

**TFG**

---

**HUELLA Y GRABADO CALCOGRÁFICO.**

Aproximación a la búsqueda y a la experimentación propia.

**Presentado por Elena Mejias Tierno**

**Tutor: Fernando Evangelio Rodriguez**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2015-2016**

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

En el presente trabajo se parte de las bases del grabado calcográfico manteniendo su esencia, centrándonos en la búsqueda de la huella.

Utilizando matrices de zinc y hierro sobre las que aplicamos diversos materiales grasos para crear reservas y texturas y realizando varias mordidas en distintos tiempos, buscamos trabajar con elementos alternativos a lo habitual, adentrándonos pues, en una vía de experimentación personal en la cual descubrimos diversas posibilidades plásticas en este ámbito.

Durante camino de esta experimentación nos encontramos con diversos retos que debemos solucionar para poder trabajar desde casa, sirviéndonos en ocasiones del grabado “no tóxico” para continuar y establecer ciertos parámetros para realizar con éxito la propuesta deseada.

La realización de estas matrices al ser de carácter experimental propio requiere de varias pruebas fallidas en las cuales se aprende y se tienen como referencia, no descartándolas como si fueran errores, sino convirtiéndolas en parte del proceso necesario, sirviéndonos también del azar y la casualidad dentro de todo este proceso de creación.

Como resultado obtenemos una serie de trabajos personales donde tanto el proceso de trabajo como la matriz y la estampa cobran la misma importancia, no se trata de crear una tirada numerada de estampas, buscamos el profundizar y aprender más sobre cómo funcionan y actúan los materiales y procesos utilizados.

Palabras clave: matriz, grabado calcográfico, huella, alternativa.

## AGRADECIMIENTOS

A mi familia por haber hecho todo lo posible para que consiga lo que me propongo.

A Fernando, que me enseñó todas las bases del grabado calcográfico.

A Silvia, que ha estado siempre en mis mejores y peores momentos.

A todos aquellos que me han ofrecido apoyo incondicional en este último tramo tan difícil.

# INDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....</b>	<b>6</b>
<b>2.1 <i>Objetivos</i>.....</b>	<b>6</b>
<b>2.2 <i>Metodología</i>.....</b>	<b>7</b>
<b>3. CUERPO DE LA MEMORIA.....</b>	<b>8</b>
<b>3.1 <i>El grabado calcográfico</i>.....</b>	<b>8</b>
3.1.1 <i>Historia del grabado</i> .....	9
<b>3.2 <i>Alternativas al grabado calcográfico clásico</i>.....</b>	<b>13</b>
<b>3.3 <i>La huella como inquietud artística</i>.....</b>	<b>15</b>
<b>3.4 <i>Experimentación propia</i>.....</b>	<b>17</b>
<b>3.5 <i>Referentes</i>.....</b>	<b>22</b>
<b>4. OBRA FINAL.....</b>	<b>28</b>
<b>4.1 <i>Análisis y descripción</i>.....</b>	<b>28</b>
<b>4.2 <i>Imágenes de la obra</i>.....</b>	<b>36</b>
<b>5. CONCLUSIONES.....</b>	<b>41</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>43</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

*“La curiosidad sobre la vida en todos sus aspectos, continúa siendo el secreto de las personas más creativas”<sup>1</sup>*

La curiosidad ha sido la principal impulsora que ha conseguido la realización de este trabajo. La inquietud de descubrir y probar cosas diferentes utilizando todos los conocimientos aprendidos durante los años de estudio en la universidad y aplicándolos para conseguir respuestas a las preguntas que nos planteamos desde que comenzamos a concebirlo.

El núcleo de esta idea surge de una propuesta para el proyecto a desarrollar en la asignatura *Gráfica experimental e interdisciplinar*, donde se nos dio la opción de realizar cualquier proyecto de gráfica con total libertad de elección en cuanto a tema, material, técnica, medios etc., ya que se centra en la elaboración de un proyecto personal en el ámbito de las técnicas de impresión, llevando su potencial interdisciplinario hasta otros lenguajes artísticos dando lugar a resultados por medio de la experimentación y con resultados más creativos. La realización de dicho proyecto fue la primera toma de contacto con lo que en esta memoria se explica y se pretende presentar clara y coherentemente.

En este caso elegimos el lenguaje del grabado calcográfico pero con la intención de sacarlo de la línea más clásica, sobre todo en cuanto a las técnicas y a la seriación se refieren, aproximándonos a la utilización de sus cualidades para la obtención de otro tipo de metodología alternativa y resultados distintos, prestando atención a su proceso y al resultado plástico en la propia matriz.

Durante este proceso también toma gran importancia la búsqueda de la huella, del rastro de los materiales utilizados para marcar y dar identidad a las matrices, para dotarlas a cada una de ellas de un significado propio que habla de lo que ha ocurrido durante el proceso de mordida, pasando de ser una matriz virgen y pobre de texturas a una matriz que expresa y deja la huella de lo ocurrido a la vista de todos.

---

<sup>1</sup>. BURNETT LEO

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1 OBJETIVOS

- Profundizar en el conocimiento del grabado calcográfico como medio de expresión gráfica y textural
- Conseguir crear huellas en las matrices sin necesidad de seguir las técnicas tradicionales.
- Utilizar materiales que se puedan obtener fácilmente y que no causen un gran impacto medioambiental, como la utilización del sulfato de cobre como alternativa a otros ácidos.
- Manipular matrices de zinc y de hierro sin resinar modificando su apariencia a través de reservas con elementos alternativos a los barnices clásicos, buscando otros materiales grasos que actúen como protectores en el proceso de mordida.
- Obtener cierto control en del proceso de mordida dentro de este paso más intuitivo y poco previsible.
- Presentar las propias matrices como resultado final, y junto a estas las estampas en gofrado y/o colores tenues para que la huella sea la que exprese su identidad.
- Al final de esta experiencia conseguir unos conocimientos más amplios y detallados sobre el funcionamiento de los procesos calcográficos aplicados, y, cómo actúan los materiales empleados en función de la técnica, matriz y tiempo escogidos.

## 2.2 METODOLOGÍA

Para lograr los objetivos descritos en el apartado anterior y dar comienzo a esta memoria se partió del estudio de distintos aspectos a través de una búsqueda teórica apoyada por diferentes fuentes de información: libros, manuales, tesis, páginas web y breves artículos, centrándose en la historia del grabado desde sus inicios hasta las innovaciones más recientes, el conocimiento de técnicas y procedimientos del grabado “no tóxico” y el estudio de materiales y procesos de trabajo más adecuado para esta idea.

En esta fase han sido de gran ayuda y por lo tanto fundamentales algunos libros, el primero de ellos CATAFAL, Jordi y OLIVA, Clara. *El Grabado*. Barcelona, Parramón, 2002, se trata de un manual donde se explica una gran variedad de técnicas de grabado tanto en relieve, en hueco y por adición, pero concretando la razón por la cual ha sido una gran fuente de información es gracias a que muestra materiales grasos tales como lápices, bases cremosas, resinas sintéticas, etc., las cuales encajan y abren una vía de experimentación para llegar a los objetivos planteados. Otro de estos libros es Bøegh, Henrik. *Manual de grabado en hueco no tóxico: barnices acrílicos, película de fotopolímero y planchas solares y su mordida*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004, seguido como guía donde las descripciones son muy específicas y claras, ayudan a entender perfectamente cómo funciona cada proceso y por lo tanto dan una base estable a la hora de realizar una práctica, además aclara el uso del término “no tóxico” y el porqué de la necesidad de este tipo de grabado.

Una vez finalizada la fase de búsqueda de conocimientos teóricos se realizó una selección de materiales y procesos con los cuales desarrollar la parte práctica, se trataba de utilizar materiales aptos para trabajar en casa, a poder ser económicos y de fácil acceso.

El porqué de la decisión de buscar este tipo de elementos es para poder realizar y desarrollar todo el proceso de mordidas desde cualquier lugar sin la necesidad de trabajar en un taller, ya que eso supondría tener que desplazarnos, el aumento del coste del proyecto y tal vez un horario más reducido de trabajo, además de la comodidad que supone poder trabajar en un ámbito conocido como la propia casa o una segunda vivienda.

Todo esto no supone que ya no nos sirvamos de una base teórica, sino que ya hemos establecido el camino deseado para proceder al siguiente paso, la práctica, y durante esta iremos consultando distintos métodos y posibilidades en cuánto a técnicas en los manuales de referencia escogidos y previamente estudiados.

Esta práctica consiste en ir probando y jugando a combinar los materiales seleccionados en cada matriz para ver qué sucede mordida tras mordida, en esta parte del proceso entran en juego el azar, la intuición, y por qué no, también la serendipia, entendida como la casualidad, la coincidencia de encontrarnos con algo que no esperábamos pero que nos ayuda a seguir.

Así pues, en el siguiente paso analizamos cada textura creada para tomar conciencia de cuál será el resultado en las siguientes matrices con las que trabajemos con el mismo elemento, repitiendo esta parte del proceso las veces que creamos necesarias.

Y finalmente una vez realizada la matriz se pasa a estampar y ver que nos muestra el positivo de cada plancha, estampas monocromas dónde apreciamos las texturas y huellas realizadas.

## 3. CUERPO DE LA MEMORIA

### 3.1 EL GRABADO CALCOGRÁFICO

La palabra “*grabar*” tiene una etimología de origen alemán: “*graben*” significa cavar. Este término se introdujo en el castellano por medio de la voz francesa “*graver*”. Actualmente el término se ha ampliado y diversificado, si bien desde la temática que nos concierne, el significado inicial de “*grabar*” consistiría en trazar o dibujar sobre una superficie, marcas, letras o signos con una pieza incisiva o punzante.

Se pueden dividir en dos los tipos de grabado, en relieve o en hueco.

El término de grabado en hueco va asociado al entintado y a la estampación, en la matriz se realizan incisiones para contener la tinta que se fijará al papel y se entintan y estampan las líneas o partes de la plancha grabadas, es decir hundidas o rebajadas. El grabado calcográfico pertenece al grupo de grabado en hueco.

El concepto de “*grabado calcográfico*” viene de las palabras griegas “*khalkos*” que significa cobre y “*graphe*” que significa grabar.

En un principio se utilizó solo para designar grabados realizados sobre matriz de cobre pero por extensión actualmente designa tanto aquel realizado sobre planchas de cobre como sobre planchas de zinc, hierro, acero, o cualquier otro metal.



El grabado calcográfico comprende una multiplicidad de técnicas que podemos dividir en dos grandes apartados: técnicas directas y técnicas indirectas.

Dentro de las técnicas directas encontramos el buril, la punta seca y la manera negra.

Centrándonos en el grupo con el cual vamos a trabajar encontramos las técnicas indirectas: aguafuerte, aguatinta por reservas, aguatinta al azúcar, barniz blando, grabado a la sal, grabado al azufre, grabado al lápiz graso, lavis, mordidas profundas, etc.

Las técnicas indirectas se caracterizan por el uso de ácidos o mordientes que atacan la matriz y mediante el juego de materias grasas creando reservas se obtienen los trazos o incisiones que más adelante vendrán estampadas.

### 3.1.1 Historia del grabado

El grabado tiene sus precedentes desde la época del paleolítico y del Neolítico, dónde se grababan huesos con sílex para decorarlos y piezas de cerámica con huellas de dedos y con valvas de moluscos impresas.

Pero fue en el Próximo Oriente con los sumerios donde encontramos el primer precedente del moderno grabado, son los llamados *cilindros-sellos* invención típicamente mesopotámica, decorados con figuras y motivos diversos grabados en negativo, hechos generalmente en piedra, aunque también podían ser de cerámica, vidrio, madera, hueso, marfil, concha o metal.<sup>2</sup>

Los sellos, de unos 2,5 cm de altura media y 1,5 cm de diámetro, tenían a veces un hueco perforado en el centro, para poder ensartarlos en un pivote o en un alfiler, pensados para ser estampados sobre arcilla, haciendo presión al mismo tiempo que un movimiento circular.

Los más antiguos conocidos son de Uruk y Susa (Fig.1 Y 2), de la segunda mitad del IV milenio a.C.

Más tarde sobre el siglo I, a raíz de la invención del papel, la escritura en tinta y la necesidad de difundir textos budistas aparecieron las consideradas primeras xilografías, los *Rollos de mil Budas*.

Y no podemos dejar de lado las estampas japonesas que surgieron en el siglo XVI de nombre *ukiyo-e*, xilografías que representaban escenas típicas

<sup>2</sup> CATAFAL, Jordi y OLIVA, Clara. *El Grabado*. Parramón, 2002, pág. 14



Fig.1. Cilindro-sello 4100 a.C., Uruk

Fig.2. Cilindro-sello del periodo 3300-3100 a.C. (Piedra Caliza)

japonesas y que dotaron al grabado de identidad artística y personalidad propia.

El grabado en occidente se desarrolló siglos después de que fuera conocido en oriente, los árabes introdujeron el papel y con ello la creación de molinos para la fabricación papel, los primeros molinos fueron establecidos en Alemania, Italia y Francia. En cuanto a las primeras estampas conocidas en occidente se tratan de cartas de naipes, talladas en tacos de madera y estampadas posteriormente.

En el periodo gótico, se utilizó el grabado como una forma de transmisión de ideas religiosas a través de dibujos sobre la Biblia.

Pero sin duda este periodo histórico del grabado está marcado por la invención de la imprenta, sin el conocimiento de la xilografía no se hubieran realizado los tipos móviles para reproducir las letras, y con ello la creación del libro impreso.

Con la fabricación de papel de buena calidad y más barato, mejoró la estampación y se publicaron tantos libros con ilustraciones, que, el grabado quedó casi reducido a una técnica de ilustración, la cual era muy básica, sin claroscuros ni contornos finos y cuidados.

Muy poco después la xilografía se popularizaba tanto en los Países Bajos como en Alemania. En ambos países estuvo muy relacionada con la pintura: En los Países Bajos desarrollada por los flamencos gracias a la reciente técnica del óleo, y en Alemania los grandes pintores de la época, desarrollaron la estética del grabado en su máxima expresión.

A mediados del siglo XV aparece el grabado en hueco, el desgaste que sufrían las imágenes xilográficas durante el proceso de estampación, y la ruda expresividad que hemos comentado antes ocasionó la búsqueda de nuevos métodos de impresión.

Este tipo de grabado se atribuye a Masso Finiguerra un orfebre florentino de la época de los Medici. Con el fin de obtener un calco, se le ocurrió entintar las incisiones efectuadas en el metal, limpiar la superficie dejando la tinta en los surcos, para luego estampar sobre un papel humedecido, por medio de la presión ejercida con un rodillo blando, el primero de estos grabados es *La Coronación de la Virgen* (Fig.3), el método específico de orfebres y plateros, pronto se convertiría en el preferido por los artistas para la reproducción de imágenes, con resultados mucho más refinados. de 1452.

Como gran artista grabador del Renacimiento debemos nombrar a Alberto Durero quien trabajó simultáneamente el grabado en metal y el grabado en madera y se distingue por crear imágenes completamente innovadoras tanto desde un punto de vista artístico como técnico (Fig.4). También hubo más artistas virtuosos como Hans Holbein que trabajó solo con madera, Lucas Cranach y adentrándonos en el Barroco del siglo XVII se perfeccionaron las



Fig.3 Tomasso Finiguerra: *Coronación de la Virgen*, 1452.



Fig.4 Albert Dürer: De la serie sobre *El Apocalipsis*, Xilografía, 1452.

técnicas del grabado calcográfico. Es también *durante éste siglo* [que] *los grabadores consiguen la organización de su propio oficio y por tanto de un gremio que los libera, ante todo, de la férula de los editores, consiguiendo mayor libertad de creación*<sup>3</sup>

Jacques Callot, nacido en Francia, fue el primer artista importante en desarrollar el aguafuerte como técnica artística. Descubrió que con varias inmersiones de una plancha en ácido se podía conseguir la perspectiva en el grabado, creando los diferentes términos de una escena.



Fig.5 Rembrandt: *El jugador de golf*.  
Aguafuerte, 1654.

En los Países Bajos encontramos a Rembrandt que está considerado como el gran impulsor del aguafuerte y además recuperó la técnica de la punta seca la cual no se utilizaba desde el siglo XV, utilizó el grabado calcográfico como medio de expresión más personal, liberándose de los encargos y abarcando muchos más temas que con su pintura (Fig.5). Además en este periodo tenemos a otros artistas grabadores como Tiziano, los Tiepolo y Piranesi.

Si comparamos estas dos últimas épocas, en el grabado del Renacimiento la mayoría de los grabadores basaron la temática de sus imágenes en temas religiosos y de la mitología griega, mientras que en el Barroco, los artistas otorgaron gran importancia a la representación de los gestos, llegando a exagerarlos incluso hasta lo grotesco. Es decir que, para los artistas del siglo XVII, una imagen tenía que impactar emocionalmente, por lo que debía ir más allá de la simple imitación de la realidad.

Llegados al siglo XVII en Europa se da un ambiente culto, lleno de libros de cuadros y de obras de arte donde la sociedad querrá participar cada vez más de los gustos antes reservados a una minoría. En este proceso el grabado juega un papel importante. Se producen grandes cambios sociales, técnicos y estéticos que marcaran todo el desarrollo del grabado, en especial en la búsqueda del color, y, las técnicas de la aguainta, el punteado y el grabado al crayón, y un poco más adelante aparece la litografía en Francia.

Es entonces cuando en nuestra Península se produce la aparición de una auténtica industria del libro y del grabado, creando escuelas y centros de aprendizaje.

Hasta este siglo el grabado en España tuvo un papel secundario, ya que se le otorgaba más importancia a grabadores extranjeros que a los autóctonos. Pero podemos nombrar a algún artista que trabajó esporádicamente con el

<sup>3</sup> RUBIO MARTÍNEZ, Mariano. *Ayer y hoy del Grabado y sistemas de estampación*. Tarragona, Torrado, 1979. pág. 39.

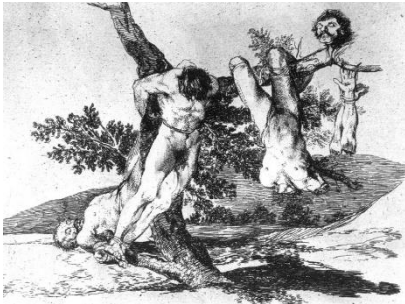


Fig.6 Goya: *Grande hazaña con muertos*, de la serie *Desastres de la guerra*, Aguatinta, 1810-15.

grabado, como José Ribera “il Spagnoletto”, discípulo de Caravaggio, el cual trabajó tanto en la Península como en Italia.

Pero sin duda al hablar de grabado en España el mayor representante es Francisco de Goya y Lucientes, a partir de una serie de acontecimientos de su vida y de su enfermedad entró en una larga crisis y optó por la utilización del grabado como medio para expresarse. En general utilizó la técnica del aguatinta, reciente en cuanto a su descubrimiento, combinándola con aguafuerte, punta seca y buril. Sus series más conocidas son *Los Caprichos*, *Los Desastres de la guerra* (Fig.6), *Los Disparates* y *La Tauromaquia*.

La obra de Goya tiene una gran importancia estética, con una gran fuerza expresiva, y con un carácter satírico y de crítica social.

Dando un salto en la historia y acercándonos poco a poco a la actualidad durante las primeras décadas del siglo XX, en el arte se evidencia un deseo de renovación de los lenguajes plásticos y con la aparición de numerosas corrientes artísticas como el impresionismo, el fauvismo, el expresionismo, el surrealismo hasta el arte Pop y muchas más, se centran en la búsqueda de estos nuevos lenguajes, en la cual el grabado ha cambiado por completo de función. La tecnología también avanza y con la aparición de la fotografía el papel de reproducir imágenes ha pasado a su poder y el grabado debe renovarse.

Numerosos artistas forman parte de este periodo artístico como Henri Matisse, André Derain, Eduard Much, y Giorgio Morandi entre otros.

Cabe destacar la obra de Pablo Ruiz Picasso y de Joan Miró.

Picasso innovó, modificó y experimentó con las técnicas tradicionales, llegó a realizar más de dos mil grabados.

Miró trabajó con la xilografía, la calcografía y la litografía, destacando la litografía como medio que más se adaptaba a sus necesidades pictóricas.

Tras la Segunda Guerra Mundial la serigrafía unida con el arte Pop cobró un lenguaje y uso artístico sobre todo en el arte americano, como gran representante está Andy Warhol (Fig.7), la serigrafía le permitía realizar abundantes series adaptándose perfectamente así a su gusto por el producto industrial y popular.

Para finalizar diremos que en la mayoría de corrientes artísticas encontramos numerosos artistas que recurren al grabado como medio de expresión, y con



Fig.7 Andy Warhol: *Marilyn Monroe*, Serigrafía, 1967.

ello se van renovando sus técnicas adaptándose a las nuevas tecnologías y a las nuevas necesidades expresivas.

Las últimas técnicas han llegado de la mano de la tecnología de los plásticos y de la industria química en general, y como consecuencia, a la aportación de nuevos medios menos tóxicos, abriendo un abanico de posibilidades muy amplio en cuanto a su uso actual, en el cual nos podemos servir tanto de medios antiguos como el uso de la punta seca y de barnices, como de masillas de poliéster, resinas sintéticas y muchos otros medios.

### 3.2 ALTERNATIVAS AL GRABADO CALCOGRÁFICO CLÁSICO

Una vez conocemos la historia del grabado, de dónde viene, su uso durante cada época y sus distintos avances, vemos de qué nos servimos gracias a todo este recorrido para realizar el proyecto planteado, probando a combinar distintos medios que no supongan un uso clásico.

Para ello me parece necesario nombrar el grabado “no tóxico”, no porque este trabajo esté considerado de su carácter, sino porque de él escogeremos ciertas soluciones para algunos procesos.

El llamado grabado “no tóxico” aparece a mediados de los años noventa y cuestiona los productos y materiales usados tradicionalmente en la gráfica en virtud de las consecuencias nocivas para la salud y el medio ambiente.

Cabe mencionar que aunque su nombre sea “no tóxico” esto no es real, más bien debería llamarse grabado menos tóxico o menos nocivo, porque *todo es tóxico en este mundo, el aire que respiramos, la comida que comemos, las medicinas que los médicos prescriben y los materiales que en este libro se mencionan. La toxicidad es un término relativo.*<sup>4</sup>

Gracias a la búsqueda de este tipo de procesos con menos impacto sobre la salud y el medio ambiente, hoy en día podemos obtener materiales con los que trabajar en un lugar alternativo al taller, esto no quiere decir que en un taller no se utilicen estos procesos, sino que, además de constituir una nueva manera de concebir el grabado, es más accesible.

---

<sup>4</sup> BØEGH, HENRIK. *Manual de grabado en hueco no tóxico: barnices acrílicos, película de fotopolímero y planchas solares y su mordida*, 2004, pág.11.

De esta manera para nuestra meta seleccionamos el sulfato de cobre como mordiente como alternativa a los ácidos típicamente utilizados ya sea el cloruro férrico o el ácido nítrico.

El sulfato de cobre no es un ácido, son unas sales comúnmente utilizadas en agricultura. Actúan de manera parecida a los ácidos clásicos con pequeñas diferencias. Por ejemplo la mordida debe ser con un poco más de duración que con el resto de ácidos, al tratarse de sales se ha de remover el mordiente durante la mordida para que actúe por igual en toda la matriz, también se debe introducir la matriz boca abajo para conseguir una mordida óptima.

No emana vapores tóxicos por lo que se puede tener en prácticamente cualquier lugar, aunque sí se produce una pequeña cantidad de gas de hidrógeno el cual es seguro ya que se esparce por el ambiente, simplemente no hay que tapar el mordiente mientras esté actuando. El único momento en el que convendría usar gafas y guantes es al mezclar las sales con el agua.

La solución que utilizamos se llama mordiente de Buerdeos, el nombre se refiere a un fungicida (Bouillie Bordelaise) usado en Burdeos por los vinicultores contra el moho.

Esta solución incluye sal de cocina ya que potencia la fuerza de las otras sales.

Los materiales que utilizamos para crear reservas y huellas en las matrices son en su mayoría elementos que podemos tener en casa como: ceras, aceites, cinta aislante, cremas grasas, etc. Realmente cualquier elemento graso que se pueda conjugar con nuestra matriz de metal será eficiente para conseguir algún tipo de textura.

Otra de las razones por las que no sigue exactamente los procesos más clásicos es el hecho de no resinar las planchas de metal, dejando así que el mordiente actúe de manera más agresiva e irregular, dejando que este factor de irregularidad de juego en esta experimentación.

### 3.3 LA HUELLA COMO INQUIETUD ARTÍSTICA

Hablar del concepto *huella* es hablar del ser humano desde sus inicios, pues estamos en este mundo casi obligados a dejar huella, no tenemos otra opción, como si de ello se tratara nuestra existencia. Al ser tan amplio este concepto el cual posee distintas naturalezas, debido a su relación tanto con el pasado como con el futuro siendo fundamental en el enlace de estos tiempos con el presente que conecta el ayer y el hoy de todo ser humano, es difícil concretar en una sola definición todo lo que implica dicho concepto. Dentro de su amplio significado nos evoca a pensar en el tiempo, en la historia, en la memoria, en el ser, en el estar, y en tantas variables posibles como las que encontramos el mero hecho de existir. Como J. Derrida diría:

*“La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general”*<sup>5</sup>

Sobre este término creado por Derrida de huella como origen absoluto, el cual no puede serlo, lo configura de la siguiente manera para explicarlo, haciendo ver que es un significado y el inicio son difíciles de alcanzar con exactitud:

*“La huella no es sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra huella, a otro simulacro de presencia que, a su vez, se disloca, etc.”*<sup>6</sup>

Pero si nos centramos en definir *huella* como un concepto simple y menos filosófico se refiere a la señal, marca o rastro que queda o deja una cosa o un suceso, por lo que cualquier tipo de acción conlleva dejar el rastro de una huella, sigue siendo un concepto muy amplio pero concretando que nos referimos a este tipo de señales en este trabajo, si bien he de decir que la huella en el arte ha sido tema de reflexión, expresión y representación durante toda su historia, al fin y al cabo el arte es un lenguaje de expresión con el cual intentamos comunicar nuestra visión, nuestras inquietudes, como percibimos el mundo o como nos relacionamos con él, y esto no es sino, otro tipo de huella que los artistas han ido creando a lo largo de los años, cada uno habituándolo a su mundo interior.

---

<sup>5</sup> DERRIDA, Jacques, *De la gramatología, Siglo XXI*, Buenos Aires, 2008, p. 86.

<sup>6</sup> DERRIDA, Jacques; *Una teoría de la escritura*. Revista *Anthropos* Nº 93. Barcelona, Febrero. 1989, pág. 15



Y es que desde las primeras pinturas rupestres encontradas están consideradas una huella, que nos lleva directamente al pasado y nos une y conecta hasta el presente, como una misma especie.

Pero volviendo a simplificar lo más posible para dar con el concepto que nos sirve en este trabajo, es hablar del rastro que deja algo, que “está” y no “es”, porque “está” representado pero no “es” en estos momentos, es la marca de algo que estuvo presente y por X razones se desvaneció y dejó un registro de ese ser para poder ser permanente en cierto modo, durante el mayor tiempo posible, que deje consciencia de que estuvo ahí presente en un tiempo pasado.

Ya en sí el concepto es bastante atrayente, y con esta gran propiedad de temporalidad intemporal como no iba a servir de referencia para tantísimos artistas, me gustaría en este apartado nombrar al menos a uno de ellos, Giuseppe Penone, porque une ese concepto de huella y del ser y estar, conectado con los orígenes y con la naturaleza, hablando del hombre y de su habitar en este mundo.

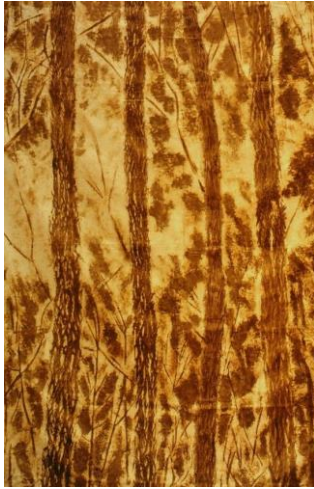


Giuseppe Penone: *Soffia di foglie*, hojas recogidas en el bosque, 1979.

*"Parto de la observación sistemática de la naturaleza para analizar y revelar la relación entre el ser humano y el mundo que le rodea, e intento transmitir las pequeñas sorpresas que nos deparan los elementos naturales"*<sup>7</sup>

<sup>7</sup> PENONE, Giuseppe, Entrevista para el diario *El País*, Barcelona, Octubre 2004.





Giuseppe Penone: *Il verde del bosco*, frotage, 1984.



Giuseppe Penone: *Spazio di luce*, Aguafuerte y punta seca sobre terciopelo blanco 1984.

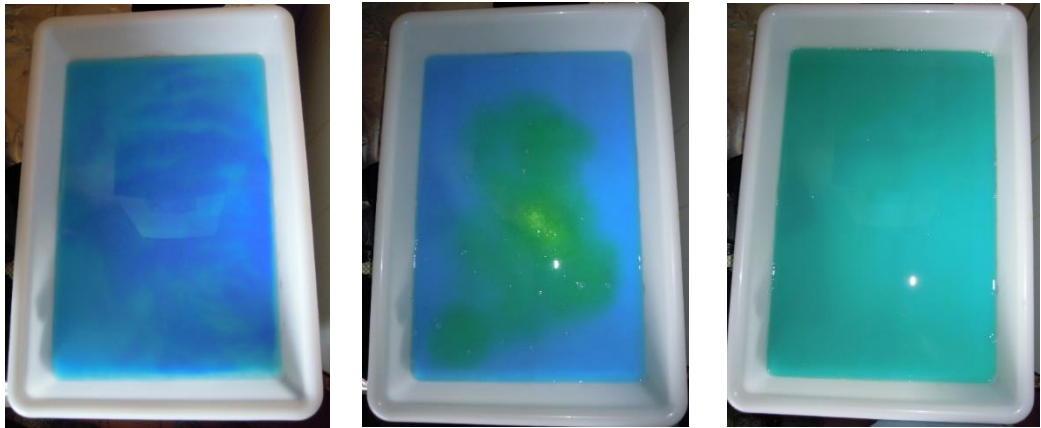
### 3.4 EXPERIMENTACIÓN PROPIA

Centrándonos en la parte puramente práctica procedo a explicar los pasos generales a seguir que he realizado.

En primer lugar después de la búsqueda de materiales y selección de procesos como he nombrado en la metodología, se pasa a mezclar la solución para el mordiente de Burdeos, las cantidades son las siguientes:

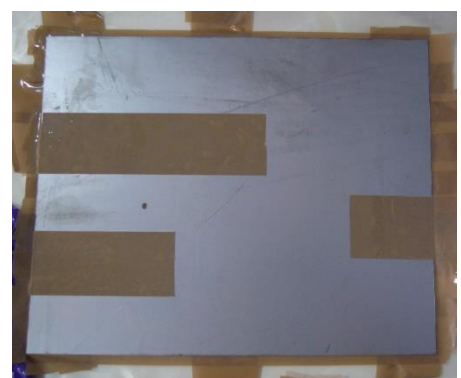
- 250gr de sulfato de cobre (CuSO<sub>4</sub>)
- 250gr de sal de cocina
- 2L de agua

Se mezcla poco a poco con cuidado, primero el sulfato de cobre en un litro de agua hasta que la solución sea de un color azul claro, y después se añade la sal y el resto del agua hasta que esta se vuelva de color verde, y se vierte todo en la bandeja la cual forma parte de nuestro taller improvisado.



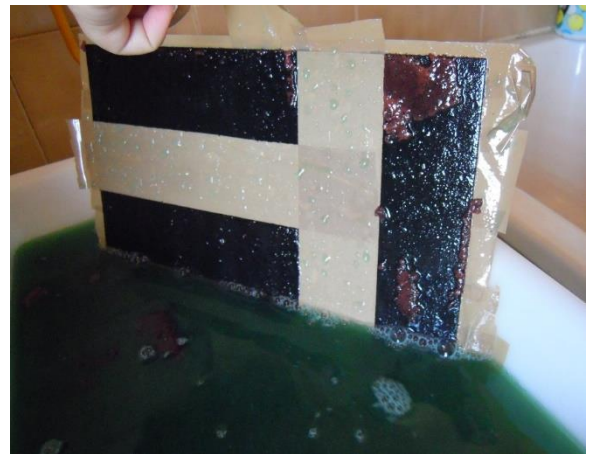
A la vez o antes de iniciar el proceso de mordidas, las planchas de hierro obtenidas de 1mm de grosor deben estar sumergidas en sulfomant para levantar la fina capa superior que tienen como protección, y dejar que el hierro puro sea lo que se ve, en otros casos además hemos lijado la superficie para probar si realmente obtendremos un resultado más regular y homogéneo en las mordidas, las planchas de zinc están previamente desengrasadas. En este caso no hemos resinado las planchas, el hierro es un material más rudo que el zinc y que el cobre, las mordidas sobre él suelen ser más irregulares y agresivas, por lo que es perfecto para la idea planteada.

Una vez las matrices están preparadas se protege la parte posterior con cinta para que el mordiente no actúe sobre esta y se van probando distintos elementos grasos en casa matriz para las primeras mordidas, normalmente en la primera mordida siempre he utilizado cinta, celo, y algún tipo de pegamento graso para crear las primeras marcas.



Las primeras mordidas oscilan entre los 20 y 30 min de duración, moviendo suavemente la bandeja cada X tiempo para que muerda lo más uniformemente posible. El factor de la casualidad y de lo intuitivo está presente durante todo el proceso, añadiéndole el hecho de las propiedades del hierro y de la falta de resinado, pero es algo con lo que quería experimentar y en cierto modo llegar a tener un mínimo control.

Al sacar las matrices del mordiente se deben limpiar y parar su actuación bajo un grifo y con la ayuda de un trapo retirar los restos de óxido presentes, al tratarse de mordidas amplias y largas esta cantidad de materia sobre la matriz es grande y en seguida ensucia el mordiente dejándolo mucho más oscuro.



El siguiente paso es observar que tipo de marcas intuimos que hemos conseguido, y si decidimos que los elementos de reserva deben seguir o ya los podemos retirar, además seguimos añadiendo otro tipo de materiales grasos como ceras blandas, barras de elementos grasos como los protectores labiales, aceites, o preparados alternativos a los barnices clásicos, todo lo que creemos oportuno y adecuado para probar nuevos resultados.



Las siguientes mordidas son un poco más cortas o de duración similar, dependiendo del caso. Así repetidamente hasta que la matriz alcance el nivel de textura deseado. Las mordidas realizadas en las planchas van de 3 a 5 veces.



Durante el proceso no solo obtenemos resultados óptimos, sino también errores, o mejor dicho, resultados no esperados, los cuales podemos desechar o jugar con los elementos obtenidos para llegar a algún punto que nos sirva como avance. Además es bien sabido que de los errores se aprende incluso más que de algunos logros, por lo que no los retiramos sin más, sino también forman parte de esta experimentación y de sus resultados.

Uno de los errores que me gustaría ejemplificar es el que muestra las siguientes imágenes:

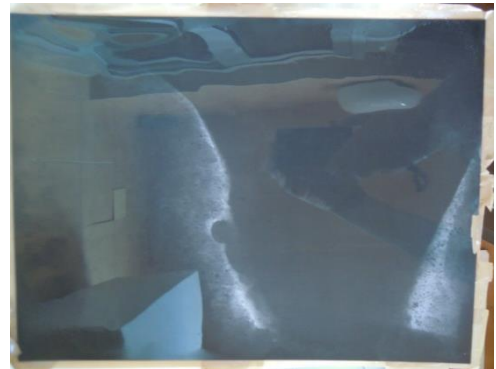


Se trata de una plancha, que previamente había lijado, pero al no quedar convencida de que esto fuera suficiente para quitar la patina de la primera capa se me ocurrió sumergir la plancha en el sulfuro como había hecho con las anteriores matrices sin lijar, ¿y que ocurrió? Pues se quemó la plancha,



lietariamente, el sulfuro actuó tan agresivamente que emanaba vapores e hizo que la plancha aumentara de temperatura.

¿Cuál fue la solución? Pues primero de todo no volver a repetir la misma acción de meter en esta sustancia una matriz lijada, y después limpié con un trapo la capa superior para retirar algo de los residuos quemados y probé a verter un poco del mordiente de Burdeos sobre la plancha para ver si podía seguir trabajando con ella, y así alegar este hecho como una anécdota más sobre la experimentación.



Pero mi sorpresa y descubrimiento vino cuando me di cuenta de que había pasado esto porque era una plancha de zinc y no de hierro como yo pensaba, si hubiera sumergido esta plancha en el mordiente hubiera tenido que tirarlo y volver a rehacer la solución del mordiente, ya que no se pueden mezclar dos tipos de metales distintos en un mismo recipiente o bandeja.

Así pues, después de resolver este tipo de equivocaciones y una vez mordidas las planchas, se pasa al proceso de estampación, en este caso hablamos de estampar, la estampación se realiza con una sola tinta en este caso negra, entintar la matriz y luego ir estampando varias veces en un solo entintado para obtener resultados distintos, probando varios papeles para averiguar cuál es el que más conviene en cada caso, algunas planchas siguen en proceso por lo que no se las da por finalizadas ni estampadas, para así poder continuar avanzando en la experimentación propia.

### 3.5 REFERENTES

Además de Giuseppe Penone como referente, el cual ya he nombrado en el punto 3.3 de esta memoria, existen más artistas que me han servido de referente para esta idea, ya sea por su obra en general o por alguna serie en concreto. Que me hayan servido de referente no significa que su línea de trabajo sea igual o parecida a la mía, sino que he visto en ellos conceptos, ideas, sensaciones incluso, que me han podido ayudar a desarrollar mejor este planteamiento. Algunos famosos y otros no tanto, todos ellos son fundamentales en mi estructura formada para concebir el resultado deseado.

#### William Blake

Poeta, filósofo, pintor y grabador de Gran Bretaña, gran parte de la elección de Blake como referente tiene que ver su idea de que tanto las artes plásticas como su pasión por la filosofía y la poesía formaban parte de un todo, sin poder concebir una sin la otra, y aunque no parezca guardar relación con esta memoria este hecho es una manera de decir que todo tipo de arte define quiénes somos, qué hacemos y porqué lo hacemos.

Fue para algunos un iluminado, un religioso atrapado en su propio mundo, y para otros un pobre loco que sobrevivía gracias a los pocos amigos que creían en su arte y le compraban algunos grabados.

Sus grabados reflejan esa divina devoción o bien su locura mística, depende de cómo quiera verlo cada uno, adentrándonos en un mundo de monstruos y seres extraños o divinos. En su mayoría son ilustraciones sobre sus propios escritos u otros libros famosos como *La Divina Comedia*.



William Blake: *La rosa enferma* del libro *Cantos de experiencia*, 1794.

Hace unos años se recuperaron estampas de este autor, según dicen las encontraron dentro de una caja y entre libros de segunda mano, en estas estampas podemos ver la expresión de este inconsciente intranquilo y que parece que guarda algún que otro demonio interior.



William Blake: *Sin nombre*,  
Descubierto en 2010.

## Picasso

Pablo Ruiz Picasso no solo experimentó e innovó con la pintura y la escultura, la gran cantidad de grabados que realizó son una gran muestra de lo mucho que cambió el arte en esa época, es difícil no tenerlo de referencia cuando fue un artista que observaba, veía, estudiaba y luego experimentaba para ver que se podía conseguir con todo lo obtenido anteriormente, estando siempre en estado de renovación propia.

Dentro de las miles de estampas que realizó, personalmente hay una especial que me transmite mucho, se trata de una litografía en la cual ha formado la imagen aplicando la tinta litográfica con el dedo.



Pablo Picasso: *Claude*, Litografía, 1950.

La textura y la atmosfera que crea de esa manera me resultan muy interesantes a la vez que inquietantes.

### **David Salle**

El pintor estadounidense David Salle relacionado con distintas tendencias del arte postmoderno norteamericano, como el Neoexpresionismo, el Simulacionismo, el Bad painting o la New Image Painting, crea unas composiciones a base de superposición y yuxtaposición de imágenes y objetos, escenas que tienen que ver con la historia del arte, la publicidad, el diseño y la cultura popular.



Pero también tiene series de grabados en su misma línea de estilo, los cuales incluyen ciertos detalles que hacen que me fije y observe, y también que me pregunte como lo ha conseguido.



David Salle: *VII From grandiose synonym for Church*, Aguafuerte y Aguatinta, 121'9 x 96'5 cm, 1988.



David Salle: *Canfield Hatfield 2*, Aguatinta, 1989.

## Carmen Noriega Ruiz

A esta artista la descubrí hace unos años saltando de blog en blog y por casualidad mientras buscaba ideas y leía como algunos aficionados al grabado compartían ideas para realizar trabajos desde casa.

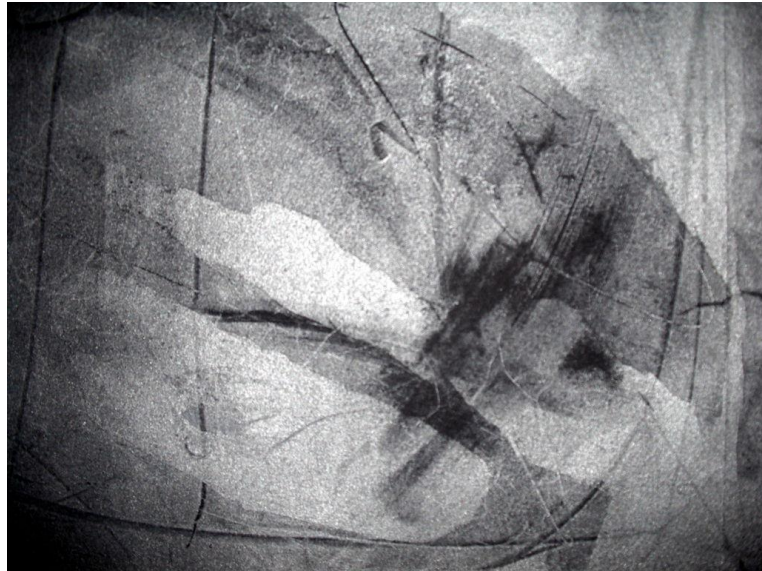
No es conocida ni famosa, pero sus trabajos me identificaron en cierto modo, me llamó la atención las texturas que conseguía y me preguntaba como trabajaba para conseguirlo, seguí investigando y encontré una entrevista la cual me sirvió para entender su obra y querer seguir atenta a sus trabajos.



Carmen Noriega Ruiz: *Latido*, Aguatinta, 2008.

Una de las cosas que más me llamó la atención es que en esa entrevista describió de la misma manera o muy similar a la que hubiera hecho yo sobre cómo ve e interactúa con el grabado:

*“Veo magia en el grabado, juego con factores como la casualidad, intervengo... O no. Por ejemplo, la mezcla de técnicas, los tiempos de mordida en el ácido, la imagen que voy viendo de forma intuitiva siempre, sin bocetos.”*



Carmen Noriega Ruiz: *Calidades*, Monograbado, 2012.



Carmen Noriega Ruiz: *La Doma*, Monograbado, 2012.

## 4. OBRA FINAL

### 4.1 ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN

A continuación se muestran las imágenes de las huellas, trazos y texturas conseguidas en las matrices, se explica el origen de cada una y como están realizadas, es una manera de presentar la obra y dar identidad a cada fragmento de la matriz.



Huella de cielo sobre matriz de hierro.



Huella de cinta adhesiva sobre matriz de zinc.





Huella de cera manley (trazos inclinados) sobre huella de cinta adhesiva (vertical y horizontal) sobre matriz de hierro.



Huella de cera manley (horizontal) sobre pomada protectora (línea curva) y huellas de dedos entintados con protector labial sobre matriz de zinc.



Huella cinta adhesiva sobre matriz de hierro.



Huellas de pomada protectora (espiral), huella de dedos con protector labial y huella de tarlatana con base de pegamento (parte inferior) sobre matriz de zinc.

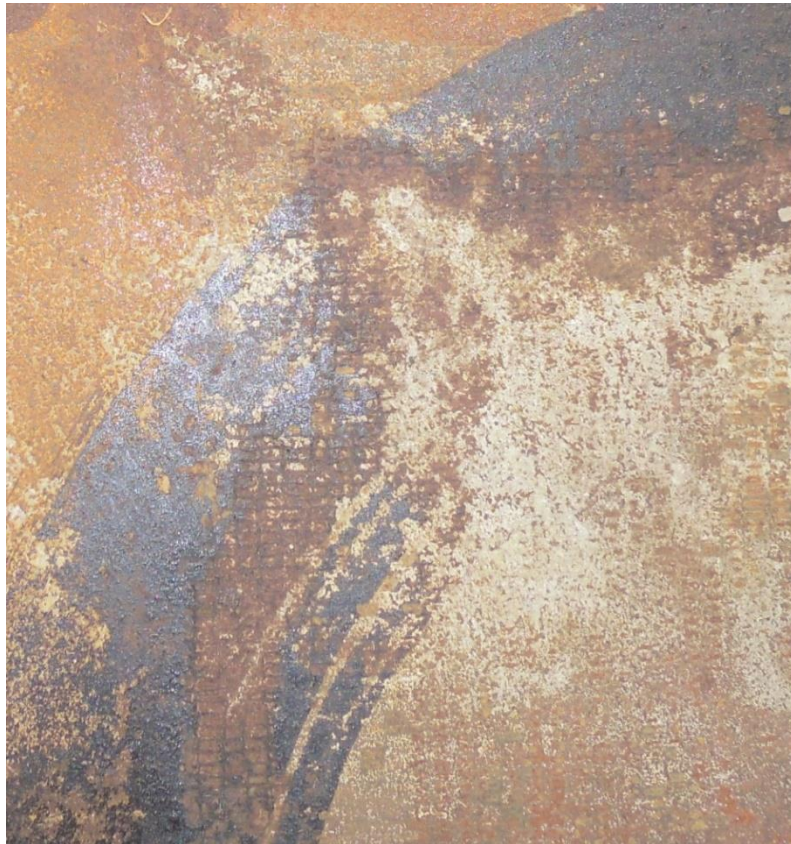


Huellas de dedos sobre matriz de zinc con cera manley y trazos de esta misma sobre matriz de zinc.

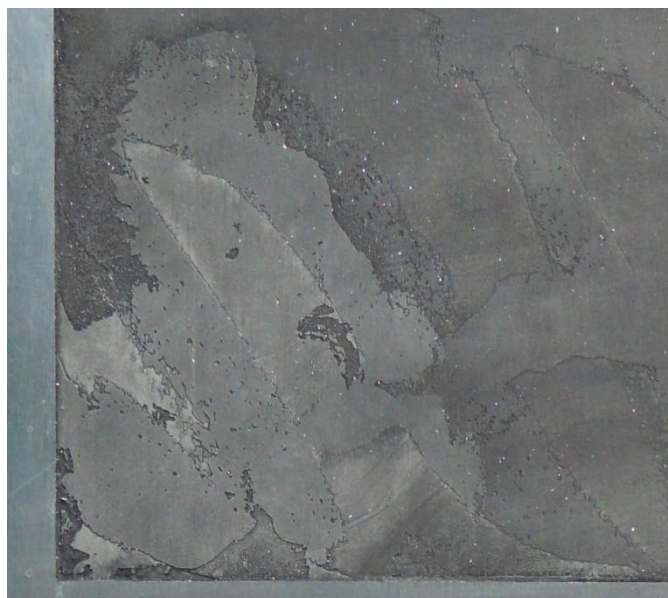


Huella de pegamento de barra (horizontal), celo, y cinta adhesiva sobre matriz de hierro.



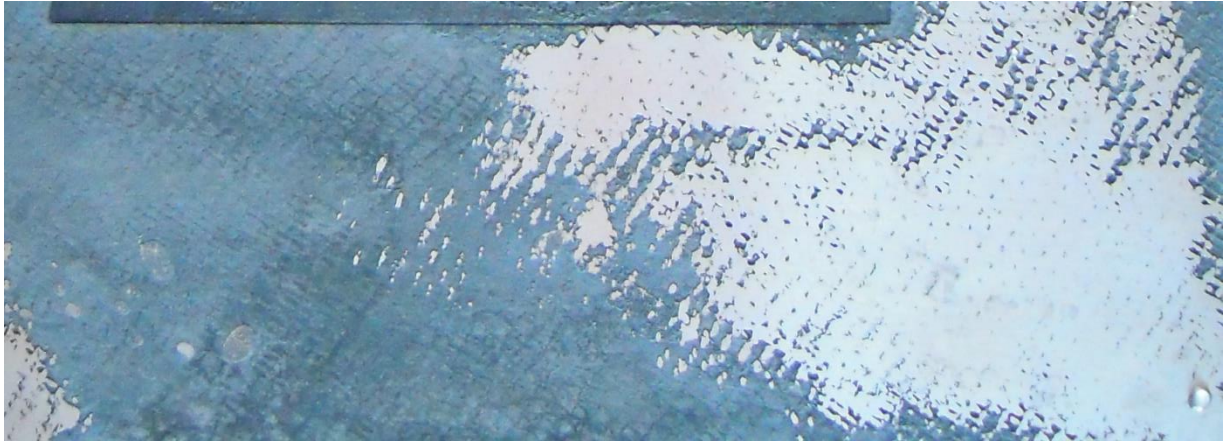


Huella de preparado de azúcar (pincelada) y tarlatana con pegamento sobre matriz de hierro.



Huella de trazos de protector labial y pinceladas con aceite.

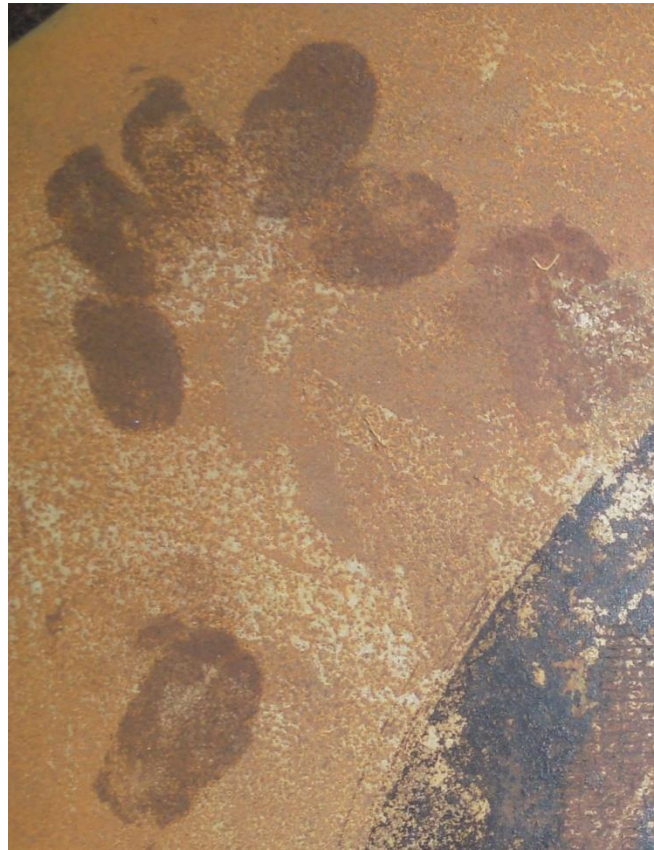




Huella tarlatana con pegamento sobre matriz de zinc



Huella tarlatana con pegamento sobre matriz de hierro.



Huellas de dedos impregnados de vaselina sobre matriz de hierro.



Huella de pegamento de barra y protector labial sobre matriz de zinc.



Huella de gotas y salpicado de preparado de azúcar sobre matriz de hierro.

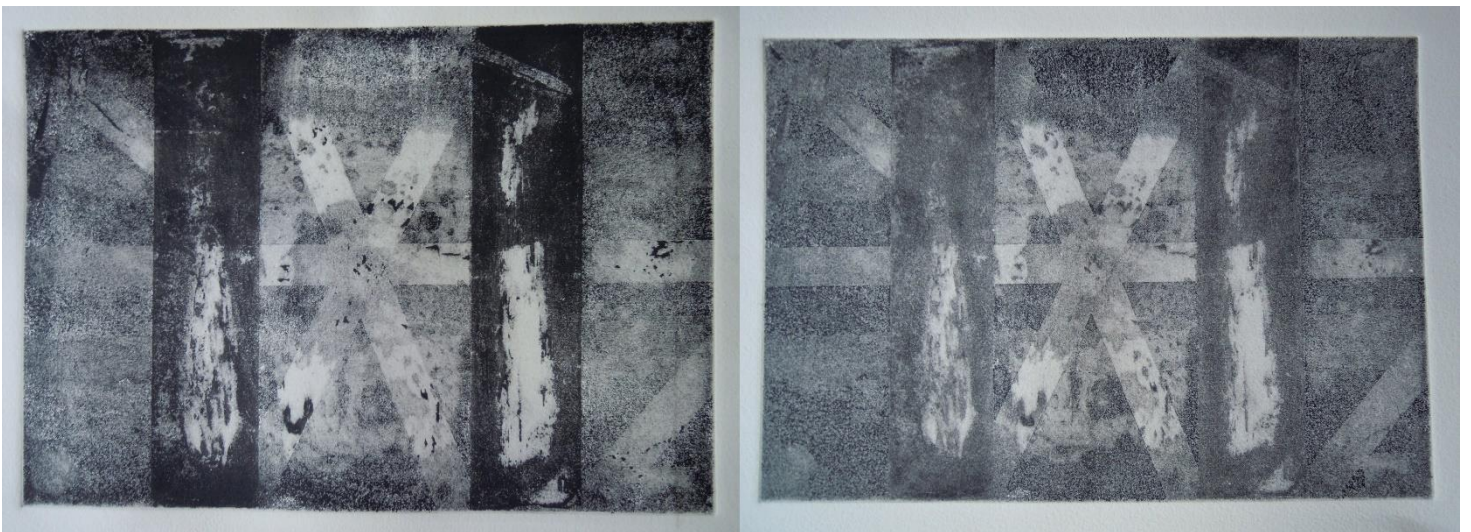


Huella de cinta adhesiva añadida en mordidas posteriores sobre matriz de hierro.



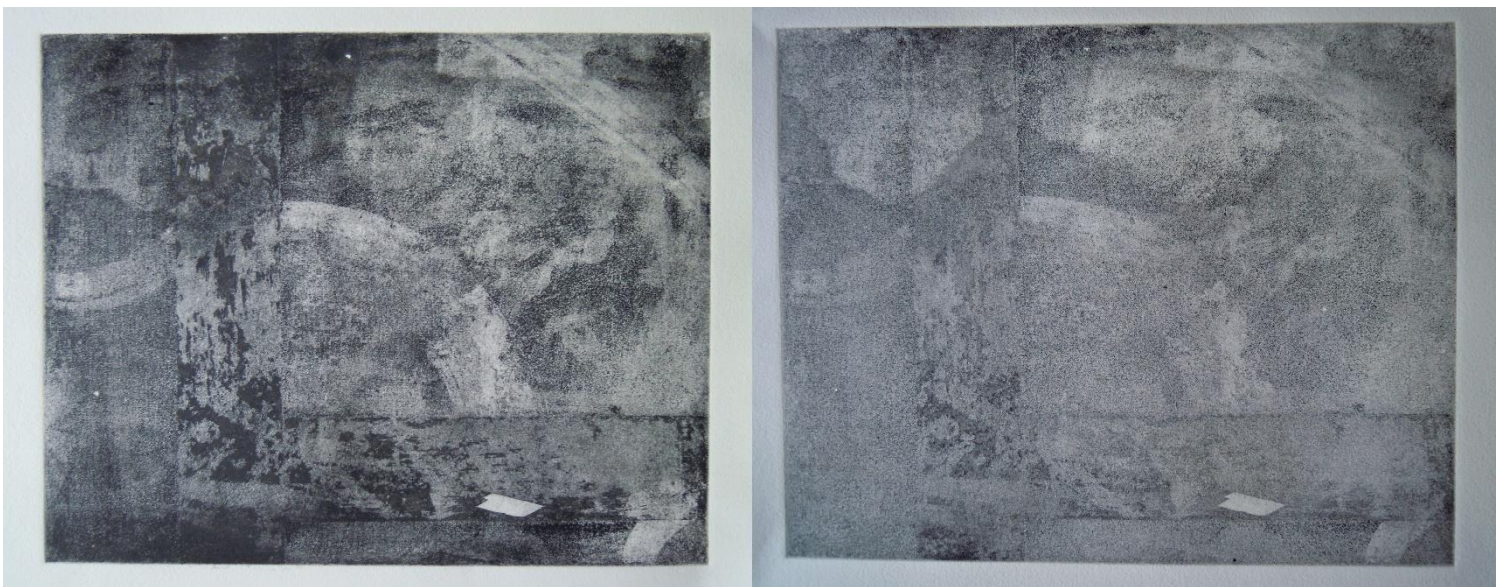
## 4.2 IMÁGENES DE LA OBRA FINAL

Matriz de hierro 1, 30x21 cm



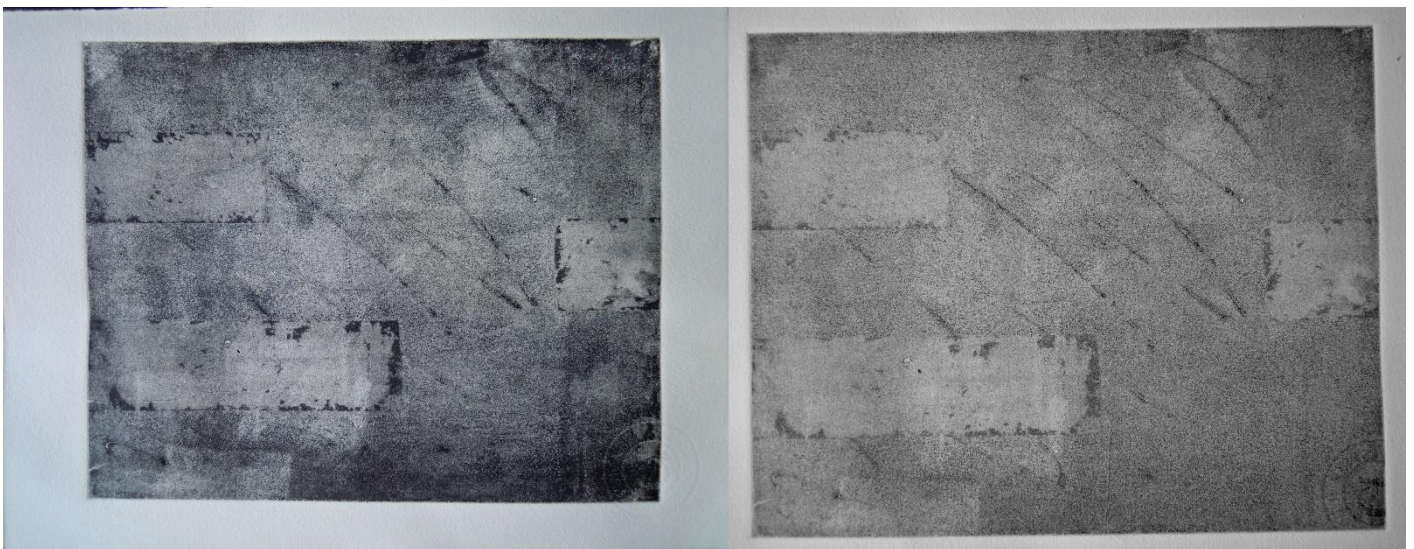


**Matriz de hierro 2, 30x24 cm**





**Matriz de hierro 3, 30x24 cm**





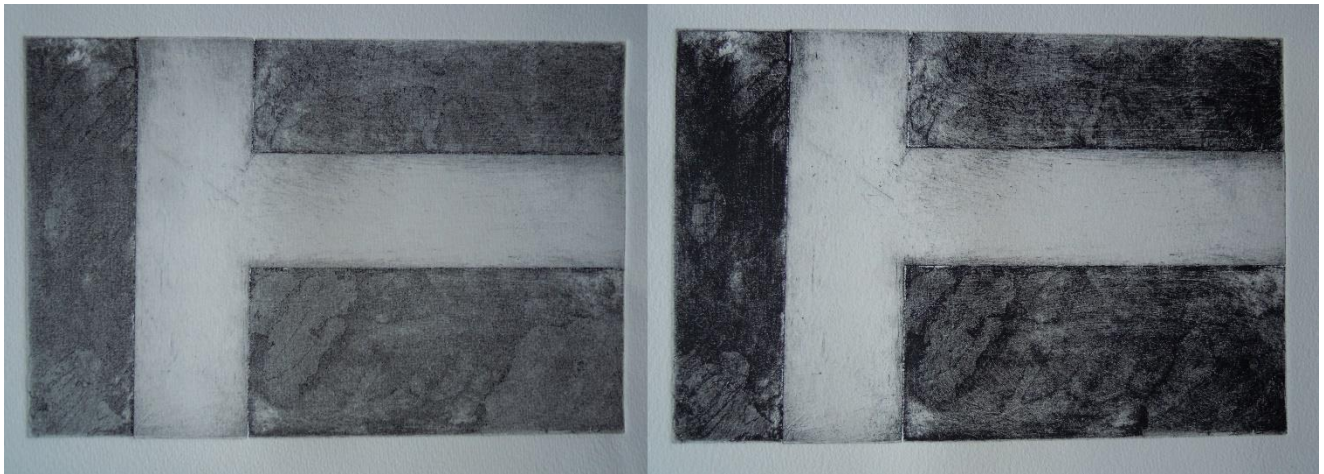
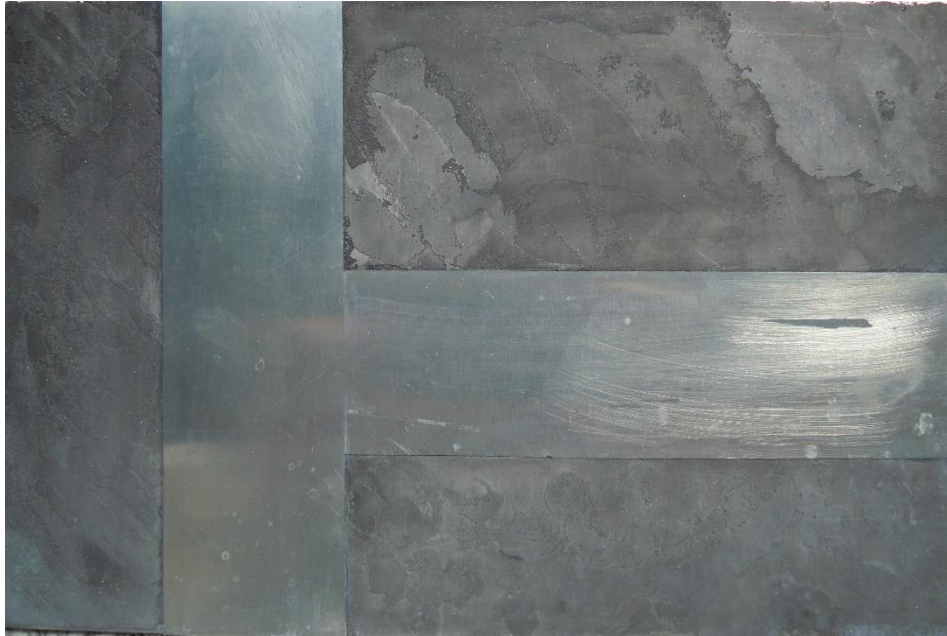
**Matriz de hierro 4 (en proceso), 30x24 cm**



**Matriz de hierro 5 (en proceso), 30x24 cm**

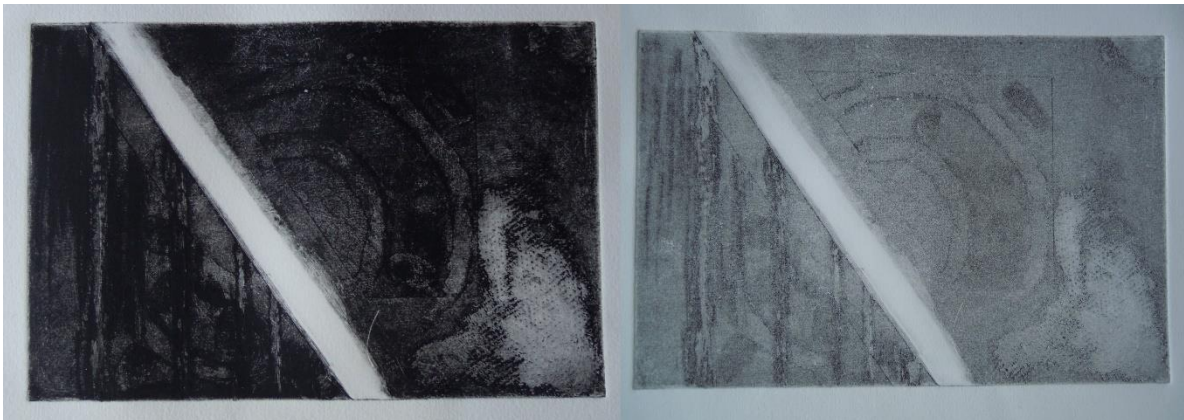


**Matriz de zinc 1, 24x16 cm**





**Matriz de zinc 2, 24x16 cm**



## 5. CONCLUSIONES

Para concluir este ciclo he reflexionado sobre todo aquello que he aprendido y conseguido durante el proceso, no solo de este proyecto sino de todos estos años de estudio en la universidad.

Me he dado cuenta de que siempre he tenido curiosidad sobre qué tipo de huella o resultado se obtiene después de ciertos trabajos, no me refiero a plantearme un proyecto y realizarlo, sino por ejemplo a la huella que queda en

una paleta después de finalizar una sesión de pintura, tengo que confesar que tengo bastantes fotos de paletas utilizadas que he ido captando durante todo este tiempo, sin darle más importancia que esa, la de una foto que queda guardada, otro de los ejemplos es lo que hice después de utilizar el sulfato de cobre como mordiente, vi que los residuos de las matrices quedaban flotando en la superficie de la bandeja y sin pensarlo puse papeles para ver qué tipo de rastro dejaban en él, al sacarlos se habían empapado del color verde característico del mordiente de Burdeos y sobre ese fondo como si de una pintura fractal se tratase, fragmentos de los residuos del hierro, óxido<sup>8</sup>. No solo esto, otro factor parecido es el recordar todo lo que pensaba yo mientras algún docente explicaba una nueva técnica o proceso, en vez de centrarme en realizarla paso por paso y obtener el resultado debido, me ponía a pensar que pasaría si se utiliza sobre distintos materiales o si se descontextualiza de la disciplina para la que fue inventada y se prueba en otro ámbito.

Y pensando sobre todo esto entendí que este proyecto ha sido la búsqueda de lo mismo que me llamaba la atención desde un principio, pero esta vez documentándolo y siendo consciente de ello, pudiendo trabajar directamente para conseguir más conocimientos, tal vez la obra final no sea una obra plástica para presentar como tal, pero si una gran documentación de las respuestas a algunas de mis preguntas, que estoy segura me ayudaran para avanzar por este camino y poder aprovechar sus conocimientos para otro tipo de obra tal vez más interdisciplinar, llevándola a otros campos, quiero decir que, la base es sólida y me da pie a seguir y no darlo por cerrado o finalizado.

Por otra parte el grabado ha sido el lenguaje en el que yo me he sentido más cómoda desde que lo conocí, y el hecho de poder haber hecho algo distinto al resto de los años y que forme parte de mi trayectoria en la universidad es todo un logro personal aunque para el resto de las personas no suponga nada. Me hubiera gustado aprovechar más ciertas asignaturas, me hubiera gustado profundizar más en ciertas técnicas, no solo del grabado sino también en la pintura y la fotografía que son las otras dos disciplinas que siempre me han otorgado ese estado de comodidad, y junto a estos poder crear trabajos interdisciplinarios, pero sé que ahora que gracias a este grado he aprendido a observar, ver y aprender, a desarrollar una creatividad propia y a ver las distintas y muy variadas posibilidades de un solo tema podré, en un futuro, realizar todo lo que me queda pendiente.

---

<sup>8</sup> Ver Anexo adjunto.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

CATAFAL, JORDI y OLIVA, CLARA. *El Grabado*. Barcelona, Parramón, 2002.

DAWSON, JOHN. *Guía completa del Grabado e Impresión, Técnicas y Materiales*. Madrid, H. Blume Ediciones, 1982.

BØEGH, HENRIK. *Manual de grabado en hueco no tóxico: barnices acrílicos, película de fotopolímero y planchas solares y su mordida*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004.

CHAMBERLAIN, Walter. *Aguafuerte y Grabado*, Madrid, Hermann Blume, 1988.

ELEXPURU, Txema. *Las resinas sintéticas y su aplicación al grabado*. Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, Departamento Cultural, Colección Grabados y Dibujos, 1995.

ESTARCY HUGHES, Ann y Hebe Vermon Morris. *La impresión como arte : técnicas tradicionales y contemporáneas : calcografía, relieve, litografía, serigrafía, monotipo*. Barcelona: Blume, 2010.

EVE BOTEY, F. *Historia del grabado*. Madrid: Clan, 1997.

FIGUERAS FERRER, EVA (editora). *El grabado no tóxico: Nuevos procedimientos y materiales*. Barcelona, Publicacions i edicions Universitat de Barcelona, 2004.

NOYCE, RICHARD. *Printmaking at the Edge*. London, A&C Black, 2006.

RUBIO MARTÍNEZ, Mariano. *Ayer y hoy del Grabado y sistemas de estampación*. Tarragona, Torrado, 1979.

WYE, DEBORAH and WEITMAN WENDY. *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples / 1960 to Now*. New York, The Museum of Modern Art, 2006.

## PÁGINAS WEB

[http://elpais.com/diario/2004/10/01/cultura/1096581611\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/10/01/cultura/1096581611_850215.html)

<http://eprints.ucm.es/7268/>

<http://grabado-menos-toxico.blogspot.com.es/2014/09/un-mordiente-alternativo-para.html>

<http://www.historiaantigua.es/artesumerio/metropolitan/artepredinastico2/artepredinastico2.html>

<http://www.talentyart.com/entrevistas/carmen-noriega-ruiz-en-el-proceso-de-una-obra-una-idea-me-lleva-a-otra-y-asi-sucesivamente-no-puedo-parar>

<http://1995-2015.undo.net/it/magazines/1232532748>