



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

La temporalidad de la huella. Reaprovechamiento de
mobiliario desechado mediante la xilografía

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Tomás Tomás, Eva María

Tutor/a: Evangelio Rodríguez, Fernando

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN

Este Trabajo Fin de Grado consiste en la creación de una serie de obras xilográficas coherentes mediante un proceso de experimentación en la estampación que parte del uso del objeto encontrado. Estas piezas traen consigo una gran carga física y conceptual que nos permite profundizar en sus texturas y significados. Para este proyecto se escoge un cajón de un viejo escritorio cuya madera nos permite generar la obra.

Como referentes encontramos tanto a artistas que desempeñan su obra mediante la xilografía como fotógrafos pero, en líneas generales, el reaprovechamiento de objetos cotidianos y su traslado al mundo artístico es la guía de este trabajo.

La producción artística trata de aprovechar las huellas e historias que arrastra el mobiliario desechado, mediante su reaprovechamiento como matrices xilográficas, para generar diálogos entre la artista y la obra. Se generan así diversas relaciones conceptuales entre la huella y la temporalidad de la misma que cargan de significado las estampas resultantes de esta experimentación.

Mediante este proyecto se establecen las bases metodológicas para una futura investigación partiendo de otros objetos encontrados y siempre, desde la gráfica.

PALABRAS CLAVE: xilografía; reaprovechamiento; huella; temporalidad; madera.

ABSTRACT

This end of degree project consists of creating a series of coherent woodcut works through an experimental process in printmaking using found objects. These pieces carry a significant physical and conceptual weight that allows us to delve into their textures and meanings. For this project, an old desk drawer is chosen, whose wood enables us to generate the artwork.

As references, we find both, artists who work with woodcut as well as photographers. However, in general terms, the repurposing of everyday objects and their transition into the art world serves as the guiding principle of this work.

The artistic production aims to harness the traces and stories carried by discarded furniture through their use as woodcut blocks in order to generate dialogues between the artist and the artwork. This process creates various conceptual relationships between the imprint and its temporality, imbuing the resulting prints from this experimentation with meaning.

Through this project, the methodological foundations are established for future research, using other found objects as starting points, always through graphic techniques.

KEY WORDS: woodcut; reuse; imprint; temporality; wood.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por apoyarme en cada una de las decisiones que tomo en la vida. A mis amigos, por acompañarme en el camino y ser abrigo cuando hace frío.

A Fernando, por tutorizar este proyecto con tanta dedicación y cariño y, a Hortensia, por guiarme cuando mi cabeza se perdía.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
2. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS.....	8
3. MARCO TEÓRICO.....	9
3.1. SOBRE LA TEMPORALIDAD DE LA HUELLA.....	9
3.1.1. <i>El reaprovechamiento en el arte.....</i>	<i>10</i>
3.2. LA XILOGRAFÍA.....	11
3.2.1. <i>Metodología de la técnica.....</i>	<i>12</i>
3.2.2. <i>El papel de la xilografía en la gráfica actual.....</i>	<i>14</i>
3.3. REFERENTES.....	15
3.3.1. <i>Anselm Kiefer.....</i>	<i>15</i>
3.3.2. <i>Thomas Kilpper.....</i>	<i>16</i>
3.3.3. <i>Koo Bohnchang</i>	<i>18</i>
4. DESARROLLO DE LA OBRA.....	19
4.1. IDEACIÓN.....	19
4.2. RECUPERACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DE LA MADERA.....	20
4.3. PROCESO DE ESTAMPACIÓN.....	21
4.4. EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO.....	24
4.5. MONTAJE DE LA OBRA.....	27
5. OBRA FINAL.....	28
6. CONCLUSIONES.....	29
7. ÍNDICE DE FIGURAS.....	30
8. FUENTES.....	32
9. ANEXOS.....	35

1. INTRODUCCIÓN

La temporalidad de la huella. Reaprovechamiento del mobiliario desechado mediante la xilografía. Es un proceso de recuperación y creación cuyo punto de partida es la experimentación en la estampación de maderas deterioradas. Mediante este proceso se genera una obra que recibe como nombre el título del propio Trabajo Final de Grado. Esta obra está conformada tanto por las estampas generadas mediante la madera como por el propio cajón del que se obtienen las matrices xilográficas.

A lo largo de esta memoria encontraremos tantos los aspectos metodológicos como los conceptos teóricos y la producción artística que permiten generar la obra final.

En primer lugar, en la metodología, encontramos todos aquellos modos de hacer que se han ido desarrollando desde la primera idea hasta la concepción total del proyecto. Posteriormente, en el marco teórico, se exploran los conceptos de la temporalidad y su relación con la huella además de realizar un viaje por la historia de la xilografía, sus metodologías y su papel en la actualidad, por último, exponemos varios referentes que han servido de guía para la elaboración de este trabajo.

En cuanto al desarrollo de la obra, analizaremos los procesos y vías de experimentación desde la primera idea inicial pasando por la recuperación del mobiliario empleado y mostrando el proceso de estampación y montaje de la obra.

Finalmente se muestran los resultados obtenidos tras realizar estos procesos en forma de obra final. Como anexos encontramos la relación de este proyecto con los Objetivos de Desarrollo Sostenible planteados por la ONU y las imágenes de la obra final.

Este proyecto abre un abanico de posibilidades en la exploración del empleo de mobiliario como medio generador de obra gráfica.



Fig.2. NACIONES UNIDAS. *Objetivos de Desarrollo Sostenible*. 2015. Objetivos de Desarrollo Sostenible.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

El objetivo principal de este proyecto es la realización de un conjunto coherente de obras mediante el reaprovechamiento de mobiliario para su empleo como matrices xilográficas. Dichas obras son alusivas al paso del tiempo a través de las huellas marcadas en las maderas de estos muebles.

Este proyecto se ajusta al objetivo número 12 de los Objetivos de Desarrollo Sostenible de Naciones Unidas: *Producción y consumo responsables*.

Como complemento, y atendiendo a aspectos más concretos, enumeramos a continuación los objetivos específicos que se pretenden alcanzar mediante este Trabajo Fin de Grado.

- Explorar las cualidades gráficas que aporta la madera deteriorada.
- Resaltar el uso de la madera reutilizada, sus cargas conceptuales y sus beneficios medioambientales.
- Experimentar partiendo de técnicas xilográficas.
- Trabajar la madera como matriz y como obra-objeto.
- Indagar en las relaciones entre la obra y la intervención del artista.
- Optimizar la estampación mediante la realización de pruebas de distintas metodologías.
- Generar un diálogo entre la madera y la temporalidad de sus huellas mediante las estampaciones.

2.2. METODOLOGÍA

Este proyecto tiene comienzo tras un encuentro casual con una idea. Partimos del reaprovechamiento de mobiliario en desuso como medio generador de matrices para xilografía. Se escoge esta práctica, en primer lugar, por la fuerza conceptual que tiene un mueble usado, en mayor o menor medida, con las marcas o huellas que el uso cotidiano o el mismo paso del tiempo le generan. A parte de esto, la reutilización de los muebles desechados nos parece interesante por los beneficios que nos aporta en cuanto a la disminución en la generación de desechos, provocando así una producción más respetuosa y haciendo alusión a los anteriormente mencionados, *Objetivos de Desarrollo Sostenible*.

A partir de esta ideación, comienza una documentación teórica sobre los conceptos de la huella, la temporalidad y la propia xilografía. Sustentados en libros y artículos, tanto físicos como en línea, se establecen los puntos conceptuales y teóricos que conforman este proyecto.

Simultáneamente se ha ido estableciendo y estudiando un conjunto de artistas que han sido nuestro referentes por trabajar con conceptos similares o con metodologías aplicables a la obra proyectada.

Tras esta documentación se comienza con la producción artística. En primer lugar, trabajamos en la recuperación del mobiliario y su preparación para su estampación en el taller: desmontaje, limpieza y tratamiento.

El proceso de estampación comienza con pruebas en distintos papeles y la ideación de distintas composiciones. Con esta información se delimitan aspectos como el color de las tintas empleadas, el gramaje del papel que se utiliza y la maquinaria a emplear para una correcta estampación de las piezas de madera.

En este momento, se confecciona tanto un cronograma como un presupuesto aproximado para la realización de este Trabajo Final de Grado. Una vez adquirido el material necesario, comienza el proceso de creación de las que son las estampas definitivas que conforman la obra.

Este proceso de estampación pasa por distintas fases que se van viendo registradas en las estampas. En primer lugar, se realiza una estampación de la madera sin intervenir. Tras obtener las estampas definitivas de estas matrices, comienza el proceso de trato e intervención de la madera.

Estas maderas se ven envueltas en procesos que aceleran su deterioro. Estas acciones también quedan registradas por medio de estampas de modo que mediante este recorrido podemos observar cómo la intervención, ha transformado la madera produciendo nuevas huellas o haciendo más patentes las que ya tiene por su naturaleza o por acciones previas.

Finalmente y con las estampas definitivas realizadas, se procede al montaje de la pieza que consiste en volver a unir las piezas del cajón para que este sirva de contenedor de las estampas generando así un libro-objeto.

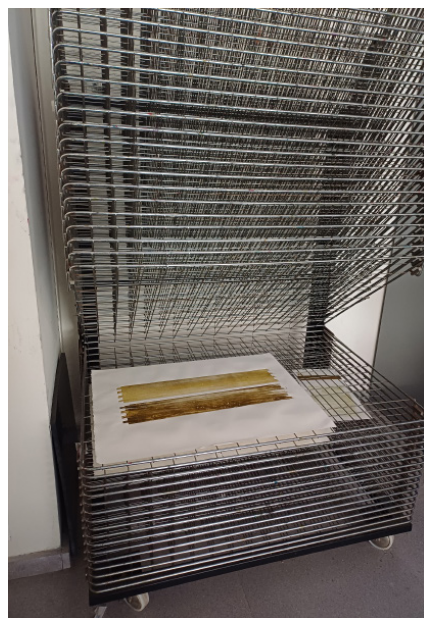


Fig.1. NACIONES UNIDAS. *Objetivo 12. Producción y consumo responsables*. 2015. Objetivos de Desarrollo Sostenible.

Fig.3. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023. Proceso de secado de la estampa.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. SOBRE LA TEMPORALIDAD DE LA HUELLA

La huella, como evidencia física o inmaterial, ha sido un tema recurrente en la historia del arte. Encontramos dos medios principales por los que se genera la huella. En primer lugar, la acción humana, ya sea física o inmaterial, las propias relaciones humanas son las que provocan rasguños en los materiales o propias relaciones humanas son las que provocan rasguños en los materiales o recuerdos en las personas. Y, por otro lado, y que también afecta a esta primera condición, la huella se puede generar por el propio paso del tiempo. Los cambios estacionales, la evolución de las sociedades y la propia vida son elementos generadores de huellas. Estas marcas, perpetuas o efímeras, dejan constancia de una historia que se escribe, lejos del papel, en las propias personas.

En el mundo del arte, muchos han sido los artistas que han tratado de capturar estas huellas para explorar aspectos como la temporalidad, la fragilidad de la propia existencia o los recuerdos y la memoria.

En este Trabajo Fin de Grado profundizaremos, en concreto, en la huellas que tanto el tiempo como la propia acción humana provocan en la madera. Este material, en muchas ocasiones, es el que construye las casas donde vivimos y el mobiliario que utilizamos en nuestro día a día. Aspectos como el desgaste por el uso o por la climatología afectan en la velocidad del deterioro de estos materiales y quedan registrados, como si de un lienzo en blanco se tratase, los rasguños y marcas de las situaciones que han vivido.

Durante la historia del arte, la madera ha servido tanto como soporte o materia prima de obras como de herramienta para generarlas, lo que podemos afirmar es que es un material muy relevante en la producción artística. Es en técnicas de reproducción, como la xilografía, donde encontramos gran afán por aprovechar las propias marcas de la madera en las obras. Sobre las matrices xilográficas residen dos o más huellas, por una parte, la que aplica el artista tallando y por otra la propia generada por la temporalidad.

Esta temporalidad en el arte se vincula a varios conceptos teóricos de relevancia. El filósofo francés Jacques Derrida habla sobre el rastro entendiendo a éste como constructor de la memoria (Bernal, 2005). Otro concepto es el de la ruina, testimonios físicos del paso del tiempo y la transformación que sufren los materiales debido a la evolución de las sociedades.

Según Walter Benjamin: “No existe documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie” (Benjamin, 1942. p.318). Y la podemos entender al observar las obras de la época, obras que reflejan una sociedad que, para muchos, al igual que la actual, podría ser una completa barbarie. Con técnicas como la xilografía también captamos la barbarie de esta sociedad y



la transformamos en obras de arte. Las técnicas de estampación nos sirven así como un medio para encapsular el tiempo y la huella que este genera, para hacerla pervivir durante un tiempo más, para registrar una situación en un momento puntual y no dejar que la pátina del tiempo y de otras marcas generadas tapen estas historias.

En conclusión, la temporalidad de la huella ha sido un tema muy tratado en el mundo del arte mediante conceptos como el de la memoria. Por ello, en este proyecto, queremos seguir trabajando e investigando sus posibilidades en el mundo de la xilografía y las técnicas de grabado y estampación.

3.1.1. El reaprovechamiento en el arte

En el mundo de la gráfica, lo más habitual suele ser utilizar materiales con precios altos para dignificar las obras. En concreto, en el mundo de la xilografía, observamos como la norma nos lleva a utilizar maderas más nobles para obtener mejores resultados, también lo podemos ver en el grabado calcográfico donde artistas más academicistas prefieren emplear materiales más caros, como el cobre, para realizar sus obras.

Es bastante sencillo perderse en estos pensamientos y es que, si bien mejores materiales nos permiten mejores resultados, el reaprovechamiento nos remite a un juego más experimental y con mayor carga conceptual. Estos muebles conllevan historias reales o imaginarias y todas ellas están escritas mediante la huella del paso del tiempo o del uso cotidiano. Además, el uso de estas maderas como matrices xilográficas provoca que la obra final no sea solo la estampa sino todo el proceso que comienza con la matriz.

En la historia del arte encontramos diversos artistas y movimientos que plantean sus obras a partir de la recuperación de objetos cotidianos y su valoración como obras artísticas. Desde la escultura y con la aparición de la performance se ha conseguido otorgar a estos objetos un valor alejado de lo meramente funcional. El máximo exponente de estas acciones es sin duda Marcel Duchamp con obras como *Fuente* (1917) o *Rueda de Bicicleta* (1913) donde el ensamblaje o simplemente la disposición de objetos cotidianos en un recinto artístico provoca la transformación de estos objetos en obras de arte rompedoras. Otros artistas que trabajan estos conceptos posteriormente son Joseph Beuys y Wolf Vostell. Como movimientos podemos destacar el *Arte Dadá*, el *Arte Povera*, la *Commodity Sculpture* o al grupo *Fluxus* que siguen trabajando en torno a estas premisas.

Para este proyecto no buscamos generar un anti-arte al utilizar un elemento cotidiano en la obra, buscamos aprovechar las connotaciones y conceptos que nos aporta tanto el mueble como su historia generada por las marcas y huellas de su superficie.



Fig. 4. Marcel Duchamp. *La fuente*. 1917. Escultura.

Fig. 5. Joseph Beuys. *Traje de fieltro*. 1970. Escultura.



3.2. LA XILOGRAFÍA

La xilografía es la técnica gráfica escogida para la elaboración de este proyecto, como podemos ver en el título de este Trabajo Fin de Grado. A continuación, realizaremos un breve viaje por su historia, sus metodologías y su papel en el mundo del arte en la actualidad.

Xilografía es un término que se compone de dos palabras griegas: *xylón*, que significa madera y *grafé* que significa inscripción. De estos términos entendemos la base de la técnica que consiste en grabar o inscribir sobre madera trazos que pueden ser palabras o dibujos para posteriormente estamparlos sobre otras superficies como pueden ser el papel o la tela.

Los primeros usos de esta técnica los encontramos durante los primeros siglos de nuestra era en China y Egipto. Es considerada la primera técnica de reproducción en el mundo. Esta técnica ha ido evolucionando durante todos estos siglos pero su base sigue siendo la misma, estampar utilizando una matriz de madera que se puede intervenir de diversas formas para modificar su superficie. También, en Japón, durante el siglo XVII, encontramos el movimiento artístico del *ukiyo-e* que trata lo efímero y lo cotidiano alejándose así de la religiosidad.

A lo largo de la historia del arte son numerosos los artistas que utilizan esta técnica para la reproducción, principalmente en Europa, de obras de arte como cuadros, o para la creación de obras propias. De hecho, durante el Renacimiento en Europa encontramos artistas como Alberto Durero o Lucas Cranach el viejo que emplean la xilografía para la producción de sus obras y para que estas tengan un mayor alcance.



Durer, A. Apocalypsis: Dragon with the Seven Heads

Fig. 6. Kitagawa Utamaro. *Naniwaya Okita*. 1750-1806. Estampa japonesa.

Fig.7. Alberto Durero. *Apocalipsis*. 1498. Xilografía.

Con la llegada de las nuevas técnicas de reproducción modernas y el auge de técnicas como el grabado calcográfico, la xilografía queda olvidada y apartada del mundo del arte académico, considerada casi como un arte menor, se comienza a utilizar junto con la tipografía para la impresión de artículos de prensa o la ilustración de algunos libros. Por su parte, técnicas como el buril sobre cobre o su combinación con el aguafuerte son las encargadas de reproducir cuadros de artistas de renombre y acaban cobrando el valor de obras de arte por sí mismas.

Es a finales del siglo XIX y principios del XX cuando muchos artistas comienzan a recuperar esta técnica y trabajarla de manera seria para realizar sus obras. Artistas como Paul Gauguin y posteriormente, Edvar Munch, Käthe Kollwitz y Emil Nolde aprovecharon esta técnica por su expresividad para reflejar imágenes de un comienzo de siglo lleno de guerras, hambre y penurias. Por lo general, los artistas que trabajaban esta técnica lo hacían desde un punto de vista crítico hacia la política y las situaciones que estaba viviendo la sociedad del momento. Esto es debido a su carácter fuertemente expresivo y a su fácil reproductibilidad.

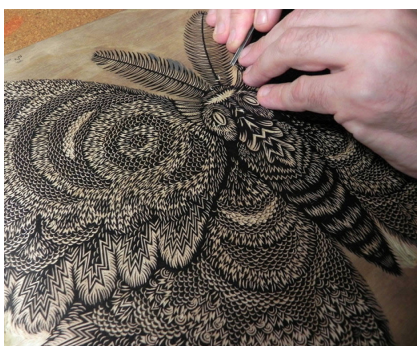


Fig.8. Técnicas de Grabado. María del Mar Bernal. (s.f.)
Esquema tipos de estampación.

Fig. 9. Paul Roden y Valerie Lueth. (s.f.)
Realización de una xilografía.

3.2.2. Metodología de la técnica

Si la comparamos con otras técnicas de reproducción que aparecen posteriormente, encontramos ciertas particularidades que nos aporta la xilografía. En el grabado en metal podemos llegar a un detalle muy minucioso y en la litografía podemos reproducir un dibujo como el que haríamos sobre un papel, por su parte, la forma de intervención de la madera en la técnica xilográfica y las características táctiles del propio material confieren a las estampas cierta organicidad y expresividad propias.

Como hemos mencionado, realizar una xilografía supone, generalmente, tallar sobre una superficie de madera para generar huecos que posteriormente, al entintar ayudándonos de un rodillo quedarán vacíos de tinta. Así es como se genera el dibujo, en negativo. A diferencia de otros sistemas de grabado y estampación, la xilografía se considera grabado en relieve, otros como la litografía reciben el nombre de técnicas planográficas y por su parte, el grabado calcográfico se considera grabado en hueco. Estamos acostumbrados a dibujar en negro sobre blanco y en la xilografía, los trazos que dibujamos son los que quedan en blanco. Para realizar xilografías donde requerimos más detalle se recomienda utilizar maderas duras como el boj o el arce, pero estas maderas pueden aumentar mucho el coste de la producción.

Para elaborar grandes formatos se suelen hacer dos cosas, por un lado, utilizar tableros de fibra de madera de densidad media (DM o MDF en inglés) que nos permite generar obras de mayor tamaño o realizar distintas partes de la xilografía en tableros más pequeños y después unirlos a modo de collage. La mayor ventaja que encontramos en el uso de madera natural es su veta. La xilografía es una técnica que cobra mucha belleza por la propia historia que aporta la madera a la estampación. Mientras que el metal o la piedra pueden ser materiales más fríos, las estampas en madera registran las huellas del paso del tiempo que se aprecian en las fibras y nudos de la madera. De este modo, no es solo la intervención del artista la que genera la estampa.

La forma más habitual de entintado en la xilografía es el negro sobre blanco, la gran mayoría de los artistas desarrolla sus estampas de esta forma, pero mediante la evolución de la técnica y el paso de los siglos hay artistas que han desarrollado metodologías de trabajo que les permiten trabajar con un gran número de tintas, además de aprovechar sus transparencias para generar otros colores mediante la superposición. Las tintas que se emplean en esta técnica pueden tener base de agua o de aceite. Por su parte, las tintas al agua son más fáciles de limpiar, pero personalmente creo que con las tintas a base de aceite se consiguen mejores resultados. Por lo que conocemos del desarrollo de la técnica en diferentes países, podemos afirmar que la tinta al agua es más utilizada en Oriente mientras que los países Occidentales apuestan, generalmente por las tintas al aceite. Otras formas de aplicar



Fig.10. Eva Tomás. (2023)
Tórculo. Talleres de Gráfica UPV

color sobre las estampas pueden ser las acuarelas, esta técnica se denomina iluminar una estampa.

La estampación xilográfica puede realizarse manualmente con un instrumento que nos sirve para hacer la presión por frotamiento, y dependiendo del tipo de papel empleado y del formato escogido se puede dificultar más o menos. Pero la forma más eficiente de realizar estas estampas es mediante prensas de impresión. En la xilografía lo ideal es utilizar prensas que apliquen la presión de manera uniforme por toda la superficie y al mismo tiempo. Esto es por la resistencia que opone la madera a la presión y porque esta técnica no requiere que el papel entre en los huecos de la matriz porque la tinta se encuentra en la superficie. Por otro lado, en los talleres de gráfica suele haber tórculos (fig. 10) que se emplean, principalmente para el grabado calcográfico y que son más adecuados por la dureza de las matrices metálicas y porque este tipo de estampas requieren mucha presión. Pese a que no es la mejor forma de estampar una xilografía, el uso de tórculo se puede adaptar a esta técnica mediante el empleo de guías del mismo grosor de la matriz que aligeren un poco la presión que estas maderas van a soportar.

Pese a ser considerado un sistema de reproducción o impresión y pese a emplear maquinaria para la estampación de estas xilografías, la mano del artista es un elemento primordial en esta técnica. El artista es quien se encarga mayoritariamente del uso y aplicación de las tintas, de la elección del color, de la presión aplicada y de la colocación del papel sobre la matriz. Es de esta forma como cada artista encuentra metodologías y formas diferentes de elaborar sus estampas de manera más o menos eficiente y óptima.

En definitiva la xilografía es probablemente, la técnica de grabado y estampación más accesible tanto técnica como económicamente, podría tener similitud en este aspecto con la serigrafía. De esta sencilla técnica de grabado en madera y con la premisa de estamparse en relieve, han ido surgiendo nuevos materiales con los que trabajar, como son el linóleo y distintos tipos de PVC y polímeros. Estas técnicas permiten en ciertos momentos abaratar los costes o facilitar el tallado, pero, sin duda, la xilografía en madera tiene una presencia especial. Las obras donde se pueden apreciar los matices de la madera tienen aún más carga conceptual y emocional. Todas estas técnicas han surgido para seguir expandiendo los límites de la impresión.



Fig.11. Elena Jiménez. *CMYK 4*
Litografía.

Fig.12. Elena Jiménez. *CMYK 3*
Litografía.

Fig.13. José Fuentes. *La senda*
Grabado al carborundo.



3.2.3. El papel de la xilografía en la gráfica actual

A partir de los años 70, los límites entre las diferentes técnicas artísticas muestran una clara tendencia desdibujarse. Con la llegada de las instalaciones, los artistas gráficos comienzan a plantearse cómo sacar a sus obras de las dos dimensiones y se inicia un proceso para generar grandes relaciones entre escultura y gráfica. A esta extensión de la gráfica hacia nuevos horizontes se le denomina gráfica expandida. Este término deriva de “La escultura en campo expandido”, de Rosalind Krauss, ensayo que provoca que los artistas comiencen a cuestionar, no solo la obra, sino el espacio y entorno que la acogen.

Son muchos los artistas en la actualidad que, partiendo de técnicas de impresión en conjunción con otras disciplinas artísticas, generan su obra. Los debates sobre el aura de la obra única y su pérdida en la reproducción masiva de imágenes, mediante las técnicas de impresión, son cuestiones que muchos teóricos han estado trabajando en el último siglo. Artistas como Elena Jiménez, buscan mantener ese carácter aurático de la obra única mediante obras realizadas con técnicas de impresión y que se adscriben perfectamente a la denominada gráfica expandida.

Otros artistas, como José Fuentes, rompen las barreras de la gráfica clásica con la experimentación en sus obras, trabaja así diferentes metodologías aplicables a las técnicas de reproducción habituales que aportan distintas sensibilidades a las estampas. Una de estas técnicas es el carborundo (fig.13) que se puede aplicar a técnicas como el grabado o incluso la serigrafía.

Como vemos, los límites entre las técnicas artísticas han ido desapareciendo y esto ha generado una amplia gama de posibilidades de creación, casi infinita.



Fig.14. Anselm Kiefer. *Las órdenes de la noche*, 1996
Pintura.



Fig.15. Anselm Kiefer. *Hortus Conclusus*,
2007 - 2014
Collage de xilografías con acrílico y goma
laca sobre lienzo.
380 x 255 cm

3.3. REFERENTES

3.3.1. Anselm Kiefer

Anselm Kiefer, conocido pintor, grabador y escultor alemán adscrito al Neoexpresionismo, desarrolla una gran obra xilográfica caracterizada principalmente por los grandes formatos y por la profundidad de sus mensajes.

Sin duda, tras conocer su trabajo, tomamos a Kiefer como referente tanto en aspectos metodológicos como conceptuales, que en la mayoría de los casos vienen de la mano. En este proyecto se trabaja, a la hora de la estampación, con formatos medianos, pasando los 50 x 70 cm. Si bien en otras disciplinas este formato es un tamaño habitual, en el mundo del grabado en hueco o en relieve no lo es tanto. Esto es debido a las dificultades que provocan estos formatos en los procesos de estampación. Kiefer aprovecha estos formatos tan grandes (fig. 15) , que rondan los 3 metros en algunas de sus obras, para generar una reacción en el público, casi inmersiva. Con las estampas que se han realizado en este proyecto se consigue, mediante estampas más pequeñas y su disposición en plano, generar un gran formato. Además, en este proyecto, se incentiva a la interacción del público cuando la obra está recogida como objeto, es decir, cuando las estampas descansan dentro del cajón.

En la obra de Kiefer podemos apreciar otros aspectos como son, el color o la veta de la madera. Cuando este artista emplea color en sus xilografías, más allá del negro, emplea tonos terrosos o cálidos en cierta forma. Emplea estas zonas o manchas de color para reforzar composiciones o generar una mayor expresividad. La veta de la madera es un elemento recurrente en sus xilografías por esta misma expresividad que las mismas formas de la fibra de la madera aporta. En nuestro proyecto se afrontan estos aspectos de una forma similar, es el propio color el que refuerza y visibiliza de una mejor forma las propias marcas de expresión de la madera.

Fig.16. Thomas Kilpper. *no pienses en la crisis - ¡lucha!*, 2016
Serie de xilografías.



3.3.2. Thomas Kilpper

Nacido en 1956 en Stuttgart, Thomas Kilpper, vive y desarrolla su obra en Berlín. Es principalmente conocido por sus xilografías con reivindicaciones políticas en las que retrata rostros conocidos de políticos, espías o personas que han luchado por la libertad. Con estas obras busca involucrar al público en agendas políticas y sociales otorgándoles más información de la que las versiones oficiales ofrecen.

Trabaja principalmente en grandes formatos realizados mediante la xilografía o el linograbado de manera muy expresiva. Aparte de su gesto a la hora de tallar, cosidos y collages ayudan a distorsionar los retratos.

Uno de los motivos más importantes por los que la obra de Kilpper toma relevancia en el mundo del arte son los trabajos que realiza en edificios abandonados o en proceso de demolición. Realiza obras monumentales con carácter site-specific que aprovechan la carga histórica, conceptual y política que estos edificios conservan. Estas obras consisten en una intervención directa sobre los suelos de madera de los edificios donde talla estos motivos políticos y sociales, relacionados siempre con el pasado de cada edificio en el que trabaja, cuya demolición está próxima, y deja que el espectador se impregne de ellos al pisarlos. De este modo sus obras son, por un lado, el suelo tallado y pisado y, por otro lado, las estampas que surgen de este. Estas estampas suelen ser impresas en telas o papeles de gran tamaño, en ocasiones, termina por coser estas estampas de forma que alcanzan un tamaño mucho mayor. Posteriormente cuelga estas obras en las fachadas de los edificios.



Fig.17. Thomas Kilpper. *The Ring*, 2000
Visión exterior con la gran tela colgada en la fachada.
Instalación en la Orbit House de Londres (Detalle) Xilografía.



Fig.18. Thomas Kilpper. *The Ring*, 2000
Instalación en la Orbit House de Londres (Detalle) Xilografía.

Una de sus obras más emblemáticas es *The Ring* (2000) en la que realiza una intervención de este calibre en el edificio Orbit House en el barrio de Blackfriars en Londres. Se trata de un antiguo edificio de oficinas que llegó a ser parte del Ministerio de Defensa, un teatro e incluso un ring de boxeo, cuyo suelo talla para generar la que está considerada la xilografía más grande hasta la fecha, con una extensión de 400 metros cuadrados. La obra se compone tanto de retratos como de textos que unifican la composición.

Kilpper es un gran referente para este proyecto, principalmente por el reaprovechamiento que le da a estos suelos y que en nuestro trabajo se le da al cajón, de modo que tanto la matriz (suelo o cajón) y la estampa son parte de la obra. Otro de los aspectos de la obra de Kilpper que tomamos para este trabajo es el generar una especie de collage mediante la disposición de las estampas en plano. De este modo, de formatos de un tamaño menor conseguimos un gran formato a modo de panel. Al igual que Anselm Kiefer, encontramos en la obra de Kilpper, una gran implicación del espectador en el sentido de la obra.

Podemos afirmar que Kilpper es un gran exponente del papel de la xilografía en la actualidad. Mantiene por una parte ese carácter de crítica social que ha estado muy ligado a la técnica durante siglos y aprovecha sus metodologías para generar obras monumentales. Su trabajo es muy enriquecedor, ya no solo por los formatos y conceptos que emplea sino por el propio gesto que aplica a las xilografías.

3.3.3. Koo Bohnchang

Koo Bohnchang es un artista y curador surcoreano nacido en 1953. Desarrolla su obra mediante la fotografía, disciplina en la que decidió formarse en Hamburgo, Alemania, tras graduarse en Administración de Empresas por la Universidad de Yonsei. Más tarde comenzó a trabajar como profesor y acumula más de 30 exposiciones en solitario.

En su obra *Interiors* (2002) encontramos una serie de fotografías, cuyo hilo conductor es el color blanco, en las que el autor muestra los interiores de ciertas estancias o de cajones. En ellos resalta las marcas generadas por los desperfectos o la suciedad de estos lugares. Como el mismo autor expone, estas piezas son muestras de un diálogo con la propia arquitectura, busca captar un movimiento mínimo entre el vacío y el silencio.

De esta obra resaltamos la sencillez con la que logra obtener estas imágenes, con simple suciedad o aprovechando los desperfectos de los lugares genera unas imágenes que pueden parecer frías y envolventes al mismo tiempo. Además, gracias a la colocación de la cámara, el espectador puede llegar a sentirse dentro de estas.

La influencia más relevante de su obra en este proyecto está en la apreciación de elementos cotidianos y su transformación en una obra de arte. Lo que estamos haciendo al colocar un objeto, cuya función previa no era esa, como obra de arte, es provocar que el espectador no lo mire sino que lo contemple. Al mirar, únicamente, utilizamos el sentido de la vista, pero el contemplar implica percepción, implica atención y concentración. Estamos acostumbrados a mirar con detenimiento una obra de arte como puede ser una pintura, pero no prestamos atención a nuestro día a día y las cualidades artísticas que puede tener una simple escena cotidiana. Por ello queríamos resaltar esta reacción que provocan las obras de Koo Bohnchang en el público, porque les obliga a contemplar y tratar de entender.

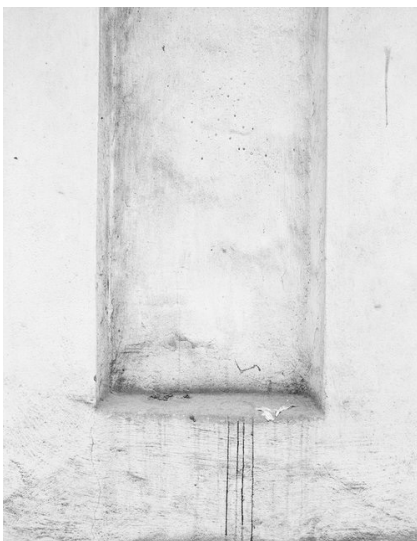


Fig.19. Koo Bohnchang. *Interiors 2*, 2002
Fotografías.

Fig.20. Koo Bohnchang. *Interiors 7*, 2002
Fotografías.

Fig.21. Koo Bohnchang. *Interiors 16*, 2002
Fotografías.

4. DESARROLLO DE LA OBRA

La temporalidad de la huella es la obra resultante de este Trabajo Fin de Grado. A continuación se expone el proceso, tanto conceptual como práctico, que permite llegar desde el encuentro con el cajón hasta la creación de la serie de estampas xilográficas que este mismo acaba conteniendo en su interior. Hablaremos tanto de la ideación del proyecto como la recuperación de la madera, el proceso de estampación y la evolución del concepto.

4.1. IDEACIÓN

Este proyecto llega a mí de manera fortuita y en un momento tan cotidiano como es el de tender la ropa. En la terraza de mi casa tenía secando unos trozos de madera de pino que quería probar para realizar xilografías. Estaba tan ensimismada con esa idea que no me paraba a pensar nada más que, qué dibujo pondría sobre ellos. En ese momento, me detuve a reflexionar si era necesario talar un árbol para producir una obra, teniendo en cuenta la cantidad de desechos que generamos diariamente. La respuesta me pareció evidente, no, no era necesario.

En ese instante recordé mis paseos, siempre trabajo en torno a ellos, son mi principal fuente de inspiración, y durante esas caminatas, observo muchos elementos en las calles, algunos más generales y otros más concretos. Algo que llamó mi atención eran los muebles abandonados que se dejan tirados en descampados o cerca de algún contenedor. A partir de esto surgió todo. Decidí tomar estas maderas y narrar historias, sus historias y las mías.

De acuerdo con la metodología descrita, y teniendo en cuenta la madera que pude recuperar, comenzó el proceso de proyección de este trabajo. Durante la producción de estas obras, cientos de ideas seguían apareciendo, puesto que, partiendo de la base de la experimentación, no hay un límite claro en la cantidad de obra que se genera. Podríamos establecer como límite la propia vida útil de la madera, sin embargo, la primera intención no fue llevarla al límite, pretendía trabajarla poco a poco para poder ir observando con claridad las posibilidades que ofrecía su estampación. Durante el proceso, y teniendo en cuenta que el tema de la huella del tiempo era una de las ideas que más fuertemente asociaba a este tipo de materiales, es cuando se determinó que el acelerar su deterioro era la mejor forma de intervenir sobre ella.

Si hablamos de la ideación del proceso de estampación, partimos de la base de utilizar la madera, sin intervención previa, para generar las primeras estampas, mostrando, tanto las marcas causadas por su uso como las generadas por diversos insectos, que en ciertos momentos llegaron a habitar



Fig.22. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.

Recuperación de la madera.



Fig.23. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.

Recuperación de la madera.

estas maderas. Al generar estas obras, se busca trabajar el diálogo y la relación entre la matriz y el artista como análoga a las relaciones personales.

Finalmente, para la exposición de estas estampas, se generan varias posibilidades, estas se van forjando durante este proceso artístico. Se descartan varias opciones por no tener la calidad gráfica o conceptual suficientes y se termina delimitando los aspectos finales de la obra: dimensiones, número de estampas y recursos empleados.

4.2. RECUPERACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DE LA MADERA

Tras plantear esta primera idea conseguí recuperar algunas piezas antiguas de madera que podría utilizar para este proyecto. Entre ellas, y en la que me voy a centrar, un cajón de un viejo escritorio perteneciente a mi familia desde hace algo más de sesenta años. De todo el mueble solo queda eso, un cajón. Algunas de sus piezas terminaron por formar parte de un gallinero, otras, simplemente, se perdieron en algún punto.

El primer paso para trabajar con este cajón era desmontarlo; sus piezas, en su mayoría de madera maciza, estaban unidas mediante clavos oxidados, por ello, no fue difícil el despiece. A continuación debía limpiarlo. Este proceso lo realicé con agua y jabón neutro. Sobre el mueble, años de polvo y suciedad, manchas de tinta, rasguños, historias.

Por otro lado, para poder utilizar esta madera en la técnica xilográfica, quise prepararla de modo que no absorbiera del todo la tinta, para ello utilicé goma laca. Diluí la goma laca en alcohol en proporción 1:10 y apliqué tantas capas como observé necesario.

Una vez tenemos las cinco partes de este cajón limpias y preparadas, podemos plantear el proceso de experimentación en la estampación. La antigüedad de estas piezas de madera se ve reflejada en este proceso, no solo por el valor estético de las estampas y ese registro fidedigno de las huellas de la madera sino por las diferencias de presión en ciertas estampas ya sea por la diferencia de grosor de las partes de cada pieza o por su estado combado.

El primer paso de la estampación se realizó en este punto, con las maderas limpias y preparadas. Poco a poco el propio proceso agrieta más las maderas, las desgasta, las tintas también hacen su trabajo y al ser un material poroso, entran dentro de las fibras de la madera hasta que esta adquiere sus tonos.

Fuera de la estampación, decidimos acelerar de cierto modo el deterioro o desgaste de las piezas de madera al hacerlas pasar por distintas situaciones. Esto generó una relación aún más cercana entre el artista y la matriz, casi de una forma performática, se intervenía en la matriz quizás de una forma menos intrusiva que la que aportaría una talla directa, pero no creo que fuera



Fig.24. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.

Pruebas de color.

Fig.25. Eva Tomás, 2023.
Prensa vertical de husillo.

Fig.26. Eva Tomás, 2023.
Prensa vertical de husillo.

menos agresiva. Uno de estos procesos fue el agua, sumergir estas piezas durante horas provocó la expansión de sus fibras en ciertas zonas e influyó en la curvatura de las mismas.

Otro de los procesos fue el arrastrado por piedras o superficies ásperas que generaba nuevos rasguños sobre las piezas de madera. También conseguimos obtener más veta en las maderas con ayuda de cepillos con cerdas metálicas que desgastaban la parte más blanda y superficial de la madera dejando en relieve los nudos y fibras duras de la misma.

Estos procesos fueron estampados y con mucha paciencia y analizando las estampas, se ven reflejados en ellas. No se siguió un orden en la alteración de estas maderas, fue algo que fue surgiendo de una manera natural. Unos días, por mi energía o por mi actitud, se aplicó más fuerza y presión en la prensa vertical, esto pudo generar alguna pequeña grieta que más adelante con ayuda del arrastrado pudo salir a la luz, o un pequeño rasguño pudo crecer tan solo del choque de las mismas piezas durante su transporte.

Esa es la evolución que tienen las piezas del cajón, no sabemos bien los motivos ni los tiempos donde ocurren las situaciones, pero las podemos imaginar a partir de estos registros xilográficos.

4.3. PROCESO DE ESTAMPACIÓN

La estampación de la obra comienza con la realización de pruebas en distintos papeles y la creación de cartas de color hasta delimitar uno o varios tonos que se ajustaran estética y conceptualmente a las matrices que se estampaban. Fue en este momento, también, cuando se probaron las distintas máquinas del taller de gráfica de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

Las primeras estampas se realizaron en tórculos. En este momento comienzan a aparecer gran cantidad de problemas. Para estampar estas piezas en el tórculo se debía ajustar la presión del mismo cada vez que iba a estampar otra pieza de madera, dado que cada parte del cajón tiene un grosor distinto. Para evitar el maltrato de los tórculos se utilizaron guías de madera del mismo grosor que cada matriz y una vez colocados los elementos de la estampación, junto al fieltro, se empleó una goma-espuma para reducir el contacto entre el tórculo y la madera.

A pesar de que se lograron algunos buenos resultados, no resultaba práctica esta forma de estampación. Dadas estas circunstancias se decidió utilizar la prensa vertical de husillo, que permitía mayor facilidad en la estampación, dado que comienza a ejercer la presión en el momento que la parte plana que desciende toma contacto con la superficie a imprimir y, por tanto, no hay que ajustar previamente la máquina, como en el caso del tórculo.



Fig.27. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.
Secado de papel Canson Edition.

Otro importante aspecto a valorar es el papel. Hay gran variedad de papeles en el mercado para la estampación, también hay otros que si bien no están pensados para estos procesos, generan resultados interesantes. Entre los papeles que se probaron estaba el Mi-teintes de Canson, este papel tiene un gramaje de 160 g/m^2 por lo que no es un papel capaz de soportar grandes presiones. Este papel lo encontramos tintado con distintos colores, para este proyecto tomamos principalmente los tonos terrosos o grisáceos. Los aspectos positivos que se pueden destacar de este papel es que se vende en un formato que se podía ajustar bien a las estampaciones pensadas, que por su delgadez nos aporta un carácter distinto y que por sus tonos en combinación con las transparencias nos genera zonas con una información interesante en las estampas. Por otro lado, las texturas cromáticas de estos papeles a veces perjudican a la apreciación de la veta o las huellas de la madera. Otro aspecto que no nos ha convencido es que no era un papel demasiado apto para humedecer, pero nuestras matrices requerían que lo fuera.

Otros de los papeles empleados fueron el Basik de 370 g/m^2 de la marca Canson y el Rosaspina de Fabriano con un gramaje de 220 g/m^2 . El primero es un papel pensado para el dibujo y el segundo es más apto para la estampación. Ambos papeles, pese a ser tan distintos, nos aportan cuestiones similares, entiendo que por su elaboración o la distribución de la fibra que tienen. Ambos papeles eran muy cómodos de imprimir. Al realizarse este proceso con solo una persona y al emplear grandes formatos, en ocasiones, era muy difícil colocar el papel sin que este se arrugara o terminara manchado por la propia matriz, pero el cuerpo que ofrecían estos papeles permitían trabajar de forma adecuada. Las estampas con estos papeles resultaban satisfactorias, principalmente con el Fabriano Rosaspina, que además, aceptaba mejor la humedad.

Pero sin duda, el papel que mejor se adaptaba al proyecto en cuestión de resultados era el Canson Edition con un gramaje de 250 g/m^2 . Este papel se humedecía de manera perfecta, se adaptaba muy bien a la matriz y aguantaba perfectamente la presión, considero que los resultados de estas estampas son los mejores en cuanto a calidad técnica. El único inconveniente de este papel fue su difícil manipulación a la hora de colocarlo sobre la matriz para generar la estampa.

Previo a la estampación, el papel pasa por unos procesos de preparación. En primer lugar, hay que cortarlo para adecuarnos a las medidas deseadas. En este proyecto se decidió cortar el papel de manera manual con ayuda de una regla de metal. Para ello debemos apoyar la regla justo por encima de la línea que queremos cortar y con nuestras manos estirar el papel para rasgarlo justamente por la unión de la regla con este. Cortando de este modo el papel, generamos un patrón más natural en sus bordes, un corte desigual, que permite que la humedad acceda mejor al papel.

Una vez tenemos el papel con la medida que queremos utilizar y las

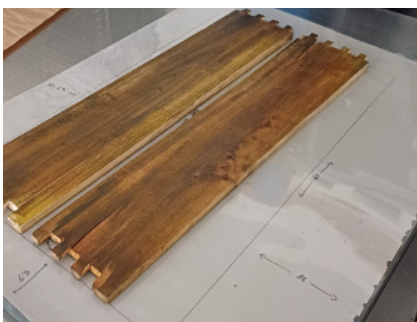


Fig.28. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.

Madera entintada.

Fig.29. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.

Madera entintada.

Fig.30. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.

Madera sobre los registros.

matrices, podemos realizar los registros. Estos registros los hicimos en papel continuo gris. Son una guía dibujada que indica dónde colocar la matriz para que quede en el centro tanto de la prensa como de la estampa, además de dónde colocar el papel para que la estampa quede con la composición correcta.

Por su parte, para el proceso de humectación del papel también debemos seguir unos pasos. Teniendo el papel cortado de la manera que acabamos de explicar, procedemos a sumergirlo en el agua cuidadosamente. Este agua debe de estar limpia puesto que si llevara días estancada podría impregnar nuestro papel de bacterias que impedirían su buena conservación a largo plazo. El tiempo de exposición del papel al agua varía dependiendo de cuestiones como el gramaje del mismo o los resultados que se pretendan obtener. Tras haber sumergido el papel durante un rato procedemos a sacarlo y colocarlo sobre papel secante o en este caso, toallas de algodón. Doblamos la toalla dejando el papel en su interior y con cuidado de no generar pliegues innecesarios, desde el centro hacia fuera, sujetamos y arrastramos las manos para secar el papel de manera uniforme. Una vez hemos terminado este proceso, el papel está perfecto para su uso en la estampación.

Ya tenemos claros varios de los aspectos de este proceso pero queda el que quizás sea el más importante, el entintado. Para la preparación de las tintas buscábamos conseguir algún tono que no fuera negro, se pensaba conseguir algún gris o marrón oscuro pero el proceso y el gusto personal nos acabó llevando primeramente a un tono verdoso con muchos toques marrones. Otro de los tonos que obtuvimos tenía un poco más de rojo que de azul por lo que salió más fiel al color natural de la madera. En su base, ambos colores tienen principalmente el amarillo, y sigue siendo así con el resto de tonos que seguimos obteniendo.

Para llegar a estos colores se utilizaron tintas offset de color amarillo, rojo y azul. Las principales características de estas tintas son las transparencias que generan y que son grasas. La transparencia es quizás el aspecto que más juego da en este proyecto puesto que se podía elegir mucho mejor la cantidad de tinta que se ponía en la matriz. En el caso de haber usado negro, por su opacidad, se aplica más o menos tinta, siempre que sea una cantidad razonable, la estampa no sale más o menos gris, sale negra siempre, en cambio, con estos tonos creados, aplicar más o menos tinta provocaba que se vieran las estampas más amarillas o más fieles al tono que se había creado. Este es un aspecto interesante ya que, al igual que con la presión de la prensa vertical de husillo, es decisión del artista aplicar más o menos tinta en combinación a una mayor o menor presión. Al final no es más que otra forma de intervenir o interferir en la creación de estas estampas.

Durante todo este proceso surgen problemas, primeramente, el que hemos comentado sobre la elección de la maquinaria que se utilizaría para estampar, seguido de los problemas derivados del uso de cada papel en concreto. Pero una de las mayores dificultades de este proceso fue el estado

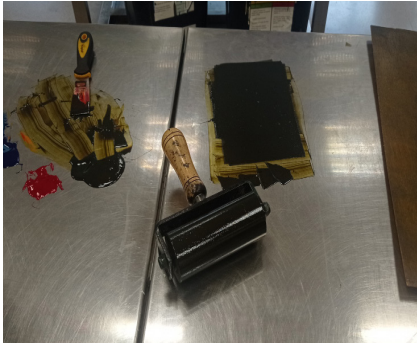


Fig.31. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.
Mesa de entintado y rodillo blando.

de la madera. Como hemos dicho, esta madera tiene mucha antigüedad y ello provoca que no esté en el mejor estado para su estampación. En primer lugar, la madera está muy seca y desgastada por lo que, al pasar el rodillo con la tinta grasa este acababa impregnado de pequeñas partículas de serrín que, si no se limpian, pueden perjudicar toda la tinta y con ello el resto de las estampas.

Del mismo modo, al estar vieja y, al hacerla pasar por procesos como la exposición al agua, algunas de las piezas estaban combadas lo que dificultaba su estampación, pero principalmente su entintado con rodillo. Las transparencias de las tintas también dificultaban un correcto entintado de las piezas. Para este proyecto se empleó un rodillo blando considerando que era el que mejores resultados nos ofrecía, pero el formato era pequeño, si bien para ciertas zonas era mejor porque lográbamos acceder de manera correcta a las zonas más difíciles, esto provocaba que se generaran las marcas del rodillo y en algunas de las estampas se pudieran llegar a ver.

Por último, y puede que este sea el problema más curioso, la madera que empleamos, al aplicarle la presión de los tórculos, comenzó a supurar una sustancia en ciertas zonas que provocaba que, al humedecer el papel y someterlo a la presión de la prensa, este se quedara pegado por completo a la matriz. Estas estampas que se quedaban pegadas se perdieron en su mayoría porque era tanto el agarre de la madera que el papel quedaba completamente destrozado. Tras observar bien lo que pasaba e intentar comprenderlo, llegamos a la conclusión de que aquello que estaba supurando de las maderas podía ser la resina de las mismas que, al no haber estado expuestas a presión jamás, surgía de sus fibras a la superficie. La mejor solución que encontramos a esto fue limpiar bien con agua y jabón las maderas. Al final, mediante estos procesos de experimentación se pudieron conseguir resultados muy satisfactorios pese a estos inconvenientes.

4.4. EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO

Esta obra parte como una experimentación que gira en torno al reaprovechamiento. La madera de los muebles, ya sea antigua o nueva, tiene en sus superficies heridas del paso del tiempo. Este paso del tiempo transforma las maderas de diferentes formas. Son importantes las relaciones de las propias personas que han usado esos muebles y el entorno en el que se han mantenido antes de ser abandonados o desechados. Por ello, la primera intención fue simplemente dejar registradas estas huellas sobre papel en forma de estampas xilográficas.

Durante el proceso se generan nuevas ideas, nuevos conceptos en torno a los que girar y trabajar, que permiten que la realización de este trabajo crezca

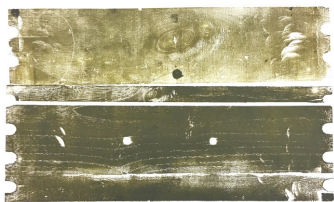
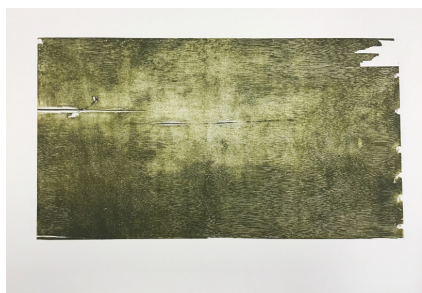
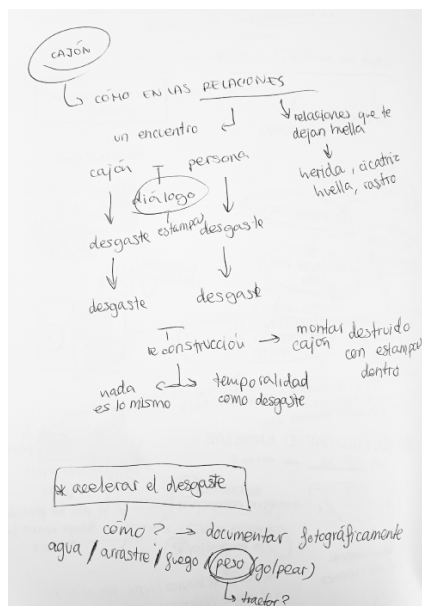


Fig.32. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.

Apuntes.

Fig.33. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.

Estampa xilográfica.

Fig.34. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.

Estampa xilográfica.

Fig.35. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.

Estampa xilográfica.

de una forma orgánica y expansiva.

Lo que se buscaba mostrar no era simplemente estas huellas o rasguños, se plantea intervenir sobre ellas reforzándolas mediante la talla. Aquí surgió una dicotomía, por un lado, quería mostrar la naturaleza de estas maderas, por otro quería aplicar mi propia huella. Sentí que esto era poco lícito por mi parte, pese a ser un mueble familiar. De todos modos, seguí buscando formas de intervenir sobre estas maderas.

Tras estudiar la relación entre los conceptos de la temporalidad y la huella, aparecieron nuevos procesos por los que podrían pasar estas matrices para ser intervenidas por mí, pero de una manera un poco menos directa e intrusiva. Se trataba de acelerar el proceso de deterioro de estas matrices e ir registrando la evolución de sus superficies. El método consistía en hacerlas pasar por circunstancias que pudieran generar desperfectos en sus superficies como la humedad, el roce, la temperatura o el peso.

Este diálogo generado por la interacción entre la artista, yo, y la matriz, la madera desechada, muestra una relación entre dos elementos que se encuentran, se perjudican y se distancian. Una analogía con las relaciones personales de gran intensidad. Todos hemos tenido una relación en la que la intensidad ha sido tan fuerte que, cuando acaba, deja huella, deja herida, deja daño. En las relaciones personales se corre ese riesgo, ambas personas se conocen y se abren la una a la otra y, en este momento, cada uno toma una parte del otro e influye en el crecimiento de la persona.

Pueden durar semanas, o años, pero estas relaciones te marcan, siempre te acordarás de esa persona, de esos momentos, de esos daños. Algo así sucede entre este cajón y yo. Nos encontramos, lo desmonté y lo intervine, y todas esas palabras o acciones que te marcan en la vida, quedan reflejadas en el trato, quizás más amable o más violento que, en cada momento, se le ha dado a este cajón y a esta madera. En el primer encuentro entre cajón y

artista, ambos teníamos marcas, una o muchas historias que contar. Por mi parte, escondo estas heridas, las camufló con palabras, en el caso del cajón, las deja ver, pero no sabrás nunca cómo fueron provocadas.

Las estampas que genera esta relación son la muestra de ese diálogo, de esa apertura. Puede que haya daños más notables, otros no lo serán tanto. Puede que estas estampas sean lo más cercano a las palabras que tiene esta madera para expresar lo que ha pasado. Queda así registrado, a modo de diario visual, meses de relación acelerada e intensa, de las que duelen, de las que marcan.

Con las estampas que se van obteniendo durante el proceso de estampación que hemos explicado en el anterior apartado, se consiguen unos registros de las marcas que el paso del tiempo o la acción humana han provocado en estas maderas. Como si de una fotografía se tratara, los tonos elegidos y las cuestiones técnicas aplicadas generan unos resultados entre lo experimental y lo puramente fiel a la realidad. Lo que es cierto es que estas estampas no podrían ser, al completo, la representación más firme de la realidad, esto es debido a diversos factores como pueden ser la elección de las tintas o la propia intervención del artista. Quizás la disciplina fotográfica sea considerada la que más se podría acercar a esa perfección, pero, en ella, también influyen prácticamente los mismos factores ya que es muy complicado encapsular en un formato bidimensional aspectos como: el tiempo, la temperatura, el ambiente o el ruido.

Con este proyecto intentamos conservar, como si de un archivo se tratara, esta historia que la propia madera nos cuenta. Los recuerdos de estas piezas quedan registrados sobre papel y terminan guardados dentro de ellas, de forma íntima, se nos deja entrever e intentar entender lo que nos quiere mostrar. Y como si de recuerdos se tratara, la representación de la madera se ve alterada, por las nuevas marcas que acoge, por las distintas tintas y presiones que se aplican. Las diferentes composiciones en las estampas fragmentan estos recuerdos y provocan lecturas diferentes, las contraposiciones que generan los espacios en blanco también ayudan a esta rotura de la realidad. Pero es justamente esto lo que se pretende, mostrar cómo la temporalidad de estas huellas que anteriormente han sido situaciones desconocidas ha ido afectando y deteriorando, o más bien transformando, la historia de estas piezas de madera. La forma en que ordenamos estas estampas nos impide ver cuales se realizaron antes y cuales después, de modo que nosotros sabemos que han sucedido ciertas cosas pero desconocemos el cuándo, el cómo, el porqué. Tomar esta distancia es lo que aporta el carácter íntimo al trabajo y al mismo tiempo lo que promueve que el espectador tenga cierta empatía con estos trozos de madera tomando la historia de estos como propia.



Fig.36. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.
Montaje del cajón.



Fig.37. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.
Montaje del cajón.

4.5. MONTAJE DE LA OBRA

Una vez finalizada la estampación podemos dar los últimos acabados para crear nuestro libro-objeto. Esta fase de montaje consiste en el corte de las estampas a un formato apto para meter dentro del cajón. Al tratarse de un diálogo, decidimos que el formato en el que se cortarían cada estampa sería, aproximadamente, el formato carta.

Se realizan también, con las estampas obtenidas en papel Canson Mi-Teintes unos tacos de estampas, cortadas en forma de cuadrados y rectángulos, que simulan un bloc de notas.

Por último, procedemos a montar de nuevo el cajón con ayuda de clavos y cola blanca de carpintería. Este proceso se dificulta por las malas condiciones en las que se encuentra la madera. Tras esto, introducimos las estampas en el cajón y damos por finalizada la obra.



Fig.38. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.
Posibilidad de instalación.

Fig.39. Eva Tomás: *La temporalidad de la huella*, 2023.
Libro de artista, xilografía.
12 x 32 x 58 cm



5. OBRA FINAL

La temporalidad de la huella es un libro-objeto realizado mediante xilografía. Un gran número de estampas son la muestra de un diálogo y una historia fragmentados.

Este libro es un contenedor de huellas, causadas, tanto por el paso del tiempo, como por las relaciones humanas que este viejo cajón ha vivido.

Las marcas que residen en la superficie de estas maderas quedan registradas en varios formatos, en primer lugar tenemos el formato carta (22 x 29,5 cm), el formato bloc (8 x 16 cm) y el formato nota (8 x 8 cm). Esto nos permite presentar la obra de varias maneras distintas, unas más manipulables que otras, al mismo tiempo, menos duraderas.

Este libro de artista se plantea como libro instalativo, gracias a los diversos formatos empleados, se puede instalar de muchas maneras dependiendo del espacio en el que se exponga.

6. CONCLUSIONES

Al desarrollar este proyecto y mediante el desarrollo del marco teórico, hemos observado cómo hay mucha información tanto en libros como artículos en línea sobre conceptos, como la temporalidad o la huella, tan trabajados por los artistas durante la historia del arte. En cambio, en comparación con otras disciplinas, como la pintura, encontrar información sobre la xilografía en concreto es una labor un poco más difícil.

Sin duda este proyecto ha sido muy enriquecedor tanto a nivel intelectual como técnico. Estoy muy satisfecha de cómo una idea sencilla ha cobrado forma de esta manera. Ha sido sustentada por unas bases teóricas obtenidas de la lectura de libros y ensayos de pensadores y artistas y por los conocimientos adquiridos durante el grado en asignaturas como *Xilografía*, *Litografía*, *Serigrafía*, *Gráfica experimental e interdisciplinar*, *Fundamentos del Grabado y la Impresión* y *Libro de artista: Grabado y tipografía móvil*.

En la producción artística, y al ser este un proyecto experimental, he desarrollado capacidades como la gestión del tiempo y la resolución de problemas que me han permitido completar este Trabajo Fin de Grado de una forma eficiente y satisfactoria. Considero que se han cumplido con completamente los objetivos establecidos a la hora de elaborar el proyecto.

Al planificar el desarrollo de la obra dentro de lo que el propio proceso de experimentación me permitía, no esperaba realizar una cantidad tan numerosa de estampas, en total, y teniendo en cuenta únicamente las definitivas, he obtenido una serie de más de 40 estampas que, recogidas en el propio cajón que las genera, conforman la obra.

Quizás lo más tedioso de este proyecto ha sido el trabajo conceptual, durante la experimentación surgen cientos de ideas que terminan apuntadas en una libreta y muchas de ellas no se llevan a cabo. Es muy difícil, con unas premisas tan amplias, establecer límites a lo que se pretende conseguir. Considero que finalmente lo he conseguido.

Una de las cosas que más me ilusionan de este proyecto es que, gracias, en este caso, a esa amplitud de posibilidades que se abren al establecer los conceptos de la huella y el reaprovechamiento, y gracias también a la experimentación y los conocimientos obtenidos, voy a seguir trabajando en un futuro con estas metodologías. Me gusta pensar que este proyecto sirve como antesala a un futuro TFM o investigación.

7. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. ONU. *Objetivo 12. Producción y consumo responsables*. (2015).
Objetivos de Desarrollo Sostenible. (p. 7).

<https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible/>

Fig. 2. ONU. *Objetivos de Desarrollo Sostenible* (2015).(p. 7).

<https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible/>

Fig. 3. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 8.)

Fig. 4. DUCHAMP, M. *La fuente* (1917). (p. 10).

<https://historia-arte.com/obras/la-fuente-de-duchamp>

Fig.5. BEUYS, J. *Traje de fieltro*. (1970).(p. 10)

<https://elblodgeilabasmati.com/2022/06/13/joseph-beuys-traje-de-fieltro/>

Fig. 6. UTAMARO, K. *Naniwaya Okita* (1750- 1806). (p. 11)

<https://es.wikipedia.org/wiki/Ukiyo-e>

Fig. 7. DURERO, A. *Apocalipsis* (1498). (p. 11)

[https://es.wikipedia.org/wiki/Apocalipsis_\(Durer\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Apocalipsis_(Durer))

Fig. 8. BERNAL, M. d. M. (s. f.) (p. 12)

<https://tecnicasdegrabado.es/2010/estampacion-en-huecoestampacion-en-relieve>

Fig. 9. RODEN, P. y LUETH, V. (s. f.). (p. 12)

<https://proyectoidis.org/xilografia/>

Fig. 10. TOMÁS, E. (2023). (p. 13)

Fig. 11. JIMÉNEZ, E. *CMYK 4* (s. f.). (p. 14)

<https://www.tallerdelprado.com/artista/jimenez-elena/?v=04c19fa1e772>

Fig. 12. JIMÉNEZ, E. *CMYK 3* (s. f.). (p. 14)

<https://www.tallerdelprado.com/artista/jimenez-elena/?v=04c19fa1e772>

Fig. 13. FUENTES, J. *La senda*. (s. f.). (p. 14)

<http://www.josefuentes.net/>

Fig. 14. KIEFER, A. *Las órdenes de la noche* (1996). (p. 15)

<https://revistaestilo.org/2020/11/04/anselm-kiefer/>

Fig. 15. KIEFER, A. *Hortus Conclusus* (2007-2014). (p. 15)

Presentación asignatura: *Xilografía*

Fig. 16. KILPPER, T. *no pienses en la crisis - ¡lucha!* (2016). (p. 16)

<https://www.kilpper-projects.de/>

Fig. 17. KILPPER, T. *The Ring* (2000). (p. 17)

<https://nagel-draxler.de/artist/thomas-kilpper/>

Fig. 18. KILPPER, T. *The Ring* (2000). (p. 17)

Presentación asignatura: *Xilografía*

Fig. 19. BOHNCHANG, K. *Interiors 2* (2002). (p. 18)

<http://www.bckoo.com/interiors>

Fig. 20. BOHNCHANG, K. *Interiors 7* (2002). (p. 18)

<http://www.bckoo.com/interiors>

Fig. 21. BOHNCHANG, K. *Interiors 16* (2002). (p. 18)

<http://www.bckoo.com/interiors>

Fig. 22. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 20)

- Fig. 23. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 20)
Fig. 24. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 21)
Fig. 25. TOMÁS, E. (2023). (p. 21)
Fig. 26. TOMÁS, E. (2023). (p. 21)
Fig. 27. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 22)
Fig. 28. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 23)
Fig. 29. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 23)
Fig. 30. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 23)
Fig. 31. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 24)
Fig. 32. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 25)
Fig. 33. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 25)
Fig. 34. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 25)
Fig. 35. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 25)
Fig. 36. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 27)
Fig. 37. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 27)
Fig. 38. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 28)
Fig. 39. TOMÁS, E. *La temporalidad de la huella* (2023). (p. 28)

8. FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

ARACIL , F. (2001). *José Fuentes Esteve: una trayectoria de creación e innovación en el grabado contemporáneo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.

BENJAMIN, W. (1942). *Sobre el concepto de historia*. Madrid: Alianza Editorial.

BERNAL, J. (2005). *El rastro del otro en Jacques Derrida*. Murcia: Universidad de Murcia.

COLDWELL, P. (2010). *Printmaking: A Contemporary Perspective*. Londres, Reino Unido: Black Dog Publishing.

HUGHES, A. d. y VERNON-MORRIS, H. (2010). *La impresión como arte: Técnicas tradicionales y contemporáneas*. Barcelona: Blume

MÍNGUEZ, H. (2013). *Copia versus original-múltiple. Una relación dialógica en el arte*. en *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 25 Nº 1, págs. 77-93

NOYCE, R. (2006). *Printmaking at the Edge: 45 Artists: 16 Countries: A New Perspective*. Edimburgo, Reino Unido: A&C Black.

PELZER-MONTADA, R. (2018). *Perspectives on contemporary printmaking: Critical writing since 1896*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press.

ROONEY, E. A. y STANDISH, S. (2015). *Contemporary American Print Makers*. Pensilvania, Estados Unidos: Schiffer Pub Limited.

STEWART, S. (2005). *El arte de la huella*. Madrid: Cátedra.

TALA, A. (2009). *Installations and Experimental Printmaking*. Londres, Reino Unido: A&C Black.

TANIZAKI, J. (1994). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.

WORRINGER, W. (2015). *Abstracción y naturaleza: Una contribución a la psicología del estilo*. México: Fondo de Cultura Económica.

VILCHES, V. (2004). *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del yo: a propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

WEBGRAFÍA

Biografía y obras: Kiefer, Anselm / Guggenheim Bilbao Museoa. (s.f.). <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/artistas/anselm-kiefer> [Consulta: 8 de marzo, 2023]

CBA (9 de mayo, 2017). *Atlas Walter Benjamin - Círculo de Bellas Artes.* <https://www.circulobellasartes.com/atlas/atlas-walter-benjamin/> [Consulta: 10 de junio, 2023]

CRISCUOLO, I. (20 de abril, 2023). *¿Qué es la xilografía y cuáles son sus aplicaciones?*. Domestika. <https://www.domestika.org/es/blog/8480-que-es-la-xilografia-y-cuales-son-sus-aplicaciones> [Consulta: 13 de febrero, 2023]

Cómo contribuir al desarrollo sostenible: arte y sostenibilidad. (s.f.). <https://www.sostenibilidad.com/desarrollo-sostenible/arte-y-sostenibilidad/> [Consulta: 23 de mayo, 2023]

El concepto de la Gráfica Expandida. (8 de junio, 2020). Ana Rojas Experimento Impreso. <https://anarojas.com.mx/2020/06/08/el-concepto-de-grafica-expandida/> [Consulta: 30 de mayo, 2023]

DEL ESTADO DE HIDALGO, U. A. (s.f.). *Boletín Científico - Magotzi No 2.* <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n2/e6.html> [Consulta:]

FUENTES, J. (21 de agosto, 2014) *Bohnchang Koo. Fotografía.* <https://elhurgador.blogspot.com/2014/08/bohnchang-koo-fotografia.html> [Consulta: 11 de marzo, 2023]

GAMEZ, M. J. (24 de mayo, 2022). *Objetivos y metas de desarrollo sostenible - Desarrollo Sostenible.* Desarrollo Sostenible. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible/> [Consulta: 5 de enero, 2023]

Interiors - Koo Bohnchang (s.f.). Koo Bohnchang. <https://www.bckoo.com/interiors> [Consulta: 11 de marzo, 2023]

José Fuentes - Oficial (s.f.) <http://www.josefuentes.net/> [Consulta: 17 de marzo, 2023]

MÁRQUEZ, F., DANILO, J. B., y PINOCHET, C. (2019). *Antropología de las Ruinas. Desestabilización y fragmento.* Scielo. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-27892019000200109 [Consulta: 4 de febrero, 2023]

MMBERNAL. (30 de septiembre, 2009). *¿Qué es una estampa iluminada? Técnicas de grabado.* <https://tecnicasdegrabado.es/2009/que-es-una-estampa-iluminada> [Consulta: 10 de junio, 2023]

PEREYRA, G. (s.f.). *El concepto de la huella en la filosofía de Walter Benjamin.* <https://www.redalyc.org/journal/4217/421757148002/html/> [Consulta: 4 de febrero, 2023]

Ready made o L'Objet trouvé. La nube artística. https://www.lanubeartistica.es/Volumen/Unidad4/VO1_U4_T4_Contenidos_v03/31_ready_made_o_lobjet_trouv.html [Consulta: 7 de abril, 2023]

Thomas Kilpper. (s.f.). <https://www.kilpper-projects.de/> [Consulta: 8 de

marzo, 2023]

Thomas Kilpper. *MDE11*. (s.f.). <https://mde.org.co/mde11/es/artistas/thomas-kilpper/> [Consulta: 8 de marzo, 2023]

Thomas Kilpper: *The Ring* - South London Gallery. (21 de junio, 2018). South London Gallery. <https://www.southlondongallery.org/exhibitions/thomas-kilpper-the-ring/> [Consulta: 8 de marzo, 2023]

WIESELTIER, L. (2022). *Tres reflexiones sobre la barbarie: ayer y hoy*. Letras Libres. <https://letraslibres.com/revista-espana/tres-reflexiones-sobre-la-barbarie-ayer-y-hoy/> [Consulta: 24 de mayo, 2023]

TRABAJOS ACADÉMICOS

BOU BELDA, N. 2015. *La construcción de la identidad: huellas en la memoria*. [Tesis de máster, Universidad Politécnica de Valencia] Riunet <https://riunet.upv.es/handle/10251/60870>

ESPELETA RAMÍREZ, V. 2022. *La celebración de la ausencia. Representación gráfica de los vínculos familiares a través del libro de artista instalativo*. [Trabajo fin de grado, Universidad Politécnica de Valencia] Riunet <https://riunet.upv.es/handle/10251/184282>

NAVARRO ORERO, A. 2021. *La xilografía: medio de producción expresivo en el libro*. [Trabajo fin de grado, Universidad Politécnica de Valencia] Riunet <https://riunet.upv.es/handle/10251/170930>

TENA TORRES, M. 2021. *TROZOS DE UNIVERSO, reflexión sobre el paso del tiempo a través del objeto encontrado y la gráfica*. [Tesis de máster, Universidad Politécnica de Valencia] Riunet <https://riunet.upv.es/handle/10251/165543>

9. ANEXOS

ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE Y LA AGENDA 2030

ANEXO II. IMÁGENES DE LAS ESTAMPAS ANTES DEL CORTE

ANEXO III. IMÁGENES DE *LA TEMPORALIDAD DE LA HUELLA*

ANEXO IV. PRESUPUESTO DEL PROYECTO