

TFG

TRAZADOS. APROXIMACIÓN A LA HUELLA GRÁFICA CÓMO RECURSO EXPRESIVO.

Presentado por Pilar Bañón Hernández

Tutor: José Manuel Guillén Ramón

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El proyecto que tiene cómo nombre *Trazados. Aproximación a la huella gráfica cómo recurso expresivo*, trata de crear un lenguaje visual que sea el resultado de un proceso de experimentación propia para con las técnicas gráficas. Alejándose de su línea tradicional, se pretende recoger los diferentes trazos, gestos y texturas que se pueden obtener valorando las posibilidades gráficas de cada técnica y probando hasta dónde se puede llevar.

Además, en este trabajo se busca abordar el concepto de huella en cuanto al tipo de rastro que se genera en una matriz y cómo. Asumiendo la gráfica cómo desarrollo creativo dónde no se descarta el error, si no que se asume cómo parte del proceso evolutivo del lenguaje artístico.

Éstas experiencias quedan recogidas en un libro de artista dónde las distintas estampas cobran sentido formando parte de un recorrido visual.

Palabras clave: Gráfica, huella, gesto, experimental, registro

SUMMARY AND KEY WORDS

The Project is named *Approach to a graphic footprint as an expressive resource* its goal is to try to create a visual language that is the result of a process of experimentation with graphic techniques. Moving away from its traditional line, it's intended to collect the different strokes, gestures and textures that can be obtained by evaluating the graphic possibilities of each technique and testing how far they can be carried.

In addition, this work seeks to address the concept of footprint in terms of the type of trail that is generated in a matrix and how so. Assuming the graphics as creative developments where error is not ruled out, to the contrary, they are assumed as part of the evolutionary process of artistic language.

All these experiences are gathered in an artist's book where the different prints take on meaning as part of a visual journey.

Key words: Graph, trace, gesture, experimental, record

AGRADECIMIENTOS

A mis compañeros de carrera, por sus consejos y su ayuda, por escuchar cada dilema y por acompañarme durante este tramo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
2.1. OBJETIVOS	6
2.2. METODOLOGÍA	6
3. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO	7
3.1. IDEA	7
3.1.1. <i>Antecedentes propios</i>	9
3.1.2. <i>Referentes</i>	10
3.1.2.1. <i>Pablo Palazuelo</i>	10
3.1.2.2. <i>Vasili Kandinsky</i>	11
3.1.2.3. <i>Paul Klee</i>	12
3.2. PROCESO Y PRODUCCIÓN	13
3.2.1. <i>Descripción de huella y gráfica</i>	13
3.2.2. <i>Concepto palimpsesto</i>	14
3.2.3. <i>Formato libro</i>	15
3.2.4. <i>Búsqueda de materiales</i>	17
3.2.5. <i>Definición del proyecto</i>	22
3.3. OBRA FINAL	26
4. CONCLUSIÓN	32
5. BIBLIOGRAFÍA	33
5.1. MONOGRAFÍAS	33
5.2. APORTACIONES A CONGRESOS	34
5.3. TRABAJOS FIN DE GRADO	34
6. ÍNDICE DE IMÁGENES	34

1. INTRODUCCIÓN

“El arte no expresa lo visible si no que hace visible lo inefable”¹

No es fácil contar con palabras lo que el arte es capaz de hacer visible. La creación artística permite conocer la materia, transformarla mediante líneas, colores, planos y volúmenes hasta el punto en el que dejan de ser simples elementos pasivos para cobrar vida cómo obras de arte, es decir, consiste en manipular un código de órdenes preexistente en la naturaleza. Para ello, se ha de conocer la materia o medio con el que se trabaja, saber cómo funciona. Sólo cuándo éste se interioriza a partir de experiencias, se dará la manifestación viva del lenguaje. Sin embargo, no se ha de confundir los términos anteriores con otra definición de arte que hace referencia a la habilidad o destreza que se adquiere mediante la práctica, adiestramiento o aplicación de reglas, es decir, esa parte del arte que se aproxima al *hacer bien una cosa* y que persigue la belleza formal de la obra. Si bien es cierto que se ha de tener presente los límites y dimensiones de la técnica con la que se trabaja ya que sólo a partir de ésta se podrá establecer una tensión entre proceso y experimentación, limitación y posibilidad, técnica y lenguaje plástico.

Éstos planteamientos, sumados a la propuesta para el proyecto desarrollado en la asignatura de *Gráfica experimental e interdisciplinar*, fueron el punto de partida que permitieron la realización de éste trabajo dónde se trataba de abordar la obra gráfica cómo recurso expresivo. Conociendo de antemano el funcionamiento de las técnicas gráficas, se pretendió experimentar sus límites y su potencial interdisciplinario al alejarse de su línea clásica. Lo que dio lugar a un lenguaje artístico y expresivo diferente dependiendo de los materiales y los procesos a los que fueron sometidos.

Se pretendió pues, asumir la obra gráfica cómo recorrido sensible, dónde la aparición de errores forma parte del proceso creativo y enriquece la búsqueda de un amplio alfabeto gráfico. De esta forma, no se buscó un resultado fiel a un referente, si no que se insistió en el registro de diferentes líneas, direcciones, texturas, trazos y gestos, por sí mismos o bien al ser superpuestos entre ellos dando lugar a nuevos caracteres. De la misma forma, se pretendió analizar el tipo de huella que se ha generado en cuanto al *cómo* y al *qué* aportan al lenguaje visual de la obra general.

1 KLEE, P. citado en Pablo Palazuelo. *El plano expandido*. Madrid: Abada, D.L. 2010 de MADERUELO, J.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

- Registrar la mayor cantidad posible de huellas llevando al límite las posibilidades de la obra gráfica comprendiendo nuevas formas de actuar para la creación de dichos registros
- Crear un recorrido o lenguaje visual que sea el resultado de un proceso de experiencias gráficas
- Probar, analizar y buscar diferentes posibilidades para crear registros, desde la elección de materiales que se van a utilizar hasta valorar los resultados que se obtienen de cada uno.
- Alejar las técnicas gráficas de su línea tradicional sin dejar de controlar lo que ocurre en cada momento.
- Explotar las posibilidades de registro de una misma imagen o negativo.
- Realizar un libro de artista que recoja todo el proceso llevado a cabo y cree un recorrido visual.

2.2. METODOLOGÍA

Para lograr los objetivos propuestos, se establece una metodología y unas pautas para su realización. Dichas pautas, comienzan con una búsqueda teórica dónde se apoyará y nutrirá el proyecto, no sólo teóricamente, si no que además me ayudarán a la elección de materiales y formas de actuar con ellos que serán decisivas a la hora de su desarrollo. Éstas fuentes de información se manifiestan en forma de libros, publicaciones de congresos, estudio de artistas, artículos, etc. Todos ellos se centran en la reflexión de la técnica o el medio que se va a utilizar y cómo, dejando en un marco inferior las descripciones puramente formales de técnicas, que describen un proceso efectivo y mecanizado. De estas consultas, adquiero nuevos conceptos a abordar en mi proyecto cómo el pensamiento divergente o la forma de abordar la técnica.

Entre esta búsqueda teórica, podríamos destacar una bibliografía específica que me ha ayudado a desvincularme de la búsqueda de un resultado fiel a un referente y su reproducibilidad, aspecto muy vinculado a la obra gráfica. MARTÍNEZ MORO, J. *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)*, MADERUELO, J. *Pablo Palazuelo. El plano expandido*, DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen : historia de la mirada en Occidente...* Son algunos de los títulos que me han ayudado a entender el medio cómo un espacio de creatividad con infinitud de posibilidades a descubrir si se decide ir más allá de las formalidades ortodoxas establecidas. Por otra parte, cabe destacar la consulta de imágenes y obras del campo de la geometría abstracta. Se trata de la base formal que se va a utilizar para este proyecto debido a sus caracte-

rísticas constructivas, la creación de una obra objetiva sin buscar la reproducción de objetos o entes que podemos encontrar en la naturaleza y la simple creación de un juego visual basado en formas y colores construidas sobre un diálogo espiritual. Me interesa adoptar estos conceptos para concretar mi proyecto. El objetivo es la recopilación de diferentes registros, de esta forma, no existe la necesidad de divagar con la exhibición de la realidad realizando una representación de la misma, ni fiel ni interpretada. Las formas geométricas me permiten centrarme en la construcción y superposición de trazos que mediante las diferentes maneras de unirse, generarán nuevos registros.

Una vez terminada la fase de estudio, llega el momento de buscar los materiales a utilizar que más se adapten tanto a los objetivos como al proyecto. Se trata de encontrar dentro de las técnicas gráficas los materiales que mejor me permitan llevar a cabo diferentes registros así cómo su combinación. Utilizando técnicas mixtas o no, el resultado ha de contar con un amplio alfabeto gráfico además de ser propicio para las intervenciones espontáneas. De la misma forma, se ha de trabajar con un material que más tarde permita su manipulación para producir un libro de artista, buscando que todas las experiencias queden recogidas y cobren sentido al contextualizarlas dentro de una obra.

En cuanto al desarrollo, consiste en interiorizar la materia a partir de la práctica. No se partirá de ningún referente establecido, sólo de los conocimientos adquiridos mediante experiencias. Dichos conocimientos, darán fluidez a la hora de desarrollar el proyecto que se irá construyendo por intuición durante el propio proceso.

Por último, se procederá a la realización de la memoria escrita dónde se recopilarán todos los conocimientos y datos que se han utilizado y seguido para el desarrollo del trabajo.

3. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

3.1. IDEA

La idea de este proyecto surge principalmente cómo una búsqueda personal de un lenguaje propio alejado de la forma de actuar puramente ortodoxa.

Esta búsqueda se encuentra estrechamente relacionada con las técnicas gráficas desde el momento en que cursé la asignatura de *Fundamentos del grabado*. En ella, pude descubrir una forma de trabajar con la que me sentía completamente cómoda y dónde veía un gran potencial a explotar

e investigar. De esta forma, en el año siguiente cursé más asignaturas relacionadas con la obra gráfica donde tuve ocasión de continuar aprendiendo diferentes técnicas así como sus posibilidades; *Litografía, Serigrafía y Gráfica experimental e interdisciplinar*. Sin embargo, es en ésta última cuando se desarrolla todo el proyecto que se desenvuelve en esta memoria. Se trata de una asignatura donde se nos plantea un único proyecto gráfico con total libertad, tanto en la elección del tema cómo a la hora de elegir los materiales y técnicas. Consiste en un proyecto donde se busca que el alumno sea capaz de plantear una producción artística y no sólo la desarrolle correctamente, si no que se consiga resolver los problemas que surjan durante el proceso de realización así como de buscar planteamientos innovadores y procedimientos alternativos y de experimentación propia a través de la técnica que ha elegido. Es en este momento cuando se plantea la idea que finalmente se lleva a cabo en el *Trabajo Fin de Grado*.

De la obra gráfica siempre me han interesado más las posibilidades técnicas que la estética determinada del resultado final. Me interesan las texturas, líneas, rastros y registros que se generan en una matriz-soporte. De la misma forma, me interesa analizar el cómo se han creado dichos registros y estudiar los elementos plásticos de cada técnica; en el caso de la linoleografía la rapidez, fluidez, simpleza, limpieza y veracidad del contenido de la matriz; del grabado calcográfico, los negros profundos y rayados, texturas rugosas y graneadas, registros realizados directamente a partir de una incisión o bien realizando reservas, así como la acción indirecta que realizará el ácido posteriormente; de la litografía la magnífica capacidad de registro de cada minúsculo trazo y sus resultados de calidad; de la serigrafía la posibilidad de estampar en cualquier material además de los factores que crean las superposición de tintas. Todos los procesos gráficos se encuentran estrechamente relacionados con la técnica, entendiendo ésta cómo el conocimiento de principios generales materializados en procesos más o menos cerrados. De la misma forma, se amplía hacia el territorio del descubrimiento de nuevas soluciones.

Así, el artista podría definirse como una figura que se desenvuelve en la tensión entre su habilidad para la transformación de la materia, y su capacidad intelectual para resolver nuevos problemas². Se encuentra entre la norma y la posibilidad de innovación. Sin embargo, para ello hay que comprender primero la técnica hasta el punto de interiorizarla. Es entonces, como afirma el pintor expresionista alemán Ernst Ludwig Kirchner: *“sólo cuando el subconsciente trabaja instintivamente con los medios técnicos, puede la emoción expresarse en las planchas en toda su pureza, y las limitaciones téc-*

*nicas, dejando de ser estorbos, se vuelven auxiliares*³ Se toma la técnica no sólo como una voluntad mecánica, sino conceptual. Cada medio gráfico posee unos elementos plásticos específicos que se utilizan para la expresión y representación de conceptos, sin embargo, el conocimiento profundo de la técnica con la que se trabaja será la que permitirá al artista fusionarse con la materia, dejarse llevar en un libre abandono al medio para indagar y descubrir otros caminos de experiencias gráficas.

Así, comienza la génesis de la idea a desarrollar; partiendo del conocimiento de distintas técnicas de impresión, experimentar los distintos registros que se pueden crear. Estampar estos mismos, hacer una recopilación de todos ellos y estudiar cómo se han realizado frente a los resultados que se han obtenido. De la misma forma, valorar la superposición de diferentes imágenes ya sean exactamente idénticas en cuanto a forma y técnica, o diferentes. Es decir, utilizar técnicas mixtas con el fin de obtener un resultado plástico que no sea completamente fiel a un único medio. El objetivo es conseguir reunir la mayor cantidad posible de huellas llevando al límite las posibilidades de la obra gráfica. Se busca así mismo, comprender nuevas formas de actuar para la creación de dichos registros sobre la matriz-soporte haciendo hincapié en lo que ocurre en el proceso de creación y revelando los procesos mediante los que se crea una imagen, entendiendo el medio como un recorrido sensible que nos invita a descubrir.

3.1.1. Antecedentes propios

Antes de comenzar a desarrollar la idea de éste proyecto, aparecen diferentes esbozos, pruebas o bocetos que se van mostrando cómo la inquietud de lo que más tarde se acabará desarrollando como el *Trabajo Fin de Grado*.

Estos que califico como antecedentes propios para la realización de este trabajo, son generalmente apuntes, búsquedas geométricas con diferentes gradaciones realizadas a carboncillo y mediante reservas con cinta de carroceros para llevar a cabo una construcción formal. Algunos, se encuentran maquetados en un formato de libro que se define como pequeños cuadernillos donde se aprecia un principio de búsqueda de un lenguaje propio. Sin embargo, no dejan de ser un inicio de lo que más tarde se acabará desarrollando



Fig. 1. Trabajo previo I, 2018. Carboncillo sobre papel

3 KIRCHNER LUDWING, E. citado en *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)* de MARTÍNEZ MORO, J.

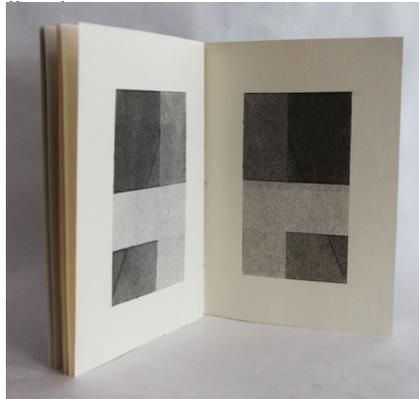
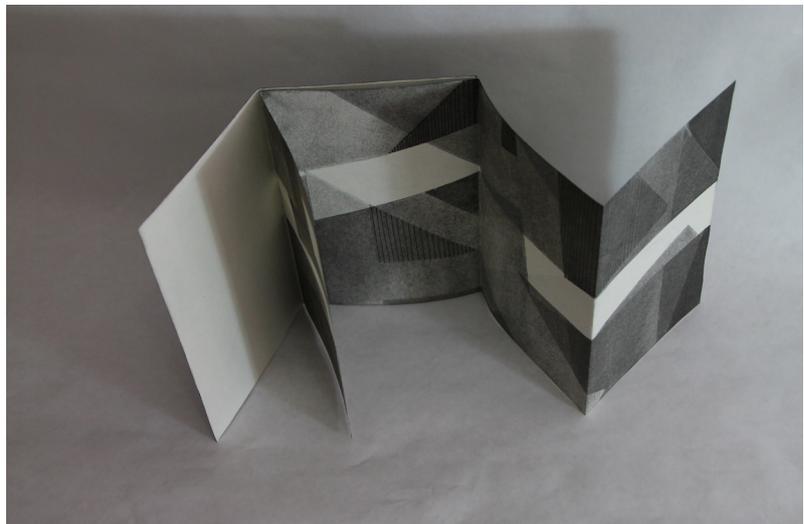


Fig. 2. Trabajo previo II, 2018. Carboncillo sobre papel

Fig. 3. Trabajo previo II, 2018. Carboncillo sobre papel

Fig. 4. Trabajo previo II, 2018. Carboncillo sobre papel

Fig. 5. Trabajo previo III, 2018. Carboncillo sobre papel



3.1.2 Referentes

Cabe destacar, que los referentes que se exponen a continuación no han sido escogidos por una relación directa con mi obra, por ser similares, ni por ir encaminados en una línea parecida a la de mi proyecto. Han sido pues, seleccionados como referentes, debido a que en ellos he encontrado una relación de conceptos, ideas, planteamientos y formas de observar que me han resultado interesantes y que han participado en la gestación de este trabajo, tanto en su desarrollo conceptual como matérico. Es decir, no tomo como referente el resultado formal de sus obras a lo largo de su carrera artística, sino los planteamientos que hay tras ellas.

3.1.2.1. Pablo Palazuelo

Pintor, grabador y escultor español estrechamente relacionado con la abstracción, asumiendo esta como la culminación de los principios de



anatomía y la visualización de la obra de arte. Se trata, de la relación de las corrientes de espiritualidad y la concepción sagrada del trabajo del artista, basados en la filosofía y el esoterismo, con los conocimientos de las matemáticas, la física y el pensamiento científico. Una combinación que tiene como resultado una abstracción fría que busca ofrecer imágenes de una realidad que se va desvelando pero para la que no hay palabras que permitan su descubrimiento.

Reconoce además, la relación entre ciertas experiencias mentales y emocionales con los colores, formas y ritmos. El cerebro humano tiene tendencia a dotar de sentido a las configuraciones lineales y dar continuidad al trazo. Por ello, Palazuelo utilizará la geometría como una herramienta al servicio de la composición, como una manera de generar formas. Comienza a trabajar sus obras con elementos geométricos que irá cambiando y dejará atrás al tomar decisiones puramente estéticas y compositivas, sin perder su simbolismo. En suma, manipula un código de órdenes preexistente, basado en el conocimiento y transformación de la materia, entendida como un soporte dónde se germinan formas. Se trata de un proceso vivo de interiorización y experiencia. Trata de ir más allá del acto de representar e intenta descubrir los secretos de la forma.



Fig. 6. Pablo Palazuelo: *De Somnis VII*, 1998, óleo sobre lienzo.

Fig. 7. Pablo Palazuelo: *De Somnis VII*, 1997, óleo sobre lienzo.

Son estos planteamiento los que me resultan interesantes de la obra de Palazuelo. La búsqueda de nuevas formas, la transformación de estas a otras y, en ese proceso, descubrir aquellas que aún no han sido desveladas. La utilización de los elementos geométricos en la búsqueda de un resultado formal, carente de utilidad y funcionalidad, basado en el placer de la contemplación. Conocer la materia hasta el punto de manipularla y transformarla libremente, alejándola de su legítima forma de actuar.

3.1.2.2. Vasili Kandinsky

Pintor ruso y teórico de arte, es considerado como el precursor de la abstracción lírica y el expresionismo. También se interesa por la teosofía, entendiéndola como la verdad fundamental que subyace tras las doctrinas y rituales en todas las religiones del mundo. En 1912 publicó *De lo Espiritual en el Arte*, donde critica a las instituciones académicas tradicionalistas y la idea de arte en general. En él se describe la fundación teórica del movimiento abstracto y habla de una nueva época de gran espiritualidad y de la contribución de la pintura a ella. El arte nuevo debe basarse en un lenguaje de color y, a diferencia de las antiguas teorías, él no se interesa por el espectro de lo representado, sino solo en la respuesta del alma. Simplifica el vocabulario de sus formas adentrándose en la precisión geométrica, entendiéndolo este como un lenguaje para el que no existe otra traducción.



Fig. 8. Vasili Kandinsky: *Algunos círculos*, 1926, óleo sobre lienzo.

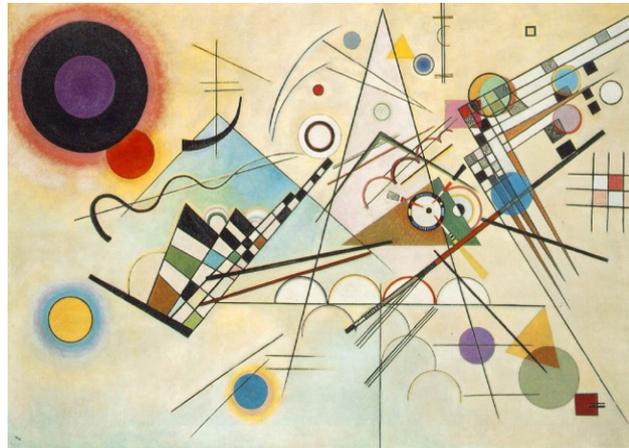


Fig. 9. Vasili Kandinsky: *Composición VIII*, 1923, óleo sobre lienzo.

Kandinsky defiende que el artista debe tratar el *qué* del arte frente al *cómo* es decir, qué contenido en la materia frente al cómo se muestran objetos basados en referentes reales y en su interpretación por el autor. El artista debe ser un *sabio profesional* que se encuentre por encima del miedo, analizando la técnica, haciéndose preguntas y poniendo en juicio la materia sobre la que ayer descansaba todo. No se trata tanto de una teoría por aplicar sino de un método de aproximación intuitiva. Cada técnica artística cuenta con límites y virtudes que lo definen y diferencian de los demás, sin embargo Kandinsky afirma que quien sea capaz de investigar más allá colaborará con la construcción de la *pirámide espiritual* que haga avanzar al arte hacia un futuro.

Este artista me interesa debido a estos planteamientos sobre la materia, la forma que tiene de entender el arte desde la investigación de sus límites y posibilidades, y el cuestionamiento que genera entorno a lo establecido; su entendimiento del uso del color relacionado directamente con el alma humana; la creación de una actividad artística basada en la visualidad como forma de entrar en relación con las cosas y conocerlas; el desarrollo de una composición basada en la yuxtaposición de formas gráficas y cromáticas que sean independientes como tales, pero que al formar parte de un conjunto cobren sentido y a su vez se unan dando lugar a una obra en toda su totalidad; la construcción de un trabajo basado en la intuición y realizado a tientas. Son algunos conceptos que he intentado trasladar a mi proyecto.

3.1.2.3. Paul Klee

Pintor alemán nacido en Suiza. Su estilo difícil de catalogar, varía entre el surrealismo, el expresionismo y la abstracción. Comprende los procesos pictóricos cómo una forma de materializar y volver visible una visión oculta

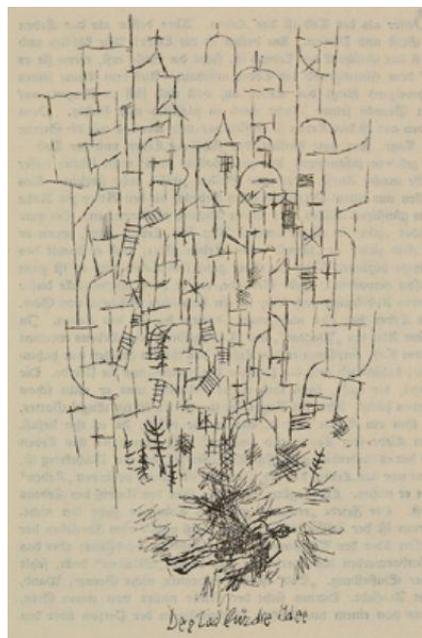


Fig. 10. Paul Klee: *Crystal gradation*, 1921, acuarela.

Fig. 11. Paul Klee: *Death for the idea*, 1915, dibujo.

además de que pretende asumir el movimiento de la imagen y convertirlo en una fuerza visual que actúe sobre el espectador. Defiende que la significación de la obra viene determinada por la propia composición y esta, debe buscar un equilibrio entre la construcción formal, basada en aquellas cualidades intuitivas que permitan la creación, y la determinación formal que transforme dichos impulsos azarosos en exposición artística.

De nuevo, se trata de conceptos entorno a la hora de abordar la imagen desde un punto de vista práctico, instintivo y formal. Sin enfatizar en el motivo que se está representando y como lo interpreto. Se centra en la utilización y disposición de la materia. Conceptos que busco abordar en este trabajo.

3.2. PROCESO

A continuación, se va a desarrollar el proceso llevado a cabo para la realización del proyecto según la metodología descrita en el apartado 2.2 de esta memoria.

3.2.1. Descripción de huella gráfica

Para comenzar con el estudio teórico de este proyecto, es necesario dar una definición al concepto de *huella gráfica*. Si consultamos la Real Academia Española de la Lengua, *huella* viene descrito como: señal que deja el pie del hombre o del animal en la tierra por donde pasa; señal que deja una lámina o forma de imprenta en el papel u otra cosa en que se estampa; rastro, seña, vestigio que deja alguien o algo; impresión profunda y duradera; indicio, mención, alusión. Es decir, consiste en el rastro que queda o deja alguna cosa al realizar una acción específica. Se trata de un concepto que se encuentra estrechamente relacionado con el ser humano a lo largo de toda la historia, y aún más en concreto, en la historia del arte.

El afán humano por dejar huella, por perdurar en el tiempo a través del lenguaje del arte, desde las pinturas rupestres hasta nuestros días, ya sea realizando una representación de nosotros mismos, de nuestra naturaleza interior, del mundo o de como percibimos este, o incluso, una forma de conectar con el alma humana. Sin embargo, estas huellas no dejan de ser la reproducción de algo que fue y ya no es. Pues lo que observamos es el rastro que dejó su original, es el registro que dejó algo efímero y que ahora permanece a través de su reproducción.

Por otro lado, encontramos definido *gráfica* como: perteneciente o relativo a la escritura y a la imprenta; que se representa por medio de figuras o signos; dicho de un modo de hablar, que expone las cosas con la misma

claridad que si estuvieran dibujadas; representación por medio de líneas.

Valorando ambos conceptos y llevándolos a un campo artístico, podríamos entender la huella gráfica como una forma de trabajo creativa en la que los registros de lo que fue y ya no es, se hacen tangibles a través de los grafismos que nos pueden proporcionar determinadas herramientas. Estos mismos, se traducen en la presentación de experiencias vividas en una matriz, en el caso de las técnicas gráficas, que acaban por reproducirse en otro material, generando una reproducción de su original. Cabe añadir que la obra gráfica no debe tener como resultado una estampa para seguir considerándola parte del mundo seriado. Se trata de un sistema autorregulable en el que cada uno debe encontrar los materiales y formas de actuar con los que se sienta cómodo, no importa si al resultado se le puede denominar *estampa*, pero sí es necesario que el método con el que se ha creado la imagen proceda desde las técnicas gráficas, o como concluye Kandinsky: “*no es necesaria la anatomía u otras ciencias ni la negación de éstas si no la libertad del artista para poder elegir sus medios con un objetivo*”⁴

En la búsqueda de información, encuentro diferentes conceptos que pretendo aplicar a mi obra. El pensamiento divergente por ejemplo, entendiendo este como algo que discrepa o se separa de la línea establecida, basado en la búsqueda de alternativas o posibilidades creativas y diferentes para la resolución de un problema. Es decir, un pensamiento que me hace reflexionar sobre que medios tengo y que puedo hacer con ellos para sacarles el mayor partido posible adecuándolos al proyecto que voy a desarrollar. Se trata, por tanto de la búsqueda que cada artista ha de llevar a cabo para encontrar el medio, como decía Kandinsky, para cumplir sus objetivos.

3.2.2. Concepto palimpsesto

Uno de los conceptos que se buscan abordar en este trabajo y para el que será indispensable la búsqueda del medio más propicio para su realización es el palimpsesto. Se denomina palimpsesto (del griego antiguo que significa “grabado nuevamente”) al manuscrito que todavía conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe. Se vuelve a escribir para ofrecer una nueva lectura, aunque siempre quedarán restos de la anterior.

Este término está profundamente ligado a la obra gráfica, en primer lugar, debido a la realización de pruebas de estado para la observación de la situación de la imagen y su posterior continuación como una secuencia de



Fig. 12. Palimpsesto de Arquímedes.

4 KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte : contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona : Paidós, 1997

trabajo. Y en segundo lugar, por tratarse de una superposición y yuxtaposición de formas. Los sucesivos episodios de trabajo se funden, confunden y eliminan cuando se continúa trabajando sobre la imagen que ya existía, ya sea continuando con la creación de una matriz, incidiendo y dibujando, o bien volviendo a registrar una estampa, continuando con el desarrollo de la imagen en el papel que se encuentra en constante crecimiento. El resultado que se genera es un eco sordo de significados explícitos llenos de evocaciones y zonas entretejidas donde es posible encontrar nuevos registros, signos o significados, donde en ocasiones se puede intuir lo que se esconde debajo, como una evidencia del paso del tiempo producto del secuenciado proceso de trabajo.

La matriz establece esta virtualidad espacio-temporal. Permanece como huella de la memoria o imagen de archivo, susceptible a ser utilizada de nuevo o intervenida. Debido a estas características se trata de un medio idóneo para desarrollar el palimpsesto, superponiendo lenguajes y niveles de información.

Para este proyecto, se pretende tratar dicho concepto como un recurso de composición, dónde se toma el papel no solo como un soporte sino como un plano de composición, de transformación y desgaste, como una erosión de la superficie mediante un medio externo. Además, se busca plantear el hecho de la sobreexplotación, llevando hasta la última consecuencia las dimensiones físicas que nos ofrece el propio medio, agotando las posibilidades materiales y plásticas de una imagen.

Se establece en este punto, una contradicción con la sacralización de la plancha como objeto artístico final y como producción artística, ya que se encuentra sometida a una continua transformación. Se vincula ahora con la práctica creativa en cuanto a la muestra de errores que se asumen como parte de la gráfica y no son corregidos, acercándose al campo de la experimentación e innovación.

3.2.3. Formato libro

Para este proyecto, se plantea la creación de un libro de artista con la intención de dar unidad a las experiencias gráficas recogidas y crear un lenguaje visual al mismo tiempo que se proporciona una forma de lectura alternativa.

Entendemos el libro de artista como una obra de arte que mantiene una conexión de ideas comenzando con la presentación de un material que da acceso a sus contenidos. Se trata de una definición muy flexible, pues no existe un formato ni límites disciplinares determinados sino que acepta todo

tipo de variaciones ligadas a las intenciones del artista; se conjuga libremente imagen y texto; en ocasiones se trata de ejemplares únicos y en otras de pequeñas ediciones; se pueden considerar objetos intermedios entre pintura, grabado y escultura; puede tratarse de intervenciones en libros ya editados, etc. Por ello, se trata de un ejercicio plástico que propicia total creatividad y libertad para la creación de la obra.

“La creación de libros-objeto como recurso didáctico, hace que el alumno conozca los libros, utilice efectivamente las posibilidades espaciales de la página, investigue, cree y desarrolle la potencialidad táctil y proponga formas, medidas y colores adecuados, es el único responsable de que el libro llegue a ser un hecho real. Las medidas, la forma, los colores y los materiales empleados nos proporcionan una experiencia visual, táctil y hasta olfativa.”⁵

Estos son los conceptos que pretendo asumir y por los que se decido desarrollar un libro-objeto cercano a la escultura. Utilizando las estampas que obtengo como resultado de un proceso de experimentación gráfico y otrogándoles otras posibilidades de lectura donde todas las partes del libro se relacionan entre sí. De la misma forma, pretendo establecer un carácter expositivo tridimensional. Que no exista una única forma de ver o leer la obra sino proponer diferentes: amberso y reverso, horizontal y vertical.

De esta forma, se plantea desarrollar un formato de libro con los conocimientos adquiridos durante el curso llevado a cabo en la universidad: *Taller de encuadernación del pliego al cosido* por Poncho Martínez. Este se trata de un libro con múltiples lecturas. Está basado en un acordeón de 40 cm con cada pliegue de 1,3 cm donde mas tarde se encolarán las páginas. Este acordeón es la estructura que mantiene la forma del libro además del lomo, donde debido a su formato, se posibilita la actuación e integración de algún elemento que permite la lectura del reverso. Al desplegar el libro en vertical, se establece un formato similar a un calendario en el que se pueden ir levantando cada pagina para leer la siguiente, del mismo modo al caer en esta posición se establece una especie de escalera donde se aprecia el conjunto que crean las distintas páginas al caer una encima de otra. Por ello, se establece la posibilidad de que las páginas vayan intervenidas solo por una cara sin necesidad de intervenir también por la otra. Además, debido a los pliegues tan pequeños que le otorgan flexibilidad, se puede torcer ligeramente creando una espiral y dando una vez más, otra lectura y otra forma expositiva.



Fig. 13. Maqueta de libro de artista, 2018.

Fig. 14. Maqueta de libro de artista, 2018.

5 LÓPEZ, F y HERNÁNDEZ, S. El libro objeto como recurso didáctico. En: *II Congrès Internacional de Didàctiques*. Girona, 2010.

3.2.4. Búsqueda de materiales

Otro de los objetivos que se intenta abordar en este proyecto, es trabajar la imagen desde el primer momento de su creación. Las técnicas gráficas pueden ser entendidas a grandes rasgos como una forma de trabajo donde se transfiere una imagen de un soporte a otro y permite su reproducción y por tanto, mayor universalidad de la obra. Sin embargo, para este proyecto se busca atender más a lo que ocurre en el momento en el que se crea la imagen, que materiales se utilizan para dejar huella en una matriz, como se utilizan y hasta que punto podría cambiarse esa forma de actuar, en ciertos aspectos, establecida. Además, se busca continuar trabajando la imagen una vez que el proceso en marcha.

Así los materiales que se van a utilizar para desarrollar este proyecto son definidos por las pruebas que se realizarán con ellos, en las que se valorará si se trata del medio idóneo para realizar el trabajo o no.

El análisis de pruebas y bocetos que se iban a realizar no consistían en esbozos previos hechos rápidamente para más tarde seguirlos al milímetro y obtener una reproducción más elaborada de dicho apunte, sino que, los bocetos que se pretenden realizar para el desarrollo de éste proyecto consisten en una práctica. Como menciona Alejandro Rodríguez cuando se refiere al seguimiento de un referente y la obsesión por el acabado de las imágenes: *“esta actitud cercena el desarrollo de un sinfín de posibilidades que se generan casi por sí solas, gracias al grado de flexibilidad perceptiva y actitudinal que ejerzamos cuando se talla una plancha”*⁶. De esta forma, no se busca un objetivo específico a seguir, si no abordar la imagen directamente y no condicionar la obra a ningún referente o motivo inicial. El objetivo de no realizar ningún boceto consiste en la búsqueda de un proceso más fluido, enérgico y creativo. Por ello, la práctica previa a realizar el trabajo final, consiste en una interiorización de la técnica que se va a utilizar. Se pretende alcanzar una capacidad resolutoria, asumir la materia hasta tener la capacidad de resolver cualquier imagen con fluidez. Si bien es cierto, que se necesitará realizar algunas pruebas para observar y valorar los aspectos formales, ver que la materia funciona y que crea esos registros que buscamos al mismo tiempo que solventa los aspectos compositivos que son necesarios para que una imagen

6 RODRÍGUEZ, A. El medio es el mensaje. Génesis y desarrollo de la imagen sobre la plancha de metal. En: *Ilustrafic. 2º Congreso Internacional de Ilustración, Arte y Cultura Visual*. València: Universitat Politècnica de València, 2015.



Fig. 15. Grabado calcográfico en plancha de zinc. Imagen lista para introducir en el ácido.

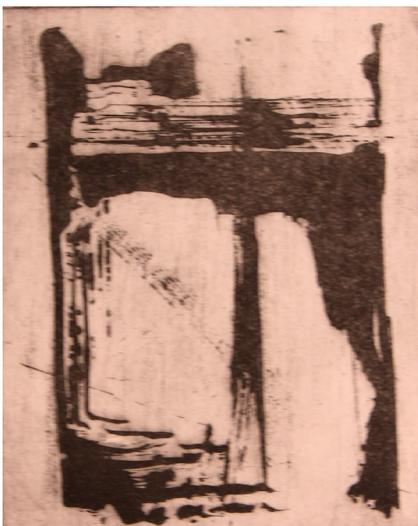


Fig. 16. Prueba de estado, 2018. Aguatinta al azúcar sobre papel popset.

nos resulte atractiva, atrayente o que nos incite a seguir mirando.

Se realizaron pruebas con distintas técnicas de grabado calcográfico y serigrafía. Además, se mezclaron ambas técnicas para valorar los resultados que se obtenían al llevar a cabo la realización de la técnica mixta. Se trata, como ya hemos dicho, de un proceso donde el objetivo es encontrar el medio que presente mayores posibilidades y aporte mayor variedad de registros al alfabeto gráfico además de una forma de introducirme de lleno en la materia, buscando la mejor forma de actuar desde la práctica, sensibilizándome con el medio y acercándome a la expresión de este.

El grabado calcográfico es una técnica donde las imágenes son el resultado de la estampación, mediante una prensa o tórculo, de una matriz donde se han realizado incisiones que retendrán la tinta. En el caso del aguafuerte y el aguatinta al azúcar, se necesita realizar unas reservas y su posterior eliminación selectiva en aquellas zonas que donde se desea que actúe el ácido, que agrabará dichas incisiones en función del tiempo de actuación. Dicho proceso se puede repetir hasta conseguir diferentes grados de mordidas. Son técnicas donde se trabaja el positivado de tal manera que, donde se realizan las actuaciones será donde quede la tinta, pero sin embargo la imagen tendrá un resultado en espejo.

Para la realización de pruebas con estas técnicas, la forma de actuar para levantar las reservas, consistió en arrastrar la cinta adhesiva cuando el barniz protector estaba aún en mordiente. También en arañar la cinta colocada en la matriz obligando al barniz a adherirse a ella. Se fue introduciendo en el ácido y vuelto a repetir el proceso de reserva y eliminación de esta. Las actuaciones que se ejercían sobre la matriz no eran con la finalidad de construir una imagen, sino intentando crear diferentes registros sin atender a aspectos formales. De esta forma se crearon registros que no había obtenido antes debido a que lo establecido para llevar a cabo estas técnicas es esperar a que el barniz esté completamente seco y más tarde, con la ayuda de una punta seca, realizar incisiones lineales.

En cuanto a la serigrafía, se trata de una técnica que permite la impresión de una imagen sobre cualquier material. Consiste en transferir la tinta por medio de una malla sujeta a un marco. La imagen que se va a transferir a la malla, o pantalla, debe de ser completamente opaca ya que el proceso incluye un revelado en la insoladora. Es un medio donde, junto a otras técnicas gráficas como la fotolitografía y offsetgrafía, se trabaja continuamente desde el positivo. Las zonas que han quedado cubiertas serán las que se revelarán en el insolado y se desprenderán de la pantalla, dejando así un hueco libre de



reserva por el que pasará la tinta.

Para las pruebas que se realizaron con serigrafía, se buscó diferentes formas de abordar los negativos. Primero, se realizaron pruebas utilizando como material principal la tinta que se utiliza normalmente para calcográfico. Se realizaron reservas con cinta adhesiva sobre un acetato. Dichas reservas formaban los aspectos formales que iba a mantener la imagen. Más tarde y con la ayuda de un rodillo, se aplicó la tinta. Se continuó trabajando el negativo siguiendo este proceso de añadir o quitar materia con la ayuda de la cinta. Al ver el resultado sobre una pantalla de luz, la tinta había generado una trama de pequeños puntos que para ser utilizados en serigrafía eran idóneos y generaban una gran cantidad de texturas. Sin embargo, la imagen estaba muy cargada, es decir, había demasiada materia que se traduciría por una gran filtración de tinta. En efecto, cuando insolé la imagen la mayoría de las tramas que había creado la aplicación de la tinta con el rodillo no se apreciaban y se habían convertido en una superficie única. Sin embargo, vi la posibilidad de seguir trabajando con este negativo, modificándolo y volviéndolo a estampar encima de su registro anterior. De esta forma generaría una estampa que sería el resultado de todas las variaciones que había sufrido un mismo rastro. La imagen final quedaría, en este caso, como la memoria de de registro, de lo que había sido y de como poco a poco se había transformado y perdido materia. Así, trabajando el negativo, fui eliminando materia rascando directamente la tinta seca o con la ayuda de aguarrás, debilitándola y modificándola. Se trataba de abrir la imagen para que poco a poco fuera filtrando menos tinta y al mismo tiempo, intentando definir ciertos aspectos formales que ayudasen a crear una composición lógica.

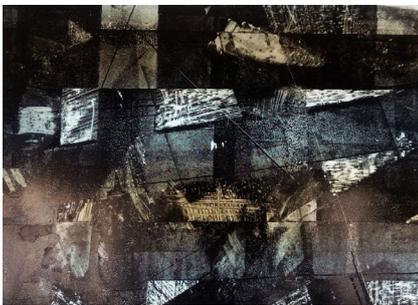


Fig. 17. Primer estado de la imagen sobre acetato con tinta calcográfica.

Fig. 18. Segundo estado de la imagen sobre acetato con tinta calcográfica tras su continuación.

Fig. 19. Estampaciones de todos los estados de la imagen sobre papel poliéster superpuestos.

A la hora de estampar, comprendí que era necesario el uso de otras tintas de las que teníamos en el taller. Se trataba de las tintas Sederlac, de base al agua, secado rápido y una gran capacidad de cobertura. Justo por esta última característica debía buscar otras tintas con las que trabajar que me proporcionaran transparencias al superponerse unas con otras. De esta forma, utilicé tintas de cuatricromía. Se trata de unas tintas de base al agua también, un secado algo más tardío y que, como originalmente están destinadas a la reproducción de imágenes mediante la superposición de sus cuatro canales CMYK, proporcionan transparencias e incluso crean otros colores al solaparse en la estampa.

Se realizaron también estampaciones sobre papel poliéster con el fin de obtener transparencias mediante otros medios que no fueran las tintas. De esta forma, sobre estos papeles sí que se estampó cada estado de la imagen sobre un papel diferente, para que al superponerlos todos creara la ima-



Fig. 20. Estampa de serigrafía con todos los estados de la imagen realizada con tinta calcográfica.

gen completa.

Sin embargo, analizando estas pruebas observé que creando la imagen con tinta calcográfica se obtenía una gran variedad de registros, pero resultaban repetitivos a la par que no podía controlar todo lo que ocurría en la imagen, ni de manera formal ni compositivamente. Se trataba de un medio que prestaba gran cantidad de texturas hasta el punto de asfixiar la imagen. Se hacía necesaria la aparición de zonas donde la vista pudiera descansar de tanta información.

Para continuar con esta búsqueda de materiales, se realizaron más pruebas utilizando un proceso similar, pero esta vez con gouache, que se trata de una pintura muy cubriente y diluible en agua. Su opacidad permite realizar zonas planas y limpias que son muy bien registradas por el proceso de insolado serigráfico. Así, se trabajó con este material en acetato sobre la mesa de luz para poder observar la imagen que se estaba creando: mediante reservas con cinta adhesiva, aplicación de ellas cuando aún está en mordiente la capa anterior, creando líneas y direcciones, rascando zonas, etc. Finalmente se generó la imagen que se iba a utilizar. En esta ocasión, se contaba con dos negativos del mismo tamaño pero con diferentes registros. Se pretendía intercalarlos para obtener diferentes imágenes según el orden de estampación. De la misma forma, se volvió a estampar con las tintas descritas anteriormente además de su combinación con las tintas Sederlac para obtener diferentes registros mediante la superposición de ellas. En total, para esta prueba se utilizaron un total de 4 tintas.

A la hora de estampar no se habían seguido unos patrones para que una capa quedara perfectamente encima de la otra, sino que se había experimentado en cuanto a realizar ambas estampas a la vez, utilizando un papel grande, y dándole la vuelta a este de forma arbitraria. El resultado obtenido a partir de este proceso fue más satisfactorio que el anterior. Se trataba de una imagen más lisa, con mayor atractivo estético donde se habían obtenido bastantes registros sin llegar a la saturación de los mismos. De la misma forma, se apreciaba un cambio en las zonas donde la tinta había actuado encima de la anterior frente a las que se habían situado directamente en el papel. Esto, enriquece el lenguaje gráfico, pues hay partes donde se puede apreciar una imagen tal y como está en la pantalla de serigrafía y en otras, se observa la superposición que genera al combinarse.

Algunas de las estampas que obtuve como resultado de este proceso, se maquetaron en distintos formatos de libro para comprobar si la lectura que generaban este tipo de huellas eran idóneos y funcionaban entre sí.



Fig. 21. Prueba de libro de artista, 2018. Serigrafía sobre papel popset, negativos a partir de gouache.

Fig. 22. Prueba de libro de artista, 2018. Serigrafía sobre papel popset, negativos a partir de gouache.

Fig. 23. Detalle de la prueba de libro de artista, 2018. Serigrafía sobre papel popset, negativos a partir de gouache.

Fig. 24. Prueba de libro de artista, 2018. Serigrafía sobre papel popset, negativos a partir de gouache.

Por otra parte, llevé a cabo otro tipo de pruebas para continuar valorando cómo se pueden crear registros en la pantalla de serigrafía. En esta ocasión, consistía en realizar el proceso de emulsionado e insolado normal con el que se procedería para una reproducción estandar, pero sin imagen. Lo que obtenemos es una malla con toda la emulsión seca e insolada y se pretende abrir huecos en la pantalla por los que filtre la tinta con el recuperante que normalmente se utiliza para, como su nombre dice, recuperar la pantalla, eliminar toda la emulsión y dejarla limpia y lista para trabajar la siguiente imagen. Con la ayuda de un pincel, se aplica este líquido que sólo actuará en las zonas donde entre en contacto. Así, se pueden realizar registros trabajándolos directamente sobre la pantalla, viendo todo lo que ocurre y que corresponde con lo que quedará en el papel, sin ningún paso intermedio. Mediante este proceso se pueden obtener grafismos y rastros muy variados pero no era esto lo que se andaba buscando para el resultado formal del proyecto. Se buscaban aspectos compositivos más cercanos a la geometría, simplemente por estar contruidos a partir de líneas, direcciones, superficies recortadas, etc. De este modo, aunque los aspectos que proporcionaba esta forma de

actuar podrían tener un gran despliegue, no resultó ser lo que se buscaba.

Sin embargo, antes de descartarlo definitivamente, se realizó técnica mixta de estas estampas con las planchas de aguafuerte y aguatinta al azúcar que se habían realizado anteriormente, para valorar los resultados que se obtenían al fusionar ambos tipos de huellas. Así, se estamparon las planchas de grabado encima de los registros creados en serigrafía. Las estampas resultantes contaban con una atmósfera envolvente y diferentes rastros y registros que resultaban muy interesantes. Pero debido al resultado del papel: marcas de los biselados, endurecimiento de la fibra tras ser humedecido y secado, etc. Se concluyó en que no era la forma de actuar más adecuada para más tarde proceder al montaje de un libro de artista.



Fig. 25. Prueba de registros serigráficos realizados a partir de retirar la emulsión con ayuda del recuperante. Serigrafía sobre papel Popset



Fig. 26. Prueba de estado, 2018. Técnica mixta serigrafía y aguafuerte sobre papel Popset.



Fig. 27. Prueba de estado, 2018. Técnica mixta serigrafía y aguatinta al azúcar sobre papel Popset

Analizando los resultados obtenidos hasta el momento, se concluyó con que los materiales que más se adecuaban al proyecto y a los objetivos propuestos era creación de registros con gouache estampados en serigrafía. Dicha elección, se realizó debido a los aspectos formales que proporciona esta forma de actuar: gran capacidad de registro, creación de algunas zonas planas y otras con más texturas, posibilidad de alteración de la imagen durante la estampación, combinación de distintos colores y tintas, superposición y yuxtaposición de la imagen, manejo y flexibilidad del papel, etc.

3.2.5. Definición del proyecto

Una vez elegidos los materiales y la forma de actuar con ellos, llega el momento de desarrollar las estampaciones que formarán parte de la obra

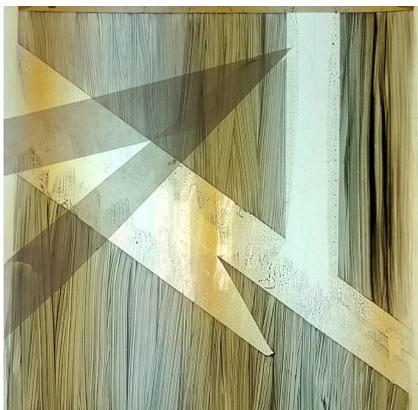


Fig. 28. Trabajo del negativo con gouache sobre la mesa de luz

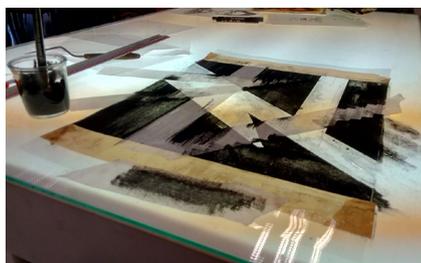


Fig. 29. Trabajo del negativo con gouache sobre la mesa de luz

final con la que se concluye este proceso de experiencias.

De esta forma y como se ha ido explicando en la búsqueda de materiales, se procede a la creación de dos negativos cuadrados con independientes registros y con gouache, de 35x35cm cada uno, para poder obtener 4 visiones de cada uno y agotar esas posibilidades plásticas que se comentaron anteriormente.

Trabajando sobre la mesa de luz, haciendo reservas con cinta adhesiva, añadiendo y quitando materia, formando la composición intuitivamente, actuando en mordiente, arañando y quitando opacidad, y finalmente realizando algunas líneas estructurales para definir mejor la forma, se crearon los negativos.

Se llevaron estas imágenes a la pantalla de serigrafía y más tarde se estamparon. Para ello, se realizaron cinco estampaciones con las tintas antes descritas y utilizadas para desarrollar una prueba o maqueta. Los colores utilizados en cada fase de estampación fueron: gris oscuro, blanco, gris claro, blanco nuevamente y naranja o azul ordenadamente.

La utilización de éstos colores y no otros se debe en primer lugar a que fueron los utilizados para realizar las pruebas y dieron resultados satisfactorios, y en segundo lugar por lo atractivos que resultan a la vista, la combinación de grises y naranja o azul genera la solución estética que se buscaba. Además, el naranja y el azul generan son muy traslúcidos y generan las transparencias deseadas.

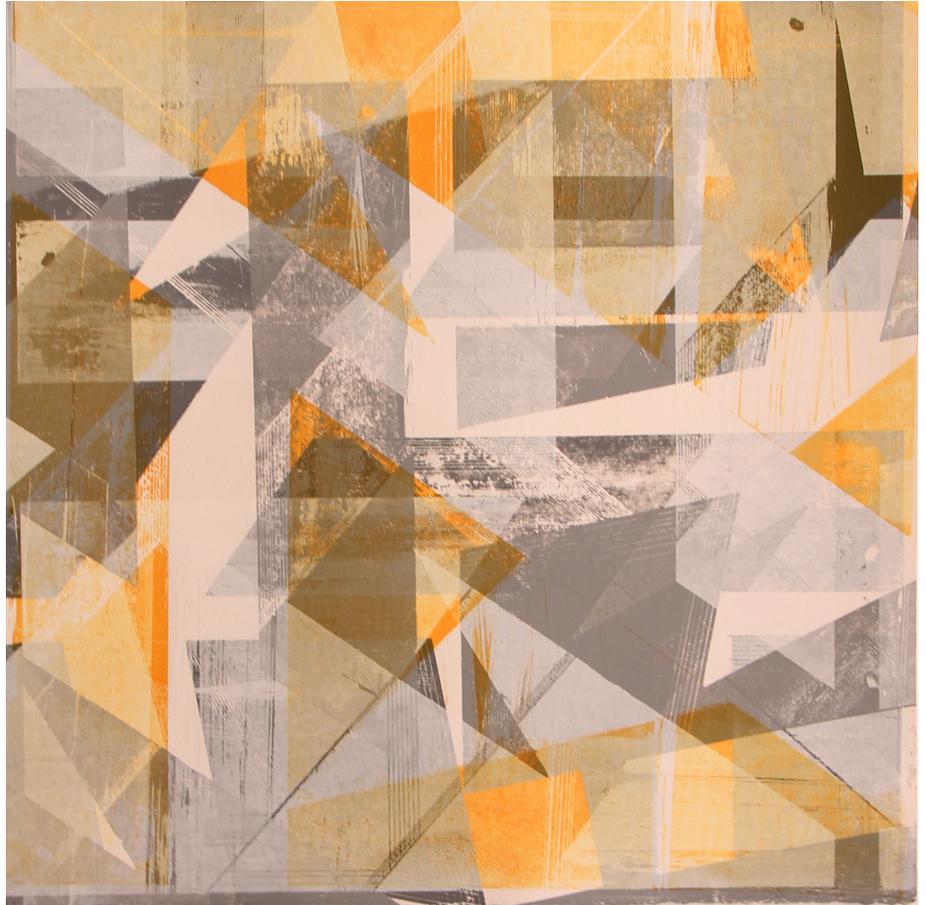
El motivo de utilizar blanco entre las tintas grises fue con el objetivo de crear más registros que no fuesen perceptibles a primera vista, pero que al colocar encima la siguiente tinta, sobre todo si se trataba de la tinta naranja o azul de cuatricromía, generó multitud de registros; incluso al estampar el blanco sobre el papel, se generan texturas.

De esta forma, se realizaron las estampaciones según el orden descrito y alterando la posición en la que se situaría la tinta siguiente. El resultado fueron grandes estampaciones cuadradas que más tarde se cortaron a las medidas necesarias para montar el libro.



Fig. 30. Estampa serigráfica definitiva sobre papel Rosaspina 35x35cm.

Fig. 31. Detalle de estampa serigráfica definitiva sobre papel Rosaspina.



El papel que se iba a utilizar finalmente fue el Fabriano Rosaspina de 220 gramos con un 60% de algodón. Se trata de un papel que a pesar de tener resistencia y rigidez, cuenta con cierta flexibilidad y maneabilidad que facilita el montaje del libro aún cuando este se ha estampado.

Para el segundo libro, se retrocedió y se volvió a los negativos que se habían utilizado para el primero. Se continuó trabajando en ellos, añadiendo y quitando más materia, realizando más trazos, arañando e incluso, llegando a cortar el negativo en partes más pequeñas y componiéndolo de nuevo cómo un puzzle momentos antes de insolar. Volviendo a ser una composición intuitiva basada en decisiones puramente formales.

Al cortar los negativos y montarlos directamente, se perdió el formato de dos cuadrados a los que darle la vuelta para obtener otras visiones, obteniendo ahora una imagen rectangular que ocupa toda la pantalla. De esta forma, las estampaciones que se desarrollaron en esta ocasión fueron mucho más prácticas, situando el papel en un lugar sin saber verdaderamente lo que se iba a registrar.

Fig. 32. Negativo cortado y montado en la mesa de luz antes de insolar



Además, en esta segunda tanda de estampaciones se puede apreciar el cambio y la evolución que ha sufrido el negativo al continuar trabajando con él. Ahora se muestran menos superficies planas y más texturas, una imagen más rota y rasgada, no tan definida. Es el resultado de un proceso de continua evolución. Por otra parte, a la hora de registrar se realizan de nuevo últimas reservas taponando con cinta de carroceros y evitando que traspase tinta en las zonas deseadas.

Por otra parte y como se ha comentado anteriormente, el lomo del libro aparece como una superficie que permite e incluso necesita ser intervenida. Pero, dicha intervención debe ser la acertada. Debe ser algo que haga alusión a las tripas del libro, a todo lo que se expone dentro, a las experiencias gráficas realizadas sin embargo, no puede tener el mismo valor o la misma importancia, debe de ser un adelanto pero no contar lo mismo. Tras barajar varias posibilidades, se decide finalmente grabar con la cortadora láser unas líneas discontinuas para evitar el excesivo desgaste del papel y por tanto, que no pierda su forma y estructura. Estas líneas se asemejan y hacen alusión a una obra de Pablo Palazuelo como principal referente y precursor de este proyecto.

Para la realización de las guardas se eligió continuar con el mismo diseño de líneas que aparecen en el lomo y estamparlas con serigrafía. Además, para la guarda del final se estampó también el colofón dónde se indica el tipo de impresión, la fecha, el lugar y el autor.

Finalmente, se procedió la encuadernación del libro; comenzando por cortar las estampas a la medida necesaria (15x17,5 cm), plegando el lomo una vez grabado, encolando de las páginas, entelado de las cubiertas, encolado las cubiertas y las tripas, y encolando las guardas. Así mismo, se fabricó una faja para cada libro utilizando los restos de las estampaciones que

no fueron recortadas para las páginas interiores. De esta forma, la faja hace alusión directa a lo que se va a encontrar en el interior.

3.3. PROYECTO FINAL

El proyecto *Trazados. Aproximación a la huella gráfica cómo recurso expresivo*, tiene como objetivo principal crear un lenguaje visual que sea el resultado de la recopilación de todas las huellas, trazos y rastros, que se han generado a partir de distintas experiencias gráficas donde se han valorado las posibilidades de crear un registro así como sus límites.

El proyecto está compuesto por dos libros de artista donde se han recogido estos conceptos creando un recorrido y una alternativa visual.



Fig. 33. Pilar Bañón: *Trazados I y II*, 2018



Fig. 34. Pilar Bañón: *Trazados I y II*, 2018. Detalle



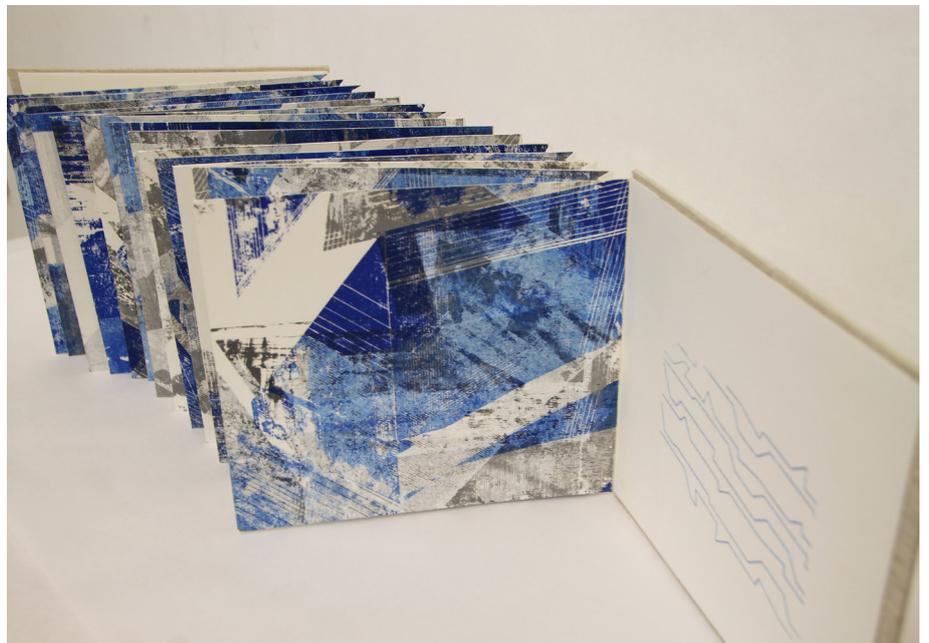
Fig. 35. Pilar Bañón: *Trazados I*, 2018. Guarda y primera página.



Fig. 36. Pilar Bañón: *Trazados I*, 2018.
Detalle páginas.

Fig. 37. Pilar Bañón: *Trazados I*, 2018.

Fig. 38. Pilar Bañón: *Trazados II*, 2018.



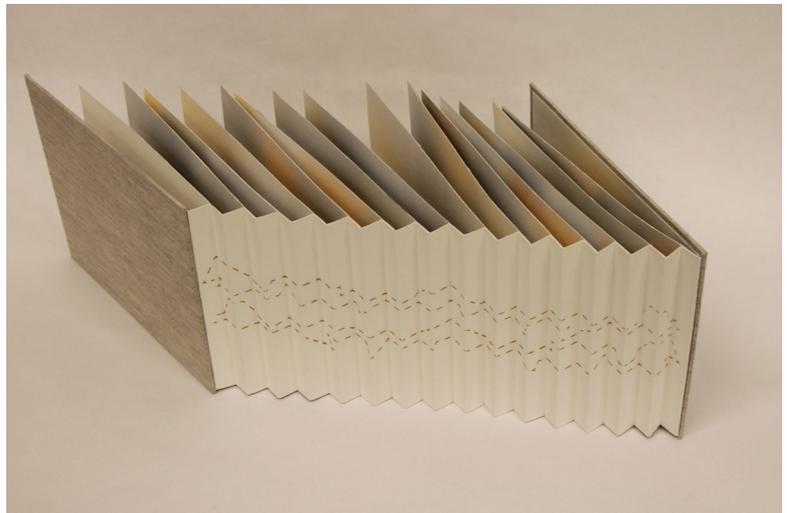
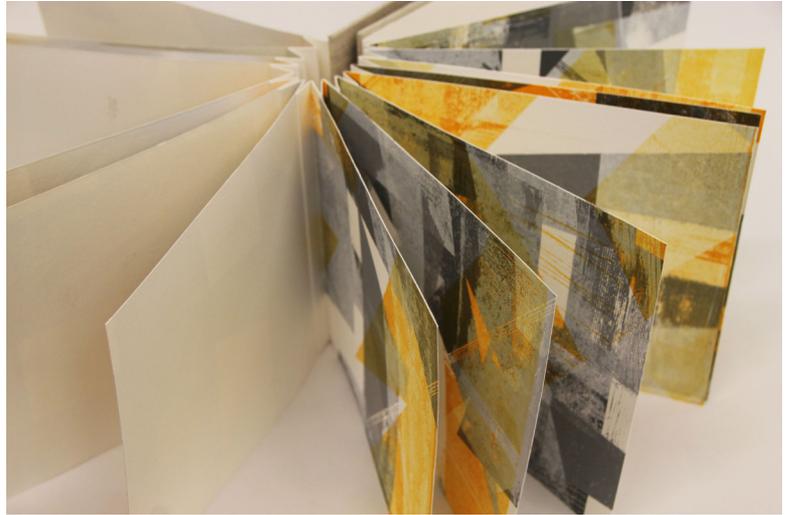


Fig. 39. Pilar Bañón: *Trazados I*, 2018.

Fig. 40. Pilar Bañón: *Trazados II*, 2018.

Fig. 41. Pilar Bañón: *Trazados I*, 2018.

Fig. 42. Pilar Bañón: *Trazados I y II*, 2018.





Fig. 43. Pilar Bañón: *Trazados I*, 2018.
Detalle páginas y lomo.



Fig. 44. Pilar Bañón: *Trazados I*, 2018.
Detalle páginas y guarda con el colofón.



Fig. 45. Pilar Bañón: *Trazados I*, 2018.
Lomo.



Fig. 46. Pilar Bañón: *Trazados I*, 2018.
Detalle lomo.

4. CONCLUSIONES

Para finalizar el proyecto, se debe realizar una revisión de los objetivos y relacionarlos con los resultados obtenidos.

El *Trabajo Fin de Grado* es una forma de adentrarnos en un mundo profesional, donde establecemos unos objetivos a cumplir y debemos, por nosotros mismos, aprender a desenvolvemos en la búsqueda de qué hago y cómo lo hago para conseguir alcanzarlos. En el desarrollo, aprendemos de manera individual lo que funciona y lo que no, aprendemos a buscar alternativas cuando nos estancamos, a aplicar la búsqueda de información, a asumir nuestro trabajo como nuestro, a buscar lo que somos como artistas, a definir nuestro perfil...

El objetivo principal de este trabajo consistía en recoger la mayor

cantidad posible de registros valorando las posibilidades que me ofrecen las técnicas gráficas y como hago uso de ellas. Este proceso me ha ayudado a ampliar mi alfabeto gráfico alejándolo de las formas establecidas de actuar. Se ha tratado de un proceso donde he establecido ciertas hipótesis y las he llevado a la práctica para valorar su funcionamiento y eficacia. He buscado centrarme en lo que ocurre en el proceso creativo: desde que se comienza la gestación de una imagen hasta como puedo seguir trabajándola y sacarle el mayor partido posible, sin utilizar ningún referente para evitar condicionar el resultado final, simplemente tomar decisiones que son fruto de una práctica continua donde, se prueba qué funciona y qué no para la construcción de la obra, así cómo aprender de los resultados obtenidos y aplicar los errores y aciertos descubiertos para seguir con el trabajo.

De esta forma, es en este proyecto donde he podido asumir el funcionamiento de la serigrafía, sus posibilidades y límites, y como aprovecharme de cada uno de ellos y no estar condicionada por los mismos. He aprendido a asumir el medio o la técnica como yo quiero, llevándola a mi terreno y siendo yo finalmente la que ha decidido cómo utilizar los materiales que tengo. Además, he pretendido crear una imagen que sea el resultado de la explotación de la misma, sin embargo, no he querido catalogarla como una repetición, sino cómo una muestra de todas las variaciones y posibilidades que se pueden obtener, del mismo modo, se han creado diferentes sistemas de lectura para las mismas.

Desde el principio, se trataban de unos objetivos muy amplios y en este proyecto se presenta un camino de soluciones para llegar a satisfacerlos. Sin embargo, existen otros planteamientos, otras vías a seguir, otra forma de abordarlos como la utilización de otros materiales. De esta forma, se habrían obtenido otros resultados basados en un mismo planteamiento. Debido a esto, se trata de un proyecto en marcha donde continuar buscando las huellas que generan los registros gráficos.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. MONOGRAFÍAS

DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen : historia de la mirada en Occidente*. Barcelona : Paidós, 1994.

GEELHAAR, C. *Paul Klee: Dibujos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980

HAINKE, W. VOSS, H. WEICHARDT, J. *Serigrafía : técnica, práctica, historia*. Buenos Aires : La Isla, 1990

KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte : contribución al análisis de los ele-*

mentos pictóricos. Barcelona : Paidós, 1997.

MADERUELO, J. *Pablo Palazuelo. El plano expandido*. Madrid: Abada, D.L. 2010

MARA, T. *Manual de serigrafía*. Barcelona : Blume, 1994

MARTÍNEZ MORO, J. *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)*. Santander: Creática, 1998.

MULLER, J. *Klee: figuras y máscaras*. Barcelona : Gustavo Gili, 1973

NEVE, L. LAOUREUX, D. *Abstractions géométriques belges : de 1945 à nos jours*. Mons : Pandora, D.L. 2014.

PALAZUELO, P. *Escritos. Conversaciones*. Murcia : Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998.

PASTOR, J. *Sobre la identidad del grabado*. S.I. : Ediciones del limón, 2013.

VOLBOUDT, P. *Kandinsky: Dibujos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981

5.2. APORTACIONES A CONGRESOS

LÓPEZ ALONSO, F y HERNÁNDEZ MUÑOZ, S. El libro objeto como recurso didáctico. El libro objeto y de artista como recurso didáctico en la docencia en el grado en bellas artes. Asignaturas de diseño y grabado. En: *II Congrés Internacional de Didàctiques*. Girona, 2010.

RODRÍGUEZ, A. El medio es el mensaje. Génesis y desarrollo de la imagen sobre la plancha de metal. En: *Ilustrafic. 2º Congreso Internacional de Ilustración, Arte y Cultura Visual*. València: Universitat Politècnica de València, 2015.

5.3. TRABAJOS FIN DE GRADO

MEJIAS TIERNO, E. *Huella y grabado calcográfico. Aproximación a la búsqueda y a la experimentación propia* [trabajo fin de grado]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016.

PÉREZ GONZÁLEZ, N. *Expresión del dibujo sensible a través de los procesos del grabado. Una propuesta alternativa en la manera de abordar la imagen gráfica* [trabajo fin de grado]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016.

6. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1 Trabajo previo I, 2018. Carboncillo sobre papel

Fig. 2. Trabajo previo II, 2018. Carboncillo sobre papel

Fig. 3. Trabajo previo II, 2018. Carboncillo sobre papel

Fig. 4. Trabajo previo II, 2018. Carboncillo sobre papel

Fig. 5. Trabajo previo III, 2018. Carboncillo sobre papel

Fig. 6. Pablo Palazuelo: *De Somnis VII*, 1998, óleo sobre lienzo.

Fig. 7. Pablo Palazuelo: *De Somnis VII*, 1997, óleo sobre lienzo.

Fig. 8. Vasili Kandinsky: *Algunos círculos*, 1926, óleo sobre lienzo.

Fig. 9. Vasili Kandinsky: *Composición VIII*, 1923, óleo sobre lienzo.

Fig. 10. Paul Klee: *Crystal gradation*, 1921, acuarela.

Fig. 11. Paul Klee: *Death for the idea*, 1915, dibujo.

Fig. 12. Palimpsesto de Arquímedes

Fig. 13. Maqueta de libro de artista, 2018.

Fig. 14. Maqueta de libro de artista, 2018.

Fig. 15. Grabado calcográfico en plancha de zinc. Imagen lista para intruducir en el ácido.

Fig. 16. Prueba de estado, 2018. Aguatinta al azúcar sobre papel popset.

Fig. 17. Primer estado de la imagen sobre acetato con tinta calcográfica.

Fig. 18. Segundo estado de la imagen sobre acetato con tinta calcográfica tras su continuación.

Fig. 19. Estampaciones de todos los estados de la imagen sobre papel poliéster superpuestos.

Fig. 20. Estampa de serigrafía con todos los estados de la imagen realizada con tinta calcográfica.

Fig. 21. Prueba de libro de artista, 2018. Serigrafía sobre papel popset, negativos a partir de gouache.

Fig. 22. Prueba de libro de artista, 2018. Serigrafía sobre papel popset, negativos a partir de gouache.

Fig. 23. Detalle de la prueba de libro de artista, 2018. Serigrafía sobre papel popset, negativos a partir de gouache.

Fig. 24. Prueba de libro de artista, 2018. Serigrafía sobre papel popset, negativos a partir de gouache.

Fig. 25. Prueba de registros serigráficos realizados a partir de retirar la emulsión con ayuda del recuperante. Serigrafía sobre papel Popset

Fig. 26. Prueba de estado, 2018. Técnica mixta serigrafía y aguafuerte sobre papel Popset.

Fig. 27. Prueba de estado, 2018. Técnica mixta serigrafía y aguatinta al azúcar sobre papel Popset

Fig. 28. Trabajo del negativo con gouache sobre la mesa de luz

Fig. 29. Trabajo del negativo con gouache sobre la mesa de luz

Fig. 30. Estampa serigráfica definitiva sobre papel Rosaspina 35x35cm.

Fig. 31. Detalle de estampa serigráfica definitiva sobre papel Rosaspina.

Fig. 32. Negativo cortado y montado en la mesa de luz antes de insolar

Fig. 33. Pilar Bañón: *Trazados I y II*, 2018

Fig. 34. Pilar Bañón: *Trazados I y II*, 2018. Detalle

Fig. 35. Pilar Bañón: *Trazados I*, 2018. Guarda y primera página.

Fig. 36. Pilar Bañón: *Trazados I*, 2018. Detalle páginas.

Fig. 37. Pilar Bañón: *Trazados I*, 2018.

Fig. 38. Pilar Bañón: *Trazados II*, 2018.

Fig. 39. Pilar Bañón: *Trazados I*, 2018.

Fig. 40. Pilar Bañón: *Trazados II*, 2018.

Fig. 41. Pilar Bañón: Trazados I, 2018.

Fig. 42. Pilar Bañón: Trazados I y II, 2018.

Fig. 43. Pilar Bañón: Trazados I, 2018. Detalle páginas y lomo.

Fig. 44. Pilar Bañón: Trazados I, 2018. Detalle páginas y guarda con el colofón.

Fig. 45. Pilar Bañón: Trazados I, 2018. Lomo.

Fig. 46. Pilar Bañón: Trazados I, 2018. Detalle lomo.