Estudios sobre Arte Actual
Número 11
2023

El potencial experimental del grabado calcográfico. Algunas alternativas a las convenciones históricas y las dimensiones físicas

The Experimental Potential of Intaglio Printmaking. Alternatives to Historical Conventions and Physical Dimensions

ANTONIO SIMARRO ESCOBAR
Universitat Politècnica de València (España)
asimarro@us.es

Recibido: 30 de junio de 2023
Aceptado: 20 de octubre de 2023

RESUMEN: Como parte de la evolución humana, el artista también se adapta al medio y a los nuevos tiempos. En la gráfica tradicional, concretamente, han sido necesarios varios siglos para perfeccionarla -tal y como la conocemos hoy día- y sus procesos se han ido constituyendo de forma lenta, mientras que la nueva gráfica, gráfica experimental o gráfica expandida evoluciona a una velocidad imparable en búsqueda de un concepto totalmente diferente. El fluctuante mercado del arte busca la atención de un público más amplio y heterogéneo, demanda incesantemente lo diferente, lo extravagante, lo transgresor, lo nunca visto, lo imposible, y el artista se ve abocado a la búsqueda de la tan cotizada interdisciplinariedad, transdisciplinariedad y transversalidad. ¿Qué es grabado y qué no? Surgen interrogantes que cuestionan incluso la figura del grabador, *rara avis*, anacrónica y sustituida actualmente por el artista gráfico o por el *visual artist.*

PALABRAS CLAVE: Grabado calcográfico, metodologías experimentales, gráfica expandida, evolución, interdisciplinariedad.

ABSTRACT: As part of human evolution, the artist has also adapted to the artistic fields and to the new times. In traditional graphics, specifically, it has taken several centuries to perfect them -as we know them nowadays- and their processes have been built up slowly, while new graphics, experimental graphics or

expanded graphics evolve at an unstoppable speed in search of a totally different concept. The fluctuating art market seeks the attention of a wider and more heterogeneous audience, incessantly demanding the different, the extravagant, the transgressive, the unseen, the impossible, and the artist is driven to the search for the much sought-after interdisciplinarity, transdisciplinarity and transversality. What is engraving and what is not? Questions arise that concern even the figure of the engraver, *rara avis*, anachronistic and currently replaced by the graphic artist or the visual artist.

Keywords: Intaglio printmaking, experimental methodologies, expanded graph, evolution, interdisciplinarity.

* * * * *

> Podemos afirmar que, existe una producción considerable de obras reconocidas en el arte contemporáneo que, aproximándose bastante a las características formales de la Estampa, no cumplen todas las condiciones definitorias del concepto tradicional de Estampa Original. El problema es si es preciso en la actualidad definir, clarificar, catalogar, esta serie de obras. Si queremos, si nos interesa y porqué (Soler, 1999, p. 185).

En la actualidad, debido a la Modernidad Líquida en la que nos encontramos inmersos, la que nos exige renovar constantemente todo cuanto creamos, existe, también, la necesidad de catalogar y acuñar todo, de patentar actos y procesos, fórmulas, estilos de vida, o hasta incluso colores. El mundo del arte, como fiel reflejo de cuanto sucede socialmente, también se ve abocado, del mismo modo, a taxonomizar, definir y clasificar, «a pies juntillas», todo tipo de piezas y procesos que, aun no cumpliendo los condicionantes definitorios, claros y específicos de las listas existentes y anacrónicas, terminan reubicándose y, por consiguiente, contribuyendo a la inevitable desaparición de las ya finísimas y extemporáneas líneas divisorias entre las diferentes disciplinas de las grandes bellas artes.

Es ya sabido por todos aquellos que se dedican al apasionante mundo de la gráfica que, desde hace ya algunas décadas y «sin frenos», la ortodoxia del grabado tradicional se está viendo desbancada por lo que hoy en día conocemos como gráfica expandida. Dicha nomenclatura se ha

repetido de forma vehemente, terminología que tiene su origen en Rosalind Krauss (1979)[1] y su campo expandido, quien la introdujo inicialmente en temática escultórica para después ser adoptada por el resto de las artes. La consecuencia de todo ello ha repercutido también en la figura del grabador, *rara avis*, anacrónica y sustituida actualmente por el artista gráfico o por el *visual artist*. Los parámetros conservaduristas que se mantuvieron intactos durante siglos y que han llegado debilitados hasta nuestros días, se ven actualmente como recursos puramente románticos y poco productivos artística y económicamente hablando.

Cada vez más, las técnicas calcográficas se utilizan como un proceso artístico que complementan cualquier tipo de creación, y en detrimento como una técnica aislada y única para la obtención de una obra de arte. El cambiante mercado busca la atención de un público más amplio y heterogéneo, demanda incesantemente lo diferente, lo extravagante, lo transgresor, lo nunca visto, lo imposible. Por todo ello, la incansable búsqueda -por parte de los artistas- de la tan cotizada interdisciplinariedad, transdisciplinariedad o de la transversalidad, así como de nuevos efectos, del uso de las nuevas tecnologías y de la creciente e incipiente experimentación con materiales nuevos en el mercado, han logrado rediseñar las bases de importantes concursos para dar cobijo a la incontrolada hibridación entre técnicas y disciplinas que en tiempos pretéritos y puristas hubieran sido consideras inapropiadas e inadecuadas. Todo ello ha llevado, inclusive, a tener que actualizar su prehistórica denominación o nomenclatura favoreciendo con ello la desaparición del hermetismo con el que fueron creados. Ello no significa que, como afirma Mora (2018):

> La gráfica actual pretende [hacer] desaparecer al grabado, al contrario, lo reconoce y revalora otorgándole su lugar porque la confluencia de nuevos métodos en los lenguajes gráficos, tales como la Electrografía, no serían posibles sin una maduración tecnológica y conceptual.

[1] El concepto "campo expandido" (expanded field), se emplea referenciando a Rosalind Krauss, en relación al artículo "La escultura en el campo expandido", publicado en la revista October, nº 8., en Nueva York, "La escultura en el campo expandido (1979).

La barrera entre las principales artes es tan débil que el grabado tradicional convive y sirve de fuente de información a disciplinas como la performance, la escultura, la pintura o el media art, entre otras, y viceversa. A estas alturas de siglo, lo que se tenía muy claro no hace tanto, hoy en día, la respuesta queda desdibujada: ¿Qué se considera grabado y qué no? Nos encontramos en un momento crucial de la historia, donde ya no existe "la ficticia necesidad de definir con precisión la obra gráfica contemporánea, de taxonomizar sus usos y derivaciones, es deudor de las prácticas más rancias de un fundamentalismo anterior" (Santiago, 2011, p. 121).

Pero no solo estas cuestiones de fusión, de hibridación, de yuxtaposición, de amalgama y de la búsqueda de «la gallina de los huevos de oro» ha llegado a nosotros para quedarse. Ahora, también, es posible ejercer un tipo de gráfica intangible, incluso prescindir de elementos -que en su día fueron inalterables e incuestionables e inamovibles y completamente necesarios durante siglos- como la matriz o el tórculo. La gráfica virtual, gráfica radicante o la gráfica taxonómica creada en otra dimensión, la virtual, ofrece resultados artísticos de vanguardia. Así pues, los límites formales y tradicionales quedan cuestionados en pro de una terminología como gráfica híbrida, gráfica post digital o gráfica 2.0, producto de una imperante e imparable cultura tecnológica mundial.

Esta rotura vertiginosa en la tradición calcográfica tiene su origen en la confluencia de varios y diferentes factores, entre los que se encuentra principalmente la invención de la obra gráfica como estampa única u obra original. Aunque el aniversario del monotipo todavía crea cierta controversia, y bautizado en una de sus ocasiones como *eau-forte mobile* o, lo que es lo mismo, aguafuerte versátil, pudo ser uno de los desencadenantes, donde el entrapado de una matriz entintada podía variar dando origen a obras diferentes y genuinas, tal y como apunta el autor Martínez (2017): "la interpretación sin límites de la matriz en el momento de su estampación, mediante la técnica del entrapado, lo que estaba estrechamente relacionado con el ideario impresionista" (p.7).

Como adelantábamos en líneas anteriores, junto con este y otros muchos condicionantes y, debido al enorme potencial experimental que permite dicha disciplina en constante evolución,

el grabado ha sido objeto de creación para grandes artistas. Un claro ejemplo de ello fue Jean Dubbuffet, quien tomaba de su entorno cualquier objeto susceptible a ser estampado con la idea de deshermetizar un mundo, al parecer de eruditos y sabios, quienes en el presente, se verían más que obligados a aceptar el propio cuerpo como matriz, así como el uso de elementos arquitectónicos o, incluso, el agua, compendios que son ahora utilizados como nuevos sistemas matriciales con el único objetivo de "superar las convenciones históricas y las dimensiones físicas de aplicación, intervención y presentación, así como su adaptación al contexto en que se manifiesta" (Martínez, 2017, p.1).

Latexgrafía

La artista visual e investigadora costarricense Priscilla Romero desde hace más de una década centra su trabajo en las prácticas corporales contemporáneas. Es precursora de una nueva técnica de grabado denominada latexgrafía con la que primeramente registra las huellas de la piel con látex, material que se convierte en la matriz y, más tarde las estampa en diferentes soportes para crear obras bidimensionales y tridimensionales e instalaciones. Con este recurso procesual y técnico alternativo intenta documentar la huella vital de líneas y texturas, para reconfigurar un colectivo. Asimismo, pretende, tal y como afirma la propia autora:

Establecer un discurso crítico en torno a la percepción hegemónica del cuerpo en nuestra sociedad, y las relaciones que construimos con los demás a partir de la imagen plasmada en nuestra piel. Desde este enfoque, el tiempo graba las marcas que constituyen la memoria gráfica que identifica a cada persona (2010).

Poco a poco se está normalizando la consecución de procesos gráficos y calcográficos sin hacer uso de la matriz tal y como la conocemos y, por ende, del tórculo. Aquel elemento tan anhelado por todos aquellos antiguos estudiantes de grabado y que ahora su función puede sustituirse por una simple y ligera presión utilizando cualquier parte del cuerpo o incluso el propio peso del soporte receptor de la imagen.

Figura 1. *Segunda piel*, 2010-2019. Priscilla Romero. Matrices de látex. Tamaños variables.

Figura 2. *Archivo digital*, 2018-2022. Latexgrafía sobre papel gampi e instalación de matrices realizadas en látex. 3000 estampas de 8 x 5 cm y 450 matrices de dedos de látex.

Otro ejemplo transcendental que no podemos obviar y que, en parte, también ayudó a abrir las puertas del nuevo mundo de la gráfica expandida, allá por los años 60, fue el mítico acto performático llevado a cabo por el artista Yves Klein y sus estampaciones de cuerpos femeninos

entintados con el mundialmente conocido azul Klein sobre grandes soportes[2]. En su momento, todavía serían necesarias varias décadas para etiquetar dicho acto como un proceso para la creación de obra gráfica expandida. De este modo, pasado y presente se unieron en su día para engendrar una vorágine de novedosas formas de representación, y siempre, sobre un mismo concepto: el registro de una huella.

Como comentábamos en párrafos anteriores, en la actualidad, incluso el agua puede llegar a considerarse como matriz. Con el paso del tiempo, las tiradas o ediciones han ido poco a poco cayendo en desuso, y las novedades vanguardistas tuvieron un papel fundamental en ello. Las técnicas y procedimientos gráficos tradicionales empezaron a usarse de forma desinhibida para generar obras únicas. Ahora, con la gráfica expandida y con el uso de matrices alternativas se hace casi imposible una tirada o edición, y más todavía, si se utiliza un estado líquido como soporte matricial. Algunos ejemplos de ello son las técnicas milenarias, decorativas y artesanales como Suminagashi o Ebrú, que han perdurado en el tiempo para ser adoptadas y adaptadas como recursos para crear nuevas estampas.

La técnica Suminagashi

Esta disciplina creativa surge en China hace más de 2000 años. La traducción literal de su nombre es «tinta flotante», aunque existen documentos donde se le denomina *papel jaspeado, papel marmoleado* o *papel de aguas.*

Aunque se trata de una técnica que se mantuvo en secreto durante mucho tiempo, se puso de moda en el siglo XII como medio de expresión artístico. Durante el proceso, a modo de ritual y casi performático, el papel se colorea tras entrar en contacto con los pigmentos y la tinta negra o de colores que flotan expandidos formando círculos concéntricos en la superficie del agua, la que ahora puede ser considerada como la matriz. Se ha venido utilizado para encuadernar libros,

[2] Yves Klein aplicaba color sobre el cuerpo desnudo de una mujer. Y luego era ella misma quien se tumbaba sobre el lienzo, dejando la huella de su cuerpo como obra de arte. Pechos, vientre, cadera, la silueta que quedaba en el lienzo era indiscutiblemente, la de una mujer. Por primera vez no era erotismo, era *Body Art.* Tampoco es que Klein fuera feminista, pero resulta interesante este ejercicio de meta-pintura al que llamó *Antropometría.*

crear estampados en telas o papeles pintados para paredes y forrar muebles, pero hoy en día, esta práctica se ha incorporado al mundo de la gráfica de forma aislada o como complemento junto con otros procesos gráficos. Pueden lograrse composiciones y piezas con resultados originales y muy ricos gráficamente, y que, hasta el momento, son imposibles de conseguir mediante otro recurso técnico o procesual.

Figura 3. *Aire I*, 2013. Bea Mahan. Técnica Suminagashi. 50 x 70 cm.

Aunque hay una serie de pilares fundamentales y que se deben de tener muy en cuenta a la hora de ejecutar dicha práctica, los materiales pueden variar de un artista a otro y de una época a otra. Algunos, difícil de encontrar actualmente, como la hiel de buey, dispersante natural, se sustituye por alternativas sintéticas y productos novedosos que se pueden adquirir en el mercado con los que se consiguen idénticos grafismos, como expuso Mahan (2011):

> Siento fascinación por los efectos inesperados que me encuentro en el camino. Se generan muchos accidentes que puedo aprovechar. El misterio de no saber exactamente el resultado que voy a obtener hace que el proceso me atrape por completo, pues me parece que los materiales tuviesen vida.

Uno de los atractivos que hace especial esta técnica es esa especie de suspense que, igual que sucede en grabado calcográfico, se mantiene hasta que se levanta el papel de la matriz. Surgen gran variedad de formaciones y composiciones, infinitas, que se crean en la cubeta-matriz trasladándose de forma fiel al soporte definitivo con el propio peso del papel o una ligera presión manual y que dan origen a una estampa, a un monotipo. La palma de la mano sustituye ahora la función del tórculo, presionando suavemente por el reverso y eliminando así las burbujas de aire y favoreciendo que la mancha se estampe en el papel.

La técnica requiere de cierta habilidad y de práctica. Cabe la posibilidad de coger varios pinceles en ambas manos, uno de ellos cargado de la tinta y el otro con el líquido dispersante, e ir tocando de forma delicada y alternada la superficie del agua donde irán apareciendo aros concéntricos de mayor o menor grosor, dependiendo de la carga en el pincel y su posterior descarga.

Figura 4. Proceso de incorporación de tinta a la superficie del agua (ahora la matriz) alternando con el producto o químico tensor (2011).
Fotografía: Bea Mahan.

Ebrú

En España el nombre de Ebrú es poco conocido, dado que se ha hecho una traducción literal de lo que se obtiene con esta técnica, *el marmoleado sobre agua* o papel decorativo, también llamada pintura sobre agua. Se trata de una de las artes turcas más antiguas y, aunque existen varias teorías sobre cuándo y dónde se creó, algunas de las investigaciones al respecto la sitúan en Turkistán, en Asia Central, epicentro de multitud de civilizaciones. Otras, sin embargo, concretizan el lugar y el año exacto, en el Palacio de Topkapi en Estambul sobre 1539. Sea como fuere, se ha demostrado que ya se daba en la civilización Otomana desde tiempos muy anteriores (Del Valle, 2015).

Al tratarse de una técnica de características casi artesanales apenas existen obras firmadas, lo que aumenta el número de artistas anónimos que ejecutaban este proceso creativo. En el siglo XV los turcos utilizaron esta técnica para la creación de importantes documentos oficiales, sirviendo como medio para prevenir la alteración y falsificación de estos. Asimismo, a modo de arteterapia, ayudaba a calmar el alma y enseñaba a ser más paciente, llegando a tener efectos terapéuticos de forma muy positiva para aquellos que padecían enfermedades psicosomáticas, especialmente niños con discapacidades. El efecto de paz y relajación que transmite este proceso casi performático les ayudaba a equilibrar el sistema nervioso.

A pesar de su aparente sencillez se trata de una técnica muy importante en la historia del arte islámico, dado que fue muy utilizada junto con la caligrafía, llegándose a considerar un reflejo del pensamiento sufí[3]. En el siglo XVII el Ebrú llegó a Europa y sus resultados eran más conocidos con el nombre de papel turco, lo que le sirvió de trampolín para llegar al resto del mundo.

Para llegar a ser considerado maestro marmolero eran necesarios más de diez años de estudio y de trabajo. Los artistas que utilizaban esta técnica pasaban más de una década

[3] La experiencia sufí es el encuentro con la verdad absoluta y, esa verdad no puede convertirse en feudo ni monopolio de nadie y para nadie y tampoco está limitada a una cultura, raza o creencia concreta. La doctrina del sufismo consiste en que el hombre se entrega voluntariamente en cuerpo y alma a Dios (Abdel-Karim, 2008, p. 931).

aprendiendo a elaborar los tintes y conociendo a la perfección el proceso, antes de pasar al diseño sobre la superficie del agua (*Casa Turca*, 2015).

Figura 5. Técnica Ebrú. Incorporación de los tintes al *baño de agua* (2015).
Fotografía: Turkish Travel Blog

Con la llegada de la impresión a color en el siglo XIX fue relegada la demanda del material surgido de esta técnica, hasta entonces, era la única forma de conseguir bonitos papeles policromáticos con que adornar los libros, las cubiertas o las guardas. Todavía, hoy en día, se utiliza para forrar diversos objetos y para la encuadernación artesanal, aunque cada vez menos debido a la producción editorial industrializada.

A diferencia de la técnica del Suminagashi, en este caso es necesario llevar a cabo la preparación del *baño de agua*[4], ahora considerada como matriz, donde se depositarán los tintes que anteriormente se han elaborado. Para ello, se utiliza kitre blanco diluido en agua, una sustancia similar a la goma y que tiene la función de conservar el diseño en la superficie, impidiendo que este se expanda en exceso y deforme. El kitre, en definitiva, es un espesante que favorece también la posterior traslación de los pigmentos al papel receptor o estampa. La densidad óptima se consigue tras hacer varias pruebas, con el único fin de obtener la textura ideal. Si en

[4] Se denomina *baño de agua* a la cubeta con el agua espesada y preparada para añadir los tintes o pigmentos.

grabado tradicional este aspecto es controlado a través de las propiedades reológicas y tixotrópicas de las tintas, aquí se hace a través de la matriz alternativa. Si la disolución no resulta suficientemente viscosa, el diseño será difícil de manejar dado al carácter expansivo y natural de los líquidos y, complicará la consiguiente adherencia al papel. Si, por el contrario, el resultado es demasiado pegajoso, el papel quedará totalmente adherido al *baño de agua* o nueva matriz y será difícil levantarlo, echando a perder por completo la estampa.

Una vez preparada la cubeta de agua espesa, que, como decimos, hace la función de matriz, se dejan caer gotas de tinte sobre la superficie, para trabajarlas con diferentes instrumentos, hasta conseguir el efecto o grafismo deseado. Es común en este arte la creación de formas abstractas, geométricas, vegetales, de pájaros o incluso de caligrafías.

Dependerá de la imaginación del artista la cantidad de colores o la superposición y yuxtaposición de las manchas. En grabado tradicional los colores pueden incorporarse a la matriz, por ejemplo, de forma planográfica con diferentes densidades y la ayuda de las diferentes durezas de los rodillos mediante la conocida Técnica Roll Up o Hayter[5], en este caso existe la posibilidad de crear veladuras o transparencias dependiendo de la cantidad de pigmentos a la hora de elaborar los tintes.

Es un proceso complejo y delicado, en el que influyen la viscosidad del líquido usado como matriz, su tensión superficial, la capilaridad, el tipo de papel, el espesor de las pinturas y la habilidad técnica y artística del artesano que crea cada papel, que es único, pues es imposible hacer una réplica exacta (Garrido Herráez, 2012).

El artista turco Garip Ay nacido en Siirt, utiliza la técnica para crear «performances», grabando el proceso en video con la ayuda de una cámara cenital y una mesa de luz con los que obtiene sorprendentes resultados. Desde su ingreso en el año 2000 en la Escuela Superior de Bellas Artes de Diyarbakir se ha convertido en uno de los máximos referentes de esta técnica tradicional, a la que incorpora un toque contemporáneo.

[5] Es una técnica de impresión de grabado en metal creada por Stanley William Hayter en las vanguardias, a través de la cual, en una sola plancha y por medio de una sola impresión, se consiguen infinidad de colores, con una calidad cromática muy característica y difícil de obtener mediante otros procedimientos.

Técnicamente nos encontramos ante lo que podría ser una versión del monotipo, puesto que la obra resultante es única e irrepetible. El estado sólido y el más comúnmente conocido de la matriz, es ahora líquido. Asimismo, la presión del tórculo, puño o barem es sustituido por el principio de adherencia entre el papel y los pigmentos.

Figura 6. *Tribute to Vincent van Gogh* (2016). Garip Ay. Técnica Ebrú.

Conclusiones

Estos y otros muchos ejemplos son, una vez más, un intento de alejamiento de la ortodoxia gráfica y, por consiguiente, una aproximación a lo que se entiende por modernidad artística, por el carácter experimental de las nuevas prácticas para establecer nuevos territorios. Esta maniobra de progreso técnico, sin duda, es un medio inconsciente de control ante la devaluación que viene experimentando desde hace décadas la estampa, la que se ha visto eclipsada por los tiempos modernos y las nuevas tendencias creativas como bien señala la autora Mínguez (2013):

Las técnicas gráficas que nacieron bajo la premisa de reproducir una imagen tallada, incidida, o grabada directa o indirectamente en una matriz por medio de su estampación-impresión, se vieron sumidas al cerco de las «artes menores», pues donde la reproductibilidad podría convenir como una de las más fantásticas particularidades de este medio de expresión, se convirtió en su mayor lápida durante siglos (p.78).

A lo largo de la historia del arte han sido innumerables los artistas y creadores que han buscado alternativas técnicas y procesuales, independientemente de la rama, familia o disciplina,

con el objetivo de encontrar un medio expresivo acorde a sus necesidades y a su tiempo. Esta evolución y forma de concebir la obra gráfica surge, también, gracias al cambio de paradigma instaurado en las instituciones educativas y talleres, donde cada vez menos se ha dado importancia a la formación de profesionales del grabado con técnicas tradicionales y puristas, para apostar por enseñanzas gráficas más innovadoras, experimentales y contemporáneas. Uno de los ejemplos más notables y conocidos fue la Atelier 17 de París, fundada en 1927 por Stanley William Hayter, a quien se considera, todavía hoy en día, como el padre del grabado moderno y quien revolucionó el mundo de la calcografía con la técnica de la *Simultaneidad del color* o también conocida como el *Método de las viscosidades*. Hayter, concebía su taller como un centro de experimentación y un lugar para compartir e hibridar conocimientos, donde no existía la jerarquía entre profesor y alumno.

Pero es durante el Impresionismo, cuatro décadas antes a lo anteriormente citado, donde el color adquiere una importancia como elemento plástico en sí, llegando a dotar de contenido expresivo y dando especial significado a la obra y a la imagen. Es entonces cuando empiezan a tenerse en cuenta valores de complementariedad o de saturación en entre otros. Junto a este movimiento artístico, el Fauvismo, fue clave en el avance de la gráfica, dado que muchos de los artistas de la época la instituyeron como el medio de expresión por excelencia, autónomo y capaz de desvelar sus necesidades expresivas. Fue la litografía una de las técnicas gráficas más utilizadas en la época, inventada por el alemán Senefelder en 1796 la que, en la última cuarta parte del siglo XIX, se exprime como técnica que ofrece libertad cromática en el grabado, y la que favorecerá el entendimiento de la aplicación de color en la gráfica. Aunque fue usada para imprimir cartelería y reproducir obras artísticas, quedó en desuso con la llegada de las máquinas rotativas, de la impresión offset y de materiales alternativos más fáciles de manejar como el zinc, el aluminio o el plástico.

En contraposición a dicha libertad procesual que se estaba viviendo en el mundo gráfico, se propicia un intento de acotar y normativizar las experimentales prácticas que afloraban y que estaban ganando terreno a la tradición. En 1937 durante el Congreso Internacional de Grabado en

París y como consecuencia de la *Exposition Internationale des Arts et Tecniques Dans la vie moderne* se establece una clara definición de lo que es una estampa original y de lo que no. Por aquel entonces, se congregaron personalidades influyentes del ámbito para concluir aspectos normativos y de tiratura, que no solo afectaban a los galeristas, coleccionistas, comerciantes, sino también a los críticos de arte, creadores y artistas y a su forma de proceder. No sería hasta 1961 cuando dicha publicación vería la luz tras el *Third International Congress of Plastic Arts* celebrado en la ciudad de Viena (Mínguez, 2013).

Como parte de la evolución humana, el artista, también, se adapta al medio y a los nuevos tiempos, como afirma Alejandro Pérez Cruz: "Vivimos en una época en donde todo es apresurado y acelerado y tratamos de buscar procedimientos que sean rápidos" (2009). Han sido necesarios varios siglos para perfeccionar la gráfica tradicional -tal y como la conocemos hoy día- y sus procesos se han ido constituyendo de forma lenta, mientras que, en la nueva gráfica o gráfica expandida, surge, en parte, de la incompetencia del artista, la que evoluciona a una velocidad imparable en búsqueda de un concepto totalmente diferente.

Bibliografía

Abdel-Karim, G. (s.f.). El Sufismo y el islam. *Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica*, *64* (242 S.Esp), 931-946. Recuperado a partir de https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/5194

Casa Turca (2015) Ebru *"Pintar sobre del agua"*. Disponible en: http://casaturca.org/portfolio/ebru-pintar-sobre-el-aqua/ (Consultado: 1 septiembre 2023).

Del Valle, D. (2015) *Sensaciones, Ebrú: El arte de la paciencia*. Disponible en: http://daviddelvallera.blogspot.com/2015/05/ebru-el-arte-de-la-paciencia.html (Consultado: 6 febrero 2023).

Garrido Herráez, J. (2012) *Artimañas, Papel al agua - Marbled paper*. Disponible en: http://artimannias.blogspot.com/2012/01/papel-al-agua-marble-paper.html (Consultado: 06 febrero 2023).

Mahan, B. (20 de octubre de 2011) Una técnica japonesa. *Bea Mahan.* *https://www.beamahan.com/blog/page/2/*

Martínez Moro, J. (2017) Grabado en expansión. Medios históricos y nuevas perspectivas. Universidad de Cantabria. https://www.academia.edu/35460012/Grabado_en_expansi%C3%B3n_2017_

Mínguez García, H. (2013) Copia versus original-múltiple. Una relación dialógica en el arte gráfico reproducible. Arte, Individuo y Sociedad, 25(1) 77-93.

Mora, V. (2018) Electrografía: notas para una definición acerca de la gráfica actual. *MAGOTZI Boletín Científico De Artes Del IA*, *6*(12). https://doi.org/10.29057/ia.v6i12.3173

P. Taller, O. (15 de junio de 2016) *Tribute to Vincent van Gogh by Turkish artista Garip Ay*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=VF3zc3Xh40k (Consultado: 6 de febrero de 2023).

Priscilla Romero (2010-2019). *Second Skin*. http://www.priscillaromeroart.com/second-skin.html

Santiago Iglesias, J. A. (2011) Ser o no ser. Gráfica ataxonómica en el marco de un arte inmaterial. Foro Internacional de Arte Múltiple. Edita: Servicio de Publicaciones (Universidade de Vigo). https://www.academia.edu/8970382/Ser_o_no_ser_Gr%C3%A1fica_ataxon%C3%B3mica_en_el_marco_de_un_arte_inmaterial

Soler Baena, A. (1999) *Luces y Sombras en la Idea Actual de Estampa Original*; Dirección: María Teresa Carrasco, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. https://idus.us.es/handle/11441/89602

Turkish Travel Blog (s.f.) *The Beautiful Art of Ebru Painting in Turkey*. Disponible en: https://turkishtravelblog.com/art-ebru-painting-in-turkey/ (Consultado: 1 septiembre 2023).