

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ



Con  
tem  
po  
rá  
nea

DEL ELOGIO DE LA MATERIA  
A LA GRÁFICA INTANGIBLE

Hortensia Mínguez García

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

D.R. © 2012 Hortensia Mínguez García  
© 2012 Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,  
Avenida Plutarco Elías Calles 1210, FOVISSSTE Chamizal, C.P. 32310  
Ciudad Juárez, Chihuahua, México  
Tel : +52 (656) 688 2260

Primera edición, 2013  
Impreso en México / Printed in Mexico  
<http://www2.uacj.mx/publicaciones/>

---

Mínguez García, Hortensia.  
Gráfica Contemporánea: del elogio de la materia a la gráfica intangible / Hortensia Mínguez García. Ciudad Juárez, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012.  
419 páginas; centímetros.  
Bibliografía: pp.401-419  
ISBN: 978-607-9224-49-3

El presente libro surge con el deseo de presentar una nueva visión sobre el desarrollo y estado actual de la gráfica contemporánea en relación con el concepto de lo múltiple, tomando como referente la obra de artistas ya consolidados, por ejemplo, aquellas que durante años han sido relegadas al olvido por tratarse de expresiones difícilmente clasificables bajo las delimitaciones taxonómicas clásicas del grabado y los sistemas tradicionales.

El hilo conductor será el transcurrir de la imagen múltiple en sus diversos acercamientos sincréticos con técnicas, procedimientos, métodos, medios y estéticas consideradas por nuestros ancestros no vernáculos de la gráfica seriada y, por ende, su expansión como medio de expresión hacia cotas escultóricas e incluso inmatriciales.

Contenido: Inicios de la gráfica escultórica: el grabado matérico.-- De la gráfica escultórica por moldes a la gráfica viva.-- Del gofrado a la gráfica en el espacio y el tiempo.-- Otras variantes en la gráfica contemporánea.-- Axiomas de una posible definición

1. Gráfica contemporánea. —2. Gráfica escultórica. —3. Gofrado. — 4. Obra gráfica — Conceptos  
NE400 M55 2012

---

Apoyado con recursos PIFI

La edición, diseño y producción editorial de este documento estuvo a cargo de la Dirección General de Difusión Cultural y Divulgación Científica, a través de la Subdirección de Publicaciones

Diseño de cubierta y formación: [lucubradesign@gmail.com](mailto:lucubradesign@gmail.com)  
Corrección: Jesús José Silveyra

vas del autor, han confluído en la aparición de algunas nuevas variantes procedimentales a partir de la fórmula originaria del carborúndum, así como investigaciones que buscan rescatar el silicio de carburo únicamente por la textura que proporciona en material, pero aplicándolo sobre otro tipo de soportes.<sup>36</sup>

Por ejemplo, autores tan importantes como José Fuentes Esteve (1951), hoy catedrático de la Universidad de Salamanca, realizó series como *Silver Geometry* en los años ochenta, combinando carborúndum con masilla de poliéster (no siempre espolvoreándolo, también disolviéndolo para conseguir efectos similares al alcograbado).<sup>37</sup> Después, con un estilo diferente y con el apoyo de la editorial Arte y Naturaleza de Madrid, en 2003, incurrió en la serigrafía al carborúndum con su serie titulada *El río*.

La serigrafía al carborúndum es una técnica conocida por pocos artistas. Sin embargo, si es de nuestro interés, podemos hallarla ampliamente descrita por Ruiz (1998, p. 317 y ss.), quien nos relata los lineamientos téc-

.....

36 Merín (1996, p. 59) cita las posibilidades del carborúndum con diferentes soportes plásticos: el PVC, el PVC espuma, el polipropileno y el polietileno sin éxito; el metacrilato con ciertas posibilidades; y el poliestireno y el policarbonato con excelentes resultados. Investigaciones tomadas de Teatini de Souza (1995).

37 La tesis doctoral de José Fuentes Esteve (1985) conforma una compilación de aquellas técnicas indirectas de grabado calcográfico como el alcograbado, el oleograbado y la cerograbado, derivadas de los procesos de levantado que bien podríamos anclar a la técnica del grabado al azúcar bajo el principio de la incompatibilidad entre el producto usado para hacer el dibujo, el de reserva y los solventes usados. El alcograbado, utilizado por Miquel Barceló, o por el mismo Fuentes en sus famosas series *Antropoides* y *Alfa*, consiste en la creación de la imagen a partir de una solución de betún de judea en polvo y alcohol de quemar. Una vez evaporado el alcohol, el betún de judea es fijado a la plancha metálica sometiénola a calor. A posteriori, se aplica un barniz de reserva de base alcohólica (100 cm<sup>3</sup> de alcohol de metilo, 3 gr de goma laca y 0.2 gr de violeta de metilo). Una vez seco, frotando con un algodón impregnado con aguarrás, disolveremos el betún con el que hicimos nuestra imagen, quedando intacto el fondo de la placa gracias a la incompatibilidad entre los dos productos, lo cual también ocurre en el grabado al azúcar. Una vez levantada la imagen podremos proceder a desengrasar la matriz, resinarla y morderla al ácido obteniendo así una imagen de interesante acabado pictórico con base en manchas y efectos de gran sutileza.

nicos y posibilidades expresivas que de la interrelación entre la fotografía y las técnicas aditivas de grabado se derivan.



José Fuentes Esteve, serie *La senda*. 1999. Grabado al carborúndum. 100 x 150 cm.  
Imagen: cortesía del autor.

Según Ruiz (1998), para obtener una matriz convencional de carborúndum fotoserigráfico, debemos partir de la realización de una "película de alto contraste y de la correspondiente pantalla serigráfica mediante el método directo" (p. 319). Por medio de esta pantalla transferiremos la imagen a una placa rígida que podamos utilizar a posteriori como matriz a ser estampada con un tórculo convencional. Para ello, los productos que podremos utilizar para realizar la transferencia de la imagen de la malla a la nueva matriz deben tener ciertas cualidades de adherencia, para así asegurar una fácil fijación del carborúndum, espolvoreándolo mientras

permanezca húmedo. Ruiz Pacheco, por ejemplo, nos aconseja las tintas epoxi, por su potencial endurecimiento por catalización de los productos, o tinta base transparente —excepto para metal—. La granulometría recomendada por Ruiz (1998) debe conservar ciertas características para asegurar el éxito de la transferencia de la imagen:

la capa sobre la que se ha de adherir el carborundo proporcionada por la estampación serigráfica, aún tratándose de mallas muy gruesas, es relativamente delgada si la comparamos con la que puede generarse a pincel o espátula. Por ello, en este caso concreto, los grosores entre los números 180 y 400 son los más aconsejables [...]. Una vez espolvoreado el carborundo sobre la imagen recién impresa, conviene ejercer presión sobre ella para que el grano se integre adecuadamente en la capa de tinta. Para evitar que la imagen se desborde con la presión, en el caso de que la capa sea bastante densa, es preferible aguardar unos minutos, intercalando entonces una lámina de cartulina o varias hojas de periódico, y ejerciendo la presión manualmente y en sentido vertical, nunca hacia los lados (p. 324).

Una vez seca la imagen es aconsejable barnizarla para fijar el grano antes de proceder a su estampación en hueco. En concordancia, podremos optar por combinar varias matrices de igual o diferentes características sobre el mismo soporte, incluso trabajar la matriz por “procedimiento tonal por etapas”, es decir, “como si de una manera negra se tratara, del valor negro, y construyendo desde él los valores más claros, no por sustracción raspando el grano, como en la técnica de la manera negra, sino por adición de tonos claros mediante estampación serigráfica” (p. 325).

1. Realización de la pantalla serigráfica
2. Preparación de la superficie de la matriz si procede.



3. Estampación serigráfica de la imagen sobre la matriz.



4. Espolvoreado del carborundo sobre la impresión húmeda.



5. Secado de la matriz y eliminación del carborundo sobrante.



6. Barnizado de la superficie de la plancha, (opcional)

1. Realización de las pantallas serigráficas.
2. Preparación de la superficie de la matriz en caso de ser necesario.



3. Estampación serigráfica sin imagen sobre la superficie de la matriz.



4. Generación del negro. Espolvoreado del carborundo sobre impresión húmeda.



5. Secado de la matriz y eliminación del carborundo sobrante.



6. Obtención del 1o. valor tonal a partir del negro. Estampación serigráfica de la imagen sobre la superficie granulada.



7. Obtención del 2o. valor tonal. Segunda estampación serigráfica sobre la matriz.

**Izquierda:** síntesis del proceso de grabado serigráfico al carborúndum (Ruiz, 1998, p. 326). **Derecha:** síntesis del mismo proceso en un procedimiento tonal por etapas (*ibid.*, p.333).

Sin embargo, tampoco debemos caer en el error de pensar que esta es la única manera de proceder con el carborundo fotoserigráfico, pues existe una gran diferencia entre el método que Ruiz (1998) nos relata y el utilizado por José Fuentes. Al respecto, Fuentes anota que:

El método que propone Ruiz (1998) plantea la posibilidad de usar la serigrafía como “medio” para crear matrices de carborundo a partir de imágenes fotográficas.

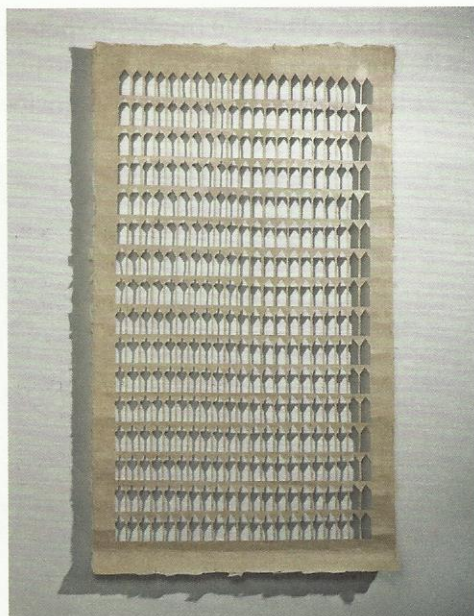
El método que yo apliqué en la serie “El Río”, fue el de usar las matrices creadas con carborundo sobre plásticos transparentes como transparencias directas para la creación de las pantallas serigráficas. De modo que se aprovechaba la transparencia del soporte en dos sentidos, en primer lugar para crear imágenes complejas de color que partían de su realización superponiendo las transparencias para crear imágenes con relaciones formales y cromáticas integradas. Y en segundo lugar, la base transparente con el carborundo opaco servía como transparencia para insolar las pantallas serigráficas directamente de las transparencias.

Este proceso aportaba a la serigrafía la exploración del color desde las manchas moduladas, texturazas y tonales creadas con puntos desde una riqueza y complejidad inusual en el medio serigráfico asociado tradicionalmente a las manchas planas. Esto desde la posibilidad de introducir un número ilimitado de colores a través de la sobrepresión de pantallas (J. Fuentes, comunicación personal, 1 febrero 2011).



José Fuentes Esteve, *El río VII*. 2003. Serigrafía al carborúndum. 118 X 170 cm.  
Imagen: cortesía del autor.





Zarina Hashmi, *Shadow House I*. 2006. *Cut Nepalese paper*. 69 x 39 pulg. Imagen cortesía del artista y el Luhring Augustine, New York.

### 2.1.6. El grabado por barro

Dentro de esta línea de trabajo el artista que más ha indagado sobre el tema de los moldes, contramoldes, la pulpa de papel y otra serie de materiales con espectaculares resultados es José Fuentes Esteve, catedrático que labora en la facultad de Bellas Artes de Salamanca impartiendo clases sobre grabado mural, grabado objetual y otras técnicas experimentales.

La trayectoria de sus experimentaciones, relacionadas con la inquietud de trasladar relieves, volúmenes y texturas de profunda e inquietante calidad háptica, son fácilmente observables en el estudio de sus series de grabados, que datan de mediados de los años ochenta hasta la actualidad.

*Grabado sobre barro* es la primera serie en la que Fuentes trabaja con matrices modeladas y con procesos de molde, previo estudio técnico y teórico

sobre aquellos artistas que habían sentido la misma inquietud de adaptar diferentes medios y procesos escultóricos o pictóricos hacia la gráfica en pro de sus necesidades expresivas. Investigó antecedentes tan relevantes como el francés Félix Rozen (1938),<sup>20</sup> Ponce de León, Louise Nevelson o Jasper Johns, conjugando, además, para el beneficio de sus experiencias, a contemporáneos cercanos como Chema Eléxpuru (1949), hoy artista y profesor de Grabado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.

Aunque Fuentes ya había realizado algunas incursiones en el tema en 1981, no será hasta 1985 —a colación de una beca del Centro de Arte y Comunicación Eusebi Sempere de Alicante— cuando se centre de una manera más atenta en la búsqueda de un material lo suficientemente dúctil y modelable como para reunir en la misma masa matérica relieves, formas, volúmenes, objetos, incisiones, trazos fluidos, texturas y acabados de cualquier índole. Es justo en este momento cuando las placas de arcilla delgadas se convirtieron para él en el recurso más idóneo y fácil de manipular.

Una vez concluida la imagen en relieve con barro, la idea de Fuentes era poder reproducirla sobre el papel. Así, su siguiente paso fue realizar un negativo del original por medio de un molde con un material pastoso, para que se introdujera a la perfección en cada uno de los recovecos del positivo; una vez seco, pasaría a endurecerse. Las resinas sintéticas, y más concretamente la resina de epoxi, fueron la opción perfecta para esta serie, pues además de su característica adaptabilidad y plasticidad, la resina permite trabajar sin problemas sobre superficies todavía húmedas. Por otra parte, una vez acabado el molde, Fuentes sacaba un contramolde de resina de poliéster, ya que su acabado semirrígido le ofrecía la oportunidad de casar el papel a la perfección entre las concavidades y convexidades del negativo y el positivo.

20 Félix Rozen es el inventor de la *pyroceira* o pirocera, técnica en la que se combina la pintura, la cera y el fuego, patentada en 1990.

En definitiva, el molde era el que finalmente actuaba como matriz, entintado a manera de pintura y en muchas ocasiones recurriendo al aerógrafo para generar otro tipo de efectos texturales y cromáticos. Concluido el entintado, Fuentes colocaba entre el molde y el contramolde dos papeles. Primero uno más fino, como SuperAlfa o Arches de 250 gr, en contacto con el molde y, por tanto, el receptor de la tinta; luego otro, con el contramolde, hecho a mano y con un gramaje de entre 600 a 1000 gr/m<sup>2</sup> de la casa Meirat, con la finalidad de reforzar el anterior y evitar su desgarró.

Durante la serie *Grabados sobre barro* Fuentes utilizó, principalmente, este sistema. No obstante, estampar con tórculo convencional pasó a ser con el tiempo un limitante. Su siguiente serie, *Zooides*, de 1987, es un claro reflejo de esta época de transición en la que Fuentes llevó sus anteriores experiencias a las lindes entre el éxito y el posible desastre. De nuevo recurrió a las placas de arcilla, incidiéndolas, modelándolas y aplastándolas en un intento de constatar con mayor fuerza y contundencia la tosquedad de unas formas zoomórficas que lejos de iterar el abstraccionismo de la serie anterior parecen emerger del suelo, como la fantasmagórica huella de algún ser ancestral fosilizado.

Llegado el punto de realizar matrices con relieves que alcanzaban hasta 8 cm, Fuentes decidió ser más experimental con los resultados de sus estampas y comenzó a combinar estampados sobre papeles de alto gramaje, como los Meirat de 1000 gr/m<sup>2</sup>, entintándolo con tintas muy fluidas con pinceles o aerógrafo que incluso aplicaba a posteriori para mejorar la calidad de los efectos; o vertiendo pulpa de papel entintada monocromáticamente con pigmentos puros o arena coloreada, como hizo algunos de sus grabados reseñados por Araceli (2001, p. 80).



José Fuentes Esteve, serie *Grabado en barro*. 1986. 40 x 40 cm.

Imagen: cortesía del autor

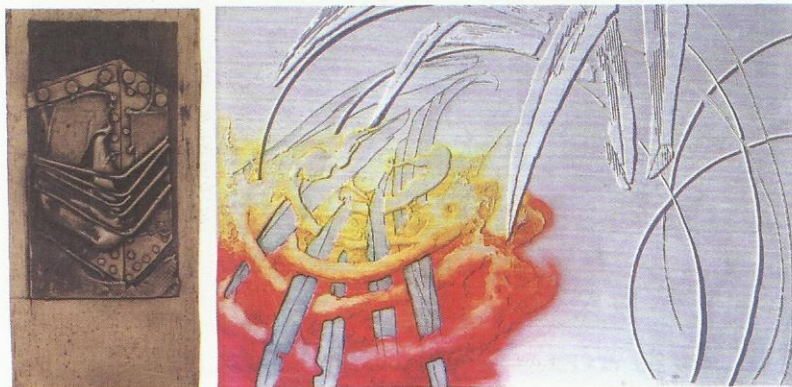
### 2.1.7. La reproducción de superficies objetuales.

Como consecuencia lógica de sus grabados con placas de barro, Fuentes comenzó a indagar en las posibilidades plásticas con otra serie de materiales desde 1988 con el soporte del Programa de Apoyo a la Investigación en la Universidad de Salamanca. Ejemplo de ello es su serie *Magma Pi* (1988-

1990), en la que por medio del apropiacionismo de objetos y materiales de desecho juega a adherirlos y ensamblarlos a modo de *collage* sobre placas de contrachapado de madera utilizando formatos muy diversos.

En una parte de esta serie de pequeño formato (20 x 11 cm) observamos un Fuentes gustoso de encolar objetos plegados, arrugados o lisos —a veces cosidos con hilos de alambre—, mientras que en obras de un formato mayor (100 x 100 cm) busca una plasticidad de matices más pictóricos.

La novedad de la serie *Magma Pi* radica, precisamente, en la incorporación de dos líneas de investigación nuevas. Primero la introducción del molde elástico de silicona, mucho más flexible que los anteriores y el cual le permitía, sin problemas, desmoldar aquellas matrices en las que había utilizado alambres; y segundo, su inmersión en la idea de obtener una imagen múltiple, pero no por medios impresos, sino a través de un papel sintético.



José Fuentes Esteve. Izquierda: serie *Magma-Pi*. 1990. Molde elástico, papel sintético. 20 x 11 cm. Derecha: serie *Elx i el Mediterrani*. Grabado con molde rígido, papel sintético. 100 x 150 cm. Imágenes: cortesía del autor.

Dicho material será diseñado por él mismo con una mezcla de resina y masilla de poliéster, con el fin de verterlo, directamente, sobre el molde de silicona que, gracias a su elástico, posibilitaba la creación de elementos cuasi tridimensionales.

Esta idea de obtener la imagen no impresa —aunque sí susceptible de ser tratada bajo el concepto de lo múltiple— no era un recurso tan novedoso, teniendo en cuenta que cuando vertimos la pulpa de papel sobre la matriz ocurre, exactamente, lo mismo. Sin embargo, el condicionante de ser un material dispuesto por vertido excluía la posibilidad de entintar la matriz y pasarla por el tórculo, de ahí que Fuentes recurriera, literalmente, a pintar el papel sintético, una vez seco, con tinta rebajada con aceite de linaza y aerógrafo.

En su siguiente serie, *Elx i el Mediterrani* (1992-93), compuesta por cincuenta y una obras inspiradas en su tierra natal, vemos un Fuentes nuevo, lleno de la emotividad cromática, lumínica e iconográfica que emanaban de sus recuerdos y experiencias. Trazos limpios pero contundentes, colores vibrantes y a la par suaves, grandes superficies de blanco y azules en alusión al extenso y bello mar mediterráneo con su oleaje y sus palmeras. Bellas composiciones de un dinamismo sin precedentes, transferidas a moldes muy variados como de silicona o de resina de poliéster que Fuentes volvería a reproducir por medio del papel sintético.

El colofón de todas estas series vendría entre los años 2000 y 2002 con la serie *Color vegetal*. Ahí, Fuentes decidió proseguir con la técnica de la barrografía y el papel sintético, pero concluyendo con obras de acabado irregular u orgánico e “introduciendo la novedad de la eliminación de los fondos de las imágenes para que en éstas fuera la propia pared su fondo” (J. Fuentes, comunicación personal, 1 febrero 2011).

### 2.1.8. Reproducción de topografías

Pareciera que el artista del último tercio del s. XX cada vez ahondaba más en el uso de técnicas, métodos y procedimientos que le permitiesen enaltecer la eidética belleza de lo matérico por medio de una obra gráfica seriable, con una calidad volumétrica y háptica de marcado carácter tridimensional y visualmente atrayente por su cada vez más clara y fina definición de detalles y texturas. Con base en esta idea de crear matrices lidiando con las propias limitantes adversas de lo bidimensional, en pro de reproducir lo,

aparentemente, irreproducible, desde finales de los años ochenta algunos autores descubrieron que en la variopinta arqueología urbana e industrial, en la fisicalidad del suelo, de la tierra, de las calles y de la arquitectura de sus ciudades, habitaba una ilimitada fuente de inspiración.

Reproducir, físicamente, un espacio tan cotidiano para nosotros como lo es el mismo suelo que pisamos día a día, es un juego de un contenido simbólico muy relevador, ya que al circunscribirlo como obra de arte no sólo desenterramos la historicidad oculta del espacio reproducido al hacer patente el desgaste físico de la materia o los fragmentos que lo componen, sino que obligamos al espectador a que tome una actitud totalmente diferente. Una vez colgado en la pared, lo que antes no era digno de admiración se convirtió en el icono usufructuario de ese trasfondo histórico y social que sólo como elemento definidor e incluyente en el espacio en el que el espectador habita, podía poseer silenciosamente y en paralelo a su presente.

El catalán Pascual Fort (1927-1991) sentía una gran querencia por este tipo de poética. Artista plástico y galerista, Fort es uno de esos autores extrañamente poco conocido dentro del campo de la gráfica, pero con un trabajo excelente sobre topologías urbanas. Alcantarillas de diferentes geografías —desde Barcelona a Nueva York— épocas y tipologías —de los servicios de agua, electricidad, gas, telefonía—, salidas de ventilación, de luz o cualquier tapadera metálica, eran los motivos por medio de los cuales pretendía abrir la mente del espectador e inducirle a la reflexión de las curiosas e ilimitadas consecuencias dadas por la revolución industrial.

Tras seleccionar el pavimento o tapadera a reproducir Fort sacaba un molde de dicha topografía utilizando resinas sintéticas o fibra de vidrio, a veces entintados en hueco e impresos sobre papel con la ayuda de un tórculo tangencial o, en algunos casos en concreto, con moldes de más de 2 x 1 m con prensa hidráulica.

Siguiendo en la línea de aquellos a quienes les interesa replicar topologías con fibra de vidrio, el escocés Mark Boyle (1934-2005) y su familia, formada por Joan Hills (1931) y sus hijos Sebastián (1962) y Georgia (1963) Boyle, hoy residentes de Londres, son referentes de gran relevancia desde

1968. Trabajando, todos ellos, desde mediados de los ochenta, bajo el nombre de la Familia Boyle, los temas que más han interesado a los Boyle son los relacionados con la vida misma, el ecosistema, sus elementos y formas de organización. El mundo animal, el vegetal, el humano y la sociedad, lo inerte de la tierra, lo mineral, el agua, el fuego o el aire son básicos para un colectivo que desde sus inicios ha trabajado con cualquier tipo de medio (film, fotografía, instalaciones, pintura, gráfica, escultura, etc.) con base en las necesidades del mensaje.

La serie, y sus consecuentes subseries y proyectos, que mayor reconocimiento e impacto ha recibido es la inspirada en el tema de la Tierra, emprendida en 1963 por Joan y Mark Boyle a colación de una prolongada experiencia como viajeros y exploradores de los lugares más inhóspitos y variopintos. Concretamente, la intención de los Boyle era realizar exposiciones de pequeños fragmentos de la realidad topográfica y paisajística (un trozo de asfalto, pavimentos de cemento, teselas, huellas de camiones, ondulaciones de arena, muros de piedra agrietados) de puntos geográficos sin ilación alguna más que ser rebanadas sacadas de la misma tierra, reales, tangibles y de una veracidad insultante. El proceso para reproducir los *earth pieces* bajo el formato tipificado de cuadro, fue por medio del manejo de los procesos de molde para la obtención de un positivo de fibra de vidrio y resina sintética al que, a posteriori, aplicaban color con sumo cuidado.

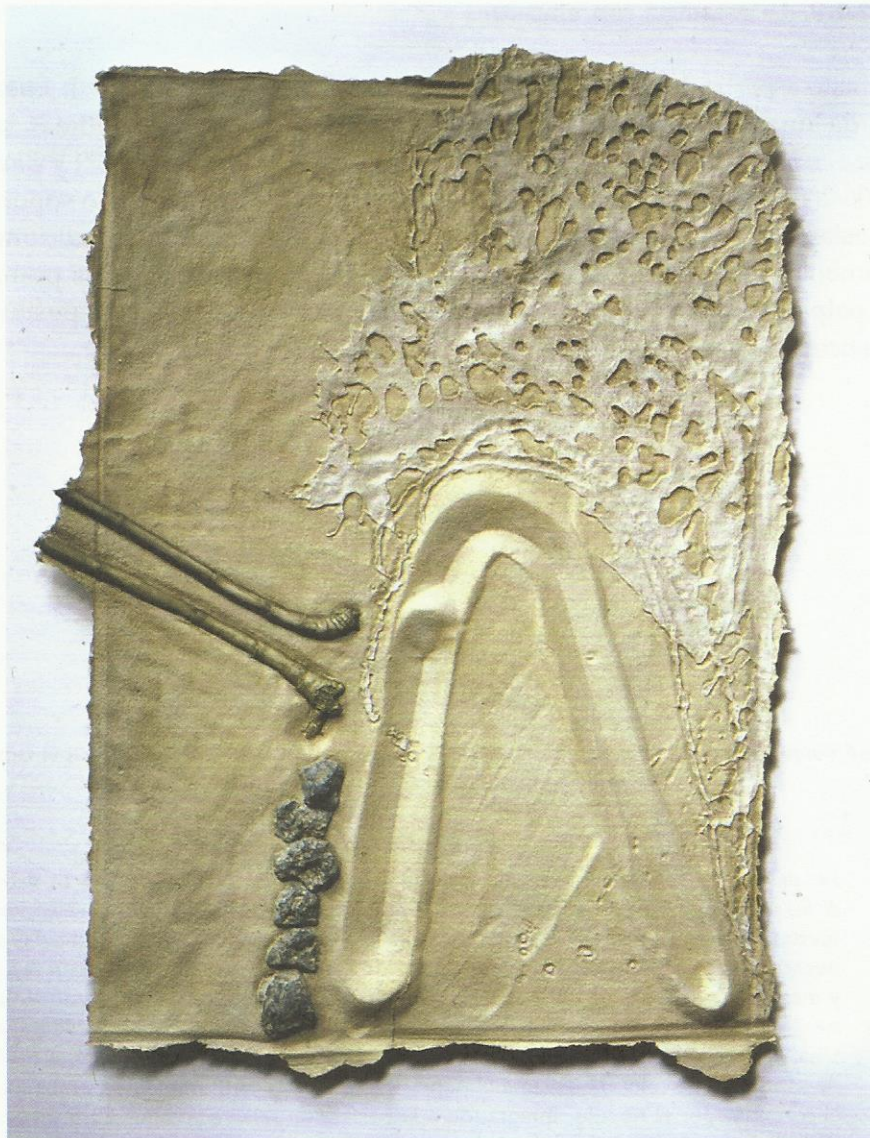
Regresando a José Fuentes, en los años noventa, según Aracil Pérez (2001), el autor alcanzó con sus series *Grabados en barro*, *Zooides*, *Magma Pi* y *Elx i el Mediterrani* las máximas cotas en cuanto a las técnicas del gofrado, *collagraph* y, especialmente, los procesos de molde y contramolde, llevándole a desarrollar una nueva técnica a la que denominaría arenografía (1990), que entre 1994 y 1997 aplicó en su serie *Juegos de arena*. Tomando como antecedentes directos los trabajos de la familia Boyle, y como seguimiento de su serie de *Elx i el Mediterrani*, Fuentes inició una serie de obras trabajadas en la misma playa de Elche en Alicante. No obstante, aunque uno de los objetivos de *Juegos de arena* era reproducir fielmente la topografía de una parcela de arena, Fuentes no fundamentó sus metas únicamente en constatar lo efímero de la ondulación de sus formas o el



posible vínculo nostálgico e histórico que ese fragmento pudiera tener para sus adentros por tratarse de su tierra natal. En realidad el autor, a excepción de los Boyle y Pascual Fort, sí intervino en la superficie dibujando formas muy simples, a veces hasta con motivos infantiles, trabajando con la mano, con el peso de las piedras, haciendo pequeños surcos en la arena con palos o creando texturas derramando gotas de agua o, simplemente, añadiendo objetos encontrados en la arena como piedras, cañas y más (Araceli, 2001).

Después de crear la imagen sobre la arena, en lugar de trabajar con un producto desmoldeador, Fuentes impermeabilizaba la superficie pulverizando sobre ella, con un aerógrafo, un líquido de calidad bastante densa compuesto por aguarrás, esmalte de poliuretano de color blanco, desmoldeador de resina de poliéster y como secativo, sólo ocasionalmente, aceite de linaza. Esto tenía el fin de crear una película protectora entre la arena porosa y los productos que formarían el molde. Después, para sacar su positivo, vertía una mezcla de fibra de vidrio y resina con masilla de poliéster, ésta última con el fin de evitar que el material no se contrajera un diez por ciento tras fraguarse. El siguiente paso era el alzado de este papel sintético y su entintado con pincel, por ejemplo, tinta calcográfica rebajada con aceite de linaza.

Una cuestión básica a tener en cuenta era que, por cuestiones obvias, tenía que trabajar en horizontal. Esto no es un inconveniente para jugar con diferentes formatos, pues hoy en día muchas de las obras de Fuentes son bastante grandes, incluso de hasta tres metro y medio.



José Fuentes Esteve, serie *Juegos de arena*. 1995. Arenografía, papel sintético.  
Imagen: cortesía del autor.

### 2.1.9. La estampa con encastres

Justo a partir de este momento, la trayectoria experimental de J. Fuentes da un giro sorprendente con la realización de sus tres últimas series: *Las puertas del paraíso* (2002-2004)<sup>21</sup>, *Algunos ángeles* (2004-2007) y *Blood* (2006-2007) donde además de instaurarse la pulpa de papel como soporte de estampación, lo narrativo y la referencialidad a conceptos, tradiciones y simbologías religiosas se hacen más patentes, subvirtiendo así la primacía palpable de la materia de sus series anteriores a un orden propositivo plástico más poético y sutil.



José Fuentes Esteve, serie *Algunos ángeles*, "El castigo". 2004-2007. Pulpa de papel con taracea. Imagen: cortesía del autor.

- .....
- 21 *Las puertas del paraíso* se divide en tres subseries: *La puerta de los arcanos*, *La puerta de las plantas* y *La puerta de las serpientes*. En alguna de ellas la matriz que seleccionaron fueron tableros de DM de 19 mm con las líneas de contorno del dibujo gubias en negativo. A éstos les sacaba a su vez un molde —positivo de la imagen— con resina y masilla semiplástica de poliéster. Después, actuando la matriz de DM como molde negativo, lo cubría con una ligera capa de desmoldeante y vertía la pulpa de papel. Una vez seco el papel entintaba el molde de DM con tinta calcográfica y, a modo de sándwich, le colocaba encima el papel, sobre éste el contramolde y pasaba todo el conjunto por el tórculo, integrando a la perfección relieve y color. Otro proceso de trabajo fue partir de la realización de matrices de placa de barro modeladas a las que todavía en estado húmedo sacaba un molde de resina de poliéster reforzado con fibra de vidrio. Posteriormente, aplicaba una capa de desmoldeante y vertía la pulpa de papel de colores.

En *Algunos ángeles* su fuente de inspiración va más allá que la pura reflexión espiritual o los placeres de la vida. Fuentes ilustra aquellos pasajes ("La custodia", "El castigo", "La elección" y "El sueño") en los que, alegóricamente, los ángeles envidiosos del cuerpo y la alegre sexualidad de Adán y Eva empezaron a vestir sus partes asexuadas con trozos de madera, aludiendo a aquello de lo que jamás podrían tener. Su osadía, al querer aparentar aquello que no eran, llevó a Dios a despojarles de su condición divina e inmortal y castigarlos con instrumentos de tortura inimaginables. Con el paso de los siglos Dios les ofreció acabar su suplicio si elegían su destino. Finalmente, algunos ángeles decidieron convertirse en humanos y otros volver a ser divinos. Sin embargo, a éstos últimos se le dio a cada uno una caja en cuyo interior guardaba el secreto para volver a ser inmortal. El problema fue cuando descubrieron que al acercarse se tornaban transparentes y, por lo tanto, se veían imposibilitados para abrirlas.



José Fuentes Esteve, serie *Blood*, "Flagelación".  
Pulpa de papel y lacas japonesas. Imagen: cortesía del autor.

Toda esta historia podemos verla reflejada claramente a lo largo de la serie de los ángeles en alusiones a los órganos sexuales en la primera parte; a los instrumentos de tortura, en el segundo capítulo; y a los ángeles con las cajas o vestidos con indumentaria y ropa propia de los seres humanos, en el tercero.

No obstante, lo interesante desde nuestro punto de vista es la elección de Fuentes de representar esta iconografía con taracea y su proceso técnico, sin perder la línea narrativa ni la unidad de todo el conjunto. Para ello, realizó sobre tableros de DM de 100 x 80 cm el tallado del dibujo lineal de los ángeles en diversas posturas y ubicó, sin gubiar, la forma de la iconografía correspondiente a cada obra: órganos, cajas, etc. Paralelamente, construyó con taracea dicha forma, utilizando varios tipos de maderas con diferentes colores y texturas veteadas pegándola sobre una base de PVC. Por otra parte, Fuentes sacaba desde el DM un molde negativo con una mezcla de resina y masilla de poliéster. Una vez completado este proceso, sobre este mismo molde negativo aplicaba una capa de desmoldeante y con sumo cuidado colocaba encima la pequeña lámina de taracea, poniéndola en su lugar correspondiente y con su reverso de cara a nosotros.

Al final vertía la pulpa de papel de colores, presionaba contra el molde y la taracea con una esponja. Una vez seco, el resultado era una lámina de papel con el dibujo en hueco (positivo) del ángel y la taracea perfectamente incrustada a la propia materia.

En su serie *Blood*, compuesta por tres grupos de grabados ("Dendrofilia", "Flagelación" y "Libación"), Fuentes narra la fábula de algunos hombres en busca de la soledad que les había arrebatado la sociedad del bienestar. Ellos decidieron partir lejos, allá donde sólo reinara la naturaleza. Con el tiempo sus necesidades sexuales les condujeron a masturbarse con las ramas de los árboles. Cuando descubrieron el poder mágico de la sangre que de su cuerpo emanaba, el éxtasis que les provocó fue tan intenso que se vieron abocados a la autoflagelación. Una vez que observaron que la sangre se podía convertir en oro, la codicia y las ansias de convertirse en un ser supremo los arrastró a bebérsela. Condenados, sus cuerpos empezaron a descomponerse, romperse, cosificarse o transformarse en animales.

Para este extraño relato, con el que nos induce a reflexionar sobre las posibles consecuencias de la codicia, Fuentes desarrolló un proceso técnico sin precedentes para establecer una relación simbiótica entre la pulpa del papel y las lacas japonesas con las que representa la sangre:

Sobre una superficie de madera realicé las figuras de las imágenes en relieve usando plastilina para el modelado. El usar la plastilina para modelar en vez del barro como materia tradicional obedece a varias razones, la primera de ellas es que hay plastilina blanca, lo cual permite por contraste con las sombras ver con más claridad las formas y los detalles en sus valores de relieve y textura. En segundo lugar se trata de una materia que presenta una consistencia permanente. Y en tercer lugar que se trata de una materia cuyo aglutinante es graso lo cual hace que no sea necesario el desmoldeante en la fase posterior. Concluida la imagen en relieve necesitamos obtener un molde negativo de la misma. Este molde es esencial ya que retrata del molde-matriz que servirá de base para la obtención de la imagen final. Aplicaremos sobre toda la imagen una primera capa de resina compuesta de una mezcla de masilla y resina de poliéster en consistencia pastosa. Después una segunda capa con la misma mezcla a la que añadiremos fibra de vidrio para darle una mayor consistencia. Endurecida la resina eliminaremos la plastilina del molde con aguarrás.

Para crear el elemento lacado que van en la imagen se obtiene un molde de la parte de la imagen que corresponde a la sangre. Este molde se hace aplicando desmoldeante en las zonas donde aparece la sangre y aplicando la mezcla pastosa de masilla resina de poliéster. Una vez endurecida se separa del molde-matriz, se limpia y se procede a pintar el fragmento con las lacas japonesas. Una vez seca la laca podemos pasar al encastrado de la laca en el molde. Aplicación de la pulpa de papel sobre el molde- matriz y el molde lacado. Colocamos el fragmento lacado en la misma huella del molde-matriz del que se obtuvo el fragmento previa aplicación

general del desmoldeante a toda la matriz. Después pasaremos a la aplicación de la pulpa de papel sobre todo el molde incluido el fragmento que contiene las lacas. En este punto podremos contar con todos los recursos propios de la pulpa y de aquellos que desarrollaremos expresamente para cada capítulo o imagen concreta. Presionamos bien la pulpa húmeda con una esponja para que se adapte bien a las huellas del molde y la dejamos secar. Despegado de la pulpa del molde-matriz y del molde lacado y encastrado. Una vez esté seca la pulpa podemos pasar al despegado del molde que al realizarlo se desprenderá pegado a la pulpa el molde lacado presentando una apariencia de encastrado en la misma pulpa, como perteneciendo a sus formas y relieves e integrándose con ellos de modo sorprendente (Fuentes).

El resultado fue un conjunto de trabajos de espectacular acabado donde la superficie de la pulpa y los motivos lacados están integrados como una única entidad física, a diferencia de otras aportaciones anteriores, por ejemplo, las del español Jesús Nuñez (1927),<sup>22</sup> quien sobre estampas realizadas con xilografía, electrografía, litografía y técnicas aditivas aplica *collages* de elementos más bien extrapictóricos de formas orgánicas realizadas con resinas o siliconas, consiguiendo así un efecto plástico diferente, puesto que los volúmenes no forman parte de la obra, sino que parecen emerger como si quisieran adueñarse del espacio que les circunda.

- .....
- 22 Jesús Núñez Fernández (1927) alcanzó su máximo reconocimiento como grabador en los años sesenta, tras ser galardonado en varias bienales y certámenes internacionales, pero sobre todo, como fundador del Centro Internacional de la Estampa Contemporánea (CIEC) en Betanzos, La Coruña, en abril de 1997, con una extensión de 2 600 m<sup>2</sup>. Una fundación privada que a día de hoy realiza una labor de divulgación de obra gráfica de artistas emergentes y consagrados a nivel internacional por medio de diferentes tipos de actividades: exposiciones temporales, publicaciones y el Premio de Grabado Jesús Núñez. A nivel académico ofrece cursos de calcografía, xilografía, serigrafía y litografía con carácter anual, en verano y semana santa, más el Máster de Obra Gráfica que lleva impartándose desde el año 2003. Sitio oficial en Web: <http://www.fundacionciec.com/>.

**G**ráfica Contemporánea. Del elogio de la material a la gráfica intangible, surge del interés por conocer la magia de esa "cocina" que caracteriza a las técnicas del grabado y los sistemas de estampación tradicionales.

La autora, Hortensia Mínguez, propone un modo de apreciar la evolución del arte gráfico, desde sus remotos inicios en la antigüedad, hasta nuestros días. Pero no es un catálogo de fechas y nombres, sino un verdadero paseo por las producciones tangibles e intangibles de las muchas expresiones de este arte. En gran medida, este libro es un muestrario comentado y discutido, de manera erudita, con fotografías, definiciones y discusiones de múltiples obras: se transita del grabado sobre distintos materiales y diversas técnicas, pasando por el grabado escultórico y la instalación para llegar al estampado digital y otras producciones de la era computacional.

Además, esta obra combina el trabajo de taller con la lectura de la historia del arte gráfico seriable y ofrece una suficiente documentación que sustenta sus hallazgos y será sumamente útil a futuros investigadores.



UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA DE  
CIUDAD JUÁREZ

