

# TFG

---

## **EXPRESIÓN DEL DIBUJO SENSIBLE A TRAVÉS DE LOS PROCESOS DEL GRABADO. UNA PROPUESTA ALTERNATIVA EN LA MANERA DE ABORDAR LA IMAGEN GRÁFICA**

**Presentado por Nuria Pérez González  
Tutor: Alejandro Rodríguez León**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2015-2016**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El proyecto que tiene como nombre Expresión del dibujo sensible a través de los procesos del grabado. Una propuesta alternativa en la manera de abordar la imagen gráfica, consta de una serie de dieciocho estampas de gran formato, en las que se evidencia por una parte, el proceso evolutivo del lenguaje artístico, como es el grabado calcográfico, y por otra se plasma la riqueza y gestualidad del trazo espontáneo. En ellas se han reflejado una serie de experiencias propias, hápticas y sensoriales que abordan de una manera alternativa la imagen gráfica.

Palabras clave: Trazo, gesto, huella, expresión, dibujo y grabado.

## SUMMARY AND KEY WORDS

The project named *Expression of the sensitive drawing across the processes of the engraving*. An alternative proposal on how to address the graphic image, comprises a series of eighteen stamps in a large size, in which it is demonstrated on one hand, the evolutionary process of the artistic language, as it is the engraving, and on the other hand there takes shape the wealth and body-language of the spontaneous line. In them a series of experiences has been reflected emotional and sensory that tackle in an alternative way the graphic image.

Key words: Sketch, gesture, mark, expression, drawing and engraving.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi tutor del TFG, Alejandro Rodríguez León, por sus consejos y su dedicación; por haberme ayudado en la realización de este proyecto, tanto en la parte práctica como en la memoria. Gracias por toda la experiencia y sabiduría que me ha aportado.

A Alba Puchades Alejos, por ser una mi gran compañera y amiga, por sus consejos y su apoyo a lo largo de todo el proceso de mi proyecto. Además de ser una gran ayuda a la hora de estampar estos formatos tan grandes de papel.

# ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. Objetivos y Metodología.....	6
2.1. Objetivos.....	6
2.2. Metodología.....	6
2.2.1. La idea.....	6
2.2.2. El proceso (Experiencias propias como bocetos previos y evolución de la matriz).....	7
2.2.2.1. Experiencias propias como bocetos previos.....	7
2.2.2.2. Evolución de la matriz.....	9
2.2.3. La estampa.....	14
2.2.4. El grabado.....	15
2.2.5. Resultado definitivo.....	15
3. Cuerpo de la memoria.....	16
3.1. Descripción.....	16
3.1.1. Pensamiento convergente vs pensamiento divergente....	17
3.1.2. El Abecedario gráfico.....	18
3.1.3. El grabado como lenguaje artístico y como medio de reproducción.....	19
3.1.4. Antecedentes propios.....	20
3.2. Fundamentación teórica.....	22
3.2.1. Referentes.....	23
3.3. El proyecto artístico.....	23
4. Conclusión.....	33
5. Bibliografía.....	33
5.1. Libros.....	33
5.1.1. Libros sobre técnica y lenguaje calcográfico.....	33
5.1.2. Libros sobre marco conceptual.....	34
6. Índice de imágenes.....	34

## 1. INTRODUCCIÓN

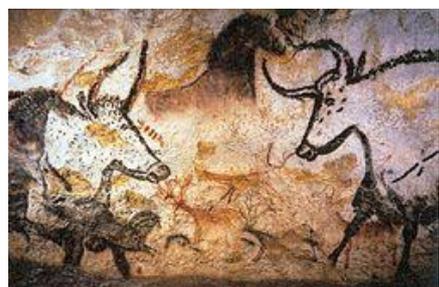


Fig. 1. Pintura rupestre australiana.

Fig. 2. Pintura rupestre en Lascaux.

Fig. 3. Pablo Picasso. Retrato de Jaqueline, tinta y pluma/papel.

Tiempo atrás, cuando se hacía referencia al dibujo, automáticamente la mente visualizaba los paradigmas tradicionales, académicos y realistas. Esto se debe a que no se ha recibido una educación para poder asimilar y comprender otra visión del dibujo a la que se está acostumbrado. Si nos remontamos en el tiempo, en el Paleolítico y el Neolítico el hombre realizaba las figuras con palos, piedras, incluso con sus propias manos, simplemente trataba de expresar sus vivencias. Dichas pinturas se caracterizaban por el naturalismo de sus formas, en otras se esquematizaban tanto sus motivos, llegando a veces, incluso, a la abstracción. A medida que el hombre se ha ido adaptando a la civilización, ha adquirido ciertas normas y reglas, que le han llevado a un resultado previsto. Es decir, el ser humano ha ido generando múltiples sistemas de pensamiento, el más desarrollado ha sido el pensamiento convergente<sup>1</sup>, ya que todo lo que se relaciona con la lógica, el hombre lo entiende a la perfección, no lo cuestiona y lo acepta como verdad absoluta, porque sus esquemas mentales han sido orientados para ello. Llegados a este punto, el individuo se encuentra apresado en una red invisible, una especie de tela de araña, que le impide desenvolverse con libertad. Evadirse de ese estado es complicado y costoso, por lo que es conveniente ir abriendo la mente e ir aceptando aquello que no se puede entender o explicar, para evitar el rechazo y caer en una incultura y cerrazón mental.

Esto no significa que actualmente este problema ya haya sido erradicado, todo lo contrario, el ser humano es su etapa infantil comienza su experiencia gráfica, por lo que experimenta y desarrolla sus primeros garabatos.

Sin embargo, al iniciar su periodo escolar, la escuela actual cohibe su creatividad con unos sistemas que no permiten su desarrollo orgánico, sino que, por el contrario ignora aspectos fundamentales como la capacidad de crear. Los sistemas que únicamente trabajan la memoria, perjudican poco a poco el crecimiento de la inteligencia. Esto se puede comprobar en biografías de hombres creadores que no sufrieron el empobrecimiento de los sistemas escolares como Einstein, Picasso o Dalí<sup>2</sup>, que fueron expulsados de la escuela acusándolos de ineptos e incompetentes académicamente.

Sólo al sustituir el mimetismo y la memoria como único valor, por la riqueza que supone la creatividad y expresividad, se optará definitivamente por los valores del pensamiento divergente<sup>3</sup> en lugar de los del pensamiento convergente.

<sup>1</sup> Pensamiento convergente, es aquel que deriva de la lógica pura y que se denomina racionalismo. *La creatividad en la expresión plástica*; 2010. p. 24.

<sup>2</sup> Einstein, Picasso o Dalí, citados en *La creatividad en la expresión plástica* de Carmen Díaz; 2010. p. 35.

<sup>3</sup> Pensamiento divergente, es aquel que deriva de la búsqueda de alternativas creativas y diferentes.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. OBJETIVOS

El objetivo principal de este proyecto es representar mediante el lenguaje del grabado calcográfico, una serie de experiencias y sensaciones propias en las que se muestra la gestualidad del trazo espontáneo y el desarrollo del tacto para ampliar el ámbito de la percepción; así como ponderar y dar visibilidad al proceso de creación de la imagen sobre el resultado.

A su vez, existen otros objetivos complementarios al primordial, además de aquellos que han ido surgiendo paralelamente a raíz de la propia evolución del proyecto.

- Vincular la experiencia adquirida en la asignatura *Dibujo y Expresión* con el lenguaje calcográfico.
- Reconocer aquellas acciones que fomentan el pensamiento lateral en el dibujo.
- Potenciar un alfabeto gráfico rico y variado en base a la ponderación del trazo gestual en la acción al dibujar.
- Comprender que el pensamiento creativo requiere de un aprendizaje lento que se sustenta en el esfuerzo y la constancia.
- Análisis de la elección del material, el zinc, como soporte de la matriz con la que he realizado el proyecto.
- Investigación sobre los referentes del proyecto, conceptuales como formales.

### 2.2. METODOLOGIA

La metodología empleada para la investigación y realización de este proyecto ha ayudado a la hora de unificar y vincular el dibujo sensible con el grabado calcográfico; como también a poder realizar la edición. En este apartado se comentará tanto la concepción de la idea de trabajo como el proceso y la evolución de la misma, analizando también los cambios que padecerá matriz a lo largo de la realización de la obra.

#### 2.2.1. *La idea*

Decidir el proyecto que iba a desarrollar como trabajo final de grado no resultó muy complicado. En tercero de grado, realicé *Fundamentos del grabado y Grabado calcográfico*, donde pude probar y experimentar las diferentes técnicas gráficas. Durante la evolución del tercer curso observé que

el grabado era mi lenguaje, mi modo de expresión. Partiendo de ese punto, solo faltaba saber el tema del proyecto. En el último curso, impartí *Dibujo y Expresión*, donde me replanteé los paradigmas del dibujo tradicional y en su lugar, comencé a construir nuevos paradigmas relacionados con la sensibilidad y expresividad en el dibujo creativo, a través de un alfabeto gráfico rico y variado. Por lo que decidí vincular este modo de percibir el dibujo con el grabado. ¿Por qué? Porque hasta el momento, estos ejercicios para lograr fluidez y flexibilidad habían sido realizados en papel; este soporte llega a un punto en el que ya no se puede añadir más trazos y se rasga, todo lo contrario a una matriz de zinc, que presenta cierta rigidez y soporta abundantes incisiones, así como incisiones químicas. Además, quería observar y analizar los factores que intervienen al trabajar con un material u otro. Con esos motivos, se comenzó a trabajar la matriz, centrándome únicamente en el proceso y no en el resultado.

La elección del formato fue condicionada por dos motivos: Como reto personal, ya que durante el curso anterior en el que realicé técnicas del campo de la gráfica, la mayor parte de mis trabajos han sido en formatos pequeños, máximo en A4 y pocas veces en formatos superiores. Y por otro lado, el hecho de trabajar en un formato reducido, hubiera causado muchas limitaciones a la hora de expandir el trazo. Por lo que el formato de la matriz sería de 38 x 32 cm y el papel de 78 x 54 cm.

### **2.2.2. El proceso: Experiencias propias como bocetos previos y evolución de la matriz**

Es cierto que el trabajar con obra gráfica hace plantearse ciertos bocetos para evitar posibles errores y solventar ciertas cuestiones, pero en este proyecto esos bocetos han sido la experiencia adquirida al realizar diferentes ejercicios de concentración, fluidez, expresión, etc. Dicha experiencia ha sido vital a la hora de desarrollar un buen alfabeto gráfico y poder llevar a cabo este trabajo. A continuación, se desarrollará y explicará más detenidamente.

#### **2.2.2.1. Experiencias propias como bocetos previos**

Como se ha mencionado anteriormente, todo proviene de unas **experiencias propias** que han hecho posible que se aborde el dibujo de un modo más creativo. Pero nuestra mente no está educada para ello, por lo que se comenzó desde cero, para construir en su lugar nuevos paradigmas relacionados con la sensibilidad y expresividad en el dibujo creativo, utilizando para ello el Abecedario Gráfico. El **Alfabeto Gráfico** es la herramienta gráfica y creativa con la que se puede construir, por zonas o partes, cualquier cosa que se quiera representar; analizando visualmente la estructura. No solo a través



de una línea recta o un punto si no mediante cualquier otro signo como: curva, línea zigzag, ondulada, recta múltiple, etc. (Carmen Díaz, 2010) <sup>4</sup>

Uno de los primeros conceptos que se comenzaron a trabajar fue el **dibujo de contorno ciego**, éste es el resultado de aprender a ver mediante el sentido del tacto. Cuando nos guiamos por el perímetro externo de la figura; hacemos una extracción mecánica de la figura manifestada en dos dimensiones (alto y ancho). Mientras que el dibujo de *contorno ciego* en contraposición al perfil como silueta, nos induce a indagar dentro de la propia forma, nos traslada a las tres dimensiones (anchura, altura y profundidad). El objetivo de este tipo de ejercicio es poder registrar el mayor número de accidentes, irregularidades, arrugas o pliegues, sin levantar la herramienta del soporte. Para alcanzar el objetivo de este ejercicio es necesario detenerse a observar con detenimiento el objeto o modelo a dibujar y nunca mirar cómo se está desarrollando el dibujo, si se hace se perderá el punto de conexión con el modelo y la concentración perceptiva. Y lo más importante, continuar dibujando hasta que finalice el tiempo establecido.



Otro de los ejercicios que se supo en práctica fue el de **construcción intrínseca**, ésta es la configuración de la imagen teniendo en cuenta únicamente su interior. Cuando se trabaja desde el interior de la figura, construyéndola intrínsecamente a partir de cualquier tipo de trazo, la implicación es de tal grado que ya no importa lo que el resultado sea agradable o bonito. Este proceso es irreversible, y la actitud de la persona queda patente en el grado de implicación con todo su cuerpo. Cuando se parte de la estructura interna de la figura, la apariencia deja de ser el objetivo, para convertirse en la consecuencia de nuestra implicación con el referente.



Por otro lado, otros de los ejercicios más influyentes fueron los de **modelado táctil**, en ellos las zonas que comúnmente se representan como líneas, son depresiones o hundimientos que forman oquedades en la superficie y se manifiestan en el dibujo de modelado con trazos cóncavos. Por el contrario, las partes altas de la superficie equivalen a "montañas" y se representan con trazos convexos. Lo complicado de este ejercicio es lograr una vinculación armónica de ambos trazos para construir un todo y no una figura fraccionada por esas líneas internas. El trazado con "curvas a nivel" proporciona inmediatamente la correspondencia con la forma tridimensional sin tener que remitirnos al convencionalismo del claroscuro como ilusión óptica.

Todos estos conceptos se han estado realizando de manera continua y dinámica para lograr mayor gestualidad en el trazo y ampliar el ámbito de la percepción.

Fig. 4. Nuria Pérez González: *Sin título*, contorno ciego 10'. Lápiz sobre papel, 2015.

Fig. 5. Nuria Pérez González: *Sin título*, construcción intrínseca 5'. Lápiz sobre papel, 2015.

Fig. 6. Nuria Pérez González: *Sin título*, modelado táctil 15'. Pintura de dedos sobre cartulina, 2015.

<sup>4</sup> Carmen Díaz, *La creatividad en la expresión plástica. Propuestas didácticas y metodológicas*, p. 53.

### 2.2.2.2. Evolución de la matriz



Antes de comenzar a grabar la plancha, fue necesario realizar una **preparación previa**. Las planchas, sobre todo las más económicas, las venden sin pulir por lo que hay que proceder a hacerlo antes de comenzar el grabado. Cuanto más pulida esté, más blanco será el fondo que se consiga en la estampa. Además, para evitar daños en el grabado es importante limar los cantos y vértices a un ángulo de 45 grados con el fin de no dañar el fieltro y el papel, también facilita el entintado y la limpieza. Por otro lado, la huella del bisel funciona como un espacio de transición entre la imagen y el papel, lo que otorga una calidad única a la estampa calcográfica.

Al iniciar el grabado, partí de un **referente** de la propia naturaleza, ya que hasta ahora solo había trabajado con el cuerpo humano o de referentes de fotografía, por lo que en este caso busqué algún elemento de la naturaleza que tendiera a lo abstracto. El motivo fue porque siempre he tenido tendencia a centrarme en el acabado, y unos de los objetivos de mi proyecto es precisamente desvincularme por completo de eso y poner toda mi atención en el proceso. Es cierto que el comienzo del grabado fue complicado, por el simple hecho de que siempre he tenido temor al error, pero poco a poco me percaté que error en mi trabajo no existe, porque ningún trazo es erróneo.

El primer ejercicio que se aplicó a la matriz fue el de *contorno ciego*, porque quería registrar el mayor número de irregularidades, accidentes y surcos posibles de un modo desenvuelto. Sin levantar la punta seca de la plancha, se realizó este ejercicio durante 45', evitando en todo momento mirar el dibujo para no perder la conexión con el referente. El proceso que vinculé a este ejercicio fue el grabado al aguafuerte, porque es el proceso que se mejor cubría mis necesidades en ese momento. Esta técnica se presta perfectamente a realizar trazos ágiles, así como también líneas sutiles y sensibles.

El proceso del grabado al aguafuerte consiste en proteger la superficie de la matriz con un barniz lo suficientemente dúctil para poder dibujar con facilidad. Este barniz tiene una base de cera, de resina, para darle más dureza y resistencia, y betún de Judea. Una vez cubierta la plancha, se podre a dibujar. Al tratarse de una incisión indirecta, la acción de un mordiente se encargará posteriormente de hacer el surco. El tiempo del baño en el ácido depende de varios factores: de la profundidad del trazo, del grado de mordiente o la temperatura ambiente. Esta primera mordida tuvo un tiempo de 10'. Después se retira el barniz con petróleo y se procede a realizar la estampa. Tras la primera toma de contacto con la matriz, se realizó la primera prueba de artista. Al tratarse de una única edición, cada prueba será irrepetible.



Fig. 7. Referente

Fig. 8. Nuria Pérez González:  
Primera PA, *Aguafuerte*, 2016.



En la **primera estampa** se pueden apreciar una variedad de trazos considerable, no solo los realizados por el movimiento de la punta seca, sino también otros que han surgido por la acción del ácido con el metal. Estos trazos se caracterizan por su sutileza y expresividad. Además, el factor del ácido crea una contraposición entre las líneas más profundas y las más tenues. Pero lo que yo observaba es que todos esos trazos estaban muy dispersos y ellos mismos pedían una conexión. El espacio gráfico estaba muy descompensado.

A continuación, se volvió a efectuar el mismo ejercicio de *contorno ciego* a través del proceso de *aguafuerte*, por lo que se volvió a barnizar la plancha. En esta segunda sesión se trabajó la matriz durante 35' nuevamente con el referente delante para seguir indagando dentro de la propia forma y se introdujo en el ácido unos 7'. En la **segunda prueba de artista**, ya se puede observar una mayor conexión entre los diferentes trazados. A pesar, de que siguen habiendo zonas poco trabajadas, por el hecho de que en este ejercicio no se puede mirar el transcurso del dibujo. También llama la atención la superposición que van generando las múltiples líneas, como también la variedad tonal. Pero la propia estampa requería seguir trabajando la matriz.



Fig. 9. Nuria Pérez González:  
Segunda PA, *Aguafuerte*, 2016.

Fig. 10. Detalle de la cuarta PA de la edición.

Siguiendo con la evolución de la plancha, tras realizar la segunda prueba, decidí trabajar con la *punta seca*. Ésta es una técnica directa, en la que mediante una herramienta punzante, se realizan incisiones o surcos directamente en la matriz. Las líneas obtenidas se traducen como trazos positivos. De esta manera en el proceso de entintado la tinta penetra en los surcos y es recogida por el papel húmedo gracias a la presión del tórculo.

Volviendo al proceso de trabajo, la *punta seca* es un medio de expresión en sí mismo, por lo que la utilicé como refuerzo de la técnica del *aguafuerte*.

La **tercera estampa**, no se aprecia el resultado esperado, porque las incisiones de la punta seca son demasiado tenues y prácticamente pasan desapercibidas, por lo que no se enfatizó nada. Además, continuaba viendo el espacio gráfico muy fraccionado, como trabajado por zonas independientes y tenía que lograr esa unificación. Por otro lado, la prueba resultó demasiado turbia a causa del exceso de tinta en el proceso de entintado. Matizar que a partir de esta estampa, el referente se apartó y se continuó trabajando la matriz a raíz de los resultados obtenidos hasta el momento.

En la **cuarta prueba**, introduje un elemento con el que no había trabajado hasta ahora, lija de agua de un grano fino, la cual aportó una textura diferente por el tipo de trazo que produce. Estas líneas aportaron cierta unión, ya que se trabajó todo el espacio gráfico en conjunto.

La **quinta y sexta estampa**, al analizarlas prácticamente se mostraron iguales, lo que ocurrió fue que se volvió a barnizar la matriz para realizar de nuevo el proceso de *aguafuerte*, esta tercera mordida fue de 5', y se introdujo el concepto de construcción intrínseca donde la actitud que se refleja en la

estampa es de fuerza, agilidad y movimiento, lo que ha generado una gran estructura sólida de trazos. La cuestión es que la imagen resulta uniforme y no hay sensación de profundidad.

Para intentar solventar el problema, se comenzó a rebajar con el rascador y el bruñidor para extraer blancos y conseguir diferentes intensidades. En esa ocasión las dificultades aparecieron en el momento de estampar la **séptima prueba de artista**, ya que debido al exceso de humedad del papel, éste al pasarlo por el tórculo y levantarlo, la estampa se comenzó a rasgar por diferentes zonas. Pero ese suceso, no fue ningún impedimento a la hora de ver el resultado del rascador. Donde pude evidenciar que la evolución del grabado era adecuada, pero él mismo me estaba exigiendo mucho más.



Fig. 11. Detalle de la séptima PA de la edición.

Para probar otro tipo de trazado, barnicé la matriz, y con petróleo comencé a dibujar líneas en diferentes direcciones. En las zonas que el pincel tocaba con el petróleo el barniz, éste se eliminaba poco a poco de un modo irregular. De inmediato se sumergió la plancha en el ácido unos 3', para observar el comportamiento de la mordida. Después se retiró el resto del barniz y se realizó la **octava estampa**. Las conclusiones que obtuve no aportaron gran cosa respecto a la imagen gráfica, pero si supuso en gran cambio en mi modo de dibujar. Es decir, los trazos realizados apenas se notaron porque no expandí con fluidez y dinamismo la huella del pincel, debido al temor de equivocarme. Ese hecho fue un síntoma de que seguía aferrada a mis pensamientos. El miedo únicamente paralizaba mi impulso natural de expresión, por lo que definitivamente era necesario desprenderme de él. Por lo que volví a repetir el mismo proceso.

Tras barnizar de nuevo la matriz y dibujar nuevos trazos, se sumergió la plancha en el ácido nítrico durante 5', ya que la anterior mordida fue demasiado débil. Al retirar el barniz, se procedió a realizar la estampación. El resultado de esa **novena estampa** de la edición, no fue nada satisfactoria, ya que falló un factor que hasta el momento no había causado problemas, la presión del tórculo. En la prueba prácticamente no se podía apreciar nada nuevo porque ésta era demasiado tenue. Como no se sacó ninguna conclusión, se realizó otra estampa modificando la presión del tórculo, sin aplicar ningún



Fig. 12. Nuria Pérez González:  
Novena PA, Aguafuerte, punta seca  
y lija, 2016.



Fig. 13. Nuria Pérez González:  
Undécima PA, *Aguafuerte, punta  
seca, lija y mezzotinto*, 2016.



Fig. 14. Nuria Pérez González:  
Decimocuarta PA, *Aguafuerte, punta  
seca, lija y mezzotinto*, 2016.

proceso ni añadir más trazos. En la **décima prueba de artista**, llegué a la conclusión de que ese día no fui capaz de regular correctamente la presión del tórculo, porque la estampa volvió a salir tenue y sin ningún matiz.

Analizando las diez pruebas de artista que hasta el momento componían mi edición, observe que varias de ellas eran demasiado parecidas y que no se apreciaba la evolución esperada, por lo que decidí resinar por completo la matriz para poder sacar un mayor contraste.

Este procedimiento se denomina manera negra o *mezzotinto* y es un método directo de grabar, a pesar de que la forma de preparar la plancha implique una acción química. El fundamento técnico de este proceso radica en que se trabaja por sustracción en vez de por adición. Es decir, quitamos en lugar de poner. El concepto puede tener un símil con la *xilografía*, donde el trazo negativo es el motor en la configuración de la imagen. Para ello, de debe resinar la plancha de zinc perfectamente para sumergirla posteriormente en el ácido. El objetivo es lograr un negro profundo, pero yo deseaba un gris oscuro, por lo que la mordida tuvo un tiempo de 10' en lugar de 20'. Por consiguiente mediante el rascador-bruñidor fui retirando el grano mordido de la resina para de esta manera lograr una valoración más alta.

Al realizar el proceso de estampado, obtuve la **undécima estampa**, donde pude apreciar un nuevo juego de líneas, en esta ocasión éstas eran blancas. Pero a pesar de a ver introducido en la matriz este nuevo proceso, la imagen gráfica continuaba siendo muy uniforme. Con lo cual, era necesario seguir sustrayendo de un modo más enérgico.

Además de continuar trabajando con el rascador y el bruñidor todo el espacio gráfico, comencé a rebajar todos los bordes de la plancha, ya que a consecuencia de tantos procesos químicos esas zonas estaban demasiado mordidas y acumulaban mucha tinta. Después de estampar la **duodécima prueba de artista**, donde se observa una superposición de líneas y trazos dinámicos, fluidos y gestuales, reflexioné a cerca de la imagen gráfica que había obtenido y llegué a la conclusión de que no podía seguir trabajando todas las direcciones de los trazos que había logrado, sino que tenía que comenzar a modelar mediante una forma ordenada.

Después de trabajar con el rascador, volví a retomar la *punta seca* para realizar líneas más profundas, pero al estar tan incidida la matriz el esfuerzo a aplicar para conseguir esos trazos modelados fue mucho mayor. Al realizar la **decimotercera estampa** se comenzaron a apreciar trazos que seguían una dirección y una forma, pero éstos se encontraban muy dispersos y no había una conexión. Con lo cual tenía que realizar esa unión.

La matriz se continuó trabajando con la *punta seca* para conseguir esa unión entre los diferentes trazos y no perder la sensación de profundidad y movimiento. Pude comprobar que el proceso de evolución de la plancha era el



deseado en las **pruebas de artista decimocuarta y decimoquinta**, donde se evidenciaban notables cambios.

La finalización de la edición estaba cerca, pero al examinar la última estampa veía que al grabado le faltaba algo, no terminaba de descubrir el qué pero no acababa de estar satisfecha con el resultado. Hasta que me di cuenta que faltaba potenciar uno de los factores más importantes de un grabado, el contraste. Además de terminar de lograr ese equilibrio y ritmo en el espacio gráfico. Manteniendo el rascador-bruñidor y la *punta seca* como herramientas para finalizar el grabado, continué sustrayendo y añadiendo trazos de un modo equivalente, siguiendo las direcciones y los movimientos de las líneas. Al ejecutar la **decimosexta estampa**, observe que la presión del tórculo volvió a fallar pero en esta ocasión fue solo en el lado izquierdo de la plancha, ya que en el resto de la imagen se aprecian perfectamente los trazos más definidos un mayor contraste.

Como la anterior estampa no resultó completamente nítida, fue necesario volver a realizar la estampación. De todos modos previamente reanudé el trabajo sobre la matriz y de esa manera lograr una mayor intensidad en el trazo. La **decimoséptima prueba de artista** respecto al entintado y estampado fue correcta, asimismo se puede observar que las zonas más saturadas están en equilibrio con las más tenues. Por otro lado, se contemplan los trazos vigorosos realizados únicamente con el rascador. En este caso la variedad de las líneas otorgan la suficientemente información emocional como para prescindir de cualquier referente. Es el trazo por sí mismo el que expresa toda la sensibilidad gestual.

La **estampa decimoctava** fue la última prueba de artista en completar la edición, porque al realizar las últimas incisiones en determinadas zonas para definir las y estampar la matriz, observé que el grabado cumplía todos los objetivos propuestos, es decir, asimilación es su totalidad del espacio gráfico, de ese modo la imagen resulta equilibrada y unificada, y no fraccionada, y desarrollar las líneas positivas y negativas como elementos constructores, sin necesidad de un contorno. Además, se evidencia un alto contraste, lo que provoca ritmo y tensión a la estampa, y un gran desarrollo del alfabeto gráfico, en cuanto a las formas, direcciones e intensidades de los trazos.



Fig. 15. Detalle de la decimosexta PA de la edición.

Fig. 16. Nuria Pérez González: Decimoctava PA, Aguafuerte, punta seca, lija y mezzotinto, 2016.

Fig. 17. Detalle de la matriz.



### 2.2.3. La estampa

Como ya he mencionado, este proyecto consta de una edición compuesta por dieciocho pruebas de artista, por lo que no se realizó ninguna prueba de estado, es decir, no solo se pretendía registrar la evolución de la matriz, sino también todos los factores que intervienen en un grabado. Cuando se trabaja sobre papel, tú mismo controlas la presión del trazo y se puede añadir tantos como uno quiera, aunque llegará un momento que el soporte se rasgue, pero se ve el resultado en el momento. En el grabado, además de la presión que uno pueda ejercer, entran en juego muchos otros factores que no siempre se pueden controlar como la mordida en el ácido, ya que éste puede estar más o menos fuerte; la presión del tórculo y el tipo de papel elegido. Con lo cual me interesaba registrar cualquier tipo de circunstancia que pudiera ocurrir.

Respecto al **entintado**, no hubo ningún problema, como la matriz se trabajaba y se estampaba de manera equivalente, ésta era limpiada continuamente, con lo cual en ninguna zona se acumulaba un exceso de tinta por muy finas que fueran las líneas.

A diferencia del grabado en relieve, la manera de entintar una plancha de metal grabada en hueco, se realiza distribuyendo la tinta directamente sobre la matriz con una espátula de goma haciendo presión, para penetrar en los surcos o incisiones. Posteriormente se frota toda la superficie con la tarlatana formando círculos para ir retirando poco a poco la tinta sobrante. La obtención de blancos se realiza después pasando un papel fino por toda la matriz y sin aplicar apenas presión.

El problema en cuestión fue que cada vez que estampaba, no siempre podía hacerlo en el mismo tórculo, ya que al compartir el taller de calcográfico con otros compañeros tenía que ir cambiando. Por esa razón siempre tenía que estar ajustando la presión del tórculo y de vez en cuando no era la correcta. De igual modo, no lo veía como un error sino como una causa.

El **papel** utilizado para la realización de la edición fue la marca Hahnemühle de 230 g, por su composición 100 % algodón y estar libre de ácidos. Además, la comparación calidad precio era buena. Por otro lado, es un papel que anteriormente ya había empleado en otros grabados y conocía tanto sus limitaciones como la calidad de textura que aporta a la estampa. Quizás el único inconveniente de este papel es que el proceso de humedecimiento debe ser de un máximo de 1 minuto, porque sino las fibras se reblandecen en exceso y a la hora de realizar la estampación, éste se rompe con facilidad. El papel tuvo que cortarlo en base a las necesidades de la matriz (78x53 cm), dejando los márgenes necesarios para que la imagen respirara lo suficiente (11 cm en los márgenes laterales y superior, y 19 cm en el inferior). Una vez humedecido el papel, se eliminó en exceso de agua con unas toallas limpias, para proceder a la estampación.



Fig. 18. Proceso de entintado.

Fig. 19. Estampación: retirada del papel estampado.

Fig. 20. Colocación de la matriz en el registro.

Para **estampar** fue necesaria la ayuda de una de mis compañeras del taller, ya que sola me resultaba muy complicado colocar el papel correctamente en el registro, de ese modo evitaba que la imagen resultara descuadrada.

#### **2.2.4. El grabado**

En general, dentro del campo de la gráfica, el grabado calcográfico es el lenguaje con el que más vinculada me siento; precisamente por su matriz de metal, la cual permite realizar una gran variedad de líneas y trazos. Además, soporta multitud de incisiones y de procedimientos químicos. Las cualidades propias de este material duro, forjan un lenguaje casi antípoda al de la madera o el linóleo. Tanto los materiales como los procesos, otorgan unas cualidades propias que no ostentan otras técnicas del grabado.

Para la elaboración del proyecto, se han usado dos tipos de lenguaje: uno es el grabado en hueco, por su prestación a la hora de realizar trazos y líneas ágiles, contundentes, sutiles y expresivas; por otra parte, el lenguaje a través de la sustracción, por la capacidad de poder indagar dentro de la forma de una manera táctil, y permite recorrer toda la superficie para definirla por sus variantes y no por sus descripciones superficiales. Para ello se ha tenido que evitar no caer en la tentación de ocultar el trazo enérgico producido por la herramienta, el rascador-bruñidor.

La **historia** del grabado en metal, calcográfico, se remonta a finales del siglo XV con la punta seca. Su nacimiento se debe a la necesidad de reproducir imágenes impresas en diferentes ámbitos; ya sea de forma aislada o en libros hasta la aparición de la fotografía.

Su referencia principal fue con la pintura, lo que propició que los grabadores “tradujesen” un lenguaje pictórico rico en matices y tonos al lenguaje gráfico. La diversificación de gradientes que se podían conseguir con el dibujo de línea dio sus primeros frutos con Alberto Durero<sup>5</sup> a finales del siglo XVI. No obstante, su eclosión como medio de expresión plástico se produjo durante el siglo XVIII; debido principalmente a las majestuosas obras de Rembrandt y posteriormente de Goya.

#### **2.2.5. Resultado definitivo**

Los motivos por los que se ha realizado una edición de dieciocho estampas y no se han presentado como dieciocho grabados independientes han sido por su proceso evolutivo en cuanto al concepto y lenguaje. En su conjunto, se puede observar la evolución que ha ido sufriendo la matriz: desde la primera estampa en la que se puede apreciar que el resultado no tiene ningún parecido

---

<sup>5</sup> DURERO, Alberto citado en *Del cobre al papel*, La imagen multiplicada de Rosa Vives, p. 50.

con el referente, sencillamente porque no se estaba mirando la matriz, además de la gran variedad de trazos que hay: irregulares, delicados, tenues y otros más saturados; hasta la última estampa, en la que además de añadir trazos también se han sustraído, por lo que éstos son contundentes, enérgicos, modelados, sensibles y sobre todo expresivos. Todos ellos en su totalidad conforman una imagen gráfica compacta como también dinámica, con equilibrio, ritmo y movimiento. A su vez, comparándolo con mis antecedentes en gráfica, se puede ver una gran evolución, tanto en el modo de entender el grabado como lenguaje gráfico y no como un simple medio de reproducción, como en la manera de abordar el dibujo, a través de un amplio y desarrollado alfabeto gráfico.

### 3. CUERPO DE LA MEMORIA

#### 3.1. DESCRIPCIÓN

El proyecto que tiene como nombre *Expresión del dibujo sensible a través de los procesos del grabado*, es como bien dice el subtítulo, una propuesta alternativa en la manera de abordar la imagen gráfica. La idea surge a raíz de cursar la asignatura *Dibujo y Expresión*, donde se plantean unos nuevos paradigmas sobre el dibujo sensible, ponderando para ello la gestualidad del trazo espontáneo y el desarrollo del sentido del tacto para ampliar el ámbito de la percepción. Esta forma de abordar el dibujo propicia además el pensamiento divergente que se vincula estrechamente al desarrollo de la creatividad, intentando con ello potenciar las experiencias kinestésicas, hápticas y propioceptivas en el ámbito del dibujo. Es por ello, que la práctica del dibujo sensible se comenzó inicialmente a través de unos conceptos como el *contorno ciego*, *construcción intrínseca* o *modelado táctil*, en los cuales se indaga dentro de la propia forma, observándola y construyéndola desde el interior a partir de cualquier tipo de trazo, sin importar en ningún momento cual será el resultado. “En el dibujo se despliega toda una compleja filosofía de las marcas, los signos y los rastros. El dibujo es el lugar donde la ceguera, el tacto y el parecido se hacen visibles y es también el punto de la más delicada de las negociaciones entre la mano, el ojo y la mente. Por más que gusta la escritura, es el dibujo el que me demuestra todo lo que se puede decir con una sola marca, aparentemente descuidada. Las letras en las palabras escritas parecen hileras de pequeñas camisas de fuerza en comparación con la sensación de abundancia de significado encerrada en esa marca”.<sup>6</sup> A raíz de estas vivencias propias, decidí vincular el dibujo sensible con el grabado calcográfico. Al comienzo surgieron múltiples cuestiones que a base de



Fig. 21. Nuria Pérez González:  
*Construcción intrínseca, 5', mano  
izq.* Tinta china y rama. 2015.

<sup>6</sup> BERGER, John. *Sobre el dibujo*. 2011.

constancia pude resolver como: ¿Por qué tenemos que erradicar los pensamientos mientras intentamos observar? Porque cuando pensamos dejamos de percibir y recurrimos a nuestro repertorio de imágenes guardadas en nuestra memoria. Anteponemos por consecuencia, cualquier oportunidad de percibir por nuestra necia manía de controlar todo, o ¿Qué tiene que ver el cuerpo con el hecho de dibujar? El solo hecho de poder expandir la huella de nuestra acción sobre el papel, nos remitirá a una vivencia primigenia de fluidez. El miedo paraliza nuestro impulso natural de expresión. O bien ¿Por qué las expectativas nos condicionan a repetir lo que sabemos hacer? Porque es necesario poner toda la atención en lo que se está haciendo y que ningún gesto sea gratuito o automático.

Además de cuestionar mi visión sobre el dibujo, esta serie de experiencias han provocado un amplio desarrollo en mi alfabeto gráfico, vital para poder llevar a cabo mi proyecto. Berger dijo: ``...las líneas en el papel son las huellas que deja tras de sí la mirada del artista, que está continuamente partiendo, saliendo, interrogando la rareza, al enigma que encierra lo que tiene entre sus ojos, por más común y cotidiano que sea. La suma total de las líneas en el papel narra una especie de emigración óptica mediante la cual el artista, siguiendo su propia mirada, se instala en la persona, en el árbol, el animal o la montaña que está dibujando. Y el dibujo es un dibujo logrado, se quedará allí para siempre.''<sup>7</sup>

### 3.1.1. *Pensamiento convergente vs pensamiento divergente*

Como se ha citado anteriormente, el ser humano ha generado múltiples sistemas de pensamiento, pero el que más se ha desarrollado, es el que entendemos por **pensamiento convergente**: es aquél que se deriva de la lógica pura y que denominamos racionalismo, es decir, todo lo que se relaciona con la lógica pura, el hombre lo entiende a la perfección y lo acepta como verdad absoluta, porque su mente está educada para ello. No se aceptará nada que venga de la fantasía o incluso del inconsciente. Por el contrario, el **pensamiento divergente**, es aquel que acepta sus sensaciones corporales y sus experiencias subjetivas que le afectan emocionalmente. Por ejemplo, el hombre primitivo, según Lévi-Strauss, poseía un pensamiento mágico, por el que incorporaba todo el misterio de la realidad a cualquier cosa; para él una piedra, un animal, un árbol, los antepasados, etc., poseen un ``halo'' mágico una dimensión espiritual que excede la pura concentración material. Todo en el primitivo va impregnado de esa fuerza y aceptación de lo misterioso es natural. El hombre occidental tiene perdida totalmente esta dimensión. (Carmen Díaz, 2010)<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> BERGER, John; *Sobre el dibujo*. p. 35.

<sup>8</sup> Díaz, Carmen. *La creatividad en la expresión plástica. Propuestas didácticas y metodológicas*. 2010, p. 25.



Creador visual.

Fig.22. Antonio López.  
Dibujo a lápiz.

Creador háptico.

Fig.23. Mimmo Paladino.  
Litografía a color.



“¿Logran entender la diferencia? Una cosa es *hacer dibujos* y otra totalmente distinta es *dibujar*. *Hacer dibujos* es algo que tiene normas, reglas y que te lleva a un resultado previsto. Cuando dibujas no hay normas, no puedes esperar nada solamente hay emoción observación, entrega y desde luego, aceptación de lo que estamos haciendo...  
¡Acepta lo que estás haciendo!<sup>10</sup>

### 3.1.2. El abecedario gráfico

Uno de los objetivos del proyecto, es abordar todo un lenguaje estético-visual. Cuando Wasily Kandinsky y Paul Klee<sup>11</sup> eran profesores en la *Bauhaus*

<sup>9</sup> LOWENFWLD, Viktor-BRITAIN, W. Lambert. *Desarrollo de la capacidad creadora*. 1980, p. 34.

<sup>10</sup> MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Maritere  
*¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo* de Gilberto Aceves Navarro. 2003, p.84.

<sup>11</sup> KANDINSKY, Wasily y Klee, Paul, citados en *La creatividad en la expresión plástica*. 2010, p. 46.

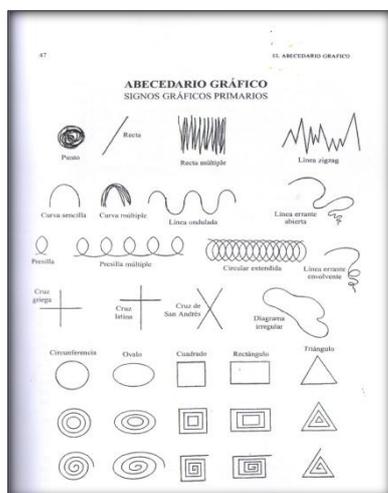


Fig. 24. Abecedario gráfico según Carmen Díaz Jiménez.  
Fuente: *La creatividad plástica*. 2010, p. 47

en Weimer, intentaron la implantación de un alfabeto gráfico que intentara fundamentar el dibujo por sus cualidades gráficas. Hace unas décadas, en España Carmen Díaz Jiménez comienza a investigar sobre la relación entre la creatividad y las facultades visuales en la educación artística primaria. Lo que le lleva a observar los procesos de maduración tanto del dibujo infantil, como también de los adultos.

La evolución gráfica infantil es ordenada en un proceso riguroso, tanto en lo referente a la forma como en el sentido del espacio. El niño realiza los primeros signos gráficos aproximadamente al año de edad. Lowenfeld<sup>12</sup> considera cinco etapas fundamentales: *garabato*, preesquemática, esquemática, pseudorealismo y realismo.

La primera etapa, el *garabato* (de uno a cuatro años), es en la que el niño inicia su experiencia gráfica. Es la del *gran arte abstracto infantil* y precisamente el signo abstracto es el que hace que los adultos que rodean al pequeño no comprendan las pictografías infantiles. Es precisamente la que aporta con claridad todos los elementos del Abecedario gráfico.

La segunda etapa, preesquemática (de cuatro a seis años), es en la que intenta expresar la realidad sin rigor perspectivo. Aquí la mente es más emotiva y estética que racionalista, es equiparable al arte primitivo.

En la tercera etapa (de seis a ocho años), el niño construye sus imágenes por medio de ordenaciones geométricas.

Las dos últimas etapas, el pseudorealismo y el realismo (de nueve a catorce años), son las fases que culminan con la maduración de las facultades perceptivo-visuales-conceptuales. En ellas el joven logra expresar la realidad con unos componentes realistas bastante cercanos al arte adulto. (Carmen Díaz, 2010)<sup>13</sup>

Que el proceso evolutivo del dibujo infantil culmine en el realismo no es razón para considerar que toda la enseñanza ha de ir encaminada a ello. Como bien se ha dicho, la escuela actual coarta la creatividad de alumno con unos sistemas que ponen incluso en peligro su madurez, puesto que le permite el desarrollo orgánico, sino que, por el contrario, lo mutila al ignorar aspectos fundamentales como la capacidad de crear. Los sistemas que sólo trabajan la memoria, perjudican el desarrollo de la inteligencia.

Únicamente se podrá evitar, sustituyendo el mimetismo y la memoria como único valor en el *currículum*, por la riqueza que supone la creatividad, es decir, potenciar el pensamiento divergente en lugar del convergente.

<sup>12</sup> LOWENFELD citado en *La creatividad en la expresión plástica* de Carmen Díaz. 2010, p. 48.

<sup>13</sup> DÍAZ, Carmen. *La creatividad en la expresión plástica. Propuestas didácticas y metodológicas*. 2010, p. 52.

### 3.1.3. *El grabado como lenguaje artístico y como medio de reproducción*

Al igual que el Dibujo, también existen dos modos de entender el Grabado. Una es más racional que sensorial y afronta el grabado como una mera técnica de impresión, cuya finalidad es la reproducción de imágenes originales a partir de un boceto o un referente muy premeditado o perfectamente establecido. Los cambios en la plancha no tienen mayor relevancia siempre y cuando no afecten el sentido estricto de la imagen final.

*Todas las técnicas que surgían lo hacían por un afán de imitar: la manera negra, para imitar la pintura al óleo; el pointillé para imitar los dibujos coloreados a la aguada; las ruletas se introdujeron para trazar líneas rigurosas con las de la tiza; el aguatinta de desarrolló para imitar la aguada de tinta china o las acuarelas; el barniz blando para imitar los dibujos a lápiz.<sup>14</sup>*

Por lo tanto, el objetivo no es otro que trasladar lo más fiel posible la idea inicial a la plancha. Lo verdaderamente importante es el resultado final más que el proceso.

La otra, y mediante la cual se ha realizado el proyecto, concibe al grabado como un recorrido sensible y que favorece la aparición de factores o circunstancias azarosas o inesperadas que son difíciles de controlar. En este caso, el error se asume como parte sustancial de de un proceso creativo y no como una equivocación que se intenta desechar o ocultar. Dibujar es un proceso continuo de corrección. Es un proceso que avanza corrigiendo errores.<sup>15</sup>

Todo ello ha sido importante a la hora de abarcar el trabajo, el cual ha ido evolucionando a lo largo de su proceso, ya que se ha trabajado con perseverancia y dedicación.

A continuación, adjunto unos trabajos en los que se muestra como era mi visión tanto en el ámbito del dibujo como en el modo de entender el grabado.

### 3.1.4. *Antecedentes propios*

Desde que cursé la asignatura en la cual se impartía *Grabado calcográfico*, no he podido desligarme de él. A pesar de que he cursado diferentes líneas de trabajo con diferentes técnicas y lenguajes, como serigrafía y litografía, en el grabado calcográfico los materiales como los procesos, otorgan unas cualidades propias que no ostentan otras técnicas.

---

<sup>14</sup> J. Duplessis; *Las maravillas del grabado*. París 1873 pp. 328-331. Citado por SAÉZ DEL ÁLAMO, Concepción; *El grabado en color por zieglerografía*, pp. 19.

<sup>15</sup> BERGER, John; *Sobre el dibujo*.

Pero en ese momento, mi modo de entender el grabado era como una técnica de reproducción, en la cual lo único que me interesaba era que el referente escogido fuera lo más fiel posible y evitando cualquier posible error que me incomodara. Evidentemente, conforme he ido trabajando y documentándome es pensamiento ha cambiado por completo, ya que me he podido comprender que el grabado es un lenguaje artístico y que ofrece infinidad de recursos gráficos.

Adjunto una serie de fichas técnicas con sus respectivos trabajos que un modo u otro cambiaron mi manera de abordar la imagen gráfica:



<b>Título</b>	<i>León</i>
<b>Técnica/ material/ soporte</b>	Barniz blando sobre plancha de zinc de 24x16 cm, estampado sobre papel Hahnemühle de 38x 26 cm.
<b>Año de realización</b>	2014
<b>Relación con el proyecto</b>	En este grabado simplemente me remití a reproducir la idea inicial.



<b>Título</b>	<i>Sin titulo</i>
<b>Técnica/ material/soporte</b>	Aguatinta al azúcar sobre plancha de zinc de 24x24 cm, estampado sobre papel Hahnemühle de 53x39 cm.
<b>Año de realización</b>	2014
<b>Relación con el proyecto</b>	Cuando el ácido entra en contacto con la matriz su mordida no es igual en toda la superficie, lo que provoca diferentes tonalidades.

Fig. 25. Nuria Pérez González: Barniz blando sobre plancha de zinc, 2014.

Fig. 26. Nuria Pérez González: Aguatinta al azúcar sobre plancha de zinc, 2014.

Fig. 27. Nuria Pérez González: Aguafuerte sobre plancha de zinc, 2014.



<b>Título</b>	<i>Sin titulo</i>
<b>Técnica/ material/soporte</b>	Aguafuerte sobre plancha de zinc de 16x24 cm, estampado sobre papel Hahnemühle de 26x38cm.
<b>Año de realización</b>	2014

<b>Relación con el proyecto</b>	Relación en cuanto al modo de modelar la imagen.
---------------------------------	--



<b>Título</b>	<i>Explosión floral</i>
<b>Técnica/ material/soporte</b>	Maculatura de flores sobre plancha de zinc de 24x16 cm, estampado sobre papel Hahnemühle de 35x26 cm.
<b>Año de realización</b>	2014
<b>Relación con el proyecto</b>	Se esperaba que las flores salieran perfectamente impresas, pero el factor del tórculo hizo que estas "estallaran" y resultara esta curiosa imagen gráfica.



Fig. 28. Nuria Pérez González:  
Maculatura sobre plancha de zinc,  
2014.

Fig. 29. Nuria Pérez González:  
Punta seca sobre plancha de zinc,  
2014.

<b>Título</b>	<i>Ardilla</i>
<b>Técnica/ material/soporte</b>	Punta seca sobre plancha de zinc de 16x24 cm, estampado sobre papel Hahnemühle de 26x38 cm.
<b>Año de realización</b>	2014
<b>Relación con el proyecto</b>	Sin realizar un contorno, simplemente con las direcciones del trazo se entiende la imagen.

### 3.2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Para la elaboración de este proyecto se ha ido recopilando información de diferentes artistas que tratan un concepto similar al planteado, otros que están vinculados por su manera de abordar la imagen gráfica y otros por las técnicas empleadas.

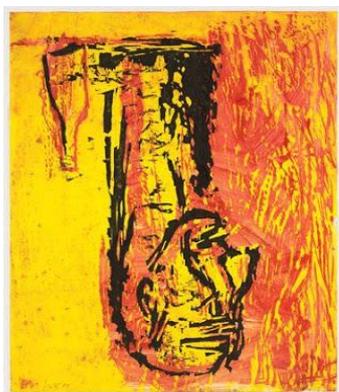


Fig. 30. Georg Baselitz:  
1897. Rotterdam. 1897.

Fig: 31. Mimmo Paladino: *Sin título*, 1992. Serigrafía y collage.

Fig.32. Miquel Barceló: *Lanzarote 11*, 1999.

Fig. 33. Alberto Durero:  
*Melancolia*, 1514. Grabado buril.

### 3.2.1. Referentes

Uno de los artistas más influyentes por el modo de abordar la imagen ha sido el pintor alemán **Georg Baselitz**, porque a pesar de su tendencia figurativa, las escenas y personajes aparecen pintados boca abajo, tratando de romper con el convencionalismo habitual hasta el momento en la historia de la pintura. Como afirmaba el propio pintor: "Mis composiciones del revés fueron en realidad el resultado de un largo proceso para intentar subvertir el orden normal de los pintores... A fin de cuentas, la provocación es la regla general de la historia de la pintura".

Por otra parte, **Mimmo Paladino**, uno de los principales exponentes del arte italiano contemporáneo, destaca por la utilización de todo tipo de procedimientos técnicos para plasmar una iconografía propia que se nutre de la historia y la cultura. Paladino ha encontrado en el grabado un medio de expresión íntima y personal en el que pueden coexistir un extenso bagaje cultural y su mundo de recuerdos y vivencias.

De **Miquel Barceló**, pintor español, dotado de una formidable fuerza creativa, señalar la capacidad de aprovechar las características que le ofrecen las técnicas, para dotar la imagen gráfica de expresión, de una gran textura, movimiento y contraste.

Del artista alemán, **Alberto Durero**, conocido por sus pinturas, dibujos, grabados y escritos sobre arte, descartar su dominio en el lenguaje del grabado. Los expresivos efectos de luz, la minuciosidad de los detalles y la fuerza e imaginación de sus grabados.

Otro de los artistas influyentes ha sido, **Max Beckmann**, por el manejo de la línea enfatizada, establece relaciones espaciales de modo que todos los elementos están vinculados entre sí. Esto se debe a la alternancia de tratamientos de línea en direcciones e intensidades.

## 3.1. EL PROYECTO ARTÍSTICO

El proyecto que lleva como nombre *Expresión del dibujo sensible a través de los procesos del grabado. Una propuesta alternativa en la manera de abordar la imagen gráfica*, tiene como objetivo principal vincular el dibujo sensible y expresivo con el lenguaje del grabado calcográfico, ponderando el proceso en la creación de la imagen ante el resultado.

El proyecto consta de una serie de dieciocho pruebas de artista, en las que se evidencia la evolución de una misma matriz.



Fig. 34. Nuria Pérez González:  
Primera PA de la edición, 2015.



Fig. 35. Nuria Pérez González:  
Segunda PA de la edición, 2015.



Fig. 36. Nuria Pérez González:  
Tercera PA de la edición, 2015.



Fig. 37. Nuria Pérez González:  
Cuarta PA de la edición, 2015.



Fig. 38. Nuria Pérez González:  
Quinta PA de la edición, 2015.



Fig. 39. Nuria Pérez González:  
Sexta PA de la edición, 2015.



Fig. 40. Nuria Pérez González:  
Séptima PA de la edición, 2015.



Fig. 41. Nuria Pérez González:  
Octava PA de la edición, 2015.



Fig. 42. Nuria Pérez González:  
Novena PA de la edición, 2015.



Fig. 43. Nuria Pérez González:  
Décima PA de la edición, 2015.



Fig. 44. Nuria Pérez González:  
Undécima PA de la edición, 2015.



Fig. 45. Nuria Pérez González:  
Duodécima PA de la edición,  
2015.



Fig. 46. Nuria Pérez González:  
Decimotercera PA de la edición,  
2015.



Fig. 47. Nuria Pérez González:  
Decimocuarta PA de la edición,  
2015.



Fig. 48. Nuria Pérez González:  
Decimoquinta PA de la edición,  
2015.

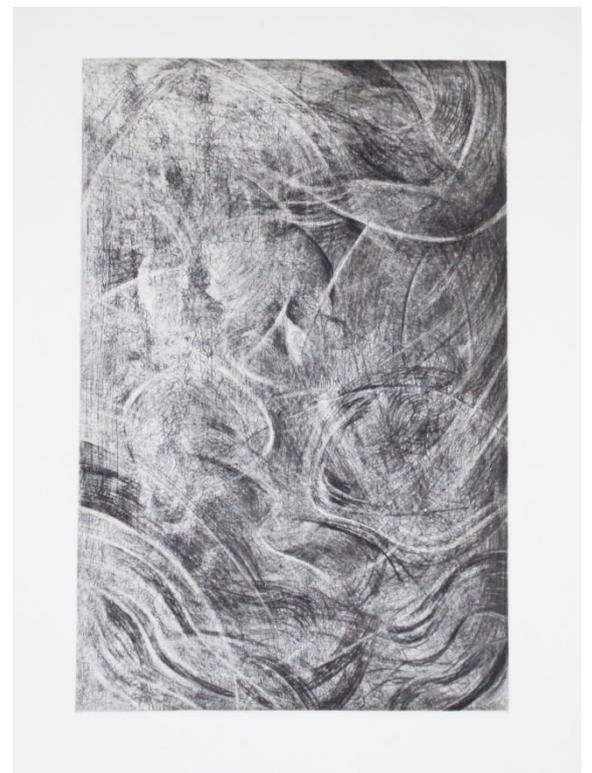


Fig. 49. Nuria Pérez González:  
Decimosexta PA de la edición,  
2015.



Fig. 50. Nuria Pérez González:  
Decimoséptima PA de la edición,  
2015.



Fig. 51. Nuria Pérez González:  
Decimoctava PA de la edición,  
2015.

## 4. CONCLUSIÓN

Para finalizar el proyecto, se debe hacer una revisión de los objetivos y observar si la obra resultante es satisfactoria según los objetivos que se habían propuesto desde un principio.

El objetivo principal de **representar mediante el lenguaje de grabado calcográfico, una serie de experiencias y sensaciones propias** en las que se muestra la gestualidad del trazo espontáneo y el desarrollo del tacto para ampliar el ámbito de la percepción sea alcanzado. Esta experimentación me ha permitido **desarrollar y ampliar un alfabeto gráfico rico y variado** y a su vez desarrollar un estilo más propio y personal.

La evolución del trabajo, me ha permitido poder **reconocer aquellas acciones que fomentan el pensamiento lateral** en el dibujo y alejarme por completo del referente y de cualquier parecido con el mismo, así como comprender que el **pensamiento creativo** requiere de un aprendizaje lento que se sustenta en el **esfuerzo y constancia**.

Y por último, y más importante, **ponderar y dar visibilidad al proceso de creación de la imagen sobre el resultado**.

En conclusión, la realización del proyecto *Expresión del dibujo sensible a través de los procesos del grabado. Una propuesta alternativa en la manera de abordar la imagen gráfica*, ha significado un antes y un después en mi formación no solo como artista sino como persona, el cual espero que siga ampliándose y evolucionando por el lenguaje que he logrado desarrollar y que me ha unido tanto a dicho proyecto.

## 5. BIBLIOGRAFIA

### 5.1. LIBROS

#### 5.1.1. *Libros sobre técnica y lenguaje calcográfico*

VIVES, Rosa, *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*, Ed. Icaria Editorial, 1994.

SAEZ DEL ALAMO, M<sup>a</sup> Concepción, *El grabado en color por zieglerografía*, Ed. Ellacuria, 1989.

PLA, Jaume, *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación*, Ed. Ediciones Omega, 1986.

### 5.1.2. Libros sobre el marco conceptual

DÍAZ, Carmen, *La creatividad en la expresión plástica. Propuestas didácticas y metodológicas*, Ed. Narcea, 2010.

DONDIS, D.A, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Ed. Gustavo Gili, 1982.

BERGER, John, *Sobre el dibujo*, 2011.

ROBINSON, Ken, *El elemento*, Ed. Grijalbo, 2009.

PALLASMAA, Juhani, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Ed. Gustavo Gili, 2011.

## 6. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Pintura rupestre australiana.

Fig. 2. Pintura rupestre en Lascaux.

Fig. 3. Pablo Picasso: Retrato de Jaqueline, tinta y pluma/papel.

Fig. 4. Nuria Pérez González: Contorno ciego 10'. Lápiz/papel, 2015.

Fig. 5. Nuria Pérez González: Construcción intrínseca 5'. Lápiz/papel, 2015.

Fig. 6. Nuria Pérez González: Modelado táctil, pintura de dedos/cartulina, 2015.

Fig. 7. Referente.

Fig. 8. Nuria Pérez González: Primera PA, *Aguafuerte*, 2016.

Fig. 9. Nuria Pérez González: Segunda PA, *Aguafuerte*, 2016.

Fig. 10. Detalle de la cuarta PA de la edición.

Fig. 11. Detalle de la séptima PA de la edición.

Fig.12. Nuria Pérez González: Novena PA, *Aguafuerte, punta seca y lija*, 2016.

Fig. 13. Nuria Pérez González: Undécima PA, *Aguafuerte, punta seca, lija y mezzotinto*, 2016.

Fig. 14. Nuria Pérez González: Decimocuarta PA, *Aguafuerte, punta seca, lija y mezzotinto*, 2016.

Fig. 15. Detalle de la decimosexta PA de la edición.

Fig. 16. Nuria Pérez González: Decimoctava PA, *Aguafuerte, punta seca, lija y mezzotinto*, 2016.

Fig. 17. Detalle de la matriz.

Fig. 18. Proceso de entintado.

Fig. 19. Estampación: retirada del papel.

Fig. 20. Colocación de la matriz en el registro.

Fig. 21. Nuria Pérez González: Construcción intrínseca 5'. Tinta china y rama, 2015.

Fig.22. Antonio López: Dibujo a lápiz.

Fig. 23. Mimmo Paladino: Litografía a color.

- Fig. 24. Abecedario Gráfico según Carmen Díaz.
- Fig. 25. Nuria Pérez González: Barniz blando sobre plancha de zinc, 2014.
- Fig. 26. Nuria Pérez González: Aguatinta al azúcar sobre plancha de zinc, 2014.
- Fig. 27. Nuria Pérez González: Aguafuerte sobre plancha de zinc, 2014.
- Fig. 28. Nuria Pérez González: Maculatura sobre plancha de zinc, 2014.
- Fig. 29. Nuria Pérez González: Punta seca sobre plancha de zinc, 2014.
- Fig. 30. Georg Baselitz: *1897, Rotterdam*, 1897.
- Fig. 31. Mimmo Paladino: *Sin título*, 1992.
- Fig. 32. Miquel Barceló: *Lanzarote 11*, 1999.
- Fig. 33. Alberto Durero: *Melancolía*, 1514.
- Fig. 34. Nuria Pérez González: Primera PA de la edición, 2015.
- Fig. 35. Nuria Pérez González: Segunda PA de la edición, 2015.
- Fig. 36. Nuria Pérez González: Tercera PA de la edición, 2015.
- Fig. 37. Nuria Pérez González: Cuarta PA de la edición, 2015.
- Fig. 38. Nuria Pérez González: Quinta PA de la edición, 2015.
- Fig. 39. Nuria Pérez González: Sexta PA de la edición, 2015.
- Fig. 41. Nuria Pérez González: Séptima PA de la edición, 2015.
- Fig. 42. Nuria Pérez González: Octava PA de la edición, 2015.
- Fig. 43. Nuria Pérez González: Novena PA de la edición, 2015.
- Fig. 44. Nuria Pérez González: Décima PA de la edición, 2015.
- Fig. 45. Nuria Pérez González: Undécima PA de la edición, 2015.
- Fig. 46. Nuria Pérez González: Duodécima PA de la edición, 2015.
- Fig. 47. Nuria Pérez González: Decimotercera PA de la edición, 2015.
- Fig. 48. Nuria Pérez González: Decimocuarta PA de la edición, 2015.
- Fig. 49. Nuria Pérez González: Decimoquinta PA de la edición, 2015.
- Fig. 50. Nuria Pérez González: Decimosexta PA de la edición, 2015.
- Fig. 51. Nuria Pérez González: Decimoséptima PA de la edición, 2015.
- Fig. 52. Nuria Pérez González: Decimooctava PA de la edición, 2015.