar, aludimos a la **defensa de la obra de arte como elemento capaz de generar nuevo conocimiento, así como el destacar la labor investigativa que el artista lleva a cabo en el proceso artístico**. Para conseguir dicho objetivo hemos tratado de generar una argumentación teórica cuyo desarrollo se fundamenta en los siguientes puntos: 1) el contexto

actual y la situación de las disciplinas artísticas en los procesos investigativos; 2) la legitimidad de la metodología científica y el cuestionamiento de su autoridad sobre otras posibles fuentes de conocimiento; 3) los paralelismos entre las disciplinas científica y artística; 4) las capacidades de la obra de arte para generar nuevo conocimiento inscrito a un marco cultural que da origen a la misma; 5) las características propias de los procesos investigativos incluidos dentro de la corriente de Investigación basada en las Artes Visuales. Para justificar nuestra visión sobre dicha materia hemos acudido no sólo a artistas o historiadores del arte, sino a las opiniones de filósofos, sociólogos, intelectuales y científicos, con el objetivo de incluir una panorámica mayor de todo el conjunto que permita dar una credibilidad más significativa a los planteamientos expuestos. Además, paralelamente a toda esta argumentación discursiva hemos ideado la realización de un proceso artístico cuyo objetivo era el de generar conclusiones, también a este nivel, de manera que los resultados vienen a sumarse a través de una dimensión práctica y teórica. Si bien los razonamientos que hemos planteado en la defensa de nuestras ideas siempre podrían discutirse a través de nuevos puntos de vista, creemos que tanto el material escrito como las imágenes generadas en nuestra investigación tienen la suficiente consistencia como para defenderse por sí mismas. No es nuestra intención considerar nuestros argumentos como la prueba de una verdad indiscutible, sino como un punto de vista a tener en cuenta y sobre el que existe la posibilidad de establecer nuevos debates.

Por último, y no por ello menos importante, mencionamos la intención de **llevar a cabo un proceso de estudio sobre las posibilidades del estilo de dibujo griego en la construcción de imágenes incluidas en un contexto creativo contemporáneo**. Este último objetivo se encuentra directamente relacionado con la hipótesis que planteamos acerca de las posibilida-

des de utilizar el dibujo de los vasos como un referente actual, aludiendo a los recursos que éste aún podía ofrecer dentro de un marco artístico. Así, pues, el proceso práctico que hemos llevado a cabo utilizando el dibujo como una herramienta cognitiva comenzó, de forma lógica, en el propio dibujo digital de las piezas cerámicas del Museo Arqueológico de Tesalónica, lo que nos dio la oportunidad de asimilar la esencia de dichas obras a través de una copia fidedigna de las mismas. A continuación, hemos procedido a través de un método de estudio enfocado a las formas, utilizando el cuaderno como un lugar de pensamiento y el dibujo, de nuevo, como una herramienta de conocimiento. Por último, hemos planteado una búsqueda gráfica inscrita dentro del ámbito del dibujo que trata de estudiar los diferentes elementos de los vasos, unidos a los intereses personales que han ido surgiendo durante dicho proceso. Creemos que el valor de los dibujos de las piezas cerámicas, como ya hemos comentado anteriormente, viene justificado por su calidad y su precisión respecto a las obras originales. De la misma manera, la utilidad de los cuadernos también puede ser entendida no sólo a nivel de una producción subjetiva, sino como elementos que inciden en los procesos intelectivos del dibujo cuyo objeto es aprehender formas naturales y asimilarlas. Se tratan de objetos que dan pie a valorar la percepción en el proceso artístico y la importancia del dibujo en este sentido. Por último, la complejidad de la fase de producción gráfica, que trata de indagar sobre las posibilidades del dibujo griego en procesos creativos actuales, invita a valorar los resultados desde diferentes puntos de vista. En primer lugar, merece la pena establecer la relación entre los modelos originales y los dibujos generados a lo largo de este proceso. Siendo así, podemos decir que todos los trabajos son deudores de sus referentes, ya sea a un nivel estilístico, compositivo o temático. En todas las imágenes podemos encontrar elementos que nos recuer-



dan al dibujo de los vasos, aunque no por ello hemos tenido en ningún momento la sensación de sentirnos cohibidos por la presencia de dicho arte, sino que, continuamente, hemos planteado nuevos estudios acerca de la concepción espacial, los recursos narrativos, los elementos decorativos o la relación cromática. También cabe destacar que como búsqueda subjetiva hemos tratado de valorar de forma apropiada los recursos casuales que iban surgiendo, así como los accidentes, las influencias externas a la materia de la investigación o los elementos sugeridos por el propio inconsciente. Gracias a ello hemos conseguido formular un discurso que remite a los vasos griegos y a la vez plantea composiciones completamente originales. Hay que destacar que la estimación positiva de nuestro trabajo se concibe a través del conjunto de las obras expuestas, ejemplificando un modelo de producción artística basado en el patrimonio

cultural. De esta forma, aunque algunas obras puedan tener una consistencia propia, el valor de las imágenes producidas debe entenderse en referencia a la totalidad de las mismas y en las relaciones que se establecen entre unas y otras. Creemos que nuestro empeño se ha enfocado correctamente al superponer la importancia de la experimentación de nuevas posibilidades frente al interés individual que podría despertar este tipo de búsqueda en un ambiente ajeno a la investigación académica. Así, pues, el conjunto de nuestra tesis podría emplearse como modelo en el que jóvenes artistas encuentren inspiración para plantear producciones subjetivas, de la misma manera que puede ser útil como referente que destaca el uso del patrimonio artístico con el interés de reinterpretarlo y así configurar nuevos significados que conecten nuestro pasado y nuestro presente cultural.

## ENGLISH VERSION

### 5.1. Presentation of the hypothesis

The main hypothesis that led to this research is based on the belief that **the drawing style of Greek ceramics has the potentiality to solely substantiate, in its essence, its role as a contemporary reference in order to produce new artistic creations that present a relevant aesthetic value.** Consequently, we can take into account three basic objectives that arose during the development of this thesis:

1) **To restore the importance of cultural heritage with our artistic skills.** To do so, we have chosen a collection of ceramic vases from the Archaeological Museum of Thessaloniki with the purpose of studying these pieces by producing detailed recreations of the elements depicted on them, so that these illustrations may be used in a new way: for exhibitions, teaching, research, etc.

2) **To defend artworks as elements that can generate new knowledge and put emphasis on the research work that is embedded in the artistic process.** To this effect, we have applied Arts-based Research methodology, which not only suggests studying artworks to gather information about the research process, but also to draw conclusions from original works of art that go hand in hand with the theoretical argumentation.

3) **To undertake an investigative process on the possibilities of using Greek drawing style in creations included in a contemporary creative context.** To achieve this goal, we de-

veloped an observational methodology with the drawings on the ceramics of the Archaeological Museum of Thessaloniki, consequently conceiving a series of innovative creations in various formats that manifest the constant quest of artists interested in creating unprecedented artworks. It should be noted that this project reflects the potential of contemporary artists to find a reference in our artistic heritage, demonstrating that it is possible to create new and contemporary artworks based on 2,000-year-old archaeological pieces.

### 5.2. Why Greek vase painting?

Greek vase painting attracted our attention because of its artistic features. These features are associated with an unwritten rule stating that artworks can be identified with the culture in which they originated, and that, in addition, they promote the freedom and development of an individual style within a collective framework. Consequently, we can see that Greek art follows a series of harmonious rules, associated with the PanHellenic beauty canon. On the contrary, other contemporaneous artistic movements, such as the Egyptian, follow dogmas established by the government or the dominant religion, which seriously limit the possibility of artistic innovation.

Furthermore, Greek vessels present narratively unambiguous scenes, which tend to focus on the human figure, depicted through a balanced combination of the models' real appearan-

ce and the conceptual representation of some of their features (this is the case of the famous Greek facial features: a straight line from the forehead to the end of the nose). The representation of space also responds to this harmonious combination between reality and idealisation, as artists create fictitious settings identifiable with the elements that compose them.

This style, while fluctuating between objective depiction and the aim of creating works of art within a collective identity, also relies on interesting resources which make Greek art a remarkable example of intelligence and logical thought. In this respect, Ann Steiner notes that the repetition of elements on Greek vessels establishes a series of codes whose purpose is to eliminate the entropy and give greater clarity to the message (2007, pp.11-12).

The aforementioned features are the reason why it is so easy, even nowadays, to understand the actions depicted on Greek vases. Therefore the elements used in Hellenic pottery inspire artists to adopt them as a reference to produce innovative and strongly narrative creations, while attempting to represent drawings about contemporary topics with resources prevailing in the drawing style on Greek vessels.

Lastly, it is worth noting that Greek culture is rooted in a shared past that we can reach out to when looking for solutions to answer contemporary issues in Western art.



[382] Asunción Jódar, 2009, "Hawk standard bearer" (detail) *The Drawings of the Time series*, Watercolour, collage and graphite on paper, 250 x 140 cm. Courtesy of the artist.

[383] Ricardo Marín, 2012, "Acrolito n.6" (detail) *Las Incantadas series*, Graphite on paper, 140 x 85 cm. Courtesy of the artist.

### 5.3. State of the matter

It seems as though it is presently a highly appropriate moment to establish a new resurgence of our artistic heritage, since after the avant-garde period, focused on the future and the need to continue defining the limits of art, a new context emerges defined by several authors as postmodernism, and with it a new phase that confronts the values promoted in the moder-

nism era. The debate is centred on whether the disobedient or rebellious artist can continue to establish new limits, when it appears as though all the possible experiments have already been carried out. Hence, faith in the progress of avant-garde movements is questioned and conceptual art is mistrusted, which causes an excessive distance from the general public and the perception that conceptual art is elitist. This form of art finds its meaning when it attempts to oppose the materialistic culture of industrial era and define a new universal art, but it ends up creating a distance with common spectators, unable to find in abstract art a reflection of what occurs in their life.

Artists striving to produce original creations have ceased to focus on searching for innovation the way intransigent avant-gardists did. As Gilles Lipovetsky pointed out, creators focus on other types of searches of 'subjective, artisanal and obsessive' kind (1992, p.120).

Subjectivity is not only reflected through artistic production, but also through social reality. Individuals appear henceforth increasingly isolated in a society that prioritises the 'self' above all. Capitalist alienation instils in people a feeling of 'terror and abandonment' (Ernst Fischer, 1993, p.63). The issue prevailing is that the public nowadays cannot find solace in art, for it no longer reflects the social values through which spectators can identify themselves, as opposed to the traditional environment. Therefore, it is understandable that artists crave to link their creations to a cultural heritage, which is used to reclaim a collective identity. In fact, it seems logical that a lack of interest for the future should inspire artists to verge on the past. This is the approach of artists who follow the movement Emma Dexter defines as 'neo-Romantic' (2007, p.6) and who are motivated to reinterpret collective imagination, popular tales or myths using a type of figurative art and placing the human being as the main character.

Nowadays, many artists create works of art

inspired by the study of artistic heritage. Some remarkable examples include Asunción Jódar and Ricardo Marín Viadel's projects, a study of the priests carrying the insignia on the western facing staircase of the Temple of Edfu in 2008 and 2009 [382]. They also carried out a project inspired by Greek art, focusing on the collection of the Archaeological Museum of Thessaloniki and some Hellenic pieces from the Louvre Museum [383]. Both projects were exhibited in places usually reserved for archaeological pieces –The Egyptian Museum of Cairo and the Archaeological Museum of Thessaloniki–, which represents a new space that opens up an interesting dialogue between a cultural past and the artistic present.

Jeff Koon's *Antiquity* Series also reflects on the feedback between contemporary art and classical antiquity, combining representations of antique sculptures with contemporary elements on canvas [384].

The recent exhibition *RECASTING* [386] at the Museum of Classical Archaeology of Cambridge also proves the relevance of this type of projects, as it presents a space where the museum's own classical collection coexists with artwork from contemporary artists inspired by classical art.

A large number of authors highlight a common interest in creating highly narrative works of art, positioning the human being as the main character, in order to build original approaches while using an existing heritage. Some notable examples of this trend include Marian Maguire's drawings and engravings, Cleon Peterson's prints [385], or creations by Raqib Shaw, Hayv Kahraman, Gajin Fujita, Laylah Ali, Adam Dant, Jesse Bransford or Marcel Dzama, amongst others.

In addition, it is worth pointing out that our goal is to use neo-romanticism to establish an approach to ancient Greek society, given that the Western world and its art are culturally rooted in the Greek civilisation. Therefore, we in-



[384] Jeff Koons, 2009-2012, *Antiquity 1*, Oil on canvas, 274,3 x 213,4 cm. Courtesy of the artist.

[385] Cleon Peterson, 2017, *Trump*, Hand pulled black and gold screen print (limited edition of 175), 70 x 92 cm. Courtesy of the artist.

tend to study Greek vases as an element of identity of the Pan-Hellenic culture, which we have inherited. Furthermore, by choosing a type of art embedded in narration that focuses on the human body, we can establish a new approach of figurative proposals within the neo-romantic movement and become storytellers. Thus we enable spectators to eventually find their own reflection in artwork and identify a shared reality that clarifies their situation in the world. As a result, art is no longer aimed at self-exaltation, and regains its original function to fulfil social needs, offering solace and reactivating a collective feeling in the society that creates it.

#### 5.4. Research methodology

Art should be considered as the result of an intricate and complex connection system that derives from the historical and conceptual situation in which it was produced. Artistic creation does not arise by magic; it is coherently rooted in a reality, which is why it always contains valuable information about its original ecosystem. According to A. D. Efland, K. Freedman and P. Stuhr, 'the role of art throughout cultural history of mankind has been and continues to be the construction of reality' (2003, p.124). As a result, artistic productions are created based on the world around us and we can identify their context of origin and gather data about them

[386] REILLY, 2016, Poster from *RECASTING* exhibition showing one of the digital collages by the artist. Courtesy of the artist.





[387] Author, 2013, This picture shows how to create an individual template for a particular vase.

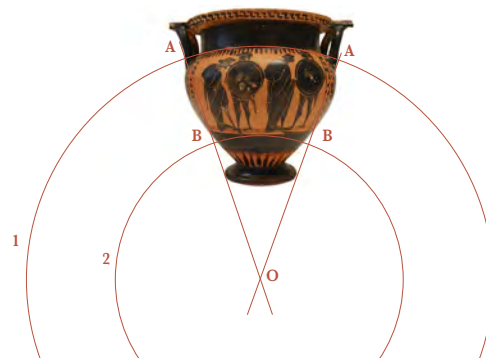
with the information contained in the artworks. Taking the above into account, we can assume the idea that a work of art can be used as a means of communication that expresses conclusions via new languages within a research project. Since the work of art is a product of said research, it will inevitably convey the reasoning used to create it.

As artists and researchers, we have decided to use Arts-based Research methodology supported by authors such as Ricardo Marín, Tom Barone, Elliot W. Eisner or Graeme Sullivan, amongst others. This methodology focuses on the idea that a work of art can convey a discourse and on the possibility of defining conclusions through poetic language, visual images and other forms of artistic expression. It is worth noting that this type of methodology seeks to offer new communicative possibilities beyond the limits established by ‘discursive communication’, taking advantage of all the distinctive features that artistic languages offer us to express ideas that cannot be explained otherwise (Tom Barone & Elliot W. Eisner, 2012. p.1).

## 5.5. Work process

### 5.5.1. Collection of vases of the Archaeological Museum of Thessaloniki

The representation process of the Hellene drawings started with a preliminary study of each piece. To do so, we moved to the Archaeological Museum of Thessaloniki, where we enjoyed accommodation for researchers, as well as suitable facilities to carry out our archaeological study and well-qualified staff who kindly offered their help. In this first stage, we selected the most interesting vases from the extensive collection of the museum, taking into account technical, formal and thematic considerations.



These vessels were withdrawn from the warehouse and arranged in a room where we had them at hand. This peculiarity is worth highlighting, because, although we worked mainly with photographs of the vases, we carefully observed each piece during this stage, then took measures, made sketches and wrote down relevant features. Consequently, in the following stages of our research, we knew by heart every detail of the vases even though we did not have them with us.

During our stay at the museum, we carried out a thorough photographic documentation. In this stage, we took into account multiple factors. Firstly, for the safety of the vases we placed a padded cardboard under them to avoid any contact with the surface of the table. We also had to adjust different spotlights depending on the vessel, because each piece could produce unpleasant glows due to the materials used to paint them. Once the setting was ready, we placed a camera on a tripod in front of the vase at a certain height, horizontally aligning the centre of the lens with the centre of the narrative scene. Then, after making small marks with a pencil to indicate the position of the vessel on the cardboard, we manually rotated the piece, taking pictures of the scene that unfolds on the elevation of the vase facing the camera. In this manner, we obtained a photographic record of the entire frieze, avoiding any variation of size



[388] Author, 2013, The photographs placed on the template produce a flat image of the entire scene.

[389] Author, 2013, This image shows the main drawing layer above the photographs of the piece.

and other ambient aspects from beginning to end. All the files were transferred to a computer and meticulously examined to make sure they could be used.

Once all the photographic documentation, measurements, annotations, and drawings were collected, we left the museum and began our research work. When replicating the drawings, we considered it was essential to maintain the expressive features of Greek drawings. We could have achieved this by reproducing them manually with traditional drawing tools, but we wanted, above all, to obtain images as faithful as possible to the originals. The photographs we had stored were of a very high quality, and so we thought the best option would be to make digital reproductions, which would enable us to highlight every detail of the pictures and render accurate representations. An advantageous option for this could have been to use vector drawing software, because it is not pixel based and it renders high quality images even on a large scale. Nevertheless, we realised we did not need large reproductions of the images and preferred working with digital painting and photo editing software on a graphics tablet with high pressure sensitivity to create expressive drawings true to the originals.

To begin the two-dimensional drawing of the pieces we needed a frame for each scene. It may seem logical to think that the best option is a horizontal rectangle, as the narrative friezes are more extensive horizontally than vertically.

However, the globular or spherical shape of most Greek ceramic vessels poses a disadvantage because if it is reproduced within a regular rectangle it distorts the picture and makes it impossible to represent the scene without deforming it grotesquely, thus losing the charming original drawing. Fortunately, there is a way of obtaining a reproduction resembling the original, which consists of conceiving a cone-shaped representation of the vessel by using an image of its elevation [387] and determining the points of union on the upper and lower parts of the frieze with the lateral surface of the vessels, resulting in four points (A, B). When the upper and lower points of each surface are connected we obtain two straight lines that intersect at one point (O). This point is the origin of two circles (1, 2) that meet respectively at the upper and lower parts of the narrative scene and result in two arcs that enclose the new representation. Then, it can be demarcated with two radii that originate inside the aforementioned circumference. This process was entirely performed with a vector drawing program that generated a template with the lines we needed to sketch our new drawing. Each template was completed individually for each vase and was later exported to the digital painting and photo editing program.

Once we obtained the template, we proceeded to import the photographs of each ceramic drawing we had taken at the museum. We placed the photographs on the template, resized

[390] A complete drawing:  
 Author, 2013, Digital  
 drawing of a black-figured  
 attic column-crater from the  
 cemetery of Agia Paraskevi  
 (prefecture of Thessaloniki),  
 ca. 520 B.C.  
 H. 19,5 cm.  
 (No. inv. MΘ 9652).



them so they would fit in the template and finally spread them out within the two arcs, rotating the pictures around the centre of the circumference and overlapping one after the other to make the drawings fit together. Thus, the superposition of the photographs produced a flat image of the entire scene [388].

In the following phase we used the same graphics tablet and a pressure-sensitive pen to modify the thickness of the digital line, just as with any non-digital drawing tool. Also, we had to change some of the software settings to configure it to a type of brush more similar to those used by Greek artists. The pixel percentage that was used is closely related to the quality of the file. After some tests, we decided to use 600 ppi, a quantity that would guarantee a good definition of the digital strokes.

Additionally, the colour of the Greek vases

was an issue we had to overcome. Despite the limited colour palette used by Hellenic artists, the passing of time and the exposure to weather conditions has caused the original slender colour range of each piece to adopt numerous hues and new tones. As mentioned earlier, our goal was to render a faithful representation of the original drawings, which includes their deterioration. Nonetheless, we considered that if we emphasised this aspect, it would have a negative outcome in the final representations because our aim was also to create a simple depiction of the drawings, and we believe that excessive visual information can come at a cost for the clearness of the illustrated message. Consequently, we chose spot colours for the prints, which increase precision and make them easier to study and observe [389].

Moreover, we worked with each layer in-

dependently by varying their opacity to trace every detail of the original drawings. To tell the layers apart, we examined the colour used in each layer. Thus, we can generate multiple final images using one or more layers, and even alternate the different layers separately if need be.

We also adopted a common procedure to delimit the handles on the ceramics. They are usually connected to the body of the vase on the area reserved for the narrative friezes, which is why we had to indicate their presence on the drawings somehow. The best solution we found was to outline the area where the handle is in contact with the body of the vase, by forming a geometrical frame with black dots [391]. This happened to be an effective and subtle solution, since we managed to clearly distinguish the handle from the illustration and to highlight the artistic elements without drawing attention to the handle.

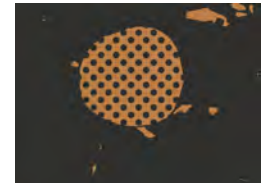
Upon completion of the digital drawings [390], we reviewed them to attest their suitability, examining each detail on the originals and

comparing them to the final creations. Once the images were validated, we exported them in PDF format, choosing the highest quality and the largest size to make them suitable for any type of use, be it digital or printed, or for presentations with projectors and other devices.

### 5.5.2. Sketchbooks

In order to start searching for innovative solutions inspired by the illustrations on Greek vases, we decided to produce a series of sketchbooks and use drawing as a cognitive tool facilitating a thorough observation of original artworks and their reproduction in a new format. Three foldout Moleskine sketchbooks were used to establish a direct correlation with the sequential format of the friezes, preserving the casual and familiar qualities of a sketchbook [392].

From the start, we decided to apply ink directly on the paper, forcing the artist to concentrate more as it would be impossible to erase any mistakes, and so reaching a better unders-



[391] Author, 2013, This image shows how we have depicted the ceramic handles in our digital drawings.



[392] Author, 2016, This image shows how the used sketchbooks can fold out its pages.





[393] Author, 2016, Example pages of the first sketchbook that focus in the characters depicted on the vases of the Archaeological Museum of Thessaloniki, Ink on paper, H. 14 cm.



[394] Author, 2016, Example pages of the second sketchbook that focus on the representation of the heads, hands and feet in order to gather more information about the original Greek construction, Ink on paper, H. 14 cm.



[395] Author, 2016, Example pages of the third sketchbook that focus in create new spatial associations inspired by figures and elements from numerous sources, while continuing to take into account Greek vases, Ink on paper, H. 21 cm.

tanding of the shapes pictured on the vases.

In the first sketchbook [393], we used black ink to reproduce the elements and characters depicted on the vases of the Archaeological Museum of Thessaloniki. Simultaneously, we decided to conceive new spatial associations by combining red and black figures on the fold-out area of the sketchbook and to write down

our impressions following the observation of the original pieces. The result happened to be strikingly interesting for our research.

The second sketchbook [394] was completed mainly with black ink, and blue ink for some details. In this case we focused on Greek models from other collections and thematic publications found in the University of Tübingen and

Heidelberg University. As opposed to the first sketchbook, at this point we decided to focus on the representation of the heads, hands and feet in order to gather more information about the original construction. During the whole process we continued to write down our thoughts and impressions.

The more voluminous third sketchbook [395] shows an interest to create new spatial associations inspired by figures and elements from numerous sources, while continuing to take into account Greek vases. On this occasion we used black and red ink to draw human figures, animals and mythological creatures, as well as geometrical frames, details included in the medallions, heads, and so forth. We also decided to add our impressions during the process and specific annotations about the work of authors such as the Berlin Painter, the Pan Painter or the Amasis Painter.

### 5.5.3. Potential of Greek drawings in a contemporary creative context

At this stage of our research we intended to offer conclusions through original artworks created with the drawing technique. We used the resources typically used in Greek drawings to create a series of visual essays. Then we studied these essays to determine how they could be used, trying to bring them up-to-date in a contemporary creative context and at the same time ensuring they evoke the original Greek artworks.

It is worth noting that the development of our research, which adheres to arts-based research, intended to link the research procedures with the potential of the artworks. Thus, it was essential to put forth highly aesthetic and artistic images with a significant relevance, in other words, images interesting enough to attract the curiosity of a potential spectator.

All the artworks were completed using a si-

milar technical procedure, with some differences on some of the pieces. Generally speaking, the figures were reproduced from some of the pictures included in books we could access at the libraries of Tübingen and Heidelberg<sup>6</sup>, and the elements were directly drawn on the paper to incorporate them into our compositions. We also used images of models we found on the Internet that were idealised to associate their appearance to the style found on Greek vessels. We reproduced all the elements on independent formats at all times, using a Faber-Castell 9000 B pencil until we obtained the desired appearance. Then we inserted them on the drawing paper using a light table. This way of working was crucial to maintain the purity of the final format. We also managed to carry out our creative work more comfortably because the light table made it easier to experiment with the positioning of the different elements. The artworks also include complex geometrical patterns and decorative friezes, which we reproduced using vector drawing, inspired by the vases or illustrations from the aforementioned books<sup>6</sup>. After printing the creations on paper, we arranged them on the drawing using the light table, as we had done with previous elements. Some of our creations also include architectural constructions, simple geometrical shapes (circles, rectangles, ellipses, etc.) or basic patterns (grids), which were directly produced with templates and rulers on the drawing to guarantee an adequate result. Regarding the format, we chose 300 g.m<sup>2</sup> Canson paper, from the Montval series. Once the general composition was sketched with a pencil, we drew over some of the lines using 0.4 and 0.5 mm Rotring Isograph pens (from drawing #26 to the last one we used a dip pen) refilled with Windsor & Newton Black Indian Ink. Finally, we coloured different areas and lines using Royal Talens gouache paint and Windsor & Newton University brushes from the series 233, choosing sizes 00, 1 or 3 depending on the extension of the area.

---

6. (Fiorelli, 1856), (Gerhard, 1845), (Laborde, 1813; 1814), (Lenormant, 1844; 1857; 1858; 1861), (Millingen, 1822) y (Hamilton, 1800; 1801; 1802; 1803; 1814).

[396] Author, 2016  
*Essay #76 (Seaview)*  
 Ink and gouache on paper  
 45,1 x 32,9 cm.



Hence, we obtained a series of 78 interrelated drawings [396]. There is an obvious linear progression in these illustrations due to the fact that the successful experiments carried out on the first pieces were subsequently applied to our methodology, thus making it impossible to understand the production of the last pieces without taking into account the accomplishments achieved along the way.

## 5.6. Conclusions

In our hypothesis, we established multiple objectives, so we deem it important to detail the conclusions on different levels and assess each

goal along with the outcomes of our research.

First of all, we mentioned the importance of **restoring cultural heritage with our artistic skills**. With regard to this point, it is worth noting that we worked with determination to render the most faithful representations of the illustrations on the vases of the Archaeological Museum of Thessaloniki. Moreover, we applied a professional work methodology not restricted to an artistic context, because we extended it to a technological, historical and qualitative framework. Doing so, we revisited the procedures carried out by the pioneers in ceramic narrative friezes drawings, such as Karl Reichhold, Adolf Furtwängler or Sir John Beazley. By using digital resources and minimising the contact with the vases, we updated the mentioned procedures,

managed to reproduce faithful and high quality images and prevented any further deterioration of the original artwork. We believe the images obtained are of high value, as they can be used for exhibition, academic or research purposes. Given that most of the ceramics used in our research are stored at the warehouse of the Archaeological Museum of Thessaloniki, they are not available to the general public. Nevertheless, the digital images could enable universal accessibility through the Internet, allowing the artworks to be globally renowned, despite the restricted access to the originals. In addition, we are convinced that our pictures are extremely faithful to the originals and prove the benefits of digital processes to avoid direct intervention on the archaeological pieces. This is important because, even in the archaeological field, some techniques using semi-transparent papers on archaeological pieces are still being used to reproduce the illustrations represented on them. All in all, the procedure and the results of this research have been very positive because our artistic perception and expression skills in the restitution of cultural heritage have been confirmed and put into practice with the collection of ceramics of the Archaeological Museum of Thessaloniki.

Secondly, we suggested the **defence of artworks as elements that can generate new knowledge and put emphasis on the research work that is embedded in the artistic process**. To achieve this goal we attempted to establish a theoretical argumentation based on the following aspects: 1) the current context and the status of artistic disciplines in research processes; 2) the legitimacy of scientific methodology and the issue of its authority over other possible sources of knowledge; 3) the parallelisms between scientific and artistic disciplines; 4) the ability of artworks to generate new knowledge within their own cultural context; 5) the characteristics of research processes included in arts-based research. In order to confirm our be-

lief in this matter and adopt a broader point of view, we consulted artists and art historians, but also philosophers, sociologists, intellectuals and scientists, thus achieving more credibility in our approaches. Moreover, our discursive argumentation was completed with the conception of an artistic process that intended to reach conclusions and results on a practical and theoretical dimension. Despite the fact that the argumentation we used to defend our ideas could be discussed through new points of view, we believe that the written material and the images created through our research are consistent enough to solely justify their utility. It is not our intention to impose our arguments as proof of an indisputable truth, but more so to offer a point of view to be considered and the possibility to initiate new debates.

Last but not least, we expressed the intention of **undertaking an investigative process on the possibilities of employing Greek drawing style in creations included in a contemporary creative context**. This objective is directly linked to our hypothesised possibility of using drawings on Greek vases as a contemporary reference with the resources it can still offer us within an artistic context. Logically, the practical process we carried out using drawings as cognitive tools began while creating digital drawings of the ceramics from the Archaeological Museum of Thessaloniki. Through these faithful reproductions, we were able to assimilate the essence of Greek artworks. To continue, we focused on shapes, using sketchbooks as a space for reflection and drawings as knowledge tools. Finally, we established a graphic exploration within the drawings to examine the diverse elements of the vessels, while taking into consideration our personal interests. As mentioned above, we believe the reproductions of the original drawings on the ceramics are very valuable due to their quality and accuracy. Similarly, the utility of the sketchbooks is not solely justified in the context of a subjective production. Their



usefulness is also justified because they are elements that influence the intellectual processes of the drawings, which in turn seek to grasp and assimilate natural shapes. Through sketchbooks we can assess perception in the artistic process and the importance of the drawings. Finally, due to the complexity of our graphic production, which attempts to examine the possibilities of using Greek art in current creative processes, the outcomes can be assessed through different perspectives. Firstly, if we establish a connection between the original models and the drawings created during this process, we may say that our creations measure up to the splendour of the Greek drawings we emulated with regard to their style, composition and themes. All our drawings include elements that allude to features of Greek illustrations. Nevertheless, we have never felt discomfited by the presence of these masterpieces and have continuously posed new analyses of spatial conception, narrative resources, decorative elements or chromatic associations. Moreover, in our subjective research we have tried to adequately assess the resources that intervened unexpectedly, as well

as our mistakes, the external influences in our research or the peculiarities that emerged from our own subconscious. All of this allowed us to design a discourse that evokes Greek vessels and simultaneously presents entirely original compositions. It is important to take into account that our work can be positively judged only as a whole and that it sets an example of an artistic production model based on cultural heritage. In other words, although some of the drawings are individually consistent, the images created should be valued only within an ensemble and through the connections between one another. We believe we adequately focused our efforts by prioritising the importance of experimenting new possibilities over the individual interest this type of research can generate beyond academic investigation. Therefore, our thesis could serve both as a model for inspiring young artists wishing to generate subjective productions and as a reference that highlights artistic heritage in order to reinterpret it, hence shaping new meanings

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERS, J. (2003). *La interacción del color*. Madrid: Alianza Forma.
- ANDERSON, P. (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- ANN HOLLY, M, y SMITH, M. (Eds.) (2008). *What is research in the visual arts? - Obsession, archive, encounter*. Williamstown, (MA): The Sterling and Francine Clark Art Institute.
- ARNHEIM, R. (1969). *El pensamiento visual*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BAER, B. (1992). «Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta». En TINTEROW, G. (Comisario). *Picasso clásico* [Catálogo de exposición: Palacio Episcopal de Málaga, 10 octubre 1992 / 11 enero 1993]. Sevilla [etc.]: Junta de Andalucía; Consejería de Cultura y Medio Ambiente; Ayuntamiento de Málaga.
- BARONE, T. y EISNER, E. W. (2012). *Arts Based Research*. Thousand Oaks, (CA): Sage Publications.
- BARRETT, E. y BOLT, B. (Eds.) (2010). *Practice as Research - Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I.B. Tauris & Co.
- BAUDRILLARD, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- BAUMAN, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Ediciones sequitur.
- BEAZLEY, J. D. (1918). *Attic Red-Figured Vases in American Museums*. Cambridge, (MA): Harvard University Press.
- BEAZLEY, J. D. (1930). *Der Berliner Maler*. Berlin: Verlag Heinrich Keller.
- BEAZLEY, J. D. (1931). *Der Pan-Maler*. Berlin: Verlag Heinrich Keller.
- BEAZLEY, J. D. (1933). *Der Kleophrades-Maler*. Berlin: Verlag Heinrich Keller.
- BEAZLEY, J. D. (1956). *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford, (NY): Clarendon Press.
- BEAZLEY, J. D. (1963). *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford, (NY): Clarendon Press.
- BEAZLEY, J. D. (1986). *The Development of Attic Black-figure*. Berkeley [etc.], (CA): University of California Press.
- BERGER, J. (2002). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BERGER, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BERGER, J. (2013). *Fama y soledad de Picasso*. Madrid: Alfaguara.
- BERGER, J. y MOHR, J. (2007). *Otra manera de contar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BOARDMAN, J. (1974). *Athenian Black Figure Vases*. London: Thames and Hudson.
- BOARDMAN, J. (1975). *Athenian Red Figure Vases - The Archaic Period*. London: Thames and Hudson.
- BOARDMAN, J. (2001). *The History of Greek Vases - Potters, Painters and Pictures*. London: Thames and Hudson.
- BRAQUE, G. (1969). «Casi sin nombre». En DELCLAUX, F. *El silencio creador - Antología de textos*. Madrid: Ediciones Rialp.
- BRASSAÏ. (2002). *Conversaciones con Picasso*. Madrid: Turner Publicaciones; Fondo de Cultura Económica.
- BRODRIBB, C. (1970). *Drawing Archaeological Finds - For Publication*. London: John Baker.

- BRYSON, N. (1991). *Visión y pintura - La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza Editorial.
- BUITRON-OLIVER, Diana (1995). *Douris - A Master-Painter of Athenian Red-Figure Vases*. Mainz/Rhein: Verlag Philipp von Zabern.
- CABEZAS, L. (Coord.) (2011). *Dibujo y construcción de la realidad - arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CABRERA, P., ROUILLARD, P. y VERBANCK-PIÉRARD, A. (Eds.) (2004). *El vaso griego y sus destinos* [Catálogo de exposición: Museo Arqueológico Nacional, diciembre 2004 - febrero 2005]. Madrid: Ministerio de Cultura.
- CADUFF, C., SIEGENTHALER, F. y WÄLCHLI, T. (2010). *Art and Artistic Research = Kunst und künstlerische Forschung*. Zürich: Zürcher Hochschule der Künste; Verlag Scheidegger & Spiess.
- CALVO SERRALLER, F. (1992). «Revueltas modernas del clasicismo». En TINTEROW, G. (Comisario). *Picasso clásico* [Catálogo de exposición: Palacio Episcopal de Málaga, 10 octubre 1992 / 11 enero 1993]. Sevilla [etc.]: Junta de Andalucía; Consejería de Cultura y Medio Ambiente; Ayuntamiento de Málaga.
- CALVO SERRALLER, F. y GIMÉNEZ, C. (Comisarios) (2006). *Picasso - Tradición y vanguardia - 25 años con el Guernica* [Catálogo de exposición: Museo Nacional del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 6 junio / 4 septiembre 2006]. Madrid: Museo Nacional del Prado; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Ministerio de Cultura.
- CAMUS, A. (1969). «Unido a todos los hombres». En DELCLAUX, F. *El silencio creador - Antología de textos*. Madrid: Ediciones Rialp.
- CAMUS, A. (2012). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.
- CAROL KURTZ, D. (1983). *The Berlin Painter*. Oxford, (NY): Clarendon Press.
- CAROL KURTZ D. (1975). *Athenian White Lekythoi - Patterns and Painters*. Oxford, (NY): Clarendon Press.
- CARPENTER, T. H. (2001). *Arte y mito en la antigua Grecia*. Barcelona: Ediciones Destino.
- COHEN, B. (2006). *The Colors of Clay - Special Techniques in Athenian Vases*. Los Angeles, (CA): The J. Paul Getty Museum.
- COLLIER, J. Jr. y COLLIER, M. (1999). *Visual Anthropology - Photography as a Research Method*. Albuquerque, (NM): University of New Mexico.
- D'ORS, E. (2001). *Pablo Picasso - En tres revisiones*. Barcelona: Acantilado.
- DE LABORDE, A. (1813). *Collection des vases grecs de Mr. Le Comte de Lamberg* [Tomo I]. Paris: Didot L'Ainé.
- DE LABORDE, A. (1814). *Collection de vases grecs de Mr. Le Comte de Lamberg* [Tomo II]. Paris: Didot L'Ainé.
- DE LAIGLESIA, J. F., CAEIRO, M. R. y FUENTES CID, S. (Eds.) (2008). *Notas para una investigación artística - Actas Jornadas La carrera investigadora en Bellas Artes - Estrategias y modelos (2007-2015)*. Vigo: Universidad de Vigo, servicio de publicaciones.
- DE LAIGLESIA, J. F., LOECK, J. y CAEIRO, M. R. (Eds.) (2010). *La cultura transversal - Colaboraciones entre arte, ciencia y tecnología*. Vigo: Universidad de Vigo, Equipo de investigación Según-PEI, Servicio de Publicaciones.
- DELCLAUX, F. (1969). *El silencio creador - Antología de textos*. Madrid: Ediciones Rialp.
- DEXTER, E. (introd.) (2007). *Vitamin D - New Perspectives in Drawing*. London [etc.]: Phaidon Press.
- DUBOIS MAISONNEUVE, M. (1817). *Introduction a l'etude des vases antiques*. Paris: Didot L'Ainé.
- DUPUIS-LABBÉ, D. (Comisaria) (2010). *Picasso. Caballos* [Catálogo de exposición, Málaga, 17 de

- mayo - 5 de septiembre, 2010]. Málaga: Museo Picasso Málaga.
- DVORAK, F. (1980). *Henri Matisse - Dibujos*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- ECO, U. (1985). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- ECO, U. (2002). *Cómo se hace una tesis - Técnicas y procedimientos de estudio, indagación y escritura*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- EDWARDS, B. (2005). *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona: Ediciones Urano.
- EFLAND, A. D., FREEDMAN, K. y STUHR, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- EINSTEIN, A. (2011). *Mis ideas y opiniones*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- EISNER, E. W. (1995). *Educación la visión artística*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- EISNER, E. W. (2004). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- ELVIRA BARBA, M. A. (2013). *Manual de arte griego - Obras y artistas de la Antigua Grecia*. Madrid: Sílex Ediciones.
- ESSERS, V. (1996). *Matisse - 1869-1954 - Maestro del color*. Köln: Evergreen.
- ESTEBAN, P. (2000). «Picasso / Minotauro». En PICASSO, P. *Picasso, Minotauro* [Catálogo de exposición, Madrid, 25 de octubre de 2000 - 15 de enero de 2011]. Madrid: Aldeasa; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- FECYT (Ed.) (2007). *Libro blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado español*. Recuperado de: <https://www.fecyt.es/es/publicacion/libro-blanco-de-la-interrelacion-entre-arte-ciencia-y-tecnologia-en-el-estado-espanol>
- IORELLI, G. (1857). *Notizia dei vasi dipinti rinvenuti a cuma nel MDCCCLVI posseduti da sua altezza reale Il Conte di Siracusa*. Napoli: Stabilimento tipografico del cav. Gaetano Nobile.
- FISCHER, E. (1993). *La necesidad del arte*. Barcelona: NeXos.
- FOLSOM, R. S. (1975). *Attic Black-figured Pottery*. Park Ridge, (NJ): Noyes Press.
- FOLSOM, R. S. (1976). *Attic Red-figured Pottery*. Park Ridge, (NJ): Noyes Press.
- GERHARD, E. (1845). *Apulische Vasenbilder des Königlichen Museums zu Berlin*. Berlin: Verlag Von G. Reimer
- GIORGI, R. (2003). *Matisse - El esplendor deslumbrante del color de los fauves*. Barcelona: Electa.
- GIRARD, X. (2002). *Matisse - 1917 · 1954*. Madrid: H Kliczkowski-Onlybook.
- GOETHE, J. W. (1999). *Escritos de arte*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GOMBRICH, E. H. (1998). *Arte e ilusión - Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Editorial Debate.
- GOMBRICH, E. H. (2011 a). *La preferencia por lo primitivo - Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. London [etc.]: Phaidon Press.
- GOMBRICH, E. H. (2011 b). *Los usos de las imágenes - Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. London [etc.]: Phaidon Press.
- GOMBRICH, E. H. (2012). *La historia del arte*. London [etc.]: Phaidon Press.
- GRIMAL, P. (2010). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- HAMILTON, W. (1800). *Pitture de vasi antichi posseduti da sua eccellenza il sig: cav: Hamilton* [Tomo I]. Firenze: La Società Calcografica.
- HAMILTON, W. (1801). *Pitture de vasi antichi posseduti da sua eccellenza il sig: cav: Hamilton* [Tomo II]. Firenze: La Società Calcografica.



- HAMILTON, W. (1802). *Pitture de vasi antichi posseduti da sua eccellenza il sig: cav: Hamilton* [Tomo III]. Firenze: La Società Calcografica.
- HAMILTON, W. (1803). *Pitture de vasi antichi posseduti da sua eccellenza il sig: cav: Hamilton* [Tomo IV]. Firenze: La Società Calcografica.
- HARLOW, M. y NOSCH, M. (Eds). (2014). *Greek and Roman Textiles and Dress - An Interdisciplinary Anthology*. Oxford [etc.]: Oxbow Books.
- HEDREEN, G. (2001). *Capturing Troy - The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art*. Ann Arbor, (MI): The University of Michigan Press.
- HEISENBERG, W. (1985). *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- HENLE, J. (1985). *Greek Myths - A Vase Painter's Notebook*. Bloomington, (IN): Indiana University Press.
- HERNÁNDEZ, F. (2000). *Educación y cultura visual*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- JO SMITH, T. (2010). *Komast Dancers in Archaic Greek Art*. Oxford, (NY): Oxford University Press.
- JÓDAR MIÑARRO, A. (Coord.) (2006). *Por dibujado y por escrito*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- JÓDAR MIÑARRO, A. y MARÍN, R. (2010). *Los dibujos del tiempo - Impresiones del templo de Edfú - Apuntes, bocetos y dibujos a partir de las figuras de los sacerdotes portainsignias de la escalera oeste* [Catálogo de exposición, El Cairo y Granada]. Granada: cajaGRANADA, Obra Social.
- KAPLAN, I. (2016, 10 de septiembre). «How Ancient Greek and Roman Art Can Speak to a Digital Age». *Artsy*. Recuperado de: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-ancient-greek-and-roman-art-can-speak-to-a-digital-age>
- KAPLAN, I. (2017, 24 de enero). «2,500 Years Later, Athenian Artist Gets His First Major Show». *Artsy*. Recuperado de: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-2-500-years-athenian-artist-first-major>
- KETTENMANN, A. (2009). *Frida Kahlo : 1907-1954 : Dolor y pasión*. Köln: Taschen.
- KLEE, P. (2007). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- KLEINFELDER, K. L. (1993). *The artist, his model, her image, his gaze - Picasso's pursuit of the model*. Chicago, (IL): The University of Chicago Press.
- LABORDE, A. (1813). *Collection des vases grecs de Mr. Le Comte de Lamberg* [Tomo I]. Paris: Didot L'Ainé.
- LABORDE, A. (1814). *Collection des vases grecs de Mr. Le Comte de Lamberg* [Tomo II]. Paris: Didot L'Ainé.
- LAGARES, F. (2006). «Del dibujo y dibujar». En JÓDAR MIÑARRO, A. (Coord.) *Por dibujado y por escrito*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- LANE, A. (1948). *Greek Pottery*. London: Faber and Faber.
- LEHNER, E y LEHNER, J. (2003). *Devils, Demons and Witchcraft*. Mineola, (NY): Dover Publications Inc.
- LEM, S. (2008). *Solaris*. Barcelona: Ediciones Minotauro.
- LENORMANT, C. y DE WITTE, J. (1844) *Élite des monuments céramographiques* [Tomo I]. Paris: Leleux, Libraire-Éditeur.
- LENORMANT, C. y DE WITTE, J. (1857) *Élite des monuments céramographiques* [Tomo II]. Paris: Leleux, Libraire-Éditeur.
- LENORMANT, C. y DE WITTE, J. (1858) *Élite des monuments céramographiques* [Tomo III]. Paris: Leleux, Libraire-Éditeur.

- LENORMANT, C. y DE WITTE, J. (1861) *Élite des monuments céramographiques* [Tomo IV]. Paris: Leleux, Libraire-Éditeur.
- LIPOVETSKY, G. (1992 a). *El crepúsculo del deber - La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- LIPOVETSKY, G. (1992 b). *La era del vacío - Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- LIPOVETSKY, G. y JUVIN, H. (2011). *El Occidente globalizado - Un debate sobre la cultura planetaria*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- LISSARRAGUE, F. (1987). *The Aesthetics of the Greek Banquet - Images of Wine and Ritual*. Princeton, (NJ): Princeton University Press.
- LLORENS, T. (Comisario) (2009). *Matisse 1917-1941* [Catálogo de exposición: Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 9 de junio 6 - 20 de septiembre, 2009]. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza
- LYOTARD, J. F. (2000). *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MAILER, N. (1997). *Picasso - Retrato del artista joven*. Madrid: Santillana (Alfaguara).
- MALTERUD, N. (2010). «Can you make are without research?». En CADUFF, C., SIEGENTHALER, F. y WÄLCHLI, T. *Art and Artistic Research = Kunst und künstlerische Forschung*. Zürich: Zürcher Hochschule der Künste; Verlag Scheidegger & Spiess.
- MARÍN, R. (1998) «El espacio de la 'IENA': ¿Qué es la investigación en arte y cuál es su función entre las investigaciones de Bellas Artes?». En MARÍN, R., DE LAIGLESIA, J. F. y TOLOSA MARÍN, J. L. *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- MARÍN, R. (Ed.) (2005). *Investigación en educación artística - Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- MARÍN, R., DE LAIGLESIA, J. F. y TOLOSA MARÍN, J. L. (1998). *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- MARÍN, R. y JÓDAR MIÑARRO, A. (2013). *Las Incantadas - Una instalación de dibujos monumentales a partir del patrimonio cultural de Macedonia en el Norte de Grecia* [Catálogo de exposición: Museo Arqueológico de Tesalónica, 09/2012 - 12/2013]. Thessaloniki: Museo Arqueológico de Tesalónica.
- MARINA, J. A. (2014). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- MARTÍN PRADA, J. (2001). *La apropiación posmoderna - Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- MATISSE, H. (1993). *Henri Matisse 1904-1917* [Catálogo de exposición, Centre Georges Pompidou 25/02-21/06 de 1993]. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- MATISSE, H. (2004). *Matisse - Los libros ilustrados = Matisse - Els llibres il·lustrats* [Catálogo de exposición, Fundació "la Caixa" Girona abril-julio 2004]. Barcelona: Fundació "la Caixa".
- MERTENS, J. R. (2010). *How to Read Greek Vases*. New York, (NY): The Metropolitan Museum of Art.
- MILLINGEN, J. (1822). *Painted Greek Vases, from collections in various countries principally in Great Britain*. London.
- MITCHELL, A. G. (2009). *Greek-vase Painting and the Origins of Visual Humour*. New York, (NY): Cambridge University Press.

- MORIN, E. (2004). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- MORIN, J. (1911). *Le dessin des Animaux en Grèce d'après les vases peints - Essai sur les procédés dessinateurs industriels dans l'antiquité*. Paris: Henri Laurens, Éditeur.
- MOSTERÍN, J. (2013). *La Hélade*. Madrid: Alianza Editorial.
- NÉRET, G. (2006). *Henri Matisse*. Köln: Taschen.
- ÖDERG, J. (2010). «Difference or différence? - In-between Research-based Practice and Practice-based Research». En CADUFF, C., SIEGENTHALER, F. y WÄLCHLI, T. *Art and Artistic Research = Kunst und künstlerische Forschung*. Zürich: Zürcher Hochschule der Künste; Verlag Scheidegger & Spiess.
- OAKLEY, J. H. (2004). *Picturing Death in Classical Athens*. New York, (NY): Cambridge University Press.
- OAKLEY, J. H. (2013). *The Greek Vase - Art of the Storyteller*. Los Angeles, (CA): The J. Paul Getty Museum.
- OLMOS, R. (1973). *Cerámica griega*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes; Ministerio de Educación y Ciencia.
- OLMOS, R. (1980). *Catálogo de los vasos griegos en el Museo Arqueológico Nacional [Volumen I]*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.
- PANOFSKY, E. (1985). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- PANOFSKY, E. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, M. (2010). «Arte-Ciencia-Tecnología». En DE LAIGLESIA, J. F., LOECK, J. y CAEIRO, M. R. (Eds.). *La cultura transversal - Colaboraciones entre arte, ciencia y tecnología*. Vigo: Universidad de Vigo, Equipo de investigación Según-PE1, Servicio de Publicaciones.
- PICARD-CAJAN, P. (2004). «El vaso griego en el imaginario de Ingres». En CABRERA, P., ROUILLARD, P. y VERBANCK-PIÉRARD, A. (Eds.). *El vaso griego y sus destinos [Catálogo de exposición: Museo Arqueológico Nacional, diciembre 2004 - febrero 2005]*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- PICASSO, P. (2000). *Picasso, Minotauro [Catálogo de exposición, Madrid, 25 de octubre de 2000 - 15 de enero de 2011]*. Madrid: Aldeasa; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- POPPER, K. R. (1992). *Conocimiento objetivo*. Madrid: Editorial Tecnos.
- PRICE, M. (Ed.) (2013). *Vitamin D2 - New Perspectives in Drawing*. London [etc]: Phaidon Press.
- ROJAS, C. (1984). *El mundo mítico y mágico de Picasso*. Barcelona: Editorial Planeta.
- RICHTER, G. M. A. (1923). *The Craft of Athenian Pottery - An Investigation of the Technique of Black-figured and Red-figured Athenian Vases*. New Haven, (CT): Yale University Press.
- RICHTER, G. M. A. (1935). *Shapes and Names of Athenian Vases*. New York (NY): The Metropolitan Museum of Art.
- RICHTER, G. M. A. (1946). *Attic Red-figured Vases - A Survey*. New Haven, (CT): Yale University Press.
- ROBERTSON, M. (1992). *The Art of Vase-painting in Classical Athens*. New York, (NY): Cambridge University Press.
- ROLDÁN, J. y MARÍN, R. (2012). *Metodologías artísticas de Investigación en educación*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- SÁNCHEZ VARELA, F. (2014). *Paco de Lucía: La búsqueda [Documental 95']*. España: Ziggurat Films.
- SCHUON, F. (2008). *Principios y criterios del arte universal*. Palma de Mallorca: Editor José J. de

- Olañeta.
- SCHWABSKY, B. (introd.) (2006). *Vitamin P - New Perspectives in Painting*. London [etc.]: Phaidon Press.
- SCHWABSKY, B. (introd.) (2013). *Vitamin P2 - New Perspectives in Painting*. London [etc.]: Phaidon Press.
- SCHWABSKY, B. (introd.) (2016). *Vitamin P3 - New Perspectives in Painting*. London [etc.]: Phaidon Press.
- SECO ÁLVAREZ, M. y JÓDAR MIÑARRO, A. (Eds.) (2015). *The Temples of Millions of Years in Thebes = Los templos de millones de años en Tebas*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- SELTMAN, C. S. (1933). *Attic Vase-Painting*. Cambridge, (MA): Harvard University Press.
- SIEBLER, M. (2007). *Arte griego*. Köln: Taschen.
- SOKAL, A. y BRICMONT, J. (1999). *Imposturas intelectuales*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- SPURLING, H. (2007). *Matisse - I. El maestro desconocido, 1869-1908*. Barcelona: Edhasa.
- SPURLING, H. (2007). *Matisse - II. El maestro reconocido, 1909-1954*. Barcelona: Edhasa.
- STEINER, A. (2007). *Reading Greek Vases*. New York, (NY): Cambridge University Press.
- SULLIVAN, G. (2005). *Art Practice Research - Inquiry in the Visual Arts*. Thousand Oaks, (CA): Sage Publications.
- TAPLIN, O. (1994). *Comic Angels - And Other Approaches to Greek Drama Through Vase-painting*. Oxford, (NY): Oxford University Press.
- TINTEROW, G. (Comisario). (1992). *Picasso clásico* [Catálogo de exposición: Palacio Episcopal de Málaga, 10 octubre 1992 / 11 enero 1993]. Sevilla [etc.]: Junta de Andalucía; Consejería de Cultura y Medio Ambiente; Ayuntamiento de Málaga.
- TOLOSA, J. L. (1998). «Modelos de investigación en Bellas Artes». En MARÍN, R., DE LAIGLESIA, J. F. y TOLOSA MARÍN, J. L. *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- ÚRIZ, M. J., BALLESTERO, A. y VISCARRET J. J. (2006). *Metodología para la investigación - Grado, posgrado, doctorado*. Pamplona: Ediciones Eunat.
- VAUTIER, S. (2000). «El minotauro de Picasso: Un mito demasiado humano». En PICASSO, P. *Picasso, Minotauro* [Catálogo de exposición, Madrid, 25 de octubre de 2000 - 15 de enero de 2011]. Madrid: Aldeasa; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VON BOTHMER, D. (1983). «The Execution of the Drawings». En CAROL KURTZ, D. *The Berlin Painter*. Oxford, (NY): Clarendon Press.
- VON BOTHMER, D. (1994). *Greek Vase Painting*. New York, (NY): The Metropolitan Museum of Art.
- WALKER, J. A. y CHAPLIN, S. (2002). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Ediciones Octaedro; EUB.
- WARNCKE, C. (2007). *Pablo Picasso 1881-1973*. Köln: Taschen.
- WINCKELMANN, J. J. (2011). *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid: Ediciones Akal.
- WILLIAMS, D. (1985). *Greek Vases*. London: British Museum Publications.
- WILSON, S. (2009). *Henri Matisse*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.



## ÍNDICE DE AUTORES

### A

Albers, Josef 140  
Ali, Laylah 30, 251, [15]  
Allen, Paul 29, [12]  
Anderson, Perry 20, 22, 62  
Armentia, Elsa 39  
Arnheim, Rudolf 39, 45  
Aznar, Francisco 64

### B

Baer, Brigitte 54  
Barone, Tom 45, 46, 252  
Baudrillard, Jean 13, 21, 23  
Bauman, Zygmunt 19, 23  
Beazley, John 14, 66, 71, 246, 258  
Berger, John 24, 40, 41, 43, 52, 63  
Boardman, John 14, 15  
Bransford, Jesse 31, 251, [19]  
Braque, George 43  
Brassai 36, 43, 52  
Bricmont, Jean 49  
Buitron-Oliver, Diana 15, [1]

### C

Cabezas, Lino 44  
Caeiro, Martín R. 38  
Calvo Serraller, Francisco 13, 52  
Camus, Albert 36, 43, 48, 140  
Chaplin, Sarah 43  
Collier, John 37

### D

D'Ors, Eugenio 54  
Dant, Adam 31, [18]  
De la Calle, Román 64  
Dexter, Emma 25, 29, 32, 62, 63, 250  
Dzama, Marcel 32, 251, [21]

### E

Eco, Umberto 41, 42  
Edwards, Betty 63, 140  
Efland, Arthur D. 19, 20, 21, 23, 25, 33, 42, 251  
Einstein, Albert 34, 36, 37, 38  
Eisner, Elliot W. 26, 34, 37, 40, 41, 42, 45, 46, 48, 140, 252  
Esteban Leal, Paloma 53

### F

FECYT 39  
Fischer, Ernst 22, 24, 25, 36, 42, 250  
Freedman, Kerry 19, 20, 21, 23, 25, 33, 42, 251  
Fujita, Gajin 31, 251, [20]  
Furtwängler, Adolf 66, 246, 258

### G

Gablik, Suzi 21, 22, 25  
Goethe, J. W. 26  
Gombrich, Ernst H. 13, 16, 17, 18, 22, 24, 26, 42, 43, 47, 140

### H

Heisenberg, Werner 34, 41  
Hernández, Fernando 34, 40, 43, 45, 46

### J

Jara Andreu, Antonio 27  
Jódar, Asunción 26, 27, 28, 29, 52, 62, 63, [5], [8], [22], [382]

### K

Kahraman, Hayv 31, 251, [17]  
Kaplan, Isaac 14, 29  
Koons, Jeff 28, 29, 251, [9], [10], [384]

### L

Lagares, Francisco 62  
Lem, Stanislav 41  
Lipovetsky, Gilles 21, 23, 25, 250  
Llorens, Tomás 57, 59  
Loeck, Juan 38, 39  
Lyotard, Jean-François 36, 44

## M

**Maguire, Marian** 29, 251, [13]  
**Mailer, Norman** 40, 51  
**Malterud, Nina** 46  
**Marín, Ricardo** 27, 28, 29, 44, 45, 46, 47, 48, 63, 251, 252, [6], [7], [383]  
**Marina, Jose Antonio** 42  
**Matisse, Henri** 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 105, 245, [36], [37], [38], [39], [40], [41], [42], [43], [44], [45], [46], [47], [48]  
**Mertens, J. R.** 14  
**Mitchell, Alexandre G.** 15  
**Moraza Pérez, Juan Luis** 37  
**Morin, Edgar** 19, 35, 41, 48, 221

## O

**Oakley, John H.** 14  
**Öderg, Johan** 46

## P

**Panofsky, Erwin** 14, 16, 17, 26, 43  
**Pérez Rodríguez, Martín** 34  
**Peterson, Cleon** 30, 251, [14], [385]  
**Picard-Cajan, Pascale** 50  
**Picasso, Pablo** 26, 36, 38, 40, 43, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 105, 139, 193, 245, [23], [24], [25], [26], [27], [28], [29], [30], [31], [32], [33], [34], [35]  
**Popper, K. R.** 33, 34, 47, 49  
**Prada, Juan Martín** 19, 20, 22

## R

**Reichhold, Karl** 66, 71, 246, 258, [351]  
**REILLY** 29, 251, [11], [386]  
**Rojas, Carlos** 26, 40, 51

## S

**Schuon, Frithjof** 17, 21  
**Sedeño, Eulalia P.** 39  
**Seltman, Charles S.** 15  
**Shaw, Raqib** 30, 251, [16]  
**Sokal, Alan** 49  
**Spurling, Hilary** 51, 56, 57  
**Steiner, Ann** 17, 65, 250  
**Stuhr, Patricia** 19, 20, 21, 23, 25, 33, 42, 251  
**Sullivan, Graeme** 19, 33, 37, 46, 47, 252

## T

**Tolosa, José Luis** 39  
**Trendall, Arthur D.** 14  
**Trigg, David** 31  
**Tudela Sáenz de Pipaón, Javier** 37

## V

**Vautier, Sylvie** 52  
**Veleni, Themis** 26  
**Von Bothmer, Dietrich** 66

## W

**Walker, John A.** 43  
**Wilson, Sara** 57, 61  
**Winckelmann, J. J.** 13, 16, 17, 18

## ÍNDICE DE OBRAS



*Hidria MØ 515*  
p.72



*Pelike MØ 1623*  
p.80



*Skyphos MØ 6992*  
p.89



*Hidria MØ 516*  
p.73



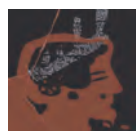
*Crátera de cáliz*  
*I.ΔΥ.93*  
p.82



*Crátera de columnas*  
*MØ 9302*  
p.90



*Enócoe MØ 799*  
p.74



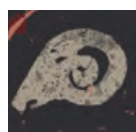
*Enócoe MØ 2703*  
p.83



*Crátera de columnas*  
*MØ 9398*  
p.92



*Skyphos MØ 1487*  
p.76



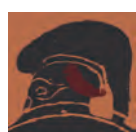
*Crátera de columnas*  
*MØ 3044*  
p.84



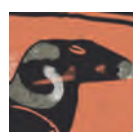
*Skyphos MØ 9527*  
p.93



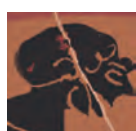
*Lécito MØ 1597*  
p.77



*Olpe MØ 3045*  
p.86



*Skyphos MØ 9555*  
p.94



*Kylix MØ 1618*  
p.78



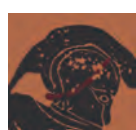
*Enócoe MØ 4028*  
p.87



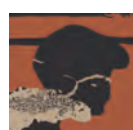
*Crátera de columnas*  
*MØ 9652*  
p.95



*Kylix MØ 1619*  
p.79



*Olpe MØ 5231*  
p.88



*Lécito MØ 10237*  
p.96



*Hidria MΘ 10310*  
*p.98*



*Lécito 12651*  
*p.108*



*Pelike MΘ 25632*  
*p.118*



*Enócoe MΘ 10312*  
*p.99*



*Crátera de columnas*  
*MΘ 13452*  
*p.109*



*Skyphos MΘ 25665*  
*p.119*



*Skyphos MΘ 10320*  
*p.100*



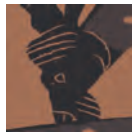
*Lécito MΘ 14278*  
*p.110*



*Crátera de columnas*  
*I. 117.195*  
*p.120*



*Skyphos MΘ 10322*  
*p.101*



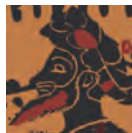
*Crátera de columnas*  
*MΘ 14888*  
*p.111*



*Tapa de lekanis*  
*AMΘ 303*  
*p.122*



*Hidria MΘ 11647*  
*p.103*



*Crátera de columnas*  
*MΘ 14898*  
*p.113*



*Crátera de columnas*  
*MΘ 7786*  
*p.123*



*Lécito MΘ 11651*  
*p.104*



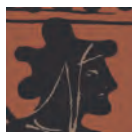
*Crátera de columnas*  
*MΘ 14902*  
*p.114*



*Pyxis MΘ 9169*  
*p.124*



*Lécito MΘ 12649*  
*p.105*



*Olpe MΘ 14909*  
*p.116*



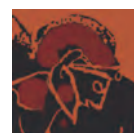
*Skyphos MΘ 10318*  
*p.125*



*Lécito MΘ 12650*  
*p.107*

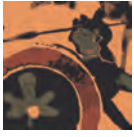


*Crátera de columnas*  
*MΘ 14901*  
*p.117*

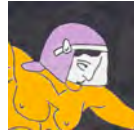


*Skyphos ΣΔ 9*  
*p.126*

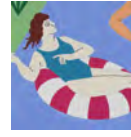




*Kylix MΘ 7835  
p.128*



*Ensayo #03  
(Manifestación)  
p.146*



*Ensayo #11 (Piscina)  
p.157*



*Crátera de columnas  
MΘ 9290  
p.129*



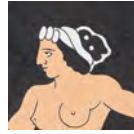
*Ensayo #04 (Retrato)  
p.147*



*Ensayo #12  
(Figura sobre fondo)  
p.158*



*Crátera de columnas  
MΘ 14328  
p.131*



*Ensayo #05  
(Reunión de elementos)  
p.149*



*Ensayo #13  
(Phiale con arco iris)  
p.160*



*Crátera de campana  
MΘ 18836  
p.132*



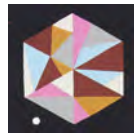
*Ensayo #06  
(Simetría con cisnes)  
p.150*



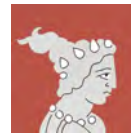
*Ensayo #14  
(Guerra y paz)  
p.161*



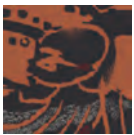
*Lécito MΘ 300  
p.133*



*Ensayo #07  
(Simetría con hexágono)  
p.151*



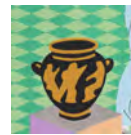
*Ensayo #15 (Bustos)  
p.162*



*Lécito MΘ 10238  
p.134*



*Ensayo #08  
(Figuras cortadas)  
p.153*



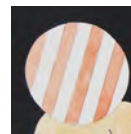
*Ensayo #16 (Galería)  
p.164*



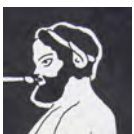
*Ensayo #01 (I'm Hungry)  
p.144*



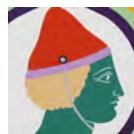
*Ensayo #09  
(Fondo Fragmentado)  
p.154*



*Ensayo #17  
(Homo cosmicus)  
p.165*



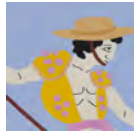
*Ensayo #02 (Jam Session)  
p.145*



*Ensayo #10  
(Retrato con pilos)  
p.156*



*Ensayo #18 (Torero)  
p.166*



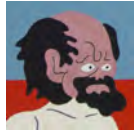
*Ensayo #19 (Picador)*  
p.167



*Ensayo #27*  
*(Estudio de línea N. 2)*  
p.178



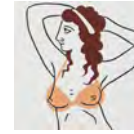
*Ensayo #35*  
*(Estudios de cabello)*  
p.188



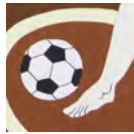
*Ensayo #20*  
*(Rueda del tormento)*  
p.168



*Ensayo #28*  
*(Estudio de línea N. 3)*  
p.179



*Ensayo #36*  
*(Planos transparentes)*  
p.189



*Ensayo #21 (Deportistas)*  
p.170



*Ensayo #29*  
*(Estudio de línea N. 4)*  
p.180



*Ensayo #37 (Composición suprematista)*  
p.190



*Ensayo #22 (Fútbol)*  
p.172



*Ensayo #30*  
*(Estudio de línea N. 5)*  
p.182



*Ensayo #38*  
*(Tenemos que tener amor)*  
p.191



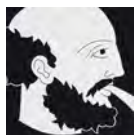
*Ensayo #23*  
*(Composición abstracta I)*  
p.173



*Ensayo #31*  
*(Estudio de línea N. 6)*  
p.183



*Ensayo #39 (Mago)*  
p.192



*Ensayo #24 (Simetría en blanco y negro)*  
p.174



*Ensayo #32 (Repetición)*  
p.184



*Ensayo #40*  
*(Figuras y espejo)*  
p.194



*Ensayo #25*  
*(Escena campestre)*  
p.175



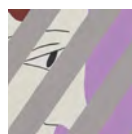
*Ensayo #33 (Tondo)*  
p.186



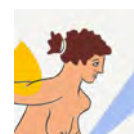
*Ensayo #41 (Selfie)*  
p.196



*Ensayo #26*  
*(Estudio de línea N. 1)*  
p.177



*Ensayo #34*  
*(Cabeza encerrada)*  
p.187



*Ensayo #42*  
*(Planos cortantes)*  
p.197



*Ensayo #43  
(Figuras y volúmenes)  
p.198*



*Ensayo #44  
(Figuras fragmentadas)  
p.199*



*Ensayo #45  
(Chance Collage)  
p.200*



*Ensayo #46  
(Estudios de figuras)  
p.202*



*Ensayo #47 (Ciervo)  
p.203*



*Ensayo #48 (Figura pop)  
p.204*



*Ensayo #49 (Viñetas)  
p.205*



*Ensayo #50 (Díptico)  
p.207*



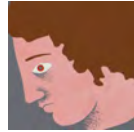
*Ensayo #51  
(Composición abstracta II)  
p.208*



*Ensayo #52  
(Escena con naiskos I)  
p.209*



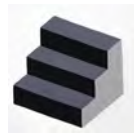
*Ensayo #53 (Pareja)  
p.211*



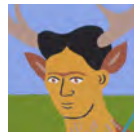
*Ensayo #54  
(Cabezas mitológicas)  
p.212*



*Ensayo #55 (Psicodelia)  
p.213*



*Ensayo #56 (Escaleras)  
p.214*



*Ensayo #57  
(El venado herido)  
p.215*



*Ensayo #58 (The Wall)  
p.217*



*Ensayo #59  
(Espacio en niveles)  
p.218*



*Ensayo #60  
(Escena con naiskos II)  
p.219*



*Ensayo #61  
(Escena oriental)  
p.221*



*Ensayo #62  
(El sacrificio de Polixena)  
p.222*



*Dibujo #63  
(El jabalí de Calidón)  
p.223*



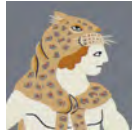
*Ensayo #64  
(Constelación mítica)  
p.225*



*Ensayo #65 (Esculturas)  
p.226*



*Ensayo #66 (Argos)  
p.228*



*Ensayo #67  
(Cocinando el vellocino)  
p.229*



*Ensayo #71 (Sátiros)  
p.233*



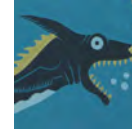
*Ensayo #75  
(Embarcación)  
p.239*



*Ensayo #68  
(Trama vegetal)  
p.230*



*Ensayo #72 (Templo)  
p.234*



*Ensayo #76  
(Escena marina)  
p.240*



*Ensayo #69  
(Muerte de Acteón)  
p.231*



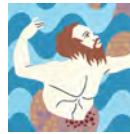
*Ensayo #73  
(Simetría con naiskos)  
p.236*



*Ensayo #77  
(Escena bélica)  
p.242*



*Ensayo #70 (Fuentes)  
p.232*



*Ensayo #74 (Pulpo)  
p.238*



*Ensayo #78  
(Conclusión gráfica)  
p.244*

---





