

GRÁFICA FUERA DE LOS LÍMITES: HACIA UNA XILOGRAFÍA DE CAMPO EXPANDIDO

Eva Santín Álvarez*

ESNE. Escuela Universitaria de Diseño, Innovación y Tecnología

Gema Navarro Goig**

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El grabado está viviendo en la actualidad una renovación sin precedentes, producto de un proceso de actualización en el arte gráfico contemporáneo, impulsado no solo por nuevas técnicas y tecnologías, sino también por una concepción más interdisciplinar. Por otra parte, algunos artistas, adeptos a las técnicas más puristas, apuestan por estrategias que cuestionan los fundamentos del grabado tradicional, encaminándose hacia una gráfica de campo expandido que rompe con los límites establecidos: la redefinición de la serie, la experimentación con soportes alternativos, la superación del plano bidimensional hacia la instalación gráfica, la hibridación y transdisciplinariedad, etc. Tecnologías diversas han irrumpido en el ámbito del grabado, poniendo a disposición del artista nuevas herramientas y estrategias de trabajo, economizando los tiempos y consiguiendo un mayor perfeccionamiento técnico, produciendo un cambio en la forma de entender, tanto en la manera de concebir la obra como en la ejecución técnica de la misma.

PALABRAS CLAVE: grabado contemporáneo, campo expandido, hibridación, transdisciplinariedad.

PRINTMAKING OUT OF BOUNDARIES.
THE CONQUEST OF THE SURROUNDING SPACE

ABSTRACT

Printmaking is currently undergoing an unprecedented renewal, as a result of a contemporary printmaking's updating process, driven not only by new techniques and technologies but also by an interdisciplinary approach. On the other hand, there are some artists working under the purest techniques who are focusing on strategies that question traditional printmaking's foundations, heading towards an expanded understanding of printing that breaks with the established limits: redefinition of the series, experimentation with alternative supports, overcoming the two-dimensional plane towards graphic installation, hybridization and trans-disciplinarity, etc. Digital technologies have barged into the printmaking field, making new tools and work strategies available to the artist, saving time and achieving greater technical improvement. These qualities are producing changes on how we understand woodblock printing, both in the way of conceiving the artwork and in the technical execution of it.

KEYWORDS: contemporary printmaking, expanded field, hybridization, transdisciplinarity.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.bbaa.2021.15.06>

REVISTA BELLAS ARTES, 15; diciembre 2021, pp. 137-163; ISSN: e-2530-8432



1. INTRODUCCIÓN

Cuando hoy en día hablamos de gráfica, ya no estamos refiriéndonos meramente al acto de grabar o estampar, sino que contemplamos un vasto campo de actuación donde los límites se desdibujan y diluyen para interrelacionarse con otras disciplinas, lenguajes y procesos, ajenos al ámbito de la estampa, dejando atrás esa otra gráfica unívoca, conservadora y normalizada.

Esta nueva noción de gráfica es el resultado de un proceso creativo que, si bien parte de los sistemas generativos propios, persigue la transversalidad con otros medios de expresión y, además, tiene la capacidad de reformularse en diversos materiales y formatos más allá de la estampa tradicional. De repente, cobra relevancia el «pensar desde lo gráfico», el crear imágenes con y desde el grabado y que este se convierta en el cuerpo de la obra, sin la necesidad implícita de producir una estampa en papel, bidimensional, y contemplada a través del cristal protector de un marco colgado en la pared.

Al reflexionar sobre el significado de estampa en el momento actual, advertimos que la respuesta aglutina múltiples manifestaciones o formatos, aunque la premisa de visibilizar una huella suele permanecer constante. Es decir, la presencia de una matriz, bien sea física o virtual, que atesora la imagen latente a la espera de ser transferida o reportada sobre otra superficie (o por lo menos ser susceptible de serlo) por presión o contacto entre soporte emisor y soporte receptor. Cuando pensamos en la obra gráfica, también nos atenemos a condicionantes tales como la relación con el soporte papel, de tamaño fácilmente manipulable. Hoy en día, estos condicionantes se han ido abriendo a otros, ya sea espaciales o temporales. Nos encontramos con variaciones dimensionales, soportes experimentales y nuevos dispositivos para su exhibición y a conceptos como la ausencia de serialidad o a la conversión de la matriz en obra final.

Dentro del amplio panorama de las técnicas de grabado, y ante la necesidad de acotar espacios y sintetizar el objeto de estudio, se ha optado en este texto por seleccionar en su mayor parte a artistas que hayan desarrollado su labor con técnicas de grabado en relieve, por lo anteriormente mencionado y por la afinidad de las autoras con estas técnicas a nivel docente e investigador. La intención, en última instancia, es dar a conocer a estos artistas y sus extraordinarias aportaciones en el ámbito de la gráfica.

* E-mail: eva.santin@esne.es.

** E-mail: gnavarro@art.ucm.es.

2. DERIVAS CONCEPTUALES EN EL GRABADO CONTEMPORÁNEO

Esta manera de concebir el grabado centrada no tanto en la realización de una estampa o una edición como finalidad última, sino más bien destinada a la producción de procesos creativos vinculados al concepto y al acto de «grabar» en el sentido más amplio de su acepción, se manifiesta como un rotundo cambio de paradigma en el que los artistas gráficos han abandonado los convencionalismos de la estampa tradicional para postular, de una vez por todas, una gráfica con autonomía propia en los circuitos del arte contemporáneo, dejando atrás el lastre cargado durante años que denostaba al grabado como mera técnica auxiliar o de reproducción. De esta forma, se ha abierto un extenso campo de experimentación, dando lugar a obras que trascienden el límite, por así decirlo, impuesto a la obra gráfica tradicional, renovando sus planteamientos y cuestionando fronteras técnicas y conceptuales, entre ellas, la ampliación de los formatos.

Como señala Susan Tallman, desde la década de los años sesenta del pasado siglo, se han articulado desde el grabado aspectos como «el interés por explorar los mecanismos del significado y la comunicación; el deseo por revelar los procesos mediante los cuales se crea una imagen; la voluntad por explorar o manipular los contextos económicos y sociales en los que se mueve el arte; y una profunda convicción de que, conocer los manejos de la reproducción de la imagen, es esencial para entender la vida y la cultura al final del siglo xx»¹.

3. LA REDEFINICIÓN DE LA SERIE

En este contexto, aparecen artistas que se sirven de los recursos creativos de la gráfica y producen obra con potencial para ser múltiple pero que no necesariamente se interesan por editar o seriar, rompiendo decididamente con el discurso del proceso gráfico tradicional en el que «la obra estampada se presentaba como recompensa al final del mismo»². El artista hoy disfruta de una libertad sin precedentes para tomar la matriz, estamparla o no, y de hacerlo, decidir si la edición está formada por una única estampa inédita, o una serie de estampas idénticas, o una familia de estampas que surgen de la misma matriz, pero mantienen una entidad propia. La diversidad define la construcción de la serie, y no existe una verdad absoluta como antaño en cuanto a cómo debe ser la producción de esta, si bien «lo múltiple está

¹ Susan Tallman, *The contemporary Print: from Pre-Pop to Postmodern* (New York. Thames and Hudson, 1996), 11.

² Juan Martínez Moro. *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo xx)* (Santander: Creática, 1998), 131.





Figura 1. Hartshorne, Christopher (2013). *Monstromoleculia*. Xilografía con múltiples sobreimpresiones, estado único, https://christopherhartshorne.com/art-work/3105366_Monstromoleculia.html.

presente en toda la obra, aunque las piezas tengan la entidad de lo único», como indica Ana Soler, citada por José Andrés Santiago³.

El artista Rob Swainston (EE. UU., 1970), por ejemplo, afirma que si se sirve de los recursos del grabado es para estar al servicio del arte, no para realizar estampas *per se*, y que no encuentra el sentido de hacer ediciones. Como declara el propio artista⁴: «hubo un punto en la era de la reproducción premecánica donde los humanos, en una imprenta, eran los precursores de las máquinas, y hacer copias exactas de algo era interesante. Pero ahora que tenemos maquinaria, debemos usarla para ser humanos»⁵.

Christopher Hartshorne (EE. UU., 1973), en algunos de sus trabajos, como *Nebula* (2011), *Monstromoleculia* (2013) y *Billboard* (2016), utiliza y reutiliza su amplia colección de matrices de madera grabadas a mano para crear estampas multicapa a gran escala. Aunque sigue un proceso digital para preparar los calcos de sus piezas, durante la estampación intenta que ese dominio quede subordinado a la

³ José Andrés Santiago. «Ser o no ser. Gráfica ataxonomica en el marco de un arte inmaterial». En *Actas del I Foro de Arte Múltiple* (Pontevedra: Servicio de Publicaciones, Universidad de Vigo, 2011).

⁴ Rob Swainston. «Questions and Answers (Jamie Berger)» (2011). [Web del artista]. Recuperado en <http://robswainston.com/press-releases>.

⁵ «There was point in the pre-mechanical reproduction era where humans in a printshop were the precursors of machines and making exact copies of something was interesting. But now that we have the machines, we should use them to be humans, and not to become machines». Traducción personal del texto.



Figura 2. Malin, Ellie (2013). *Silvery Sky*. Xilografía con múltiples sobreimpresiones, estado único, 120x80 cm, <https://www.elliemalin.com/moonflower>.

experimentación y trabajar así de manera más orgánica e intuitiva, decidiendo cómo reaccionar e ir dictaminando qué necesita cada una de sus estampaciones, incorporando capa a capa múltiples matrices superpuestas.

La reutilización de matrices, en este caso, supone combinaciones aleatorias que reformulan el significado que tenían en el trabajo anterior, precisamente porque en cada nueva asociación el contexto cambia, y la imagen impresa se ve afectada por su relación con los elementos circundantes. El empleo de matrices repetidas y sobreimpresas funciona en su trabajo como una herramienta más, como un lápiz o un pincel, que se comporta de manera diferente en función del contexto, convirtiéndose, por tanto, en la *ratio essendi* de su investigación gráfica.

En el caso de Ellie Malin (Australia), sus composiciones geométricas y vibrantes surgen de un proceso de trabajo puramente tradicional en su ejecución, pero no tanto en su planteamiento. Sus imágenes también se construyen mediante la combinación de capas superpuestas y yuxtapuestas, utilizando una colección de piezas de madera de distintos tamaños y formas más o menos geométricas, que imprime con cada color que incorpora a la estampa.

La singularidad de su trabajo reside en el proceso de estampación, momento en el que tiende a experimentar con el color sin tener una idea preconcebida del resultado, trabajando de forma espontánea y respondiendo a lo que va sucediendo a medida que surge la imagen, manteniendo un estado absoluto de alerta. Malin integra múltiples matrices de madera en sus composiciones, las reutiliza y reestructura su configuración para descubrir cómo se transforman las relaciones que se generan entre forma y color, tan diferentes en cada una de ellas.

Una vez conseguida la estampa, que suele firmar como un estado único, Malin se permite un tiempo de reposo para examinar con una mirada fresca el resul-





Figura 3. Potter, Dana (2015). *Survey of Digital Actions 1-67*. Políptico de 9 estampas, estado único, corte láser sobre madera contrachapada policromada, <http://www.danapotterart.com/potternews>.

tado final al cabo de unos meses y, en caso necesario, incorporar algún elemento más para concluir un proceso de trabajo que es a la vez espontáneo y reflexivo. Según la autora⁶: «Los orígenes de una imagen pueden comenzar como algo bastante reconocible, ya que lentamente tomo el proceso de deconstruirlo en formas simplificadas y colores puros. En efecto, estoy separando las cosas para simplificar su apariencia»⁷.

Por su parte, la artista Dana Potter reinterpreta el concepto de serie tradicional con las nueve estampas que componen *Survey of Digital Actions*, presentándolas como una serie interconectada. Es decir, Potter otorga a cada una de las impresiones idéntico valor, puesto que proceden de las mismas matrices que se reutilizan para configurar composiciones variables, manteniendo una apariencia similar y, en general, la misma cantidad de capas superpuestas. Están firmadas siguiendo los parámetros tradicionales de una edición venal con la peculiaridad de que cada estampa es una parte de un conjunto completo, un miembro de la familia completa editada. Teniendo en cuenta que las piezas que componen esta serie son, en realidad, diferentes, ella las define no como copias, sino como múltiples variados.

⁶ Ellie Malin. «About Ellie Malin» (s.f.). Recuperado en <https://www.elliemalin.com/about>.

⁷ «An image's origins may begin as something quite recognisable as I slowly take on a process of deconstructing it into pure simplified shapes and colour. In effect I'm pulling things apart in order to simplify their appearance». Traducción personal del texto.

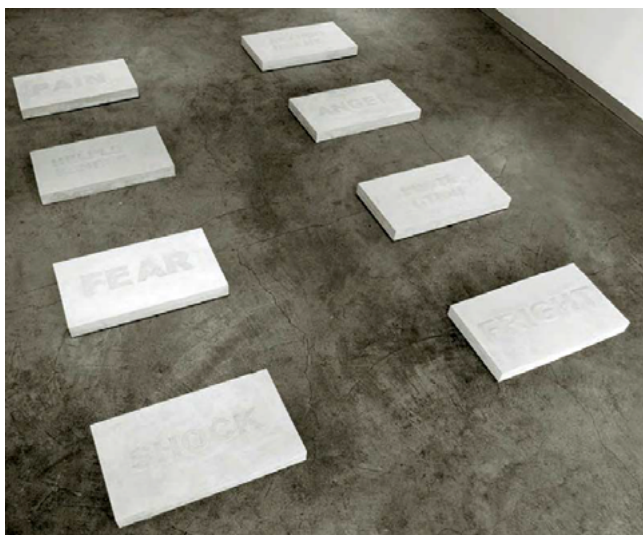


Figura 4. Tala, Alexia (2008). *First Memory*. Detalle de la instalación, xilografías estampadas en escayola, <http://isitworkingg.blogspot.com/2012/04/installationsand-experimental.html>.

Esta noción de «familia» que viene a cuestionar la definición de serie tal como la conocíamos hasta ahora, basada en una repetición numerada de copias idénticas, postula por una serie concebida como la consecución de piezas relacionadas entre sí por compartir un mismo origen y mantener cierta semejanza, a pesar de no ser reproducciones exactas.

4. LA EXPERIMENTACIÓN CON SOPORTES ALTERNATIVOS

El soporte sobre el que se reporta la imagen latente de la matriz condiciona drásticamente la apariencia de la estampa, y cuando hablamos, por ejemplo, de papel, debemos tener en cuenta la composición, el gramaje, el formato, la textura o grano, el color, etc. El conocimiento de las características del soporte permite no solo prever el resultado con cierta seguridad, sino también poder elegir una superficie que, por sus cualidades, permita potenciar el resultado de la estampación tanto a nivel estético como conceptual.

Algunos artistas se han permitido abandonar los convencionalismos del soporte tradicional y han optado por experimentar sobre diferentes superficies (pulpa de papel, telas, plásticos, etc.) que pueden o no ser rígidas y que amplían e incluso reemplazan al papel como único receptor de la imagen grabada y, desde luego, aportan más variables a tener en cuenta a la hora de seleccionar el material que mejor concuerda con el efecto visual que perseguimos.



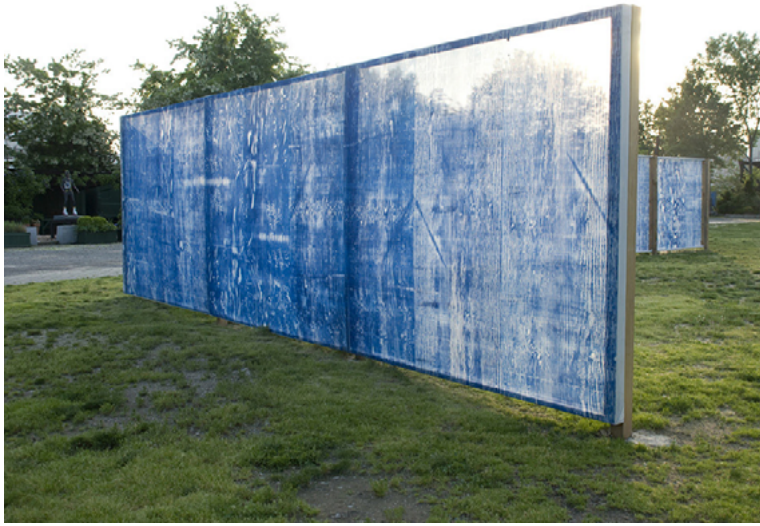


Figura 5. Swainston, Rob (2011). *All that is solid melts into air*. Xilografía sobre tejido, montado en bastidor de madera, <http://www.robswainston.com/printstallations-2005-2016>.

Josh Monroe (EE. UU., 1975), quien aprovecha la capacidad que tiene el papel para registrar y «memorizar» las texturas y rugosidades de una superficie, combinando la xilografía con la fabricación artesanal del papel; o con escayola, como en las xilografías de Alexia Tala (Chile, 1966) que componen su instalación *First Memory*, en las que la matriz de madera se convierte en el molde de la que obtiene una forma, un relieve en escayola, estableciéndose la eterna dualidad gráfica en un interesante juego en el que se define el uno por presencia del otro.

También volvemos al artista Rob Swainston y sus experimentos con textiles, como en el caso de *All that is solid melts into air*, en el que el soporte elegido es un tipo de tejido semitransparente que permite el paso de la luz, sobre el que se han estampado maderas de gran formato. La imagen impresa, la impronta de la veta de la madera en combinación con la trama entretejida, genera un juego de velos y desvelos, que oculta solo en parte lo que se esconde detrás.

La elección de este textil, con su translúcida naturaleza, concede unas cualidades lumínicas a la instalación que difícilmente podría obtener con un material como el papel; sobre todo teniendo en cuenta la condición fundamental de soportar las inclemencias del tiempo, ya que el tejido se presenta bien tensado en unos bastidores colocados sobre un espacio público exterior, con la idea de que el espectador transite libremente entre ellos.

El artista Yashua Klos (EE. UU., 1977) ha experimentado con textiles como soporte de sus estampas. En su serie *Banners* cuelga una colección de retratos en blanco y negro estampados sobre paños de muselina de algodón de gran formato,



Figura 6. Klos, Yashua (2007). *Banners*. Instalación, xilografía sobre muselina, http://yashuaklos.net/artwork/200121_Installation_View_of_Banners_Series.html.

enganchados en la pared sencillamente por dos puntos de tensión, simulando un efecto drapeado.

En el trabajo de Klos encontramos una ruptura, no solo con respecto a la elección del material empleado como soporte receptor, sino también en cuanto a la superación del formato del soporte. En caso de *Blind Lion (Trance Lion) with Broken Constellation*, rompe con la barrera del formato típicamente rectangular o, cuando menos, ortogonal de la estampa para construir una serie de ensamblajes irregulares que parecen piezas amontonándose aleatoriamente.

La reconocida artista brasileña Regina Silveira (Porto Alegre, 1939), en una de sus series más impactantes, *Mundus admirabilis e Outras Pragmas*, de 2007, utiliza impresiones digitales en vinilo de imágenes de insectos que invaden las paredes de espacios en blanco, a veces, de dos niveles. En esta instalación, las enormes estampaciones vinílicas son dispuestas como adhesivo cortado y aplicado en las paredes y como adhesivo impreso en el suelo, ambos como soportes de impresión.

Se trata de plagas revisitadas con un sentido metafórico que trasciende hacia nuestro mundo globalizado, denunciando el deterioro ambiental, la violencia y otras plagas contemporáneas. La obra parte de proyectos precedentes, como *Tropel*, de 1998, en la que mostraba enormes huellas de animales. Como apunta Cantón: «Cada proyecto se prevé específicamente para uno de estos lugares y, en sus procesos y resultados, subvierte nuestro sentido del espacio y nuestra percepción de sus formas. En esta reciente exposición imágenes de vinilo adhesivo oscuro





Figura 7. Regina Silveira (2007). *Mundus admirabilis*.
<https://www.apap.art.br/associados/321/regina-silveira/>.

de insectos gigantes formados por un panorama de un mundo infestado, evocando una alegoría del mal»⁸.

La imágenes son apropiaciones, como sucede en otras obras de la artista, de ilustraciones de tratados científicos del siglo XVIII, imágenes prefotográficas, descriptivas y sumamente detalladas, utilizadas a modo de deconstrucción. El resultado es de un gran impacto visual, que aúna el aspecto amenazador de esos insectos sobredimensionados, con la belleza del conjunto en sí misma, potenciado por la transparencia del enclave en el que se muestra.

Actualmente, vemos coexistir en armonía estampas cuyos márgenes respetan las proporciones tradicionales, con otras minimalistas cuyos amplios bordes incrementan intencionadamente la sensación espacial alrededor de la imagen, o con márgenes «a sangre» en piezas de gran tamaño, e incluso otras que rompen los límites regulares del papel y se liberan completamente del concepto de margen.

Con la redefinición de la serie, la experimentación con soportes y materiales diferentes y la superación del plano hacia la tridimensionalidad del objeto gráfico, nos adentramos en el territorio de la hibridación y la transdisciplinaridad; dos conceptos en auge en las últimas décadas que analizaremos en relación con el incipiente proceso de reformulación del grabado en relieve contemporáneo.

⁸ Katia Cantón. «Regina Silveira» *Artforum International*; New York, tomo 47, n.º 7 (Mar 2009): 263-264. Recuperado en <http://www.mutualart.com/Article/Regina-Silveira/34F4EFA4514B2CAD>.

5. HIBRIDACIÓN Y TRANSDISCIPLINARIEDAD: CONCEPTOS CLAVE DE LA GRÁFICA CONTEMPORÁNEA

A menudo la insatisfacción con la rigidez de los campos hace posible los grandes avances creativos⁹.

En este contexto, podemos introducir el término «gráfica expandida» o «gráfica de campo expandido» como aquel que propone nuevos modos de actuación en la manera de producir la imagen impresa que se cimenta en el replanteamiento de las técnicas conocidas con la integración, no solo de las nuevas tecnologías junto con los imaginarios y estéticas derivados de ellas, sino también respecto a la hibridación de disciplinas diferentes. Implica la utilización de determinados dispositivos en función del desarrollo de los recursos que se requieran y puede relacionarse con posibles intervenciones en el espacio que impliquen una experiencia de contemplación alternativa por parte del espectador que posibiliten la hibridación artística y los medios óptimos para lograr nuevos canales de expresión¹⁰.

Cuando nos encontramos en plena escisión de los fundamentos de la gráfica que se habían mantenido sin refutación durante décadas, la hibridación es un concepto cada vez más arraigado, que se refiere a las técnicas no como sistemas cerrados, sino como una simbiosis entre distintas manifestaciones plástico-gráficas, que, como afirma Bernal: «Se extiende desde la estampa bidimensional a la instalación, desde los estarcidos urbanos a las impresiones 3D, del fondo del escritorio a la performance o el happening [...]. Incluye lo único y lo múltiple, lo valioso y lo gratuito, lo perenne y lo efímero y se extiende por el campo físico y el ciberespacio, por el mercado y el museo, entre la élite y lo popular»¹¹.

Actualmente el artista se encuentra con la posibilidad de transgredir con plena libertad los límites que la técnica lleva impuestos, lo que no solo enriquece el proceso creativo, sino también amplía los horizontes de un arte que paulatinamente pierde su etiqueta de gráfico para transmutarse, sin más dilación, en arte contemporáneo.

Solo puede atravesar las fronteras de una determinada disciplina si posee un profundo conocimiento de esta. De este modo, si bien puede solucionar sus cuestiones internas, necesita de una perspectiva diferente que le permita ampliar sus posibilidades de creación y responder a una nueva problemática derivada de sus necesidades.

⁹ Csikszentmihalyi. *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención* (Barcelona: Paidós, 2004), 114.

¹⁰ El término proviene del estudio de finales de los setenta de la crítica Rosalind Krauss, *La escultura de campo expandido*, referido a la libertad del artista para buscar nuevas prácticas que posibiliten la hibridación artística y los medios óptimos para lograr nuevos canales de expresión.

¹¹ María del Mar Bernal. Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. *Arte, Individuo y Sociedad*. 28 (1), p. 75. Recuperado en <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/47545>, 2016.





Figura 8. Hepler, Anna (2015). *Hide*. Madera tallada, alambre de acero y tinta, <http://www.annahepler.com/blind-spot>.

Para comprender el concepto de transdisciplinariedad en la gráfica contemporánea, encontramos en la enigmática obra de Anna Hepler (estadounidense residente en Canadá, 1969) una visión esclarecedora. La artista explora la forma a través de la experimentación, con una gama de materiales increíblemente diversa que le permiten adquirir una comprensión de lo que un determinado material puede ofrecer o cómo puede comportarse e integrarse en un imaginario compuesto por estructuras reticulares, formas celulares biomórficas y masas concéntricas.

Su mensaje cambia de codificación, pero se mantiene inalterable y profundamente coherente. Sus piezas, bien sean bidimensionales (dibujos y estampas en papel) o tridimensionales (esculturas en madera, cerámica, alambre o cosidas, así como sus grandes e inquietantes estructuras inflables), nos hablan y cuentan fragmentos de una misma historia.

La obra titulada *Hide* es una escultura compuesta por fragmentos de madera cosidos con alambre que se articulan en un objeto tridimensional que cuelga en el espacio como una especie de pellejo de animal, después de haber sido estampados en papel, resultando del proceso las xilografías *Crotch* (2015) y *Couple* (2015); y también la superficie estampada de *Hold*, una escultura textil mullida con forma de nudo.

Hepler extiende el formato de sus creaciones en *Bloom*, instalación en la que genera una dualidad entre la estampa sobre papel japonés de gran tamaño y la versión tridimensional de esa misma forma, construida con plástico reciclado cosido, que además se infla y desinfla, inspira y espira, mostrando una extraordinaria fluidez y coherencia en su discurso transdisciplinar como afirmábamos anteriormente.

El proceso de tallado responde a acciones que requieren un gran esfuerzo físico como raspar, pulir, lijar, frotar, etc., de manera rudimentaria, sin perseguir un



Figura 9. Tromarama (2006). *Serigala Militia*. Instalación, animación *stop motion* con grabados de madera, 4:22 min, <http://tromarama.com/site/serigala-militia>.

grabado de contornos limpios y definidos, sino astillado e irregular. Se sirve habitualmente de talladoras eléctricas para realizar xilografías sobre grandes superficies, como en el caso de *Bloom*¹².

También encontramos una interesante e inusitada revisión de la xilografía en la labor de Tromarama (Indonesia, 2006), un colectivo de jóvenes artistas (Febie Babyrose, Ruddy Hatumena y Herbert Hans) procedentes del mundo del diseño que trabajan en diferentes medios, especialmente en animación *stop motion*, combinando técnicas como grabado en madera, fotocopia, *collage*, bordado, pintura y dibujo. Han producido varios vídeos musicales para bandas locales en diferentes géneros, como el rock y el jazz. Tal vez el trabajo más conocido de Tromarama sea *Serigala Militia*, un vídeo musical de la banda de *trash metal* Seringai de Yakarta que se mostró en la 2.ª Bienal de Singapur en 2008, realizado con la técnica de animación en *stop motion* a partir de 450 matrices de contrachapado talladas, que exponen el proceso de la xilografía en toda su franqueza y materialidad. En la Bienal, estas placas se instalan juntas por primera vez, y toda la sala se convierte en el guion gráfico del vídeo, que es a su vez proyectado sobre una gran pantalla.

Para algunos artistas, una de las ventajas que ofrecen las matrices de madera es la posibilidad de ampliar la superficie de trabajo. Esta apertura de formatos per-

¹² David Camlin. *Bloom*, Anna Hepler Documentary Project. [Archivo de vídeo]. Recuperado en https://www.youtube.com/watch?v=4CBI8_KOUeg&index=2&list=PL566AD1C435E6175A573 (24 de julio, 2011).

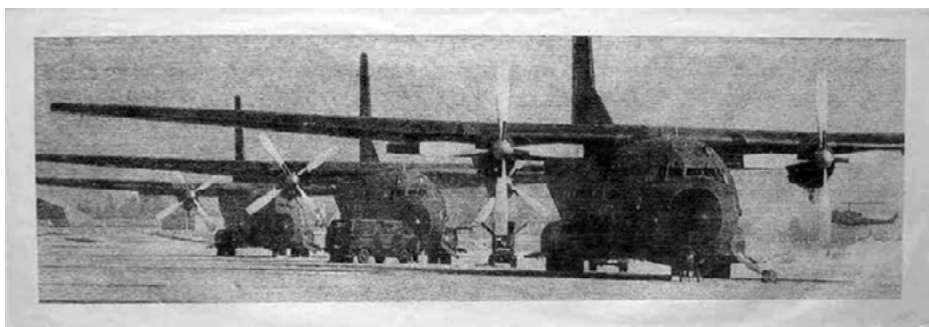


Figura 10. Baumgartner, Christiane (2004). *Transal*. Xilografía en blanco y negro sobre papel kozo, 430x150 cm, <https://www.moma.org/collection/works/95149>.

mite transformar el concepto de estampa manipulable y fácilmente portable, cuya relación espacial con el observador se establecía dentro de una distancia íntima para su lectura. De repente los límites dimensionales de la estampa se disuelven para habitar el espacio y albergar a un espectador que participa activamente e interactúa con la obra.

Estas obras de gran escala van a estar condicionadas por el método de trabajo, requiriendo una maquinaria «de determinadas dimensiones o de cierta pericia estratégica o método para su estampación o montaje de varios fragmentos»¹³.

Precisamente, si la producción de obra gráfica de gran escala es relativamente escasa es, entre otros motivos, por la dificultad para acceder a la infraestructura necesaria, el coste encarecido de las matrices y papeles de grandes dimensiones y la problemática que entraña la manipulación y almacenaje de estos. Sin embargo, existen algunos proyectos artísticos que han osado derribar estas barreras en aras de sobrecoger al espectador con su inmensidad.

Bajo esta premisa, la escala en el trabajo de Christiane Baumgartner (Alemania, 1967) se hace monumental a partir de la obra *Transall* (2002), elaborada a partir de una pequeña fotografía de aviones transportadores esperando en la pista en *Der Spiegel*.

Teniendo en cuenta el peso visual de sus obras y su monumentalidad, la imagen, paradójicamente, no se percibe como una entidad estable, consistente, sino que existe un flujo de lectura que tiene que ver con la distancia de observación: la imagen se disuelve cuando el espectador se acerca, y, sin embargo, guardando cierta distancia, de repente, aparece como un espejismo. Según la propia autora, citada por Coldwell: «Si quieres ver cómo está hecho, necesitas acercarte mucho, pero para

¹³ Mínguez, Hortensia. *Del elogio de la materia a la gráfica intangible* (Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez, 2013), 222.



Figura 11. Yuasa, Katsutoshi (2013). *Pseudo mythology #2*. Instalación en la exposición Katsutoshi Yuasa: Miraculous, ISE Cultural Foundation, Nueva York, <https://www.artslant.com/global/artists/show/25812-katsutoshiyuasa?tab=PROFILE>.

crear una imagen debes tener cierta distancia, así que tienes que mover tu cuerpo para leer el trabajo y es por eso por lo que hago ciertas imágenes monumentales»¹⁴.

También en el caso de esta artista, la velocidad y el paso del tiempo son temas recurrentes en todo su trabajo, no solo por la transcripción de la imagen en movimiento del vídeo a la imagen estática de la xilografía, sino porque también incorpora la noción de «tiempo» en su proceso artístico, precisamente debido a la laboriosidad del grabado en madera hecho a mano, con todas sus imprecisiones y errores.

La primera pieza en la que Baumgartner combina estas dos tecnologías: la xilografía, la forma más temprana de reproducción de imágenes y la tecnología digital de donde se fundamenta su imaginario, a través de imágenes fijas, fotogramas de vídeo que se filtran y se manipulan para procesar sus xilografías, fue *Lisbon*, un conjunto de cuatro xilografías a gran escala, creadas a partir de imágenes tomadas de un vídeo que filmaba el flujo de tráfico de la carretera. La idea de componer la obra con cuatro imágenes, cuatro momentos, era precisamente la necesidad de la artista de representar el paso del tiempo.

¹⁴ Coldwell, Paul. «Christiane Baumgartner, between states». *Art in Print*. 1, (1). Recuperado en <http://artinprint.org/article/christiane-baumgartner-between-states> (mayo-junio, 2011). «If you want to see how it's made you need to go very close but in order to create an image you have to get some distance, so you have to move your body to read the work and that's why I make certain images monumental». Traducción personal del texto.



Figura 12. Meier, Catherine (2008). *It happened here*. Xilografía a color (método reductivo), 609×99 cm, <https://www.michigandaily.com/print/26917>.

También encontramos en Katsutoshi Yuasa (Japón, 1978), un claro referente de la xilografía de gran formato con piezas que adquieren un aspecto etéreo y envolvente. Particularmente, mencionamos el caso de *Pseudo Mythology #2*, obra con la que nos invade una plácida sensación atmosférica teñida de luz dorada, y que evoca un sentimiento de «estar en las nubes» que, paulatinamente, se transforma en una explosión inidentificable, revelando una realidad catastrófica como una exquisita alegoría de la destrucción.

Resulta muy significativa, al igual que en el caso de Baumgartner, la dualidad que se establece entre la parte (observación parcial, cercana, del detalle que se manifiesta como pura abstracción) y el todo (observación global, alejada, que permite la construcción íntegra de la imagen).

De manera que, cuando hablamos de obra gráfica a gran escala, podemos denominar *macro-print* a aquellas creaciones en las que su gran envergadura constituye un factor decisivo para la comprensión de su base expresiva. Para ello, la construcción de esta debe perseguir un impacto intencionado sobre el espectador, quien, hiperbolizado físicamente al enfrentarse a una escala mayor a la habitual, se siente sobrecogido por el tamaño de la obra. Por lo que el gran formato debe constituir, como afirma Mínguez: «Una base conceptual desde la cual el autor pretenda transformar el espacio circundante y apropiarse del ambiente, reformulándolo con nuevos fines contemplativos e incluso interactivos. De ahí que en muchas ocasiones podamos entender el *macro-print* como la resolución evolutiva de lo que conocemos en forma de instalación gráfica»¹⁵.

¹⁵ Hortensia Mínguez. *Del elogio de la materia a la gráfica intangible* (Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez, 2013), 227.



Figura. 13. León, Julio (2010). *Tilawab*. Xilografía sobre papel japonés, políptico formado por 50 estampas, 950×106 cm, <http://julioleon.net/obra-grafica>.

La artista Catherine Meier (EE. UU., 1974), en sus dibujos en movimiento, instalaciones y grabados en madera, representa la tierra, el cielo y el horizonte de las vastas extensiones que se extienden monótona y continuamente en las Grandes Llanuras de América del Norte, en una abrumadora reflexión entre el paisaje físico externo de la tierra y el interior de la mente humana.

En su pieza *It happened here* dispone una serie de xilografías yuxtapuestas que se extienden a lo largo de más de 6 metros, en las que captura la gran apertura visual y el horizonte continuo y repetitivo de las llanuras, representando un espacio sin ubicación o hitos que lo identifiquen. La atención del espectador surge de las conexiones que se establecen entre él y el tránsito por el lugar, de manera que, al fijar la mirada en la pieza y caminar a lo largo del paisaje, la sensación es de ir viendo pasar el terreno en movimiento.

Este desplazamiento es simulado por la repetición de la impresión de bloques de madera en largos rollos de papel. El formato surge de «la idea de contener el lugar de una manera portátil»¹⁶ ya que, una vez concluida la exposición, la estampa cuya función fuera envolver al espectador en el espacio expositivo se enrolla para almacenar el paisaje en una caja de madera especialmente diseñada para tal uso.

En el caso de Julio León (España, 1950), maestro de taller en la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca y apasionado de la xilografía, destaca un perfecto dominio de la técnica y una concepción sumamente personal de la obra gráfica.

A lo largo de su trayectoria artística, León ha convertido el concepto de lo múltiple y lo único en el continente y contenido de su obra, mediante composicio-

¹⁶ Catherine Meier. «It happened here...». Catherine Meier Portfolio. [Web de la artista]. Recuperado en <http://catherinemeier.com/art/project-ItHappenedHere.html> (2009).





Figura 14. Hofshi, Orit (2005). *If the tread is an echo*. Instalación, madera de pino grabada, papel Okawara, stone stick tusche (barra de tinta), Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, Israel, 728×245 cm, <https://www.orithofshi.com/works>.

nes de gran formato en las que reflexiona sobre el significado del fragmento y su relación con lo múltiple. En sus obras despliega una intrincada dinámica sin fin, relacionada con la lacería y la abstracción geométrica de inspiración islámica. Sus polípticos, como *Tilawah*, en la imagen, están formados por una serie de estampas, únicas y múltiples al tiempo, puesto que cada una de ellas puede ser considerada un trabajo pleno por su mérito y belleza, pero que cobra un nuevo sentido al ubicarla en el entramado final de la obra conjunta.

Posee una estética delicada e íntima, que explora el lenguaje del blanco sobre blanco y el negro sobre negro en un juego casi imperceptible de luces y sombras, brillos y mates, módulos y redes; creando piezas sin distracciones, donde solamente el ojo sensible, en la cercanía, puede capturar los matices más sutiles. Es una delicia tener la oportunidad de contemplar en vivo sus estampas sobre papel japonés, puesto que la reproducción fotográfica no hace sino anular la percepción háptica que requiere la lectura sensitiva de sus trabajos.

Otra ineludible mención es la de la artista israelí Orit Hofshi (Israel, 1959). En sus obras de gran escala también descubrimos una paradójica conexión entre la grandeza y lo monumental frente a una sensación de intimidad. Lejos, la imagen se construye; cerca, la imagen se desdibuja y la textura aparece como un micro-mundo en relieve.

Orit Hofshi acostumbra a trabajar en un formato mixto, utilizando papel combinado con las matrices de madera, añadiendo o sustrayendo piezas de una retícula prediseñada mientras trabaja con la imagen. Usa madera de pino por su accesibilidad y, aunque este material tiende a formar nudos, la artista no lo toma como una desventaja sino como un valor añadido, integrándolos en la composición de su trabajo.

En el caso de *If the tread is an echo* cabe destacar cómo la imagen se compone mediante una combinación de matrices grabadas y papeles estampados. Además,

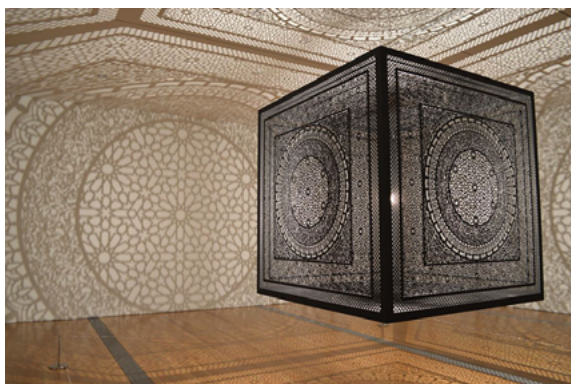


Figura 15. Quayyum Agha, Anila (2013). *Intersections*. Madera grabada con láser, <http://www.anilaagha.com/intersections>.

Hofshi rebasa la bidimensionalidad de la pared, integrando una impresión iluminada en el techo, y una matriz exenta, que se erige como una escultura en bajorrelieve.

Finalmente, Hofshi rompe definitivamente con la tradicional presentación de la obra gráfica subordinada a la pared en *Convergence*, instalación donde las matrices talladas son suspendidas por hilos y permanecen levitando en el espacio, a la vez que se desdoblán en un reflejo especular sobre el suelo. La imagen de la matriz se reporta, en este caso, sobre la superficie pulimentada que nos devuelve la imagen invertida, en una intencionada analogía del proceso gráfico de estampar sobre papel.

Como podemos ver, en la actualidad encontramos diferentes modalidades de presentación de la obra en los espacios expositivos, más allá del formato enmarcado tradicional. Bien sea colgadas en el techo como acabamos de ver en *If the tread is an echo* de Hofshi, o como en muchas de las instalaciones suspendidas de Libby Hague (Canadá, 1950); esparcidas por el suelo, como en el caso de Irena Keckes en *Presence of Absence*.

También es destacable la impresionante instalación *Intersections*, de Anila Quayyum Agha (Pakistán, 1965), basada en los intrincados patrones geométricos utilizados en los espacios sagrados islámicos, inspirados en la Alhambra de Granada. La pieza está formada por un cubo de madera lacado en negro, cortado con láser, suspendido del techo e iluminado desde su interior por una sola bombilla que proyecta impresionantes sombras que recrean instantáneamente la arquitectura islámica en el espacio vacío de la habitación en la que se encuentra.

La apariencia de las sombras arrojadas dependerá del lugar en el que esté instalado, de la disposición de la instalación, de los diversos recorridos que tomen los espectadores y de las intersecciones de sus sombras con las del cubo.

En este contexto, el formato expositivo sufre un proceso de adaptación a las nuevas demandas del artista, que encuentra en el espacio un nuevo campo de experimentación y un elemento constitutivo de la propia obra. De hecho, la apropiación de espacios en manos de artistas gráficos es un campo de investigación muy prolí-





Figura 16. Vertanen, Annu. (2012). *Breathing Touch*. Xilografía sobre papel kozo, 540×300 cm, <http://www.annuvertanen.com/works>.

fico. El formato puede llegar a expandirse sin límites, hasta llegar a cubrir parcial o totalmente el espacio expositivo, ampliando la mirada del espectador hacia una visión panorámica que recorre el espacio intervenido por el artista, de manera que, intencionadamente, le hace partícipe de la propia obra.

Una de las estrategias que vamos a encontrar para modificar el espacio arquitectónico es la del *wallpaper*, concepto definido por Mínguez como «una manera de crear ambientes de gran efectismo y creatividad a través de la formulación de redes modulares reiteradas hasta conquistarlo todo»¹⁷.

Bajo esta premisa, las obras de Annu Vertanen (Finlandia, 1960) son a menudo monumentales, algunas incluso dominan el espacio expositivo con sus múltiples patrones gráficos repetitivos, convirtiéndolo en un lugar de actuación donde la bidimensionalidad de sus papeles pintados se extiende por un espacio circundante que cobija al espectador.

Su obra *Breathing Touch* está construida a partir de capas superpuestas de delicado papel japonés estampado, unidas mediante imanes a una estructura que forma una intrincada pantalla de grandes proporciones. Mediante este entramado de espirales y movimientos helicoidales, Vertanen sugiere el acto físico de inhalar y exhalar, permitiendo que el aire circule libremente por la mampara y que la luz pase a través de los papeles translúcidos, proporcionando una mayor luminosidad y profundidad espacial, efectos que se perderían si la obra estuviera enmarcada o contra una pared. Si bien estos recorridos lineales proceden originalmente de un diseño generado por computadora, Vertanen se ha especializado en el grabado en

¹⁷ Hortensia Mínguez. Del elogio de la materia a la gráfica intangible (Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez, 2013), 255.



Figura 17. Hepler, Anna. (2004). *Carving the floors*. Proceso de trabajo, Brunswick High School, <https://www.youtube.com/watch?v=kGgWJR9VDAc>.

madera tradicional, según la técnica japonesa de *mokuhanga*, lo que aún hace más impresionante la grandiosidad de sus instalaciones.

Otra de las estrategias de apropiación del espacio arquitectónico es, literalmente, apoderarse del lugar para construir la obra *in situ*, de manera que la concepción de la misma queda ligada al espacio que la alberga, generando una entidad indisoluble.

En ese sentido, mencionamos otro de los proyectos de Anna Hepler, *Carving the floors*, en colaboración con la artista Andrea Sulzer (EE. UU., 1961), y un grupo de estudiantes, en el que intervienen sobre el suelo de madera de una escuela que iba a ser demolida, grabando una superficie de aproximadamente 6x10 m, superando las dificultades que entrañaba el tallar la resistente tarima barnizada y estampar una superficie de tal magnitud.

Esta intervención presenta, por un lado, la tendencia en auge de un arte colaborativo que permite abarcar proyectos de mayor envergadura, en el que la autoría queda eclipsada por un fin común.

Con *Carving the floors*, Hepler hace un guiño al trabajo del emblemático Thomas Kilpper (Alemania, 1956), quien trabaja un concepto de xilografía monumental concebida en y para un espacio determinado. Kilpper suele seleccionar edificios abandonados o a punto de demolerse para intervenirlos, tallando en su suelo textos e imágenes que aluden a la memoria de ese lugar para brindarle la oportunidad de relatar aquellos acontecimientos que han sucedido sobre él antes de su postrimería. El artista desarrolla un compromiso social y político, con el objetivo de establecer un diálogo con el espectador y reflexionar sobre el control que ejerce el estado sobre la sociedad y los sistemas de vigilancia que desarrolla. Lo más importante para Kilpper es la intervención en sí en el espacio, la planificación y organización previa del trabajo, no tanto la vida posterior de la obra. Por otra parte, la razón de ser de estos grabados es la vinculación a los espacios concretos donde se elabora la obra.





Figura 18. Thomas Kilpper (2000). *The Ring*. Vista de la pancarta instalada en la fachada del edificio Orbit, Londres, un antiguo ring de boxeo.

La primera fase de ejecución de sus proyectos consiste en una exhaustiva investigación sobre la historia del edificio: cuándo fue construido, qué función tenía, quiénes habitaron sus espacios, por qué fue abandonado, etc. Una vez acabado el trabajo de talla, registra sus xilografías, sin realizar una edición, sino pruebas únicas, para documentar el proceso creativo. Como afirma Kilpper, citado en Hidalgo de Cisneros: «Me gusta estampar sobre diferentes telas y soportes y para mí las pruebas resultantes tienen la función principal de servir como testigo del proceso»¹⁸.

Como resultado, obtiene estampas xilográficas de gran tamaño que son expuestas sobre las fachadas, pero también lo es el suelo convertido en matriz tallada y entintada del piso por donde pasean los espectadores, convirtiendo un trabajo de grabado tradicional en un proyecto de instalación y arte público sobrecogedor.

Algunos de sus proyectos son *Russisch Parkett* en 1997, *Don't look back* en 1998 y *The Ring* en 2000. En este último, que tuvo lugar en la Orbit House, Kippler trabajó durante un período de doce meses para obtener una matriz tallada de aproximadamente 400 m² en el suelo de parquet que cubría el décimo piso de un bloque de oficinas vacío en el centro de Londres antes de ser derribado, grabando alrededor de setenta retratos de personalidades (boxeadores, políticos, artistas, estrellas pop...) que guardaban cierta conexión con el lugar. Esta obra llevó el grabado a un nuevo nivel de monumentalidad, revelando historias relacionadas, como se ha dicho, con el propio espacio en el que se realizaron.

En ocasiones, el artista se lleva literalmente sus matrices, es decir, algunos de los suelos tallados son arrancados en pequeños fragmentos para ocupar otros espacios alternativos o ser conservados en museos o colecciones privadas. Sin embargo, por norma general, sus instalaciones talladas tienen un tiempo finito y un fatal desenlace.

¹⁸ Carmen Hidalgo De Cisneros. «Thomas Kilpper, estampador de suelos». *Grabado y Edición* 9 (2007): 35.



Figura 19. Folmer, Wolfgang (2005). *Kunst am Baum*. Tronco de álamo tallado, Universidad de Educación de Ludwigsburg. Proceso de desbastado de la superficie grabada para reiniciar el proceso de talla por repetición, <http://www.wolfgangfolmer.de>.

Lo efímero en el mundo de la gráfica también encuentra su representación en manos del alemán Wolfgang Folmer (Alemania, 1960), quien propone una xilografía en íntima conexión con la procedencia de la madera, es decir, el árbol. Folmer localiza grandes árboles centenarios que por algún motivo (enfermedad, tormenta, etc.) han sido derribados para intervenir sobre ellos y otorgarles una nueva razón de ser, trabajando frecuentemente en el mismo emplazamiento en el que se sitúa el tronco caído, en plena naturaleza.

De manera muy rudimentaria, retira la corteza externa y cepilla la albura para igualar la superficie a tallar, convirtiendo la superficie cilíndrica del árbol en su matriz. Entonces, pinta de negro el tronco para homogeneizar el tono de la madera y obtener una imagen contrastada a medida que desarrolla el proceso de talla manual con gubias o con herramientas eléctricas. Aunque Folmer suele partir de una idea preconcebida, generalmente los trazos grabados responden a decisiones espontáneas tomadas en el momento, según sea la imagen que se va extendiendo paulatinamente y las sensaciones que el material le sugiere.

Una vez conseguida la imagen latente en el tronco de madera, Folmer entinta y estampa sobre grandes pliegos de papel japonés o incluso tejidos de algodón, cuya flexibilidad permite adaptarse a las irregularidades de la superficie y recoger la tinta por presión. Habitualmente plantea sus estampas como pruebas de estado que atesoran las distintas fases del proceso de talla, ya que, una vez completado el procedimiento, Folmer vuelve a cepillar la superficie grabada para eliminar la talla y conseguir una extensión virgen sobre la que grabar de nuevo, repitiendo la secuencia todas las veces que estime oportuno.

De esta forma, construye y a la vez destruye, sin remordimientos, una matriz de madera que va degradándose poco a poco, más interesado en la fase procesual que en la materialización de estampas. De hecho, una vez concluido el cometido de los troncos, Folmer no los conserva, sino que los devuelve al bosque para que la naturaleza siga su curso y, al descomponerse la materia orgánica, vuelvan a formar





Figura 20. Abel Barroso (2009) *Intolerancia o Cena en la frontera*,
Couturier Gallery / Abel Barroso.

parte del lugar al que pertenecen. Si algo hay que resaltar en el discurso de Folmer, además de lo mencionado, es su fascinación por el árbol y su poética como elemento primordial en su discurso.

Con Abel Barroso (La Habana, 1971), las matrices xilográficas acceden a las salas expositivas. Este artista desarrolla una obra impregnada de humor e ironía, que utiliza para satirizar el acceso a los recursos tecnológicos en un contexto de precariedad. Realiza una velada crítica a su país respecto al deficiente desarrollo tecnológico, con acceso limitado a internet y a las nuevas tecnologías, pero también ejerce una diatriba a las cualidades adictivas de estas, al modo como han hecho que cambien las formas de comunicación. Todo ello con un elaborado trabajo, siempre desde la xilografía, en el que plasma réplicas de automóviles, ordenadores, juegos, objetos habituales de consumo con materiales precarios y desechables. Sus intenciones son: «Descuartizar la matriz, tridimensionarla, moverla de las superficies más convencionales donde usualmente buscarás un grabado, recortar impresiones, pegarlas. [...] Establecer un constante juego con las palabras realidad, presente, pasado, futuro, historia, resistencia, economía, han sido los principales temas que motivan cada instalación»¹⁹.

A Barroso le interesa que el espectador interactúe en los complejos mecanismos que accionan las obras, para completar el sentido de las mismas, ligadas a lo escultórico y a la instalación. La serialidad inherente al grabado no le interesa, son piezas únicas, no existe estampación y es la madera tallada, en un símil de matriz, la que constituye la obra final

¹⁹ Noceda, José Manuel. «El papel soporta casi todo», en *Arte cubano. Más allá del papel*. (Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999), 50.

Como indica Noceda: «Barroso esquiva las posibilidades de reproducibilidad mecánica y de serialidad propias de la gráfica, a sabiendas de que esa reproducibilidad técnica aplicable también al cine y la fotografía destruye, según Walter Benjamin, el aura de la obra, golpea su unicidad y mina su valor original»²⁰.

CONCLUSIONES

En este artículo, se ha llevado a cabo una revisión y análisis del grabado contemporáneo, en especial con las técnicas de grabado en relieve. A partir del estudio de conceptos y de referentes artísticos, se ha podido comprobar cómo artistas de todo el mundo han sabido llevar el medio del grabado al límite de sus posibilidades.

Defendiendo la adaptación, convivencia e hibridación de los lenguajes como respuesta a las nuevas exigencias de la mirada del artista, se llega a determinados lenguajes donde el sentido háptico y matérico son conceptos fundamentales.

Se ha contemplado cómo algunos artistas se aferran al grabado tradicional en su construcción técnica pero no en su planteamiento conceptual, experimentando con soportes alternativos y rompiendo con la bidimensionalidad de la estampa hacia una gráfica que se expande hacia nuevos territorios.

Algunos de ellos hablan de hibridación y transdisciplinaridad, lo que supone un potencial renovador para la iconografía del imaginario actual, donde la mezcla de formatos y procedimientos originan una obra artística plural. Otros, del *macro-print* o proyecto gráfico de gran escala, que llega a apropiarse del espacio circundante mediante propuestas de presentación de la obra gráfica más allá de la estampa enmarcada.

Estas modalidades sufren un proceso de adaptación a las nuevas demandas del artista, que encuentra en el espacio un nuevo campo de experimentación y un elemento constitutivo de la propia obra. Una de las estrategias adoptadas son las instalaciones gráficas, bien sea a partir de *wallpapers* u obras que envuelven y cubren el espacio expositivo, obras colgantes o suspendidas, esparcidas por el suelo, obras con carácter tridimensional-escultórico o arquitectónico, que incluso llegan a adueñarse del espacio para construir la obra *in situ*, entrando en el campo del grabado efímero o que termina deconstruyéndose cuando el lugar desaparece.

RECIBIDO: marzo de 2021; ACEPTADO: octubre de 2021

²⁰ *Ibidem*, 39.



BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, José Ramón. *La piel de la imagen. Ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Valencia: Sendemá, 2011.
- BARBOSA, Bethania. (2009). Hibridación y transdisciplinaridad en las artes plásticas. *Educatio Siglo XXI*. 27 (1), p. 218. Recuperado en <https://revistas.um.es/educatio/article/view/71151>.
- BERNAL, María del Mar (2016). Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. *Arte, Individuo y Sociedad*. 28 (1), p. 75. Recuperado en <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/47545>.
- CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1995.
- CAMLIN, David. (24 de julio, 2011). *Bloom, Anna Hepler Documentary Project*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en https://www.youtube.com/watch?v=4CBI8_KOUeg&index=2&list=PL566AD1C435E6175A573.
- CANTON, KATIA. «Regina Silveira» Artforum International; New York, tomo 47, n.º 7, (marzo 2009): 263-264. Recuperado en <http://www.mutualart.com/Article/Regina-Silveira/34F4EFA4514B2CAD>.
- CASTRO, Kako. *Mapas invisibles para una gráfica electrónica: de la huella incisa al grabado con luz*. Pontevedra: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, 2007.
- CATANESE, Paul y GEARY, Angela. *Post-digital printmaking. CNC, Traditional and Hybrid Techniques*. Londres: A&C Black Publishers, 2012.
- COLDWELL, Paul. *Printmaking: a contemporary perspective*. Londres: Black Dog, 2010.
- COLDWELL, Paul (mayo-junio, 2011). Christiane Baumgartner, between states. *Art in Print*. 1, (1). Recuperado en <http://artinprint.org/article/christiane-baumgartner-between-states>.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós, 2004.
- DOLINKO, Silvia (junio, 2009). El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista. *Crítica Cultural*. 4, (1), p. 203. Recuperado en <https://docplayer.es/40590063-Cultural-critique-el-grabado-una-produccion-hibrida-como-problema-para-el-relato-modernista-silvia-dolinko.html>.
- GILL, Bryan Nash (s. f.). [Web del artista]. Recuperado en <http://www.bryannashgill.com/about-bryan>.
- GILL, Bryan Nash (s. f.). Recuperado en <http://www.countytimes.com/articles/2013/05/22/news/doc-519cf5d9f30ce691897157.txt>.
- HALL, Edward. *La dimensión oculta*. México DF: Siglo XXI, 1979.
- HIDALGO DE CISNEROS, Carmen. Thomas Kilpper, estampador de suelos. *Grabado y Edición*. (9), 2007.
- MALIN, Ellie (s. f.). *About Ellie Malin*. [Web de la artista]. Recuperado en <https://www.elliemalin.com/about>.
- MARTÍNEZ MORO, Juan. *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)*. Santander: Creática, 1998.
- MEIER, Catherine (2009). *It happened here...* Catherine Meier Portfolio. [Web de la artista]. Recuperado en <http://catherinemeier.com/art/project-ItHappenedHere.html>.
- MÍNGUEZ, Hortensia. *Del elogio de la materia a la gráfica intangible*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez, 2013.
- MORAES, Angelica de. *Regina Silveira: Cartografias da sombra*. São Paulo: Edusp, 1996.

- NOCEDA, José Manuel. El papel soporta casi todo. En *Arte cubano. Más allá del papel*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999.
- NOYCE, Richard. *Printmaking at the edge*. Londres: Bloomsbury Publishing PLC, 2006.
- PASTOR, Jesús. Sobre la identidad del grabado. En *Actas del I Foro de Arte Múltiple*. Pontevedra: Servicio de Publicaciones, Universidad de Vigo, 2011.
- PERAZA, Maeva. *Abel Barroso, al borde de las fronteras*. Publicado el 4 de noviembre de 2015 en Mito *Revista Cultural*, n.º 27, URL: <http://revistamito.com/abel-barroso-al-borde-de-las-fronteras/>.
- POWER, Kewin. *Lumen*. Madrid: Museo Nacional Centro de arte reina Sofía, 2005.
- RAMOS, Juan Carlos. *En torno al grabado. La estampa y su práctica reflexiva*. Granada: Entorno Gráfico, 2015.
- SANTIAGO, José Andrés. «Ser o no ser. Gráfica ataxonómica en el marco de un arte inmaterial», en *Actas del I Foro de Arte Múltiple*. Pontevedra: Servicio de Publicaciones, Universidad de Vigo, 2011.
- SOLER, Ana. Estampa-Original/Arte-Múltiple. En *Actas del I Foro de Arte Múltiple*. Pontevedra: Servicio de Publicaciones, Universidad de Vigo, 2011.
- SWAINSTON, Rob (julio, 2011). *Questions and Answers* (Jamie Berger). [Web del artista]. Recuperado en <http://robswainston.com/press-releases>.
- TALA, Alexia. *Installations and experimental printmaking*. Londres: Bloomsbury Publishing PLC, 2009.
- TALLMAN, Susan. *The contemporary print from Pre-pop to Postmodern*. Londres: Thames and Hudson, 1996.



