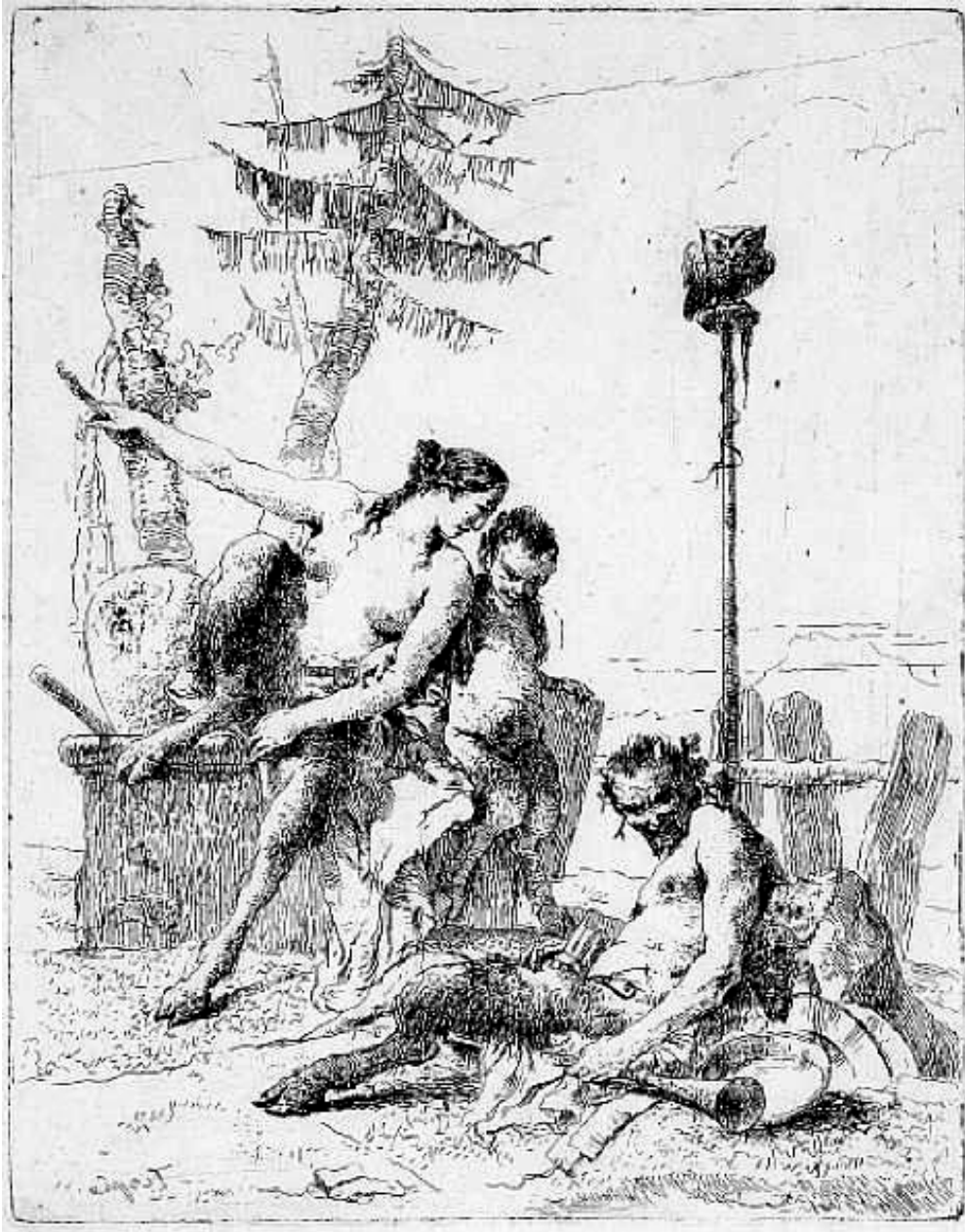


Muy importante en la obra gráfica de Giambattista, es la utilización del blanco puro del papel como elemento compositivo de la imagen. Se pierde el "horror vacui" en sus trabajos, la forma habitual de llenar totalmente de trazos la superficie de la plancha grabada desaparece en sus obras. El resultado final es paradójico, sus obras plenamente barrocas, con esa implicación que el término suele tener en el sentido de abigarrado o sobrecargado, carecen de estas características, están reducidas a lo esencial. La claridad de los fondos pastel que observamos en sus pinturas se traducen en los aguafuertes en zonas blancas atravesadas por finas líneas que limitan nubes, elementos alejados u horizontes.



- Scherzi. Familia de sátiros.





-Variedad de líneas propia del aguafuerte de Giambattista Tiepolo.



Giandomenico y Lorenzo, colaboradores de su padre desde la infancia y debido al gran éxito del taller familiar, desarrollan un estilo común orientado a homogeneizar las grandes obras en que la firma Tiepolo estuvo implicada. El éxito en Venecia y fuera de ella, con largas estancias en Wurzburg y Madrid, donde realizan una enorme tarea en los frescos de las respectivas residencias palatinas, no permitirá su total desarrollo independiente como artistas hasta la desaparición de Giambattista.



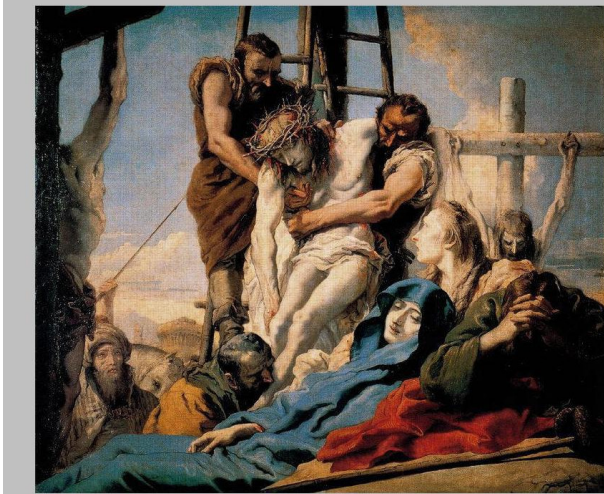
-Apoteosis de la Monarquía Española. Fresco, fragmento. Antecámara de la Reina, Palacio Real de Madrid. 1762-66.

**Giandomenico Tiepolo:** Inicia su labor como pintor en solitario con la realización de un ciclo, las Estaciones de la Cruz, en la iglesia veneciana de San Polo y de esas obras surgirán sus primeros aguafuertes en los últimos años década de los 40. De estilo menos impetuoso que su padre, su mayor racionalidad le lleva a reproducir lo más fielmente posible las pinturas, lo que pudo suponer un cierto obstáculo creativo.

Siendo uno de los últimos representantes del Rococó como estilo artístico, su trayectoria vital se condiciona en lo público y lo personal por el cambio de ciclo. Venecia ha perdido hace tiempo el imperio marítimo y su influencia en Europa, alejada



y excluida de las nuevas rutas comerciales. La Ilustración, la Revolución Francesa y las posteriores Guerras Napoleónicas transformarán por completo el panorama político, social y artístico del continente europeo.



- Distintos aspectos estilísticos en la pintura de Giandomenico Tiepolo.

La pintura de Giandomenico oscila entre la fidelidad al estilo de Giambattista y sus obras de un costumbrismo feliz y galante. En sus últimos trabajos de los años 90, trabajará en la villa familiar de Zianigo, fuera de su ciudad, desarrollando una temática totalmente ajena a la mitológica, religiosa o histórica del periodo en que la familia trabajaba en equipo. Las andanzas de Pulcinello, personaje veneciano de la Comedia del Arte serán el motivo central de estos frescos. Tras la anexión de Venecia al Imperio Austrohúngaro en 1796, Giandomenico se retirará definitivamente a la villa campestre.



En la realización de los aguafuertes basados en Las Estaciones de la Cruz, Giandomenico desarrollará por completo sus aptitudes como aguafortista siempre en el campo de influencia de su padre y maestro Giambattista. Con un tratamiento comparativamente más convencional que la enorme obra que desarrollará a lo largo de su carrera, en "Las Estaciones" ya se apuntan sus capacidades para traducir al aguafuerte imágenes de origen pictórico que luego utilizará, alcanzando niveles incomparables, en los grabados al aguafuerte de obras propias y paternas. De los 181 grabados realizados en su vida, 116 están basados en originales de Giambattista.



-Giandomenico Tiepolo, Las Estaciones de la Cruz. Fragmentos. 1748-49

Las Estaciones de la Cruz, consta de 16 estampas, 14 Estaciones más el frontispicio y la dedicatoria. En las imágenes aparecen en multitud de ocasiones elementos iconográficos derivados de los Capricci y Scherzi de Giambattista como magos y figuras



exóticas ajenas a la temática principal, al mismo tiempo la sensación de realismo que le caracterizará en sus siguientes trabajos, también aparece en estas obras tempranas.

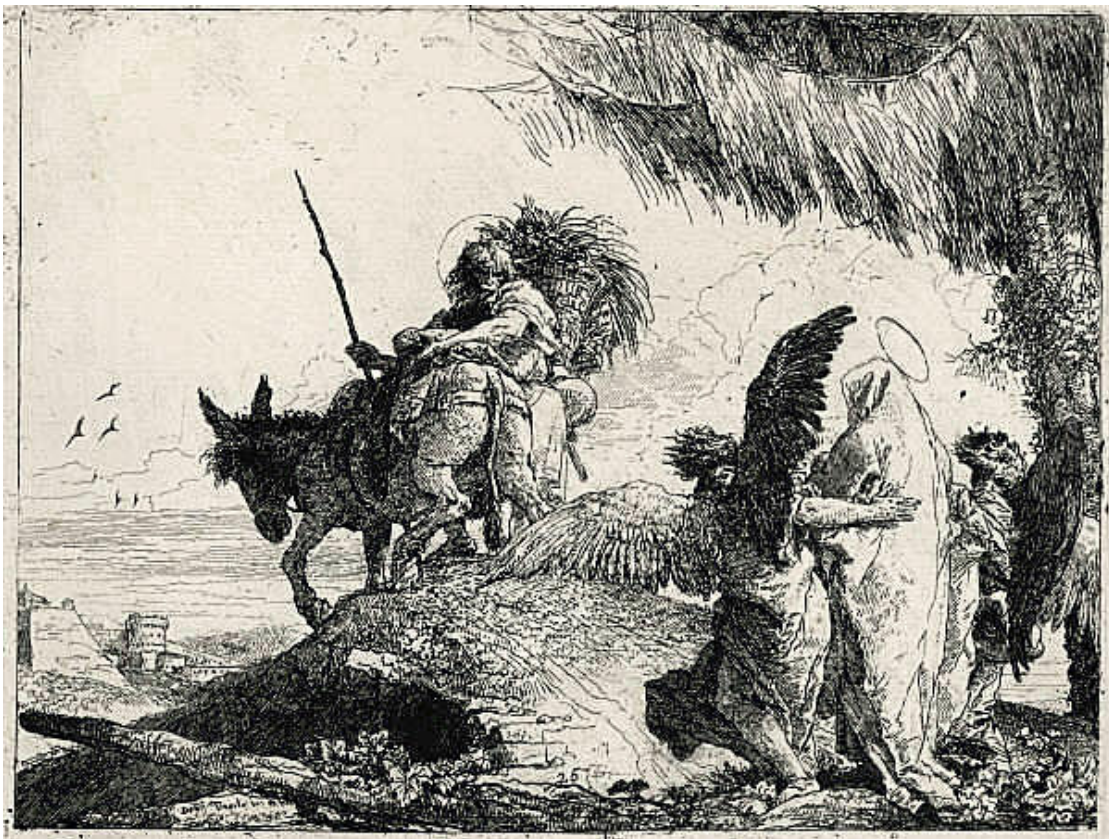


-Las estaciones de la Cruz, detalle del rostro de Cristo y de un personaje de clara inspiración paterna.

En los primeros 50, durante su estancia en Wurzburg para realizar el encargo del Príncipe Obispo de los frescos en la residencia palatina, Giandomenico emprende el trabajo de realización de una serie de grabados sobre un tema clásico de la representación religiosa, "La Huida a Egipto", ya abordado por multitud de predecesores y al que conseguirá dar un vuelco innovador tanto en lo iconográfico como en lo estilístico.

Las imágenes se suceden a modo de storyboard, dando una nueva sensación de continuidad original y precisa a aquello que se está narrando. La serie consta de 25 grabados más la dedicatoria y el frontispicio, en las que se puede apreciar tres grados de evolución en su estilo según avanza la fecha de ejecución.





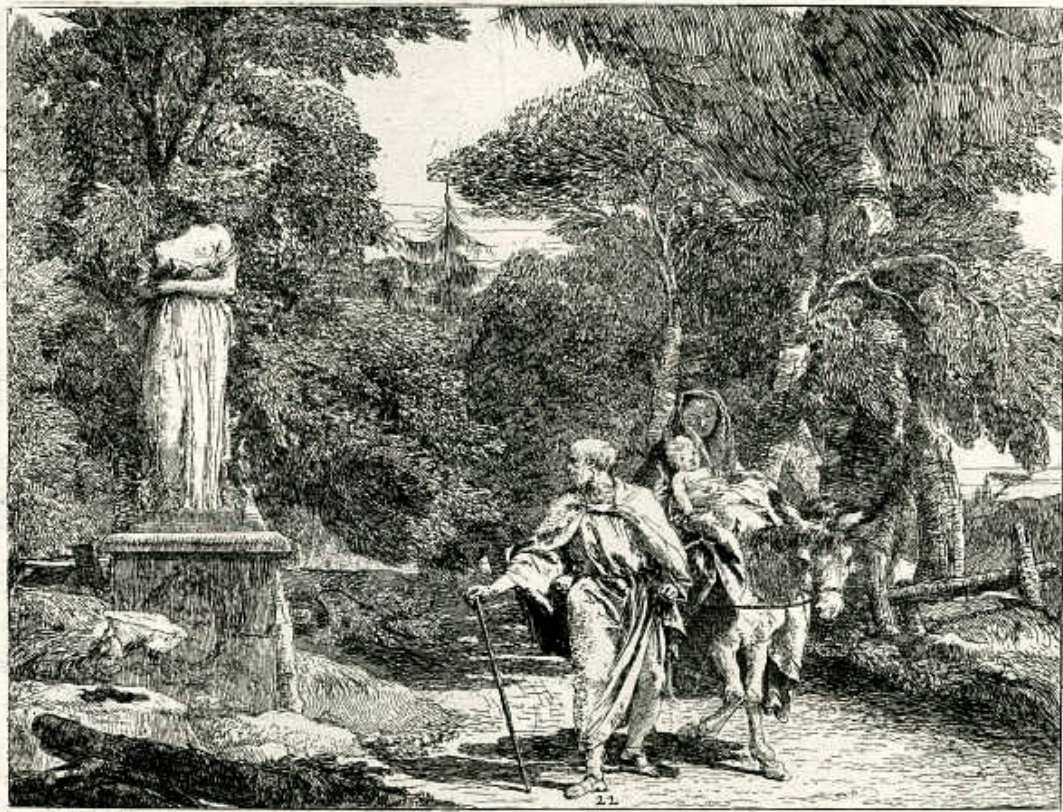
-La Huida a Egipto. Estampas del primer periodo de ejecución. 1750-53.





-La Huida a Egipto. Estampas del segundo periodo de ejecución. 1750-53





- La Huida a Egipto. Estampas del tercer periodo de ejecuci3n. 1750-53.



En la primera fase, aparecen los grandes espacios blancos importantes para la composición, propias de la obra de su padre, atravesadas por finas líneas que marcan contornos lejanos. Árboles, ruinas o bajorrelieves heredados. Gran libertad en el estilo gráfico y en los tipos de línea, arabescos, ondulaciones, pequeños toques intermitentes, además de un gran dominio del claroscuro y de las transiciones tonales, suaves o fuertemente contrastadas según las necesidades de la imagen.

Más adelante su forma de trabajar adquiere constancia, madurez y una fluidez mayor, aparecen las tramas de paralelas ondulantes, aumenta la variedad en los trazos y las líneas entrecruzadas se extienden por toda la plancha.

En las últimas estampas, las composiciones se vuelven más relajadas y elegantes y el claroscuro se perfecciona. En el conjunto de la serie el realismo se incrementa por la presencia y el detalle en la representación de objetos cotidianos como jarros, cestos o muebles, de la vegetación y las arquitecturas. Las composiciones en diagonal aumentan el sentido de profundidad y los personajes respiran humanidad. En definitiva, Giandomenico consigue además de un gran logro artístico personal, el nivel técnico más que suficiente para acometer la obra gráfica en colaboración con su padre, derivada de los dibujos y pinturas originales de este.



-La Huida a Egipto. Otras estampas de la serie. 1750-53.





-Giandomemico Tiepolo. La huida a Egipto, aguafuerte.





-Dedicatoria de La Huida a Egipto con Wurzburg al fondo, Dibujo y aguafuerte.



Otros ejemplos de aguafuerte ejecutados según sus propios originales.



*Joannes Dominicus Tiepolo  
invenit. pinxit et delineavit*

- Giandomenico Tiepolo, Santa Margarita de Cortona, aguafuerte.





- Giandomenico Tiepolo. La Gloria coronando a la Virtud, aguafuerte.





-Giandomenico Tiepolo. Diferentes grafías en sus aguafuertes.



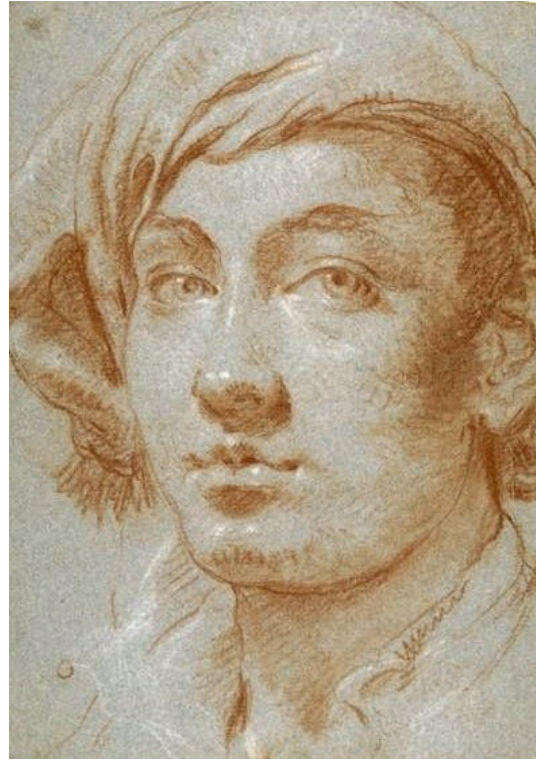
En 1770, fallece Giambattista en Madrid y el equipo familiar se disuelve. Ya en los últimos años de estancia en la corte española de Carlos III, el gusto por el Neoclasicismo emergente hace que se califiquen las obras de los Tiepolo como anticuadas. Giandomenico regresará a Venecia, mientras que su hermano Lorenzo permanece en Madrid con un relativo éxito hasta su prematura muerte en 1776.

**Lorenzo Tiepolo:** La obra en solitario del menor de los Tiepolo es la que más se aleja del estilo conjunto familiar iniciado por Giambattista. Costumbrismo y realismo, como en Giandomenico, la utilización del pastel según el modo de la escuela de pastelistas veneciana, de la que Rosalba Carriera fué principal difusora y la representación de personajes populares españoles, son sus características principales. Es el mejor retratista de la familia pero no consiguió puestos oficiales en España y su temprana desaparición nos privó de ver hasta donde hubiera llegado su obra alejado de las influencias de su padre y hermano.



- Lorenzo Tiepolo, Cecilia Guardi Tiepolo. Retrato al pastel. 1757.





-Lorenzo Tiepolo, Joven fumando en pipa y autorretrato. Sanguina y clarión.



-Lorenzo Tiepolo, Tipos populares españoles, detalle. Pastel.



En el campo del grabado, todos los trabajos que se han difundido de Lorenzo Tiepolo, escasos pero de extraordinaria calidad, son interpretaciones de obras de Giambattista salvo una atribución de gran valor por tratarse del único posible aguafuerte ejecutado según modelo del propio Lorenzo. Retrato cuádruple de diferentes fisonomías, enigmático y de técnica simple y eficaz.



- Lorenzo Tiepolo. Cuatro cabezas. Aguafuerte.

**Colaboración creativa** : Ya hemos hablado de la enorme identificación estilística en materia pictórica entre los tres miembros del clan Tiepolo, sobre todo en las empresas de mayor dimensión, los grandes frescos de mansiones y palacios de la aristocracia o la realeza europea. La labor de distinguir que partes pertenecen a una mano u otra no es sencilla. Sabemos que Giandomenico tuvo una participación muy grande en los frescos de Wurzburg y se pensaba que lo mismo ocurría en el Palacio Real de Madrid, pero recientes estudios atribuyen a Lorenzo la realización de una gran parte del trabajo tanto del Salón del Trono como de otras partes del Palacio. Incluso más extensa que la de Giandomenico.

En el desarrollo de su producción gráfica, pocas veces en la Historia del Grabado podremos encontrar un grado de integración mayor entre artista y grabadores. Los hermanos Tiepolo son aprendices y posteriormente ayudantes en el taller de su padre desde la infancia. Nos consta que Giandomenico ya a los trece años es uno de sus ayudantes principales.



El complejo proceso de identificación entre pintor y grabador lo llevan incorporado por su parentesco y formación, los resultados se benefician de esta circunstancia, ya que la traducción al lenguaje gráfico de las obras de Giambattista por parte de sus hijos, gracias a esa doble filiación, se nos ofrece como la ideal en lo técnico y en lo artístico.



-Martirio de Santa Ágata, Giambattista Tiepolo. 1745-50.  
-Giandomenico según Giambattista, aguafuerte.

Estas obras al aguafuerte, son realizadas con la intención de difundir la imagen de Giambattista a nivel internacional. Los grabados de Giandomenico y después los de Lorenzo darán a conocer los logros venecianos de su padre en toda Europa. Aunque parece que Giambattista no se esforzaba especialmente en buscar encargos fuera de Venecia, rechazando encargos importantes en algunas cortes europeas, su imagen grabada contribuyó a ese conocimiento y apreciación y a la aceptación por su parte de obras de enorme prestigio y remuneración económica, Wurzburg y Madrid serán las emblemáticas.



Los dibujos preparatorios para los aguafuertes son de difícil atribución pero nos consta que fueron realizados tanto por Giambattista como por sus hijos, algo lógico dada la capacidad para desarrollar el estilo común del equipo Tiepolo. No hay una estricta división de funciones, en muy diferente grado pero los tres dibujaron, pintaron y grabaron obras propias e interpretaciones.



-Dibujo preparatorio para El Martirio de Santa Ágata y Turco, atribuidos a Giambattista.



- Giandomenico según Giambattista. Estudio de cabeza, aguafuerte y dibujo.



**Giandomenico** aplicará en los aguafuertes de interpretación todo el bagaje técnico desarrollado y consolidado en la producción de su propia obra. Su repertorio gráfico fue capaz de expresar la gran riqueza tonal necesaria para reflejar los característicos aspectos atmosféricos de los originales.

**Estudios de Cabezas:** Conjunto de 60 grabados divididos en dos volúmenes de 30 imágenes, en los que se representa una gran variedad de tipos humanos; magos, papas, filósofos, guerreros o personajes orientales, aparecen representados según una tradición que de nuevo nos remite a Rembrandt y Castiglione y a los seguidores de ambos.



-Rembrandt, oriental y Castiglione, personaje barbado. Aguafuertes.

En las "Cabezas", Giandomenico utilizará una variadísima gama de recursos lineales en el aguafuerte. Algunos autores las dividen en dos grandes bloques de producción pero en realidad los personajes y la forma de resolver las estampas pertenecen a un número mucho mayor de tipologías tanto gráficas como fisonómicas. Derivados de dibujos y pinturas del padre, su propio estilo siempre está presente. Aporta una gran vitalidad en los detalles anatómicos que destacados o envueltos y velados según los ejemplos, consiguen un alto grado de penetración psicológica mediante el extraordinario trabajo claroscuro.

Utilizando en unas la ligereza visual derivada de Capricci y Scherzi, mezclando punteados con zonas de sombreados en trama u ocupando los espacios con finas líneas paralelas, curvadas u onduladas, Giandomenico crea una galería de interesantes tipos humanos, realista y alejada del enigma propio de los tipos grabados en las estampas de Giambattista.

























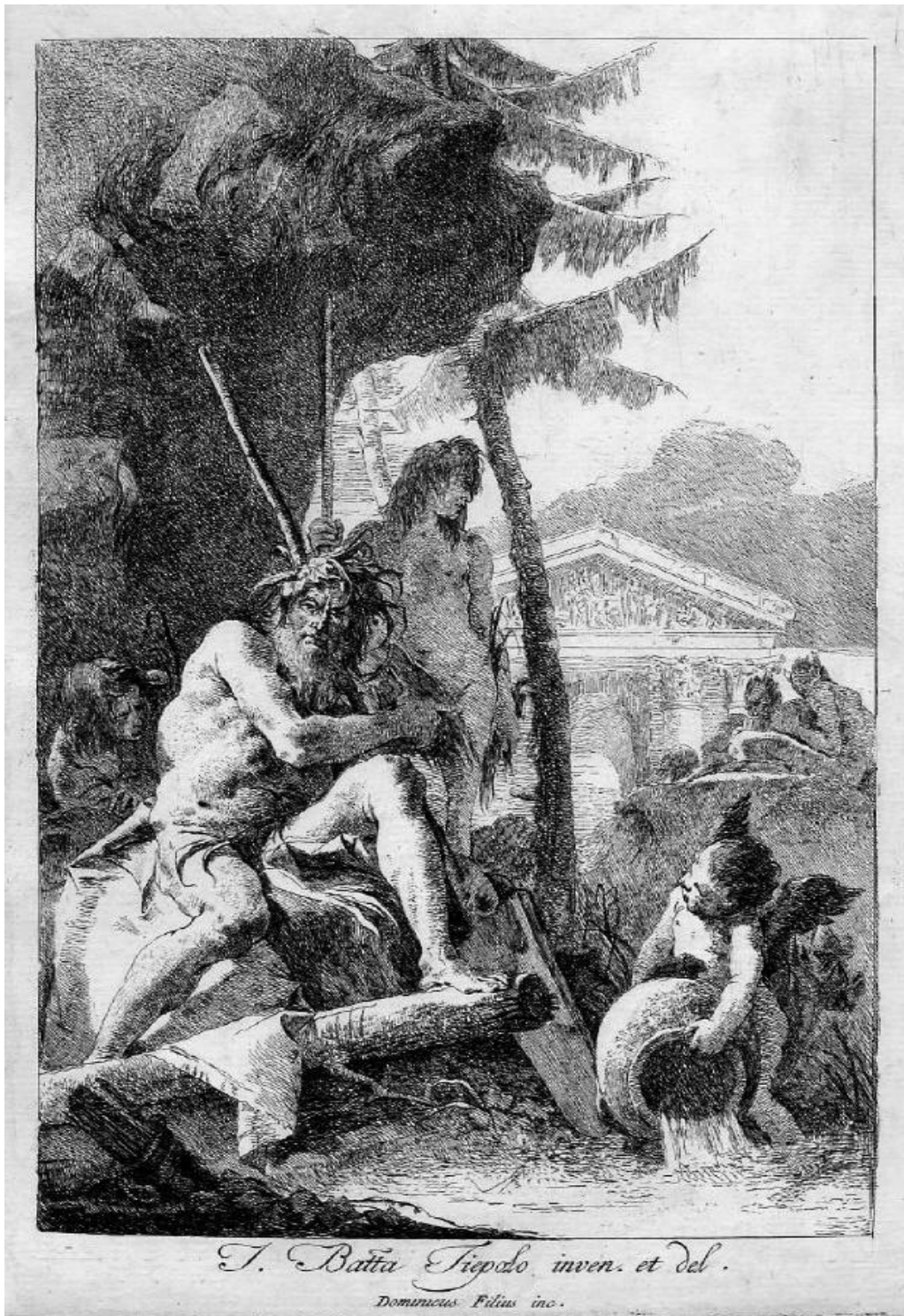


Giandomenico además de las 60 estampas que forman los "Estudios de Cabezas", grabó otras 56 imágenes según originales paternos teniendo como referencia dibujos, cuadros o frescos completos o fragmentados. Su forma de acometer estas obras si bien limitada por la necesaria fidelidad a las obras traducidas, posee todas las características de su estilo y sentimiento. Es capaz de crear sugestivas imágenes usando descansadas redes de finas líneas de transparente modulación, dándole un nuevo nivel al uso de los valores del blanco y negro.



-Giandomenico Tiepolo según Giambattista. Venus y el Tiempo (detalle).  
Aguafuerte de gran riqueza tonal.





-Giandomenico Tiepolo según Giambattista. Dioses Fluviales, aguafuerte.

Gran riqueza gráfica y valoración tonal en esta estampa que reúne aspectos de la iconografía paterna de los Scherzi más el alto grado de desarrollo técnico alcanzado en sus propias obras. Las tramas de finas líneas y la luz focalizada consiguen una gran riqueza en el claroscuro y la profundidad mediante suaves o contrastados pasajes, desde el blanco puro del papel hasta los densos entramados del primer plano.





*Francisco Comiti Algarotto, Illustrissimo aequae, ac Doctissimo Viro*

*Tabulam, quam IESE e patris penicillo procedentem, olim benigne acceperat, pingentem consilio adiuvans, civitate fovens; ari nunc a se incusam patri libentissimo morem gerens humiliter dedicat.*

*J. Dominicus Tiepolo Pinx.*





-Giandomenico Tiepolo según Giambatista. "San Patricio predicando" y "La Virgen y el Niño con San Antonio de Paula y San Antonio de Padua". Aguafuertes.

Imágenes de iconografía religiosa pintadas por Giambatista, dibujadas y grabadas por Giandomenico.







Página anterior: Giandomenico Tiepolo según Giambattista, "Angélica transportada en el carro por los aires, cae enamorada de Medoro dormido". Aguafuerte.

Comparación entre la pintura y el grabado que la reproduce en la que además de las características técnicas tan eficaces de su realización, podemos apreciar que el cambio de escala no desmerece el resultado final de la estampa.



- Giandomenico Tiepolo según Giambattista. Angélica curando las heridas de Medoro.

Tratamiento artificial de la fuente de iluminación, el personaje en penumbra del término medio, inverosímil en realidad, es así representado para servir de corte y pasaje entre el primer plano y el fondo





-Giandomenico Tiepolo según Giambattista. Lucrecia amenazada por Tarquino.  
Óleo sobre lienzo y grabado al aguafuerte.



La obra grabada de **Lorenzo Tiepolo** según Giambattista, tan solo 9 imágenes, influenciada por su padre y hermano, no carece sin embargo de características propias.



-Lorenzo Tiepolo según Giambattista. San Antonio de Padua devolviendo un pie cortado a la víctima. Aguafuerte.

Utiliza una técnica más sencilla de trazos paralelos con la que consigue una gran variedad de efectos tonales. De carácter seco y directo, aporta dramatismo a las imágenes paternas diferenciándose claramente del estilo de Giandomenico.





-Giambattista Tiepolo, Santa Tecla rogando por el fin de la peste, óleo. 1758-59.





-Lorenzo Tiepolo. Interpretación al aguafuerte de la obra de Giambattista.





-Lorenzo Tiepolo según Gianbatista. San Joaquín y Santa Ana presentan a la Virgen niña a Dios Padre. Aguafuerte.





- Lorenzo Tiepolo según Giambattista. Triunfo de Venus. Aguafuerte.

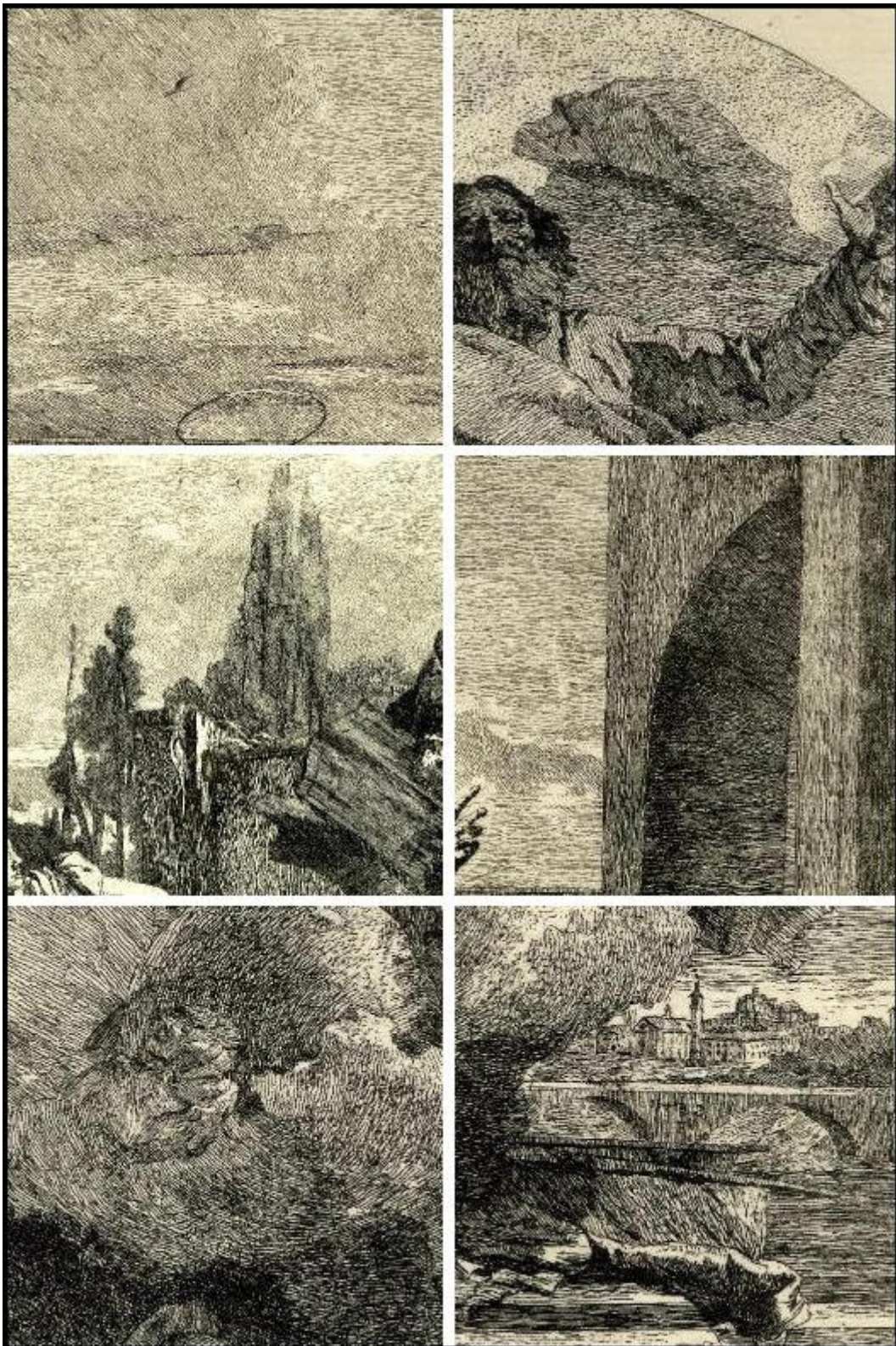
En casi todas las obras de Lorenzo, el uso del blanco puro del papel en los fondos como elemento importante de la composición, no existe o no es tan marcado. Estos se trabajan casi por completo mediante finos rayados, dejando al ácido la función de modular tonos para dar variedad lumínica a las superficies.





-Lorenzo Tiepolo. Dos estampas de la historia de Rinaldo y Armida.





-Lorenzo Tiepolo. Repertorio gráfico.





Giov. Batt. Tiepolo Immaginò e dipinse e Giov. Dom. Figlio Delin. Scolpi, e dedicò  
 quest'opera all'Almo Sig. Antonio Zanetti di Girolamo uomo eruditissimo  
 Acquista l'opra dal tuo nome onore,  
 onor al nome tuo, rende la speme  
 d'aver dal lume tuo gloria maggiore...

- Giandomenico Tiepolo según Giambattista. Dedicatoria a Zanetti de La Última Cena con perro en primer término. Grabado y detalle de la cartela.



Antón María Zanetti publicaría pronto, 1743, los Capricci de Giambattista que de esta forma alcanzarían difusión europea entre una élite de aficionados, haciendo lo mismo posteriormente con los Scherzi. El mismo Giandomenico publica en 1753 sus Estaciones de la Cruz y la Huida a Egipto. De la salida al mercado del resto de las imágenes nada sabemos hasta las recopilaciones posteriores a la muerte de Giambattista.

En 1774 Giandomenico, ya en Venecia, publica las dos colecciones de Estudios de Cabezas y entre 1775 y 1785, tres diferentes compendios con los aguafuertes de los tres Tiepolo.



- Fragonard según Giambattista Tiepolo. Soldado ante cinco jueces. Aguafuerte, 1761-64.





-Giambattista Tiepolo, Capricci, "Tres soldados y un muchacho". Y Goya, Los Desastres de la Guerra, "Esto es peor".



Las enseñanzas de Giambattista Tiepolo, que en su obra propia, espontánea y directa, desarrolla un mundo de cualidades poéticas con su simbolismo pintoresco, se trasladan y evolucionan en sus hijos hacia una estética gráfica más elaborada, de riquísima variedad tonal. Los tan apreciados "medios tonos gris plateado" tan buscados por el tradicional coleccionista de estampas, adquieren un desarrollo óptimo en los trabajos de Giandomenico y Lorenzo.

Con ellos los aguafuertes se vuelven más complejos. La obra de Giandomenico se caracterizará por el equilibrio, por el gran control técnico del ácido y como consecuencia de los efectos de luz y sombra. Lorenzo, autor de extremadamente refinados pasajes luminosos, incrementa en su obra la oscuridad de sus sombreados, aportando una nueva riqueza que le es propia, al trabajo familiar.

El conocimiento y la apreciación de sus trabajos expresada por sus contemporáneos y por artistas posteriores como Fragonard, Goya o Delacroix, nos hablan no solo del interés que despertaron al desarrollar el aspecto técnico del aguafuerte, si no de la importancia que este medio supuso en la influencia que los Tiepolo ejercieron en su tiempo y en la posteridad.



-Los Tiepolo. Frescos de Wurzburg, detalle del medallón conmemorativo. 1750-53.



### **-Bibliografía específica: Los Tiepolo.**

**BASTA, Chiara.** *Tiepolo e Palazzo Labia*. Skira. Milán, 1996

**BOORSCH Suzanne.** *Venetian Prints and Books in the Age of Tiepolo*. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 1997

**CAILLEUX, Jean Michel. ROLAND, Marianne.** *Giambattista Tiepolo (1696-1770), Domenico Tiepolo (1727-1804) et Lorenzo Tiepolo (1736-1746): peintures, dessins, pastels*. Galerie Cailleux. París, 1974

**CALASSO, Roberto.** *El Rosa Tiepolo*. Anagrama. Barcelona, 2009

**CHERIX, Christophe . MASON, Rainer Michael . SUCCI, Dario.** *Les Tiepolo : peintres-graveurs : Giambattista, Giandomenico, Lorenzo*. Musées d'art et d'histoire. Ginebra, 2001

**CHIARELLI, Renzo.** *Los Tiepolo en Valmarana*. Albaicín /Sadea. Granada, 1970

**CHRISTIANSEN, Keith.** *Giambattista Tiepolo, 1696-1770*. Metropolitan Museum of Art- Harry N. Abrams. Nueva York, 1996

**DONAZZOLO CRISTANTE, Cristina .GRANSINIGH, Vania .***Giambattista Tiepolo tra scherzo e capriccio : disegni e incisioni di spiritoso e saporitissimo gusto*. Castello di Udine . Electa. Milán, 2010

**FEELY, Morgan.** *Etchings by Giandomenico Tiepolo from the Royal Academy collection*. Royal Academy of Arts. Londres, 2005

**HELMBERGER, Werner.** *Tiepolo's world the ceiling fresco in the staircase hall of the Würzburg Residence*. Bayerische Schösserverwaltung. Munich, 2008

**JAMES, Philip.** *Drawings and etchings by Giovanni Battista and Giovanni Domenico Tiepolo*. The Arts Council of Great Britain. Londres, 1955

**KNOX, George.** A sketch book of Lorenzo Tiepolo at Würzburg. Musei Civici Venetiani. Venecia, 1968

**KNOX, George.** *Etchings by the Tiepolos : Domenico Tiepolo's collection of the family etchings from an album in the Cooper-Hewitt Museum of Design, Smithsonian Institution, New York*. The National Gallery of Canada. Ottawa, 1976

**LAFUENTE FERRARI, Enrique.** *Grabados y Dibujos de Tiepolo*. Patronato de la Biblioteca Nacional. Madrid, 1935

**LEVEY, Michael.** *Giambattista Tiepolo: his life and art*. Yale University Press. New Haven, 1994



**MARIUZ, Adriano. PEDROCCO, Filippo.** *Giandomenico Tiepolo.* Musei Civici Veneziani. Venecia, 2004

**REDONDO CUESTA, José.** *Lorenzo Tiepolo.* Museo Nacional del Prado. Madrid, 1999

**RIZZI, Aldo.** *The etchings of the Tiepolos.* Phaidon Publishers Inc. Nueva York, 1971

**ROMANELLI Giandomenico, PEDROCCO Filippo.** *Lorenzo Tiepolo e il suo Tempo.* Electa, Milano, 1997

**RUSSELL, Helen Diane. BROWN, J. Carter .** *Rare etchings by Giovanni Battista and Giovanni Domenico Tiepolo.* National Gallery of Art. Washington, 1972

**SCHWARZ-WEISWEBER, Anke.** *Die Tiepolo in Spanien.* Anke Schwarz-Weisweber pub. Kiel, 2002

**THIEM, Christel.** *Lorenzo Tiepolo as a draftsman.* Master Drawing Assoc. Nueva York, 1994

**TRENTIN, Giorgio.** *G. Battista, G. Domenico & Lorenzo Tiepolo. Incisori. Acqueforti Tiepolesche, Appunti sulle Acqueforti.* Arti. Venecia, 1951

**REUSSE, Felix.** *Giandomenico Tiepolo : die Flucht nach Ägypten : Radierungen.* Augustinermuseum. Friburgo, 2007VV.AA. *Histoire artistique d'Europe. Le XVIIIe siècle. Tiepolo et sa famille en Europe.* Editions du Seuil. París, 1998

**RIGON, Fernando.** *Giambattista e Giandomenico Tiepolo : Villa Valmarana ai Nani.* Sassi. Schio, 2008

**ZORZI, Alvise.** *L'Olimpo sul soffitto: i due Tiepolo tra Venecia e l'Europa.* Mondadori. Milán, 2006



## II-6: La mejor de las traducciones

La obra del pintor paisajista francés afincado en Italia Claudio de Lorena (Claude Gellée, 1600-1682), obtendría en vida de su autor un enorme éxito internacional. Su influencia sobre el paisajismo europeo y en particular el británico sería decisiva. Para tener constancia de las obras que se repartían por las cortes europeas, evitar la repetición en las composiciones y combatir los plagios de su numerosa producción, el pintor reunió bajo el título "Liber Veritatis" (Libro de la Verdad) una gran colección de dibujos que reproducían sus composiciones al óleo. Tras su muerte el libro pronto viajaría a Inglaterra, a la colección del Duque de Devonshire, formando actualmente parte de las colecciones del Museo Británico.



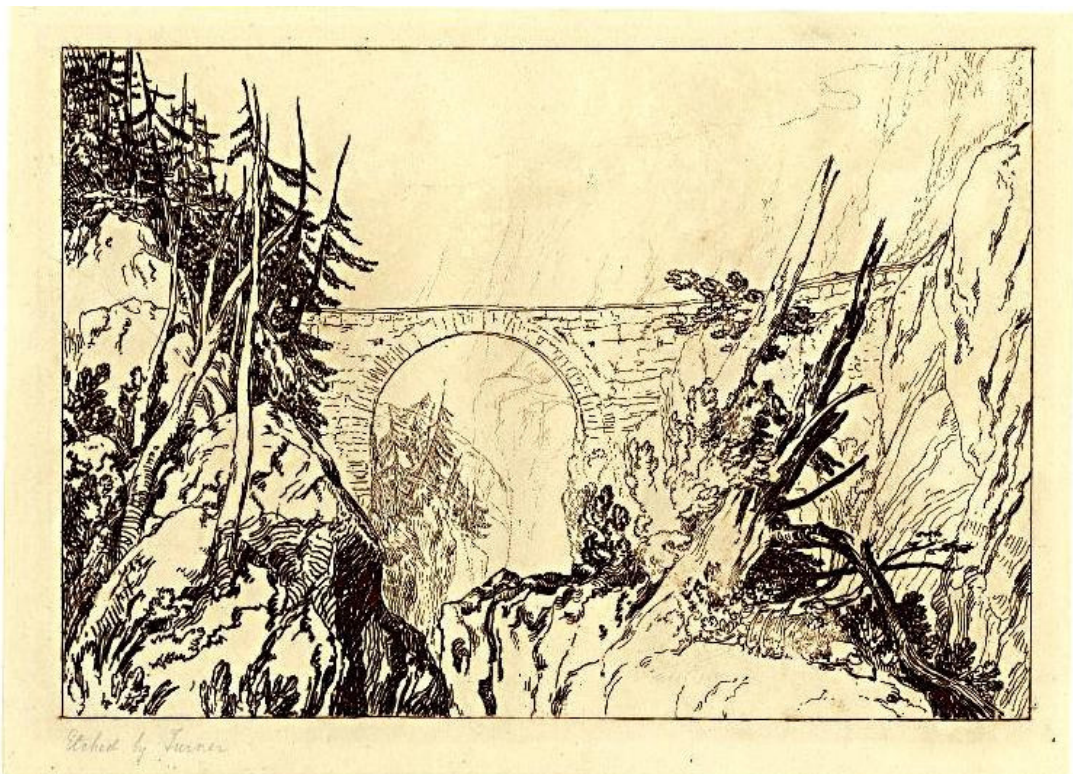
- Claudio de Lorena. Paisaje con el embarco en Ostia de Santa Paula Romana, 1639-40, Museo del Prado y dibujo del Liber Veritatis, Museo Británico.

Este compendio de imágenes daría lugar a ediciones grabadas en forma de libro y a imágenes sueltas, difundidas ampliamente entre coleccionistas y pintores de Gran Bretaña en los siglos XVIII y XIX.

Joseph Mallord William Turner, pintor británico que comparte con Claudio de Lorena el gran éxito alcanzado por su obra en vida, inspirado por el "Liber Veritatis", emprende una maniobra comercial y de difusión de su imagen editando entre 1807 y 1819 una colección de 70 grabados en 14 grupos de 5 estampas de paisajes diversos, titulándolo "Liber Studiorum" (Libro de Estudios). Para su elaboración el propio Turner graba en un primer momento las imágenes al aguafuerte para luego ponerlas en manos de distintos especialistas en una técnica de mucho mayor éxito en Inglaterra que en el resto de Europa, la mezzotinta o manera negra.



La intervención de diferentes grabadores, Hodgetts, Annis, Easling o Charles Turner entre otros, dará lugar a irregulares resultados en los que no siempre la integración de técnicas es la ideal. Aun así, la iniciativa comercial tuvo éxito.



- William Turner, aguafuerte y Charles Turner, mezzotinta. Little devils bridge del Liber Studiorum. 1809.



Con estos precedentes, John Constable, rival encarnizado de Turner y nunca plenamente aceptado en vida por su propio mercado británico, inicia 20 años más tarde la publicación de una colección de estampas reproduciendo paisajes ingleses utilizando únicamente la técnica de la mezzotinta y toques esporádicos de punta seca para oscurecer ciertas zonas localizadas o introducir pequeños detalles, en colaboración con un joven técnico poco conocido, David Lucas.



- John Constable y David Lucas. Hampstead Heath. Mezzotinta. 1830.

No sin dificultades de entendimiento durante el largo proceso, la adaptación de las imágenes de origen pictórico al medio gráfico es extremadamente eficaz, la participación activa de pintor y grabador en la creación de estas obras consigue que los resultados transmitan en su traducción al lenguaje gráfico el mismo espíritu de los dibujos, bocetos al óleo y cuadros de gran formato en los que están basados. El dominio del color que en sus obras desarrolla Constable se corresponde de forma natural y plena con el del claroscuro que consigue David Lucas.

Hay en la obra una identificación de intenciones que superaría desencuentros y dificultades personales y cambios de escala en ocasiones extremos, además de una capacidad de análisis y observación de lo que es esencial en una traducción tan compleja, que hace de estas obras un ejemplo principal de acierto en la forma de abordar la creación compartida en grabado. La influencia del Liber Veritatis y del Liber Studiorum, la rivalidad entre Turner y Constable, el afán de difusión de una obra no reconocida hasta después de la desaparición de su autor y el gusto por la difícil técnica de la mezzotinta, están en el origen de estas obras fundamentales.



**- John Constable, pintor y David Lucas, grabador.**



-Mañana de Verano, boceto al óleo (1830).



-Mañana de Verano, grabado a la manera negra (1830).



**John Constable** (1776-1837), pintor del Romanticismo inglés, rechazó en su obra la corriente principal del Gran Arte en la que el paisaje idealizado se utilizaba como telón de fondo en escenas de origen histórico o mitológico, para desarrollar y dignificar como pocos el género del paisaje de su Inglaterra natal.

De origen rural, hijo de un propietario y comerciante agrícola, consigue en contra de lo que parecía ser su destino en la continuación del negocio familiar estudiar en la Escuela de la Royal Academy londinense y exhibir al final de 10 años de aprendizaje sus trabajos sobre el paisaje inglés de su región natal, Suffolk y de los alrededores de Londres.



-Dedham Vale, 1802.

Enormemente apegado a su tierra y a la identidad de las gentes que la habitan, las representará en sus obras enraizadas en esos paisajes de los alrededores de East Bergholt donde nació, de Londres donde estudió y de Salisbury, donde el mecenazgo



de las autoridades religiosas fue un soporte importante para su carrera. Toda su inspiración es ese mundo inmediato, el paisaje y la naturaleza concienzudamente observados y analizados. "Lo que mejor pintaré serán las lazadas de mis zapatos", en esta frase y en el pequeño entorno geográfico en el que se movió toda la vida se hace evidente el ideario de un autor irreductible en sus planteamientos artísticos y vitales.



-Flatford Mill, (detalle) integración de personajes en la obra. 1816-17

Sus pinturas de estudio de mayores dimensiones se basan en innumerables bocetos de menor tamaño realizados directamente del natural, al óleo o acuarela, estudios previos encaminados a atrapar el color, la luz y la atmósfera de lo que acaparaba toda su atención, reelaborados en su estudio como óleos de tratamiento más meticuloso.

Los fenómenos atmosféricos, nubosidad, precipitaciones, viento, se reflejarían en bocetos también usados en la elaboración de las obras mayores de taller, nunca exhibidos en vida del pintor y posteriormente muy apreciados.

Todas estas características conformadoras de su personal estilo no le llevaron al éxito en su propio país en donde su obra no fue suficientemente entendida y apreciada.





- Willy Lot house, 1810. Boceto al óleo.



- Stoke-by-Nayland, 1810-11. Boceto al óleo.



Es en Francia donde su trabajo fue elogiado, admirado e influyente. En 1824 expuso en el Salón de París tres de las obras llamadas six-footers por su dimensión (6 pies aprox. 1,83 m.) obteniendo una medalla de oro. Su pintura de aparente espontaneidad será calificada por Stendhal de "espejo de la naturaleza", admirado por Delacroix y Géricault, seguida por los componentes de la escuela de Barbizon que desarrollarán su obra pintando al aire libre y posteriormente por los impresionistas.



-El Carro del Heno (detalle).1821, presentada en el Salón de París en 1824.

A pesar del éxito obtenido en Francia y de las ventas realizadas, Constable prefiere quedarse en Inglaterra y continuar una carrera de escaso éxito económico. La realización de retratos de personajes influyentes de la población local y sobre todo el mecenazgo del obispo Fisher de Salisbury fueron la solución para un autor que prefirió y eligió subsistir en su tierra antes que triunfar fuera de ella.

Los numerosos paisajes de Salisbury, con la catedral gótica de fondo en variadas condiciones atmosféricas, tormenta, calma, con la aparición del arco iris, etc. son el resultado del trabajo ejecutado en esta ciudad inglesa.





-La Catedral de Salisbury desde el jardín del obispo. 1824.

Biografía y obra están fuertemente ligados en la carrera de John Constable. La precaria salud de su esposa María fue motivo para que esta se desplazara a Brighton en la costa sur de Inglaterra.



-Chain Pier, Brighton. 1826-27



De sus visitas a la ciudad costera surgirían una serie de importantes obras que estudian el paisaje, el mar y los cielos con la intensidad y perspicacia habituales. La atmósfera tormentosa y pesada reflejada en estas obras se corresponde con el estado de ánimo del artista que consideraba el paisaje del cielo y el reflejo que de él representa en sus obras como "principal órgano del sentimiento".



Un molino cerca de Brighton, 1824



-Marina, estudio con lluvia y nubes. 1824



En 1828 muere su esposa y el estado del artista se traducirá en obras más sombrías y cielos más oscuros y amenazadores.



-La granja Glebe, 1830.

En 1819 es aceptado como asociado en la Royal Academy y diez años después, en 1829, consigue el nombramiento de miembro de pleno derecho. En este mismo año entra en contacto con un joven grabador **David Lucas (1802-1881)**, para acometer un proyecto artístico y comercial a partir de sus sentimientos e ideas sobre el paisaje. Para ello, elegirá la mezzotinta o manera negra. Ya en 1825 Constable escribe a un amigo a propósito de esta técnica de grabado, *"Como usted dice, no se puede grabar mi color o evanescencia, pero si el claroscuro, los detalles y el sabor y con ello la mayor parte de mi sentimiento"*.

En la manera negra, se parte de una plancha metálica graneada en toda su superficie, de modo que si se entintara y estampara el resultado sería un plano negro uniforme. Sobre la superficie de la matriz así trabajada se actúa puliendo el relieve graneado para obtener diferentes tonos de gris según la intensidad del bruñido, hasta llegar al blanco puro que resulta de la eliminación completa del grano, de forma que la zona de imagen así tratada no retiene tinta. Esta técnica exige una gran destreza por parte del grabador y una identificación completa con la obra de la que se parte para conservar el espíritu que ese original posee.

Son las características particulares de la manera negra las que permiten al equipo Constable/Lucas, si no reproducir el color de la obra pintada, si crear mediante el claroscuro toda una sensación de vibrantes contrastes enormemente expresivos y vivaces.



Juntos, Constable y Lucas produjeron entre 1830 y 1832 una serie de 22 grabados a la manera negra titulada, "*Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery*" (Diversos Temas de Paisaje, Características del Paisaje Inglés), también conocido hoy más brevemente como "*English Landscape*" (Paisaje Inglés).

Sabemos que para llevar a cabo el proyecto, David Lucas fue provisto por Constable de bocetos realizados expresamente y también de pinturas de gran formato ya existentes. Las dificultades del cambio de escala no debieron ser pequeñas, todas las imágenes grabadas, de dimensiones variables, están estampadas en papeles de aproximadamente 42 x 30 cm.



-Frontispicio, East Bergolt. Suffolk, casa natal de Constable. 1831

De la intensa colaboración entre ambos profesionales tenemos abundantes testimonios, correspondencia y pruebas de estado corregidas e intervenidas para conseguir el resultado final deseado, fundamentalmente el claroscuro de las imágenes que tanto interesa a Constable y para el que tan apropiada es la manera negra.





-Obras editadas en 1830-33.





Designed by John Constable, R.A.

Engraved by David Lucas



Designed by John Constable, R.A.

Engraved by David Lucas



Designed by John Constable, R.A.

Engraved by David Lucas







Existe en Constable una doble vertiente en su expresión pictórica, la soltura e inmediatez con que resuelve los bocetos realizados directamente del natural y la precisión formal en el acabado de los cuadros de estudio. Esta dualidad se refleja igualmente en la obra gráfica que con tanto interés desarrolló en su colaboración con Lucas.



-La esclusa y Old Sarum. Grabados que se originan en un cuadro de estudio y en un boceto.



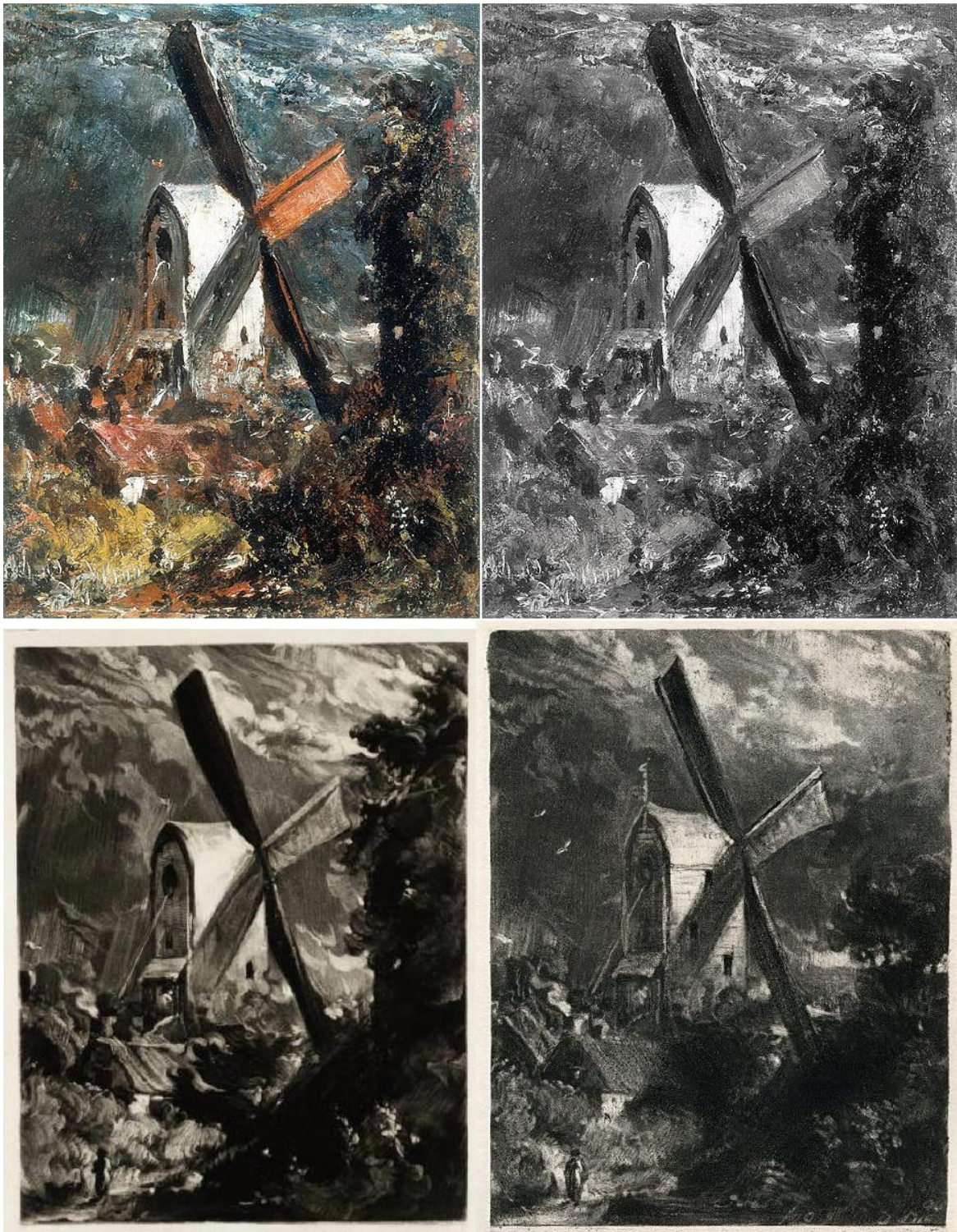
La fidelidad para reflejar a la manera negra el estilo y la procedencia de las obras originales, no es sin embargo el resultado de un trabajo meramente reproductivo. La labor del grabador incide en la intención del pintor originando una simbiosis que produce resultados únicos, Constable reafirma con esta colaboración sus ideas sobre la forma de representar la naturaleza entrando en la obra gráfica a través de alguien que entiende sus planteamientos más profundos.

Estableciendo una comparación entre las pinturas originales que sirvieron de modelo y los grabados a la manera negra que se originaron, trataremos de demostrar que en este caso la colaboración dio resultados de superior calidad a la que se hubiera obtenido en el caso de que Lucas se hubiera limitado a reproducir exactamente la obra de Constable.



-Campo de maíz, boceto al óleo (1826), boceto b/n y grabado (1834).





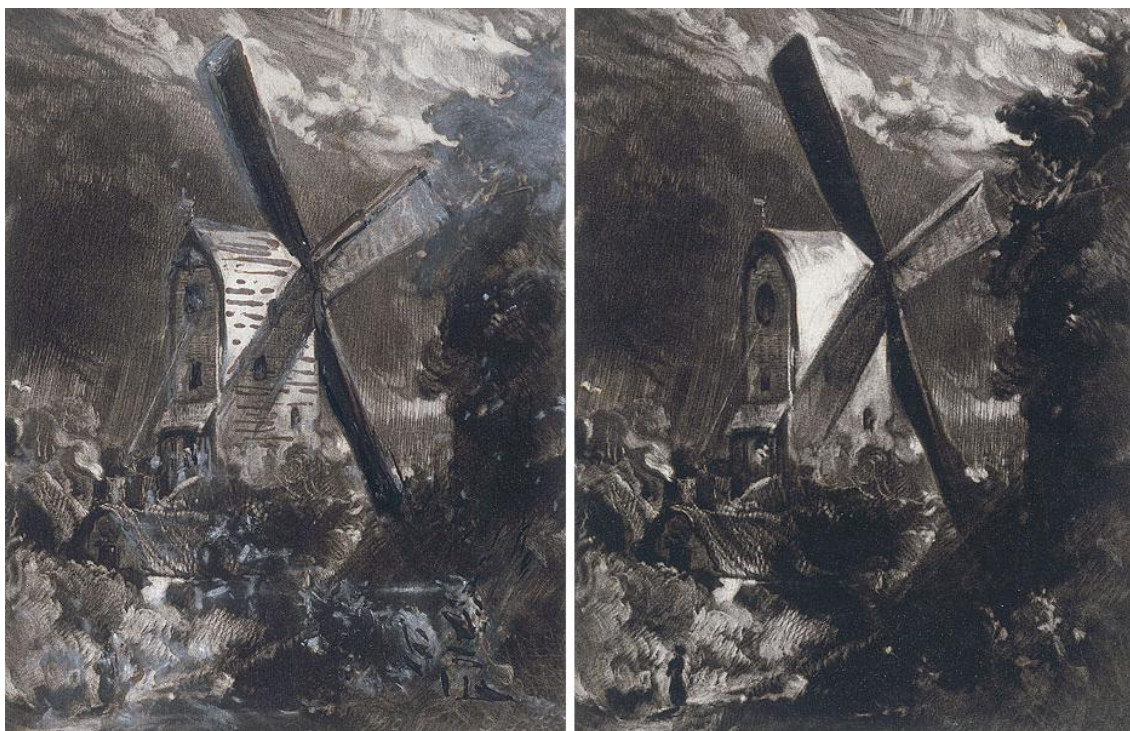
-Molino cerca de Brighton, boceto al óleo (1829), boceto virado b/n y dos versiones grabadas a la manera negra (1829).



La obra "Molino cerca de Brighton" (1829), de la que existen dos versiones diferentes, es una de las primeras imágenes con las que se inicia la colaboración entre pintor y grabador. Del proceso conocemos la existencia de al menos ocho pruebas de estado previas a la imagen definitiva y con su análisis comprobamos como el intercambio de ideas, las correcciones e intervenciones directas sobre las pruebas hacen progresar la obra hasta ultimarla.

En la primera versión se hace una traducción directa de la obra pintada, una adaptación exacta a la técnica gráfica de la mezzotinta, en la que no parece que la mano de Constable haya llegado muy lejos, quizás estemos delante de una inicial aproximación entre técnico y pintor en la que el primero demuestra al segundo que resultado es capaz de ofrecer.

La segunda versión, mucho más documentada, evoluciona durante el proceso. Las obras que forman la serie "English Landscape" habitualmente clasificadas como mezzotintas, incorporan también pequeñas intervenciones de punta seca y ruleta y tras la muerte de Constable, también aguafuerte. En esta versión del "Molino" se incorporan aves, se oscurecen zonas y aclaran otras como podemos observar en las pruebas de estado conservadas.



-Pruebas de estado intervenidas.

En la primera de estas pruebas Constable interviene con tinta china y pinceladas grises incrementando las luces y eliminando parte de los árboles, además añade líneas horizontales sobre el muro del molino. En la segunda, la vegetación de la derecha aún llega hasta la parte alta de la estampa y las palas oscuras del molino están sin apenas bruñir. La figura del camino está muy poco definida y mira a la izquierda.





- Pruebas de estado

En la primera, se han pulido las aspas del molino y se han intensificado los negros bajo él con punta seca, los árboles han disminuido su altura a la mitad. En la segunda, se han pulido las formas de unos pájaros blancos a la izquierda del molino y se han grabado en la esquina superior derecha dos más en negro, que desaparecerán en la versión definitiva al igual que las líneas pulidas en las aspas. El cielo también aparece mucho más claro y la figura del camino ya está definida, caminando hacia el molino.

Apreciamos así la serie de avances y retrocesos, en definitiva la toma de las decisiones necesarias para que la colaboración creativa entre los dos autores de la obra originara el resultado ideal. Estamos ante una obra obviamente condicionada por una imagen original que se enriquece mediante la adaptación a un medio distinto dando como resultado algo diferente pero identificado plenamente con el espíritu del autor. El realismo pictórico que en Constable vira según el medio y la época hacia un expresionismo novedoso mal aceptado en su tierra, es igual de patente en su obra gráfica en la que las relaciones de color y luz se han transformado en claroscúricas.

La comparación del boceto pintado al óleo y su imagen virada a grises hace patente que el aporte que la técnica de grabado utilizada da, enriquece el resultado, la pálida versión del original despojado de su color sería un mediocre resultado meramente reproductivo, cosa que se evita totalmente con los resultados conseguidos en el trabajo compartido por Lucas y Constable.

Para la obra "Primavera" (Spring) es probable que Constable realizara en 1929 el boceto al óleo que sirvió de guía para la realización de la mezzotinta. La observación de diferentes estados del trabajo también nos ayudará a comprender mejor el proceso.





-Spring, boceto al óleo (1829), boceto virado b/n y grabado (1929).





#### -Pruebas de estado

Sabemos que de la obra se hicieron al menos ocho pruebas de estado antes de llegar a la versión final. En estas pruebas, como en el ejemplo anterior vemos como se oscurecen zonas, se sacan luces o se añaden elementos, los pájaros, que no existen en el original.

En este trabajo los autores buscaron destacar la calidad de seco en el terreno duro frente a la movilidad de los cielos nubosos, la agilidad que le confiere a la imagen la fiel representación de unas corrientes de aire que dinamizan la escena.

El manejo experto del claroscuro al ejecutar la manera negra, consigue que en la representación del cielo el contraste creado entre masas nubosas de gran volumen en tonos claros de gradación muy elaborada, fondos más oscuros y pequeños girones contrastados, expresen el dinamismo y la inquietud que provoca la inestabilidad de la atmósfera.





-Pruebas de Estado.

Las veintidós imágenes del "English Landscape" fueron publicadas en tres bloques de cuatro estampas y uno de seis entre Junio de 1830 y Julio de 1832. Se acompañaban de textos, indicaciones o fragmentos de poesía que pretenden explicar el objetivo artístico del conjunto de obras y son una declaración de los principios en que Constable basa todo su trabajo. En Octubre de 1832 mientras Constable planeaba la edición de un apéndice con más obras, la relación entre ambos se deteriora debido a diferencias en torno a las imágenes ya grabadas y no publicadas y a las cuestiones económicas pendientes.





-La Esclusa (1824), óleo, óleo b/n y grabado (1834).

En la versión grabada de "La Esclusa" podemos observar la asombrosa similitud entre la imagen virada a blanco y negro del cielo y la creada a la manera negra. En el resto de la imagen este viraje aplanar el resultado y ahí un trabajo de claroscuro mucho más contrastado consigue que la estampa quede resuelta.





**-408-** -El Castillo de Hadleigh (1829), óleo, óleo b/n y grabado (1832).



El grabado titulado "Hadleigh Castle" incluido en la serie de "English Landscape" ocasionó durante su realización dificultades y falta de entendimiento entre Constable y Lucas. El cambio de escala entre la obra pictórica y la estampa es muy grande, en este caso el grabador se basa en un óleo de grandes dimensiones (122 x 162 cm.) para traducir en mezzotinta las intenciones de Constable. Lucas tuvo que trabajar en sintonía con un perfeccionista que conocía solo relativamente las cuestiones técnicas del grabado y que se mostraba indeciso con los resultados, lo que originaba un incremento de las pruebas de estado, alteradas, modificadas y retomadas.

En Mayo de 1832, a propósito de una primera prueba del "Hadleigh Castle", Constable escribe a Lucas:

*"Estoy tan tristemente angustiado con la prueba del Castillo que usted me ha enviado, que mi ansiedad por verle es mayor. Su arte puede tener recursos de los que yo no se nada, pero tan deplorablemente deficiente en todos los sentidos es el presente estado de la plancha que no puede sugerir nada en absoluto, esto es del todo desesperanzador para mí".*

Finalmente la obra llegaría a buen término y se publicaría en 1932. La versión grabada insiste en el contraste luminoso extremo que el claroscuro de la manera negra suministra. Sobre todo en el cielo el dramatismo atmosférico incrementa aún más la sensación de ruina y desolación que transmite la escena y que se corresponde con el estado de ánimo de Constable en esa etapa de su vida.



- Hadleigh Castle, fragmento.





-Dos versiones de Hadleigh Castle.

La segunda versión difiere notablemente en intensidad de la realizada para las serie de Paisajes Ingleses. Pertenece a un proyecto de seis grabados de tamaño mayor que se publicarían tras la muerte de Constable, y en la que ya empieza a advertirse la ausencia del maestro en la decisión final.



Otra obra de este periodo final de la colaboración entre ambos, reproduce el óleo titulado "Catedral de Salisbury desde los Meadows", que profundiza en la mutua identificación artística y da la pauta de lo que hubieran podido ser sus trabajos posteriores. Basada en un óleo de grandes dimensiones aprox. 152 X 190 cm. Pintado en 1831, la obra grabada por Lucas de 61,5 x 71,7 cm. Alcanza un nivel grande de perfección en la interpretación de la obra de Constable, el cambio de escala está claramente logrado y el espíritu de la obra consigue pasar intacto desde el color del cuadro a las gradaciones tonales que el blanco y negro del grabado nos ofrece.



-La Catedral de Salisbury desde los Meadows, óleo y grabado.



Entre 1843 y 1846 David Lucas realiza publicando en 1855 una serie de obras que aunque basadas en obras de Constable ya no responden al impulso inicial que produjo la colaboración en vida del pintor. Los contrastes violentos han desaparecido y el resultado final puede ser calificado de amable y blando. Aunque las pruebas fueron corregidas por Charles R. Leslie, amigo, artista y biógrafo de Constable los resultados no se corresponden con los trabajos de la década de los 30.







-Tempestad (1831) y Tempestad en Hampstead (1855).



Comparando dos estampas que representan el mismo tema, una tempestad, realizadas en 1831 y en 1855, comprobamos las grandes diferencias y la importancia que por encima de lo meramente técnico tiene en lo creativo la colaboración entre dos profesionales. En el primer caso es lícito hablar de creatividad compartida, en el segundo, aunque no estemos analizando un trabajo reproductivo sin más, parte de la esencia que se transmitiera en los primeros tiempos ha desaparecido. Los expresivos contrastes que conforman la estampa primera se han transformado en amables sombras quizás dedicadas a satisfacer a un público que nunca otorgó crédito a las obras del maestro.



**-414-** -El pórtico de la Iglesia, óleo (1810), imagen b/n y grabado (1855).



De la observación de una obra de este periodo, El pórtico de la Iglesia, siguiendo el método de virar la imagen a blanco y negro y compararla con el grabado, sacamos similares conclusiones. Aunque estemos delante de hermosa imágenes inspiradas en Constable, su expresión contrate y pasión ha desaparecido en gran medida.

David Lucas murió alcoholizado en 1881. Después de 1855 las planchas desaparecen y no es hasta los 60 del siglo XX que son recuperadas y ofrecidas a un grabador londinense . Con motivo de una retrospectiva de Constable en la Tate Gallery de Londres en 1991, sale a la luz la existencia de las matrices originales y son adquiridas por el Museo que poco después encargará la reedición de las mismas.





### **-Bibliografía específica: Constable-Lucas.**

**BAILEY, Anthony.** *John Constable: A Kingdom of His Own.* Chatto & Windus. Londres, 2006.

**CONSTABLE, John. LUCAS, David.** *Various subjects of landscape, characteristic of English scenery : from pictures painted by John Constable.* Published by Mr. Constable. Londres, 1830

**FLEMING-WILLIAMS, Ian. PARRIS, Leslie.** *The discovery of Constable.* Hamish Hamilton. Londres, 1984

**FORRESTER, Gillian.** *Turner's drawing book: The Liber Studiorum.* Tate Publ. Londres, 1996

**GRAY, Anne.** *Constable: impressions of land, sea and sky.* National Gallery of Australia, Thames & Hudson. Canberra, 2006

<http://nga.gov.au/exhibition/constable/Default.cfm?MnuID=1>

**GRETTON, Mary Sturge.** *Constable.* Duckworth and Co. Londres, 2009

**HILL, David.** *Constable's English landscape scenery.* Murray. Londres, 1985

**KITSON, Michael.** *Claude Lorrain, Liber Veritatis.* British Museum Publications, Ltd. Londres, 1978

**LAMBERT, Ray.** *John Constable and the theory of landscape painting.* Cambridge U.P. Cambridge, 2005

**LYLES, Anne.** *Constable: a breath of fresh air.* Millennium Galleries. Sheffield, 2003

**NOON, Patrick. BANN, Stephen.** *Constable to Delacroix: British Art and the French Romantics.* Tate Publ. Londres, 2003

**PARRIS, Leslie.** *John Constable & David Lucas.* Salander-O'Reilly Galleries. Nueva York, 1993

**PARRIS, Leslie.** *The Tate Gallery Constable collection: a catalogue.* Tate Gallery. Londres, 1981

**POST, Maïke Christine.** *Studien zu John Constables English landscape scenery.* Shaker. Aquisgrán, 1998

**REYNOLDS, Graham.** *Constable's England.* Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 1983

**REYNOLDS, Graham.** *The later paintings and drawings of John Constable.* Yale U.P. New Haven, 1984



**SHIRLEY, Andrew.** *The published mezzotints of David Lucas after John Constable.* Clarendon Press. Oxford, 1930

**VAUGHAN, William.** *John Constable.* Tate Publ. Londres, 2002

**VV.AA.** *John Constable : further documents and correspondence.* Ed. Leslie Parris and Conal Shield. Londres, 1975

**VV.AA.** *The landscape mezzotints of Turner and Constable.* National Gallery of Victoria. Melbourne, 1992

**VV.AA.** *The Tate Gallery 1984-86: Illustrated Catalogue of Acquisitions Including Supplement to Catalogue of Acquisitions 1982-84.* pp.23-26 y 47-48. Tate Gallery. Londres, 1988

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=2719&tabview=text>

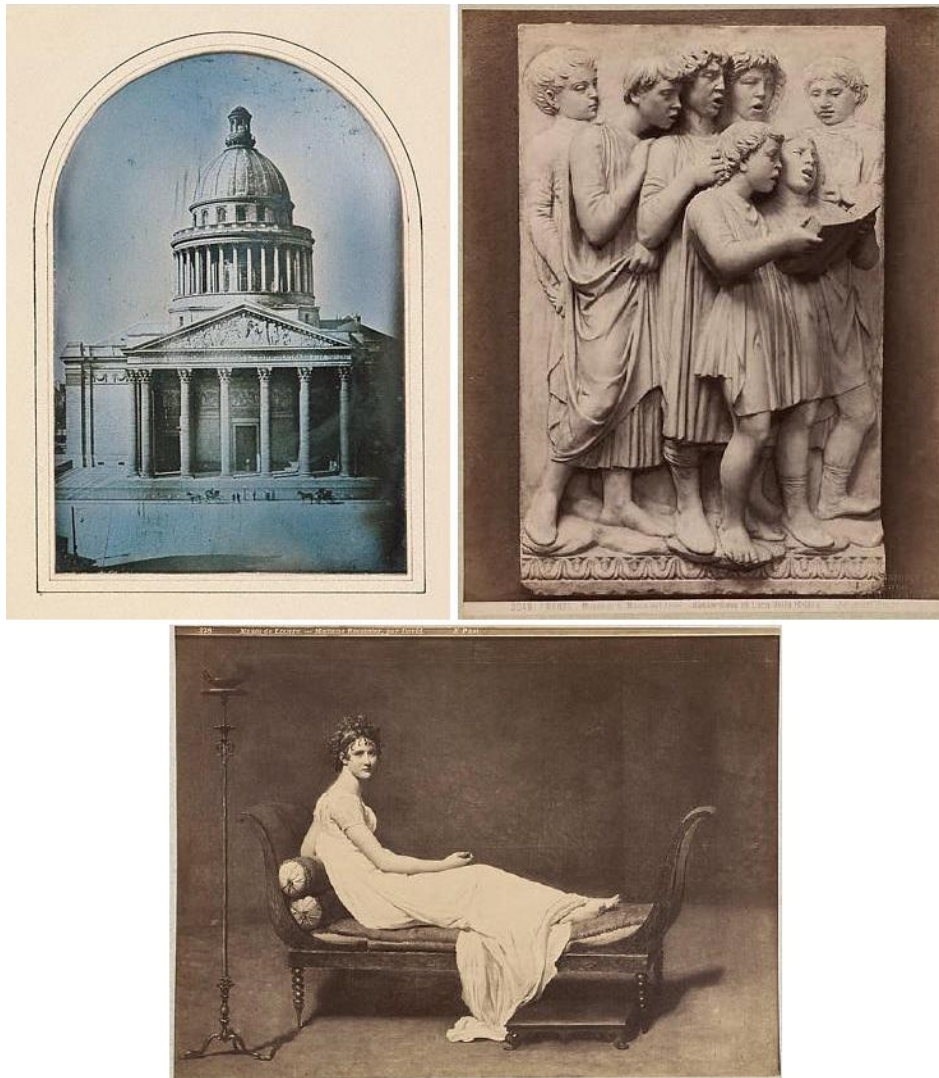
**WILTON, Andrew.** *Constable's "English Landscape Scenery".* British Museum : prints and drawings series. Colonnade Book. Londres, 1979



## II-7: El cambio de mentalidad

En los años 60 del siglo XX se consolida definitivamente una nueva forma de entender la creación a través de las técnicas gráficas. Desde mediados del XIX el panorama social, técnico y artístico experimenta una imparable evolución que cambiará las estructuras existentes.

En el ámbito de la creación gráfica se consolidará la tendencia a usar el medio como campo puro de creación. No desaparecerá el grabado meramente reproductivo pero su importancia capital como medio de difusión de la obra de los creadores de otras disciplinas artísticas: pintores, escultores o arquitectos, empieza a perder sentido con la aparición de la fotografía. Ya con los primeros daguerrotipos el objeto artístico se encuentra entre los intereses tanto de los pioneros del medio fotográfico como de instituciones capitales, museos y editoriales que usarán fotografías coexistiendo primero con el grabado de reproducción y finalmente sustituyéndolo.



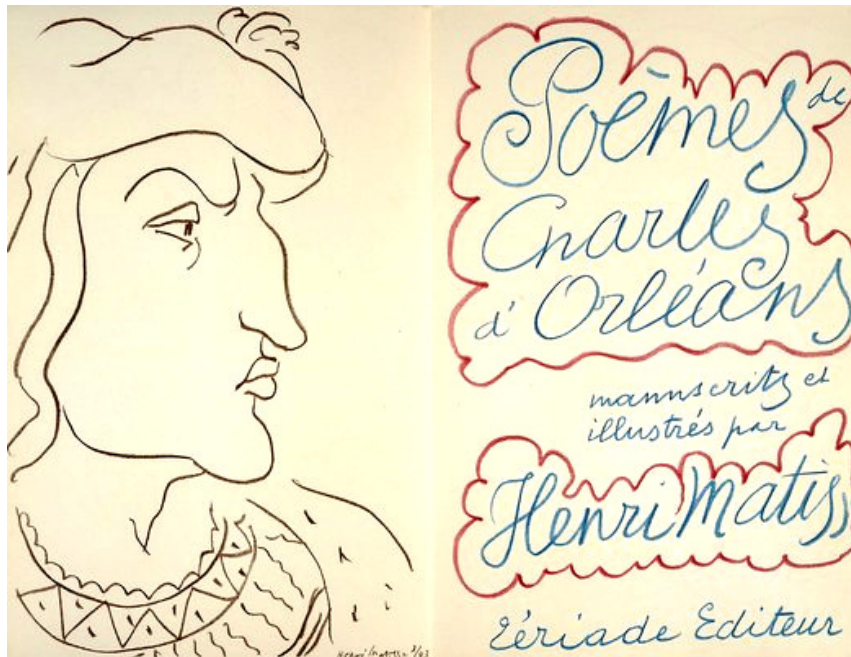
– A.L. Poitevin, El Panteón de París, daguerrotipo, 1842. Anónimo, relieve de Luca della Robbia y Neurdein frères, Madame Récamier por J.L. David, ambas vidrio al colodión sobre papel albuminado. 2ª mitad del siglo XIX.



En París, epicentro de movimientos artísticos hasta mediados del siglo XX se inician trabajos colaborativos entre artistas y técnicos grabadores que ya no tienen como objetivo la reproducción de obras ultimadas en otro medio para su difusión, la fotografía ha ocupado este espacio. Nuevos intereses son los que mueven a establecer esta colaboración por diversos motivos. Estético; la apreciación de las calidades propias de la obra gráfica. Económico; abaratamiento del objeto artístico resultado de un proceso gráfico, debido a su condición de original seriado. Publicitario; el medio gráfico se generalizará como vía de difusión de empresas, marcas o eventos.



- Toulouse-Lautrec, Jane Avril observando una estampa en el taller litográfico de Edouard Ancourt. Litografía. 1893



- Henri Matisse. Poèmes de Charles d'Orleans. Litografía. 1950.





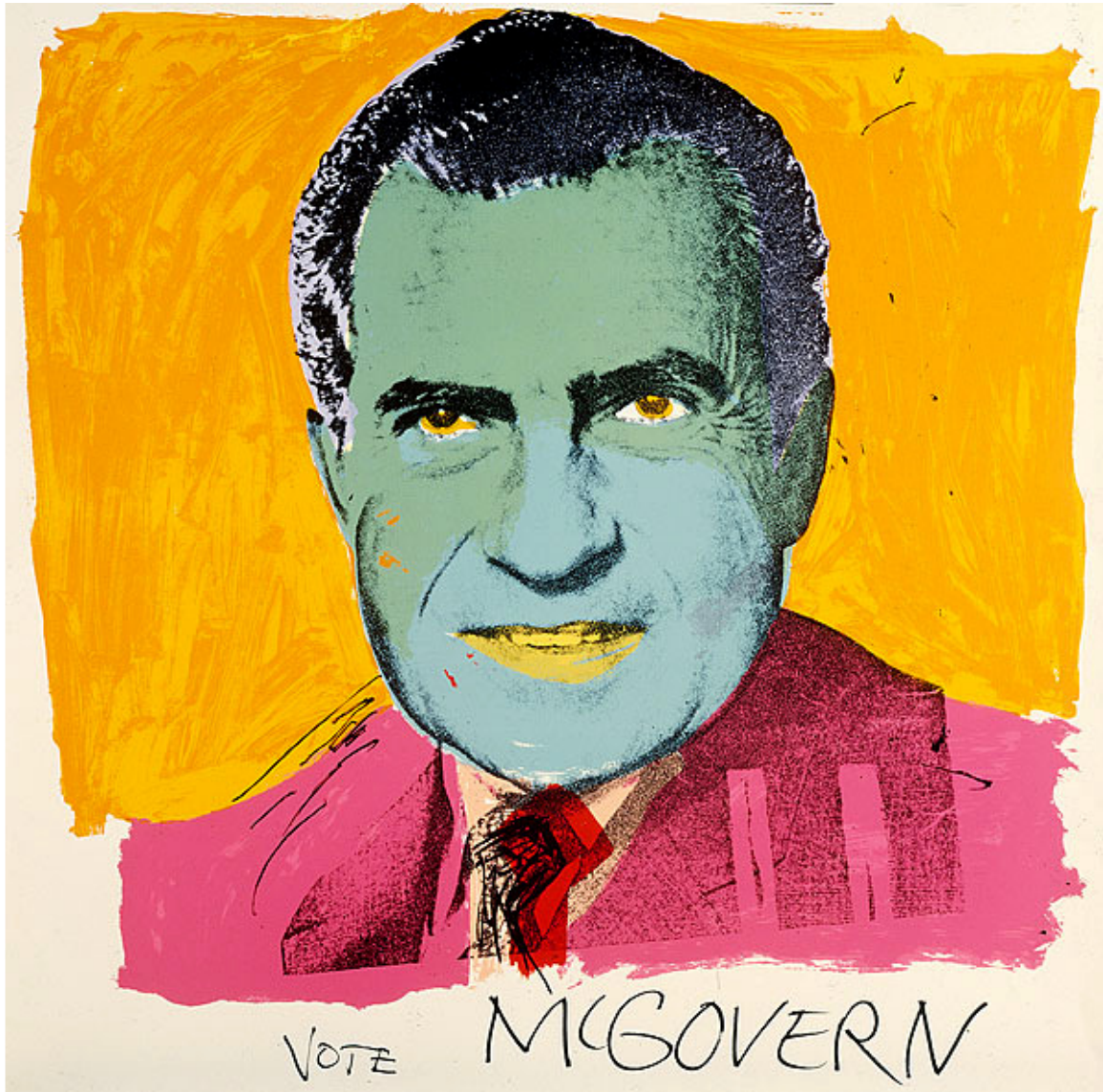
- Henri Matisse. Odaliska en la terraza. Aguatinta. 1922.

La concepción imperante en Europa del estatus artístico del creador, hacía imposible el reconocimiento de la importancia que en el proceso de la creación de obra gráfica tenían necesariamente los técnicos implicados, aun cuando en la gran mayoría de los casos, sin su participación activa la producción gráfica no hubiera sido viable en igual medida. Sin los conocimientos específicos de litógrafos y grabadores experimentados, la obra de este período sería mucho menor en número y calidad, ya que pocos artistas pertenecientes a disciplinas distintas al grabado contaban con entrenamiento suficiente para llevar a cabo estos trabajos.

Tras la II Guerra Mundial el centro artístico, como el político y el económico, cruza el Atlántico. Nueva York, poco a poco releva a París como capital de las artes y los artistas, el público, la crítica y el mercado contemplarán de una forma diferente los procesos de creación de la obra gráfica. Con una visión diferente del hecho creativo, surge en Estados Unidos en los últimos años 50 del siglo XX, una apreciación por la gráfica que difiere de la europea en aspectos fundamentales. Utilización del medio por las posibilidades específicas que ofrece con intenciones plenamente creativas. Desarrollo de la investigación sobre nuevas técnicas y materiales adecuados para ampliar los lenguajes gráficos. Cambio en el formato de las obras que crecen y ocupan soportes alternativos al papel. Apreciación de la labor de los técnicos implicados en unos procesos progresivamente más completos. En definitiva una aceptación y un reconocimiento generalizado de la creación compartida en los procesos de creación de estampas. Esta situación llega hasta nuestros días por mucho que el mercado español aun no la contemple plenamente. Galerías y editores sin ocultarla, omiten la relevancia de esta forma de trabajar por miedo a deprecia la "firma" de los artistas implicados en magníficos trabajos colaborativos realizados en nuestro país a lo largo de las últimas décadas.



- Estados Unidos. (1960-1990).



- Andy Warhol. Vote McGovern, serigrafía.1974. Gemini G.E.L.



Entre los años 1960 y 1990, Estados Unidos vivió un desarrollo extraordinario en la realización, edición, apreciación crítica y coleccionismo de la obra artística grabada. Se inicia con la revalorización de la litografía como técnica, para extenderse enseguida a todas las demás y desarrollar extraordinariamente la investigación con nuevos materiales, tecnologías, formatos y soportes alternativos al tradicional papel.

Después de la Segunda Guerra Mundial el centro económico, político y artístico cruza el Atlántico. Al éxito y prestigio de los movimientos artísticos europeos, con epicentro en París, ya se ha sumado el genuinamente americano Expresionismo Abstracto. Pero hasta estos días la obra gráfica no goza de prestigio ni es atractiva para un mercado que siempre ha desconocido si no despreciado su valor como objeto de colección.

Los primeros estímulos siguen llegando de Europa. La litografía había alcanzado en el siglo XIX un gran éxito para declinar posteriormente y a partir de los años 30 del siglo XX volver a brillar gracias al impulso de los hermanos Mourlot. La memoria de Daumier o Toulouse-Lautrec sin duda presente en el seno de una familia en la que ya el padre, Jules se dedica al negocio, alcanzará en sus hijos Fernand y Georges un desarrollo técnico y artístico creativo y novedoso.



- Pablo Picasso y Fernand Léger, carteles litográficos realizados en el estudio Mourlot Frères. 1948 y 1955.



La litografía en estos momentos no es contemplada apenas como forma de expresión artística por artistas relevantes, salvo en ilustraciones esporádicas. Con Georges al frente de la gestión comercial de la empresa y Fernand de la artística, ya en 1930 se plantea la edición de un cartel para una exposición antológica de Delacroix. Con posterioridad pasarán por el estudio una gran parte de los grandes artistas que estaban trabajando en París. Dufy, Chagall, Picasso, Lèger, Braque, Matisse o Giacometti experimentarán con el medio litográfico en Mourlot Frères.



- Pablo Picasso y Marc Chagall, carteles litográficos realizados en el estudio Mourlot Frères. 1949 y 1954.

La concepción imperante del artista como genio, único responsable de sus creaciones y de todos los pasos técnicos necesarios para su consecución, formaba parte de la ideología general del mundo del arte desde el romanticismo al menos. La consideración de las técnicas gráficas como propias de la artesanía, no de las artes mayores, también está asumida por la generalidad. En estas condiciones, aunque en la realidad se plantearan colaboraciones creativas entre artistas y litógrafos, ni estos, ni los editores o los críticos estuvieron preparados para plantearse ni analizar las peculiaridades de esta forma de trabajar específica.

La implicación con el proceso de Picasso parece definitiva. Desde que entra en relación con el taller de los Mourlot en 1945 (en el que de entrada se queda cuatro meses trabajando) hasta 1969, producirá más de 400 litografías asistido por los técnicos Tutins y Célestin, e implicándose directamente en la realización e investigación.





- Pablo Picasso. La Guerre, litografía realizada en Mourlot Frères. 1954.

La distribución de sus obras y las de otros componentes de la Escuela de París en los Estados Unidos, colaboraran en el cambio de opinión que acabaría produciéndose en este país. En 1959 una exposición clave de Picasso en el Cincinnati Art Museum dará a conocer los resultados obtenidos por este artista con el medio litográfico.

La litografía, aun más asociada solo a propósitos comerciales en Estados Unidos que en Europa, no contó como alternativa artística para los Expresionistas Abstractos americanos de los años 40 y 50. Los pintores y escultores saben poco o desconocen el proceso por completo y solo algunos artistas grabadores solitarios trabajan su propia obra ante la ignorancia general del medio. En estas circunstancias aparece una institución educativa interesada en la técnica litográfica como medio de expresión. Tamarind.





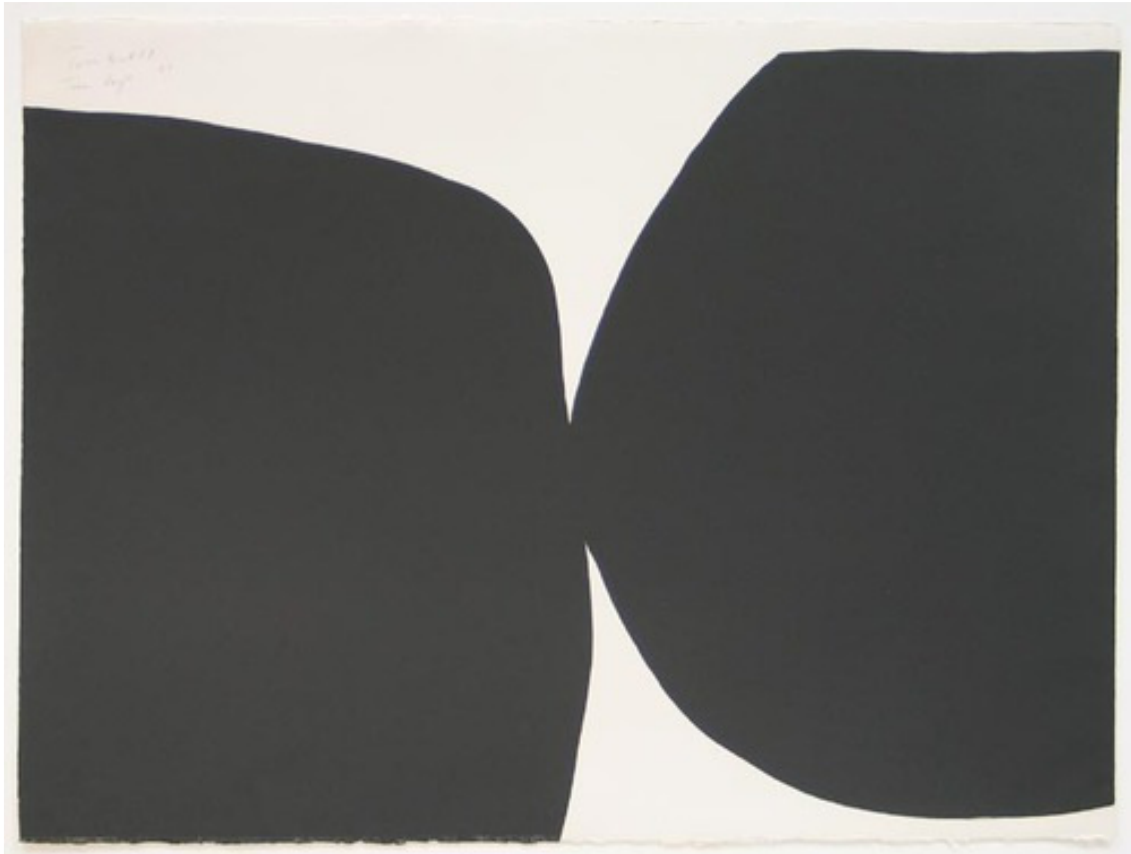
- Pablo Picasso. Mujer con corpiño floreado. Litografía publicada por el Cincinnati Art Museum en 1959.

Gracias a **Tamarind** se produce algo mucho más importante que los grandes resultados estrictamente artísticos y técnicos buscados desde su fundación. Se genera una nueva mentalidad. Si la litografía en Europa ha conseguido un desarrollo artístico de primer orden, la colaboración creativa entre artistas como Matisse, Miró, Chagall o Picasso y los maestros grabadores implicados en la producción litográfica era innegable e indispensable. La postura generalizada que menosprecia y oculta la importancia del técnico en la producción de una obra gráfica, había generado como reacción la figura del grabador o litógrafo hermético que trabaja oculto sin compartir ni difundir los secretos de sus investigaciones y resultados. El mercado y la crítica habían exigido que las cosas fueran así y en los 60 del siglo XX la mentalidad en Estados Unidos estaba lista para despejar ese absurdo e injusto malentendido.

**June Wayne** (Chicago, 1918), pintora, diseñadora y litógrafa desarrolló su actividad artística en Nueva York y Los Ángeles. En 1957 trabaja en París y entra en contacto con Marcel Durassier, litógrafo en Mourlot Frères.



La necesidad de potenciar la importancia de la litografía en su país y con el acuerdo y la financiación de la Fundación Ford, concebirá la creación de una institución sin ánimo de lucro que tuvo entre sus intenciones la difusión de esta técnica entre los artistas de importancia, la formación de técnicos capaces de llevar a cabo imágenes complejas y la investigación de nuevos materiales, tintas y papeles, que hicieran progresar el arte litográfico. Potenciar la colaboración entre el técnico y el artista, crear un nuevo espíritu en el mercado y entre los críticos de arte y materializar una colección de estampas de calidad, también formaban parte de sus objetivos y todos ellos se materializaron.

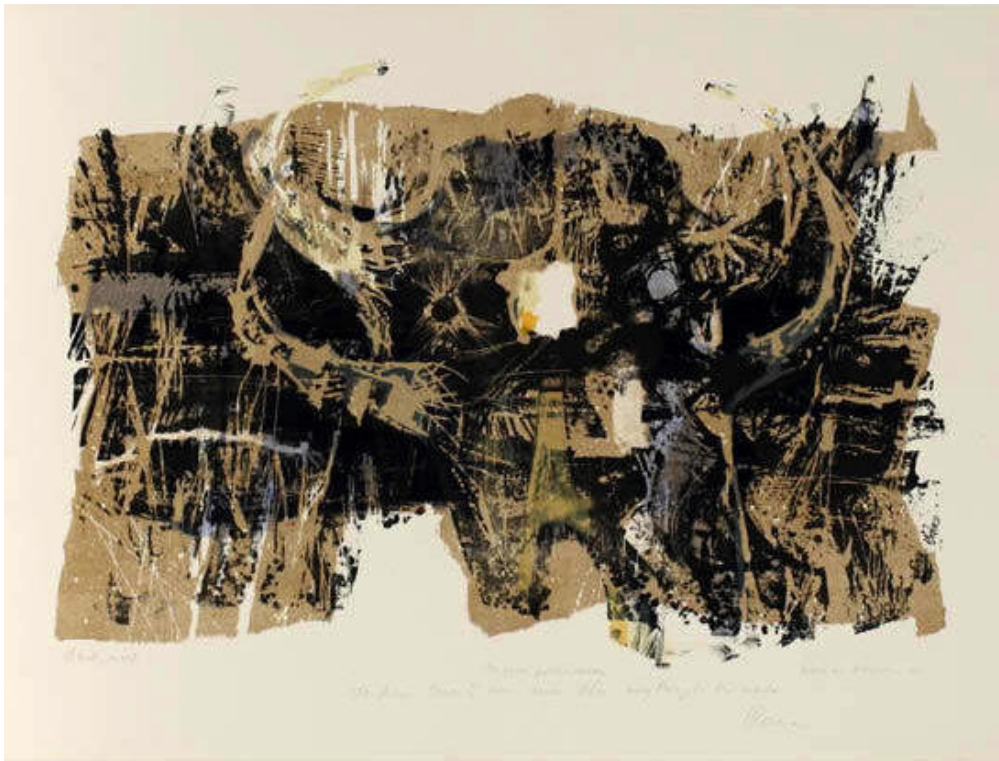


- William Turnbull, Untitled. Litografía. Tamarind Lithography Workshop. 1961.

**Tamarind Lithography Workshop**, que toma su nombre del de la calle de Los Ángeles en la que se instala, se constituye bajo la dirección de June Wayne asociada con dos profesionales, Clinton Adams y Garo Antreasian, buscando desarrollar una nueva categoría laboral que encarnará el artista grabador capaz de colaborar plenamente con cualquier profesional de las artes plásticas en todos los procesos de la impresión. June Wayne parte del convencimiento de que un artista ha de implicarse en todo el proceso técnico y conocerlo convenientemente para poder extraer de él todas las posibilidades que ofrece. Para obtener los mejores resultados la colaboración creativa resulta imprescindible. La figura del técnico anónimo que se oculta tras el ego del artista renombrado reproduciendo imágenes o creándolas íntegramente, en la sombra, a partir de meros bocetos, se destierra.



Con Antreasian como primer maestro impresor, en el año 60 se produce el primer trabajo en Tamarind. Romas Viesulas , litógrafo de Filadelfia, se traslada a Los Ángeles y de la colaboración entre ambos profesionales saldrá una carpeta de once litografías titulada "Toro Desconocido".

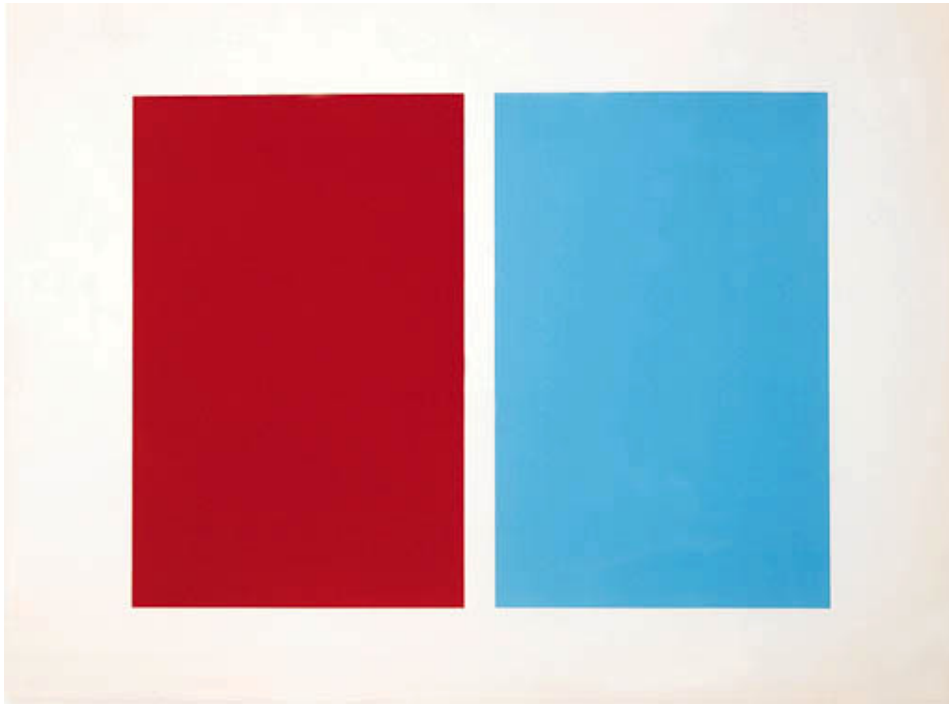


- Romas Viesulas. Is grass yellow today?, de "Toro Desconocido" Litografía.1960

La función más importante del maestro litógrafo en su colaboración con los artistas de cualquier procedencia y estilo, es estimular la investigación técnica sobre el medio para así obtener nuevos resultados. Como reconocimiento a su labor, desde el inicio de las actividades todas las estampas producidas en Tamarind van selladas en seco con el distintivo del taller y del impresor particular que colaboró en cada caso.

En el proceso de consolidación de los talleres Tamarind es fundamental la contratación de profesionales europeos para contar con una amplia gama de tradiciones técnicas diferentes. El checo Bohuslav Horak será el primero de la lista y de su estancia en Tamarind surgieron las primeras litografías de Sam Francis y John McLaughlin entre otros autores. A pesar de estos grandes resultados, la actitud de Horak era inoperante a la hora de formar nuevos técnicos. Llevaba los procesos técnicos en secreto reservando sus conocimientos para si y su contrato no fue renovado. Le sucede como maestro principal Irwin Hollander, el primero en desarrollar íntegramente sus conocimientos en Tamarind y para sustituir a Horak en el campo de las aportaciones foráneas, en 1963 June Wayne contrata a Marcel Durassier, litógrafo francés experimentado, procedente de Mourlot Frères y cuya actitud ante el trabajo en colaboración era justo la opuesta a la de Horak. Durassier calificaba su forma de trabajar en Francia como de "negro" o "esclavo", lamentando la falta de reconocimiento para su labor como técnico y parcial responsable de las litografías de los artistas de la Escuela de París con los que trabajó en Mourlot.



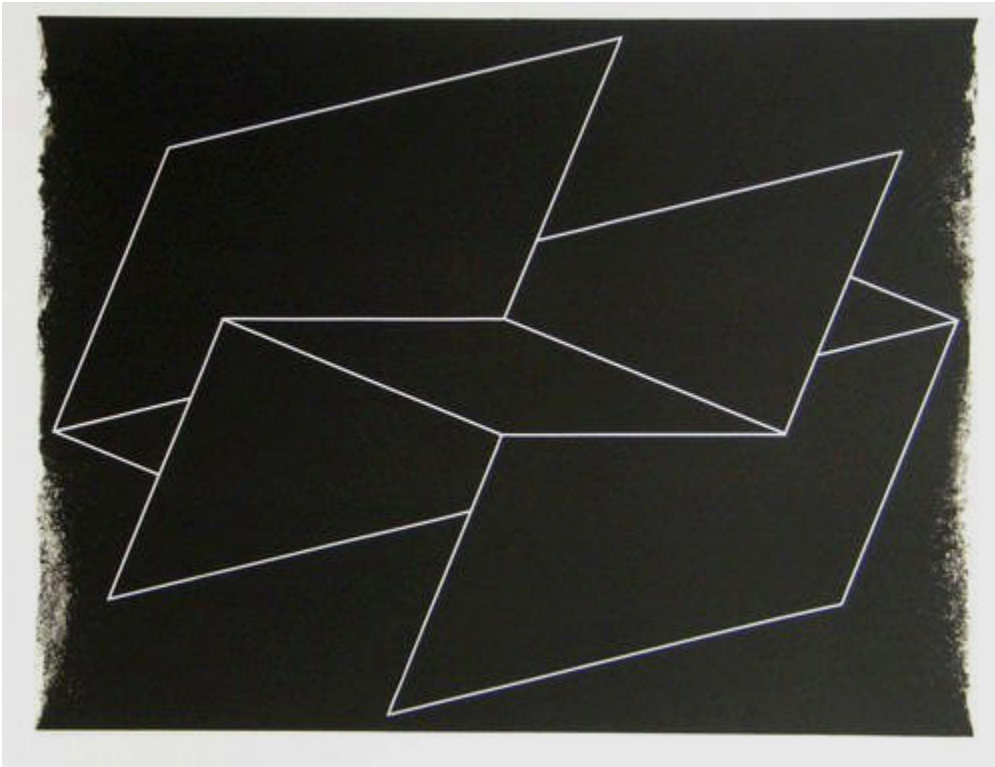


- John McLauhin. Untitled. Litografía. 1963. Tamarind Lithography Workshop.

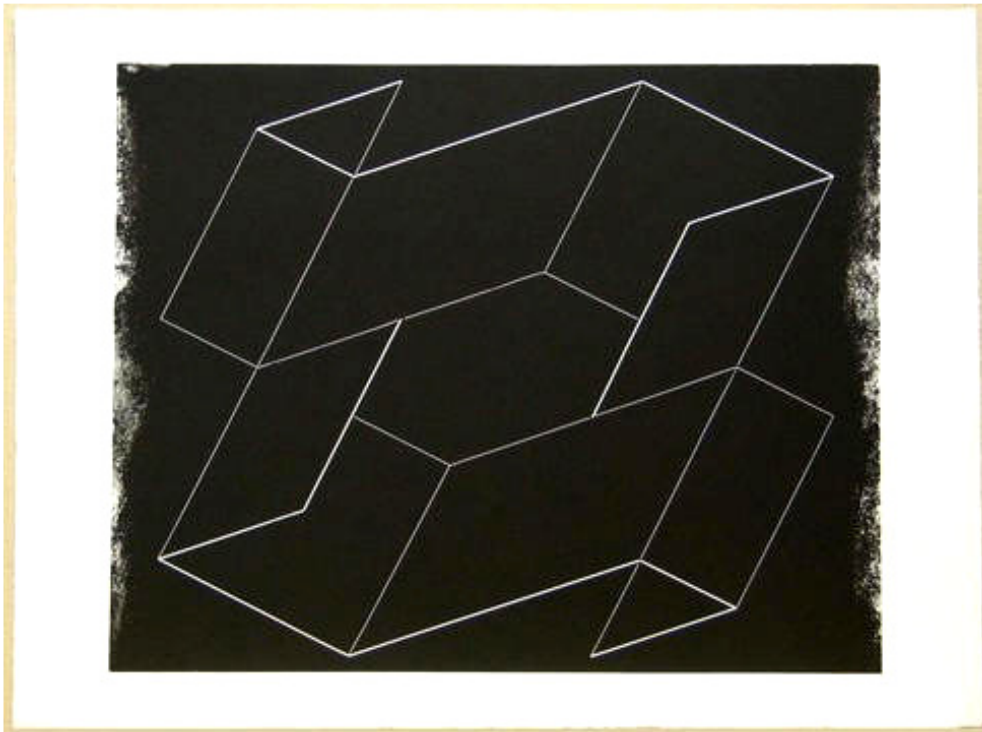
En 1966 el también francés Serge Lozingot, colaborador habitual de Dubuffet en París, llega a Tamarind como invitado para convertirse en maestro impresor de la institución en 1968.



-Jean Dubuffet. Nez Carotte. 1961. Litografía. Impresor: Serge Lozingot, París.



- Josef Albers. Interlinear N32. Litografía. Tamarind Lithography Workshop. 1962

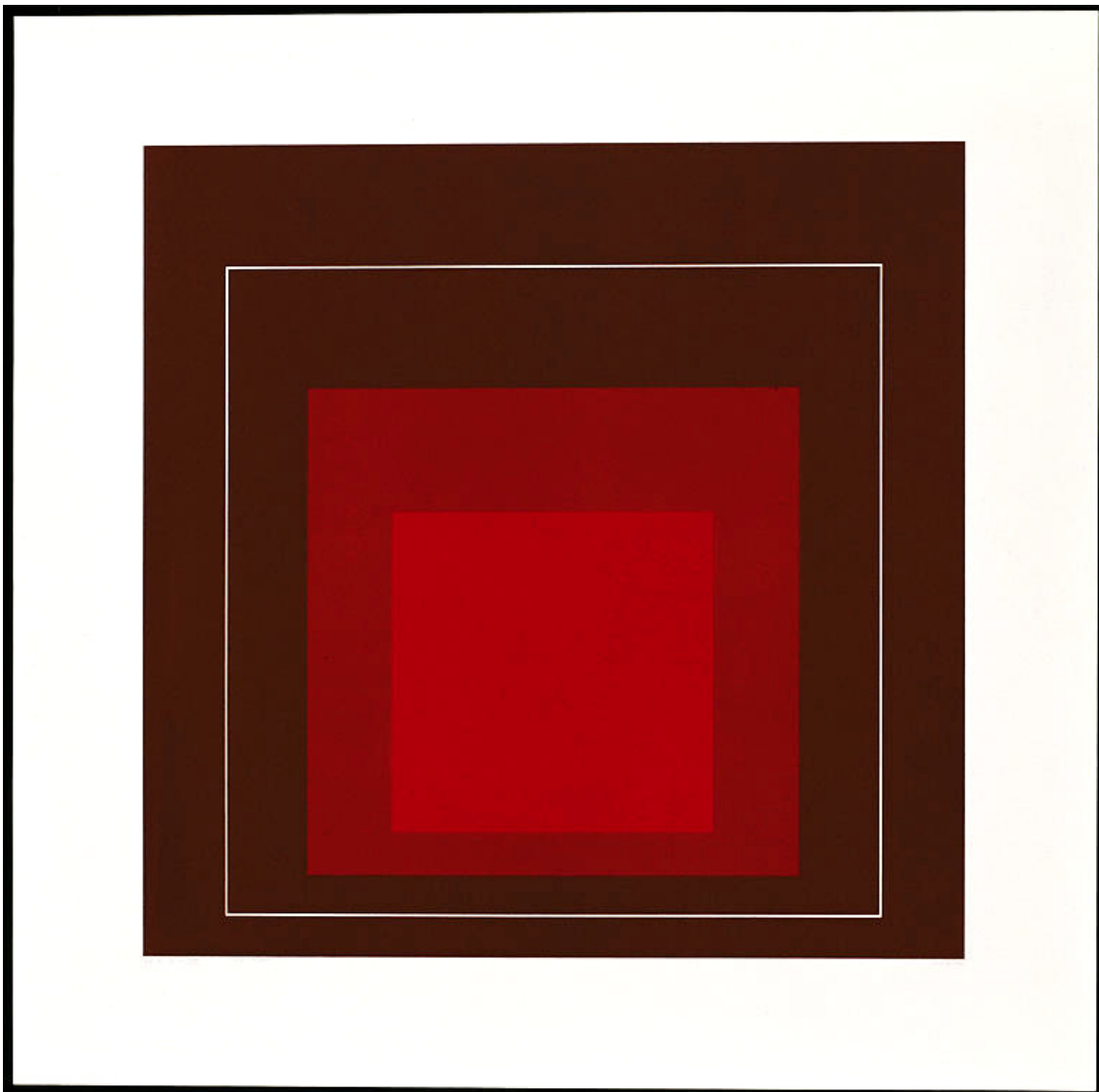


- Josef Albers. Interlinear K50. Litografía. Tamarind Lithography Workshop. 1962

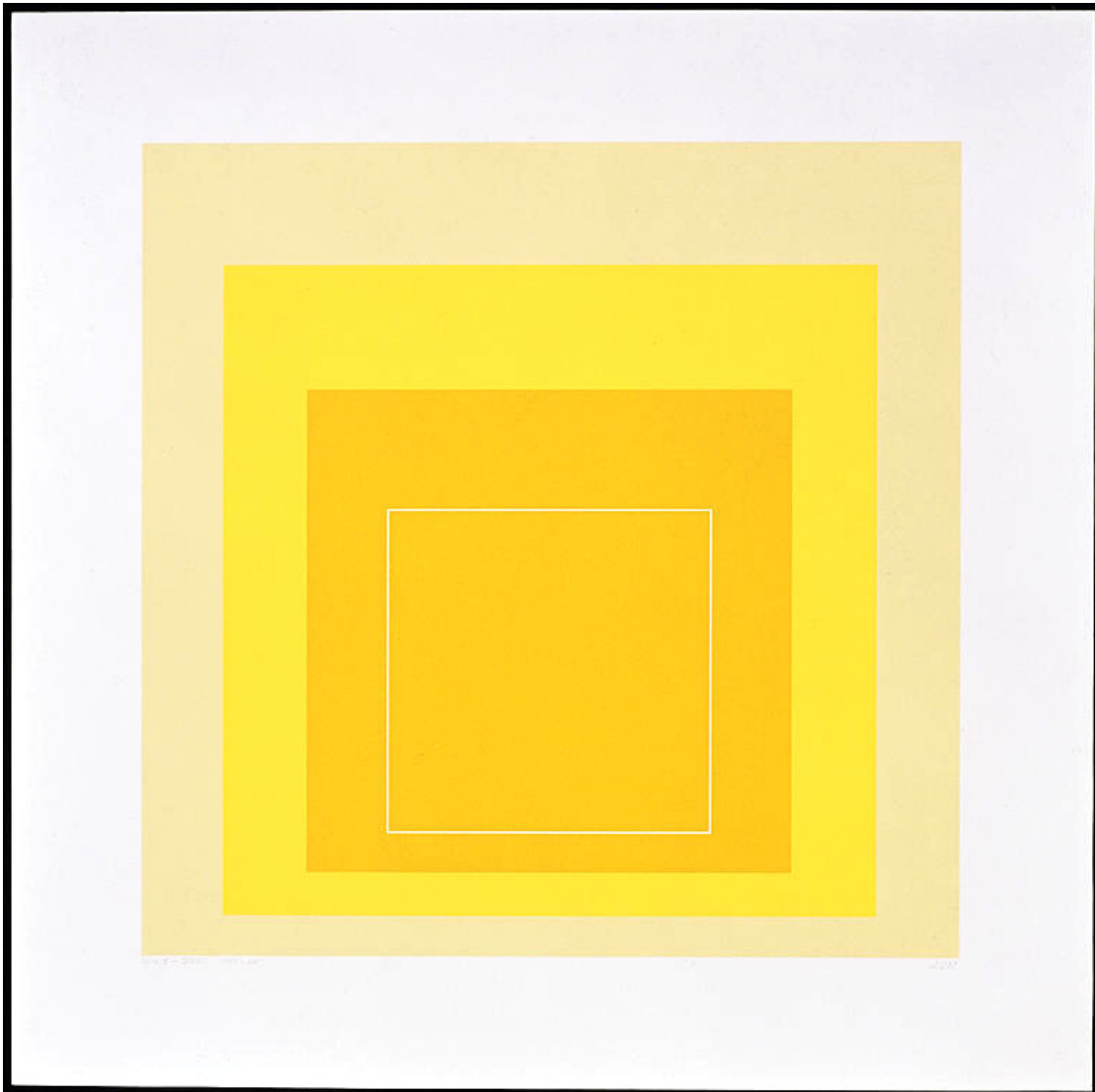


De forma paralela al trabajo de edición, en Tamarind se desarrolla un extenso programa de investigación sobre materiales para asegurar la perdurabilidad de colores y papeles, nuevos soportes como el plástico, la piedra o la piel y también sobre las matrices alternativas a la escasa piedra litográfica, de zinc y aluminio o en la utilización de imágenes fotográficas introducidas en combinación con los dibujos manuales.

Garo Antreasian inició en la Jhon Herron School of Art de Indianápolis un programa de formación de impresores que proporcionaría a Tamarind gran cantidad de profesionales. Entre ellos estaría **Kenneth Tyler** cuya carrera profesional demuestra de forma ejemplar la nueva pujanza de la gráfica americana en el último tercio del siglo XX. El contacto con Marcel Durassier influyó de forma importante en la filosofía de trabajo de Tyler. Empieza a trabajar en Tamarind en 1963 y en 1964 es nombrado director técnico. En 1965 funda su propio taller, **Gemini Ltd.** que en 1966 se transformará en **Gemini G.E.L.**(Graphics Editions Ltd.) al asociarse con Sydney Felsen y Stanley Grinstein.



- Joseph Albers. White Line Square IV. Litografía, 1966. Gemini G.E.L.

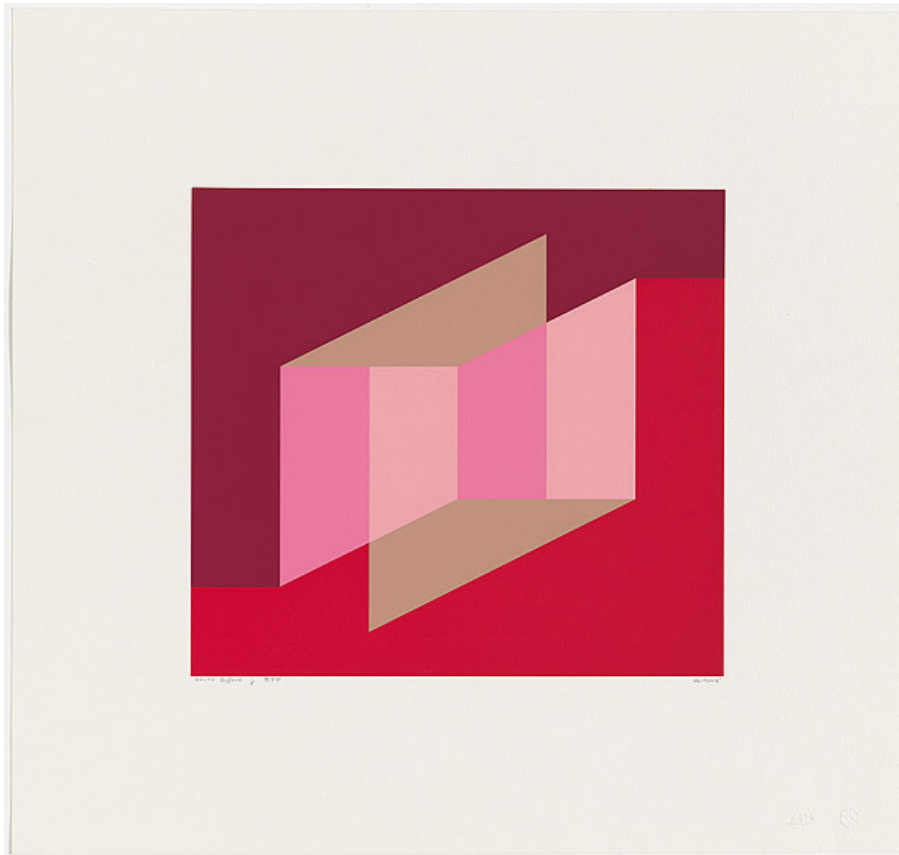


- Josef Albers. White Line Square XVII. Litografía, 1966. Gemini G.E.L.

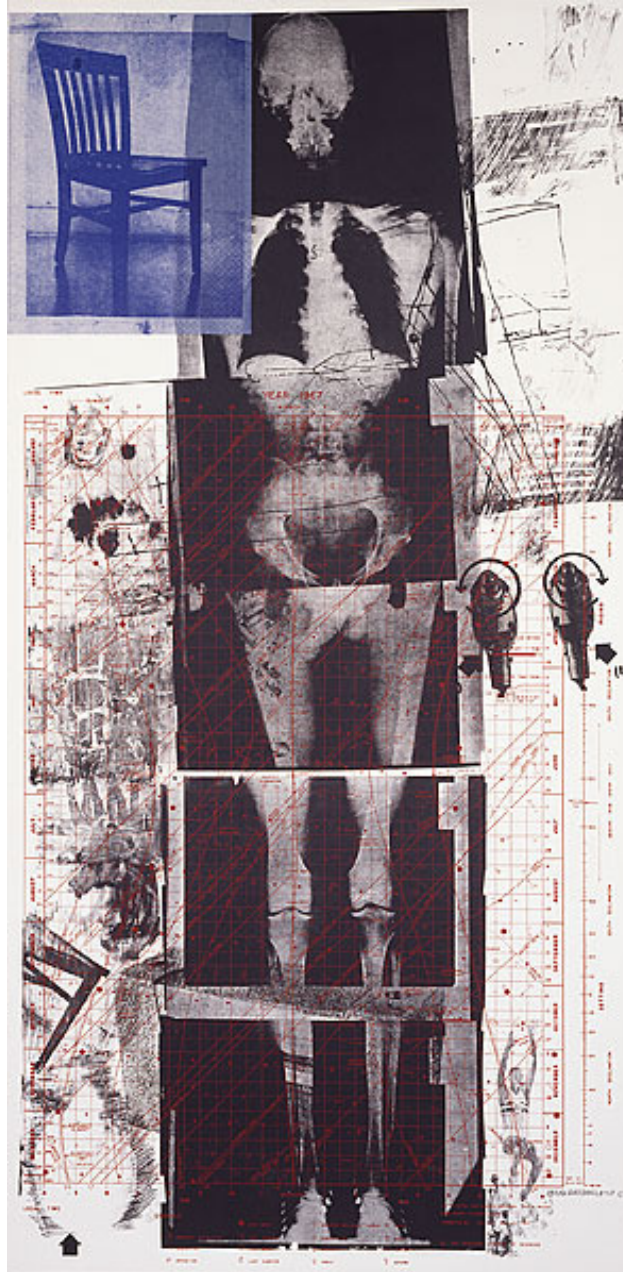
El prestigio conseguido por Ken Tyler desde el inicio de su carrera profesional en Tamarind le llevará a trabajar en las siguientes décadas con los artistas más destacados del momento, primero en la costa Oeste y a partir de 1973 en Nueva York. En esa fecha abandona Gemini G.E.L. para fundar en Bedford Village, **Tyler Graphics Ltd.** Tyler utilizará, además de la litografía, cualquier otra técnica necesaria para cumplir las necesidades de los artistas con los que colabora. En un primer momento la serigrafía y posteriormente todas las técnicas calcográficas tradicionales que se mezclarán con técnicas propias de la industria, como el fotograbado, siempre en beneficio del resultado buscado. El gusto por el gran formato también le llevará a crear nuevas prensas de tamaños insólitos hasta la fecha.

Su actividad investigadora y su actitud ante la creación colaborativa llevará hasta sus talleres a una larga serie de artistas fundamentales entre los 60 y el momento actual: Josef Albers, Robert Rauschenberg, David Hockney, Claes Oldenburg, Bruce Naumann o Frank Stella, son solo una muestra de entendimiento por parte de los artistas ante la nueva forma de acometer la creación en gráfica.





-Josef Albers. Never before j y h. Serigrafia. Tyler Graphics. 1976.



- Robert Rauschenberg. Booster. Litografía y serigrafía. 1967. Gemini G.E.L.

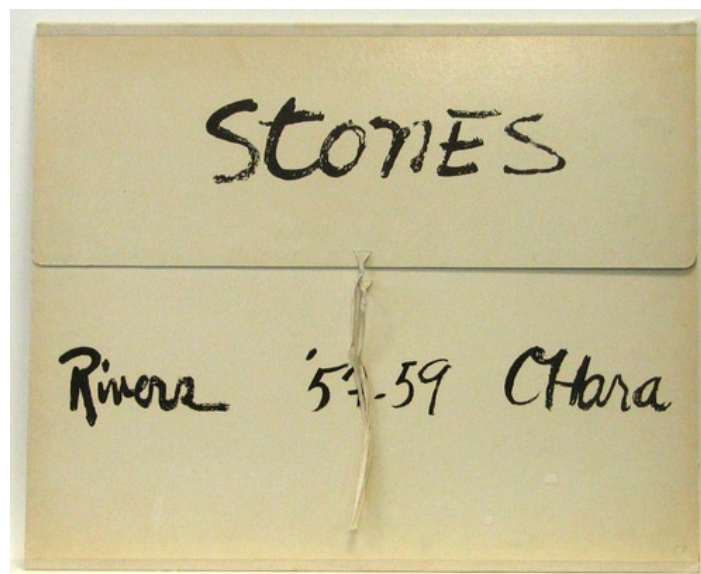
Booster es considerada como una pieza clave en la gráfica contemporánea. Fruto de la colaboración entre **Robert Rauschenberg** y Kenneth Tyler se ejecuta mediante una innovadora mezcla de técnicas, litografía y serigrafía. Usando como parte de la imagen una radiografía del artista, la estampa resultante es de tamaño natural, 183 x 89 cm. medidas extraordinarias para una imagen litográfica, para obtenerla se usaron 2 planchas de aluminio, 2 piedras y una pantalla. Esta forma de trabajar marca un hito que seguirán muchos otros grabadores y artistas de todo el mundo.

La importancia de la obra gráfica en la obra de Rauschenberg y su inmediato éxito crítico y comercial, consagra la nueva visión desarrollada en los Estados Unidos sobre el valor artístico de las estampas y su equiparación con los demás medios.

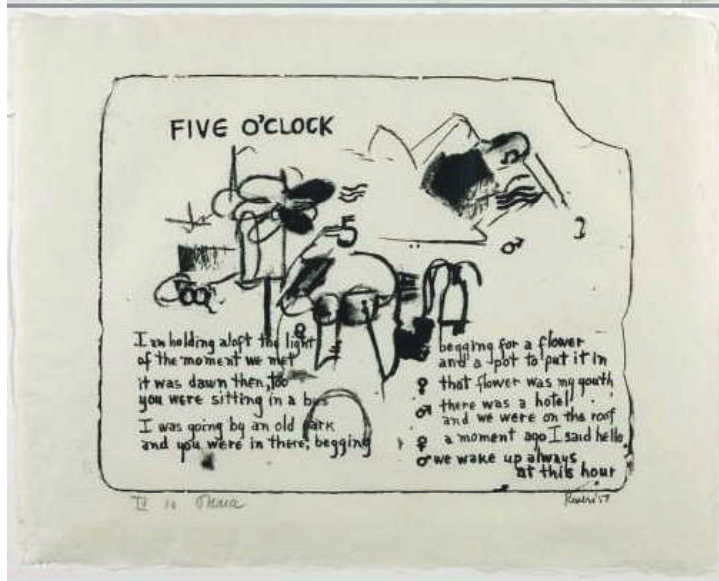
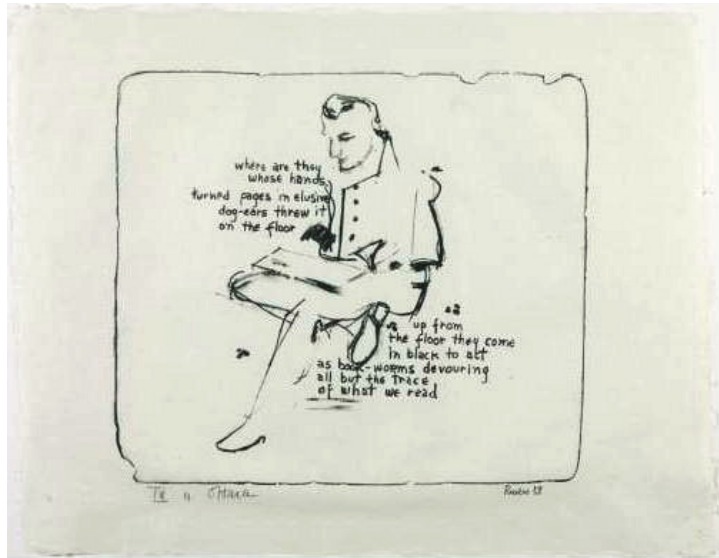


En Nueva York también en los años 50, la inmigrante rusa **Tatyana Grosman**, (1904-1982), establecida en los estados Unidos desde 1943, había comenzando a trabajar siguiendo la tradición francesa, en la publicación de libros de artista. También inició por motivos económicos la realización de reproducciones de obras de artistas reconocidos como Chagall. Debido a la gran calidad de su trabajo el conservador del MOMA, William Lieberman, le plantea a Grosman la posibilidad de colaborar con algunos artistas para la creación de obras originales no reproductivas.

Tatiana Grosman contacta en 1957 con Larry Rivers y con el poeta Frank O'Hara. El entendimiento entre ambos artistas y su colaboración con Grosman dará como resultado la creación tras dos años de trabajo de "Stones", libro y carpeta de 13 páginas litografiadas que será la primera publicación de la **ULAE (Universal Limited Art Editions)**.



- Larry Rivers y Frank O'Hara. Stones. Litografía. 1959. ULAE.



- Larry Rivers y Frank O'Hara. Tres estampas de "Stones". Litografía. ULAE. 57-59.



Larry Rivers llevará hasta la ULAE a otros artistas de su círculo como Helen Frankenthaler y Marisol, al mismo tiempo que Tatyana Grosman emprendía la búsqueda de nuevos contactos con artistas emergentes, entre los que se encontraban, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Cy Twombly, Jim Dine o Barnett Newman. Ya en 1964, diecisiete de sus ediciones son seleccionadas para una exposición sobre los nuevos trabajos colaborativos por el MoMA. Como consecuencia se llegaría a un acuerdo mediante el cual una estampa de cada producción surgida del ULAE sería adquirida por el museo neoyorquino para sus fondos.



- Larry Rivers. French Money. Litografía a 14 colores. 1963. ULAE.

Hasta 1966 el estudio trabaja exclusivamente con la litografía pero los propios artistas reclaman trabajar el grabado calcográfico y este será introducido a partir de esta fecha. El trabajo con piedras fotosensibles es utilizado en los trabajos de Rauschenberg y **Bill Goldston**, un técnico llamado a la ULAE para trabajar este campo, aconsejará a Tatiana Grosman la adquisición de una prensa de offset con la intención de ampliar el negocio y financiar con producciones que usaran este medio las habituales ediciones limitadas. Los artistas que frecuentaban el estudio, ante la presencia de la prensa offset, iniciaron investigaciones con el medio que pronto se incluiría en obras híbridas que ampliaban sus campos de trabajo.

Bill Goldston pronto adquirió mayores responsabilidades en la empresa para, tras la desaparición de Grosman en 1982, asumir su legado y la continuidad de la ULAE.

Gran número de maestros impresores surgidos de Tamarind Lithography Workshop, de la ULAE y de Centros Universitarios con departamentos especializados en obra gráfica,

fundaron en territorio de Estados Unidos y Canadá multitud de talleres especializados en la producción de trabajos en colaboración y el resultado fue el llamado Renacimiento de la Gráfica Americana.



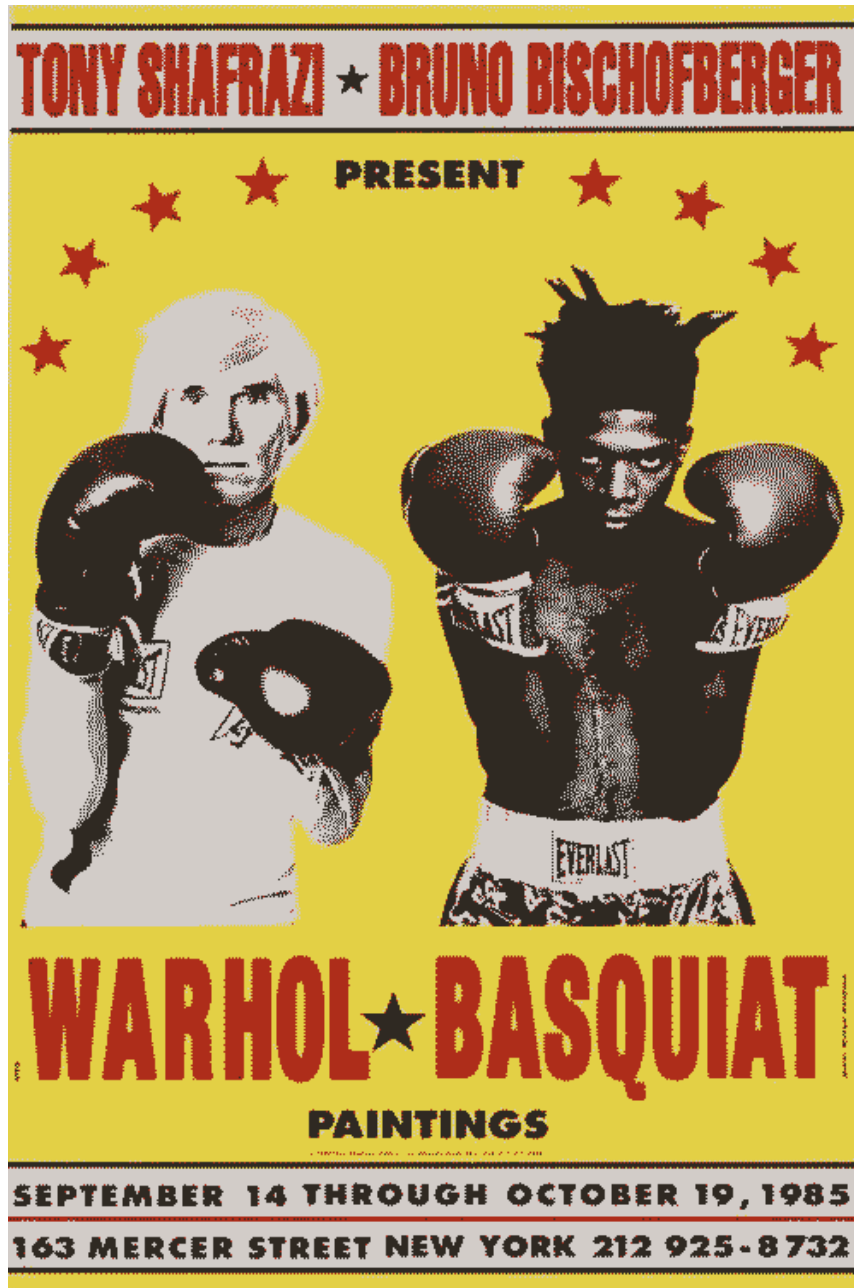
-Jasper Johns. Decoy. Litografía completada con offset. 1971. ULAE.

Los artistas del movimiento **Pop** usaron con extraordinaria profusión las técnicas gráficas en sus creaciones artísticas y en algunos casos, Warhol o Rauschenberg, integrándolas como parte esencial de la obra única. La desaparición en las obras Pop de la huella directa del artista, el uso de imágenes populares o industriales, son características idóneas tanto para crear el objeto artístico como para multiplicarlo.

**Andy Warhol** (1928-1987), no solo produce obra serigrafiada sobre papel, sus obras sobre lienzo están frecuentemente pintadas y serigrafiadas. Con Gemini G.E.L. colabora en una única ocasión y el resultado fue "Vote McGovern" de 1972, alegato en contra del candidato que pronto alcanzaría la presidencia del país. Su especial personalidad no parece que fuera la más apropiada para desarrollar los trabajos colaborativos generalizados desde el 60, aunque de otra forma también su obra lo es.

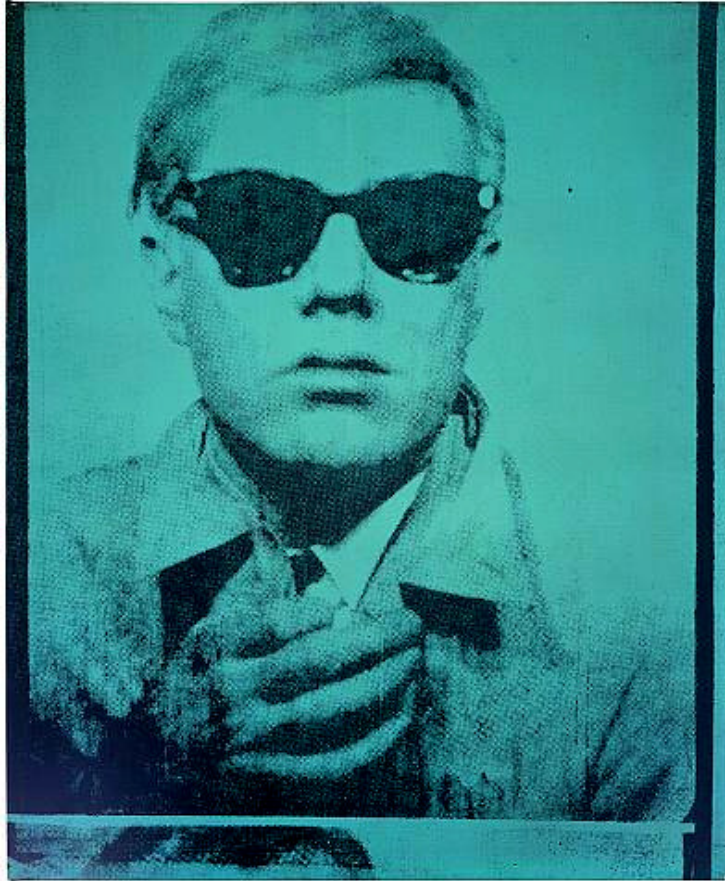


Rodeado en su Factory de Nueva York de actores, poetas, fotógrafos, cineastas, cantantes y otros pintores, genera obras en colaboración en el campo de la cinematografía con el director Paul Morrissey por ejemplo o puntualmente en la pintura con Jean Michel Basquiat. Abarcando todos los aspectos de la producción artística y comercial, funda su propia editora de obra gráfica, Factory Additions, en la que produce y explora la serigrafía y todas sus posibilidades en series como la dedicada Marilyn Monroe, en la que juega con múltiples cambios de color e impresiones fuera de registro que conceden a una misma imagen de origen varios significados.



-Cartel de la exposición de obras realizadas en colaboración por Warhold y Basquiat.

La obra tanto múltiple como única de Warhol es fundamental en el "boom" de la gráfica americana del último tercio del siglo XX.



- Andy Warhol. Selfportrait. Serigrafía y acrílico sobre lienzo. 1967.



-Andy Warhol. Guns. Serigrafía sobre lienzo. 1981.





-Andy Warhol. Untitled, 2 serigrafías de la carpeta de 10, "Marilyn".1967

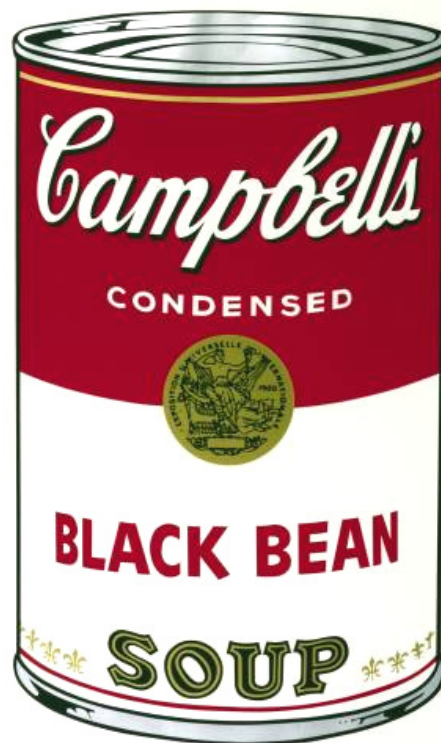


-Andy Warhol. Untitled, 2 serigrafías de la carpeta de 10, "Marilyn".1967





-Andy Warhol. Selfportrait, serigrafía y acrílico sobre 9 lienzos. 1966



-Andy Warhol. Black Bean, serigrafía. 1968

**Robert Rauschenberg** (1925-2008), fue uno de los artistas más directamente implicados en los procesos de colaboración con maestros impresores para producir obra seriada y en la utilización de técnicas gráficas para la creación de sus obras.

A caballo entre el Expresionismo Abstracto y el Pop Art, su forma de trabajar utiliza imágenes propias y extraídas de cualquier otro medio gráfico, superponiéndolas, solapándolas, relacionándolas entre si para potenciarlas y situarlas en el espacio físico del papel, lienzo, plástico u otros materiales, en dos dimensiones o en montajes tridimensionales ensamblados y en ocasiones iluminados desde la obra misma.



- Robert Rauschenberg. Accident. Litografía. ULAE. 1963.





- Robert Rauschenberg. Accident. Litografía.  
Prueba de estado antes de la rotura. ULAE. 1963.

Pronto se inicia con Tatyana Grosman en el taller de la ULAE, utilizando la litografía de forma inusual. Durante el proceso de trabajo rompe la matriz y utilizando la grieta resultante imprime las dos partes formando una sola imagen. La litografía así creada ganó el Primer Premio de la Bienal Gráfica de Ljubljana del año 1963, representando la consagración internacional de Rauschenberg como grabador y de la nueva gráfica americana.

Solo en la creación colaborativa, en la que el artista comparte el entrenamiento y el conocimiento necesario es posible un hecho como este. Un grabador reproductor, sin la presencia del artista y su implicación, hubiera desechado la matriz para iniciar otra. Rauschenberg aprovecha el error y saca virtud de él al utilizarlo como elemento gráfico, en este caso fundamental hasta el punto de dar el título a la obra.



- Robert Rauschenberg. Shades. 6 litografías sobre paneles de plexiglas, la frontal fija y 5 intercambiables, montadas en marcos de aluminio e iluminadas por una bombilla intermitente. ULADE. 1964.

Robert Rauschenberg siguió colaborando en muchas ocasiones con la ULAE y otras instituciones. Sus trabajos con Ken Tyler en Gemini G.E.L. alcanzaron unos resultados técnicos y artísticos especialmente avanzados.

Con la utilización en su obra de imágenes y objetos encontrados, industriales o populares, Rauschenberg ejerció una fuerte influencia entre los nuevos artistas de la generación Pop. En su pintura, escultura y en los "Combines" que mezclan las dos cosas siempre se establecen relaciones que consiguen denunciar o ironizar sobre lo que detesta o subrayar lo que ama. También fotógrafo y performer, en su faceta como grabador su producción se acerca a las mil obras estampadas sobre diferentes materiales, en ocasiones siendo pionero en la experimentación con ellos.

Alumno de Josef Albers, del que aprende el respeto por el color y sus interacciones y compañero de John Cage, Cy Twombly y Jasper Johns, viajó a Francia y volvió constatando lo que hoy en día es bien sabido. Los artistas de la Escuela de París se habían convertido en clásicos y el centro del arte vanguardista había atravesado el Atlántico.





-Robert Rauschenberg. Brace. Óleo y serigrafía sobre lienzo. 1962.

En esta obra, directamente relacionada con la litografía Accident realizada en la ULAE, Rauschenberg como le es propio usa la imagen serigrafiada de jugadores de baseball bajo un sol/pelota frío y blanco, con columnas de humo y veladuras de óleo en una fría gama de grises que a pesar de lo desalentador del ambiente transmite la energía del bateador como fuente de esperanza y acción.

Está presente la mezcla y superposición de materias, imágenes y sugerencias que caracterizarán toda la obra del maestro estadounidense.

En la obra Breakthrough II, Rauschenberg mezcla imágenes trasferidas a la piedra litográfica de Velázquez (la Venus del Espejo) con otras de orígenes diversos. De nuevo el título hace alusión a la rotura de la matriz durante el proceso de creación. La línea de fractura diagonal se asume e incorpora a la obra acabada.



- Robert Rauschenberg. Breakthrough I.1964, Breakthrough II.1965 y pruebas de estado de 2 matrices en azul y en negro. Litografía. ULAE.





- Robert Rauschenberg. Ark y Mark. Litografías, 1964. ULAE.



-Robert Rauschenberg. Estate. Óleo y serigrafía sobre lienzo. 1963.





-Robert Rauschenberg. Storyline I, de la serie B+C. Serigrafía.1968.Gemini G.E.L.

La crítica a la sociedad americana esta presente en "Storyline I". Toma elementos de la película de Artur Penn, Bonnie & Clyde, fotogramas del coche de la pareja de gangsters y de los actores protagonistas, para imprimirlos en brillantes colores que contradicen el drama de la verdadera historia como alegato en contra de la banalización de la violencia.

En "Signs", pone en cuestión el triunfalismo potenciado por la llegada del hombre a la Luna poniendo imágenes de la NASA en relación con otras de acontecimientos coetáneos mucho menos felices. Protesta, guerra y racismo.



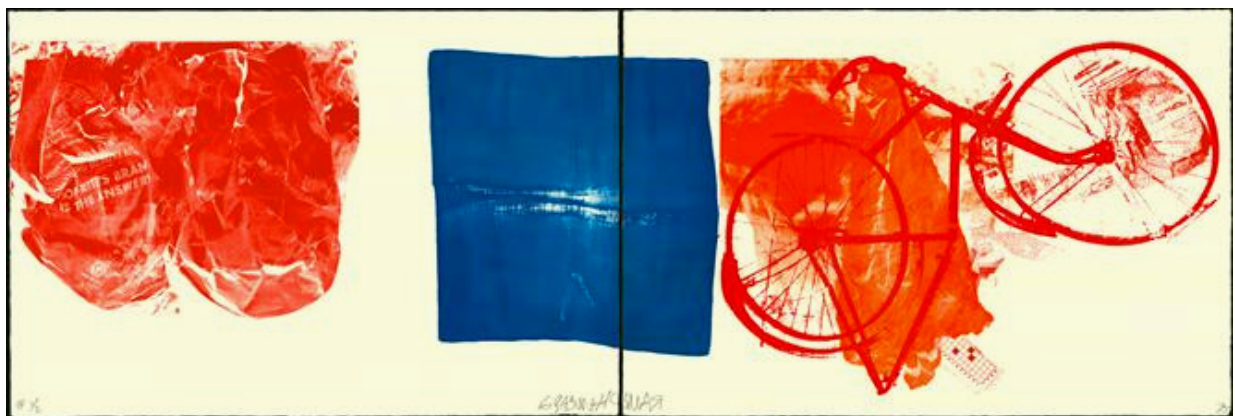


- Robert Rauschenberg. Signs. Serigrafia.1970. Castelli Graphics.

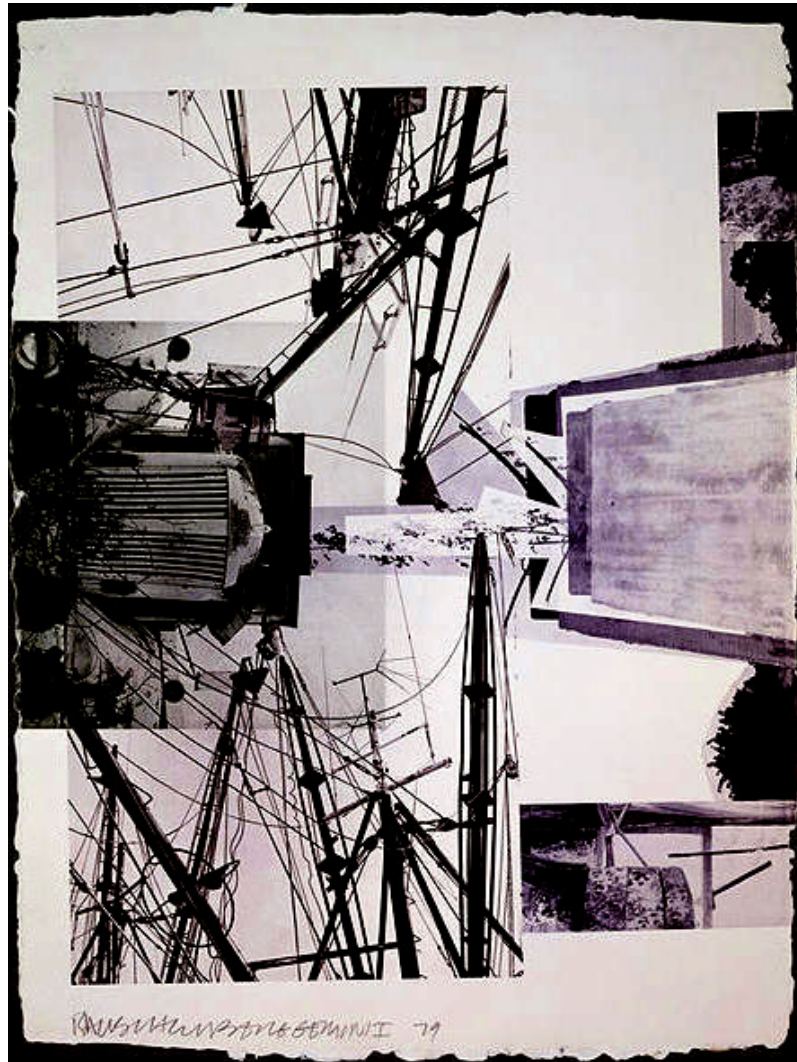




-Robert Rauschenberg. Horsefeathers Thirteen XV. Litografía, serigrafía, pochoir, collage y gofrado. 1972. Gemini G.E.L.



- Robert Rauschenberg. Kill Devil Hill. Litografía, díptico. 1975.ULAE.



- Robert Rauschenberg. Rookery Mounds. Litografía. 1979. Gemini G.E.L.



- Robert Rauschenberg. Bay Shore. Litografía y collage. 1981. ULAE.





- Robert Rauschenberg. Sling-Shots Lit #4. Litografía y serigrafía, lona, caja de madera con ventana móvil, barras de plexiglas y luz fluorescente. 1985. Gemini G.E.L.



- Robert Rauschenberg. Soviet/American Array VI. Fotograbado. 1990. ULAE.



**David Hockney.** Nacido en Bradford (Reino Unido) en 1937 y formado en Londres, visita Nueva York en 1961 y en 1963 se traslada a California cuya atmósfera y sociedad influirán de forma crucial en el desarrollo de su carrera. Pintor, escenógrafo, fotógrafo y grabador, su obra gira en torno a lo cotidiano, lo autobiográfico y a la significación de los objetos en lo que tienen de simbólico. Representante de un estilo en el que el dibujo prepondera, la luz y el color de la Costa Oeste americana se hacen presentes con gran fuerza en gran parte su obra.

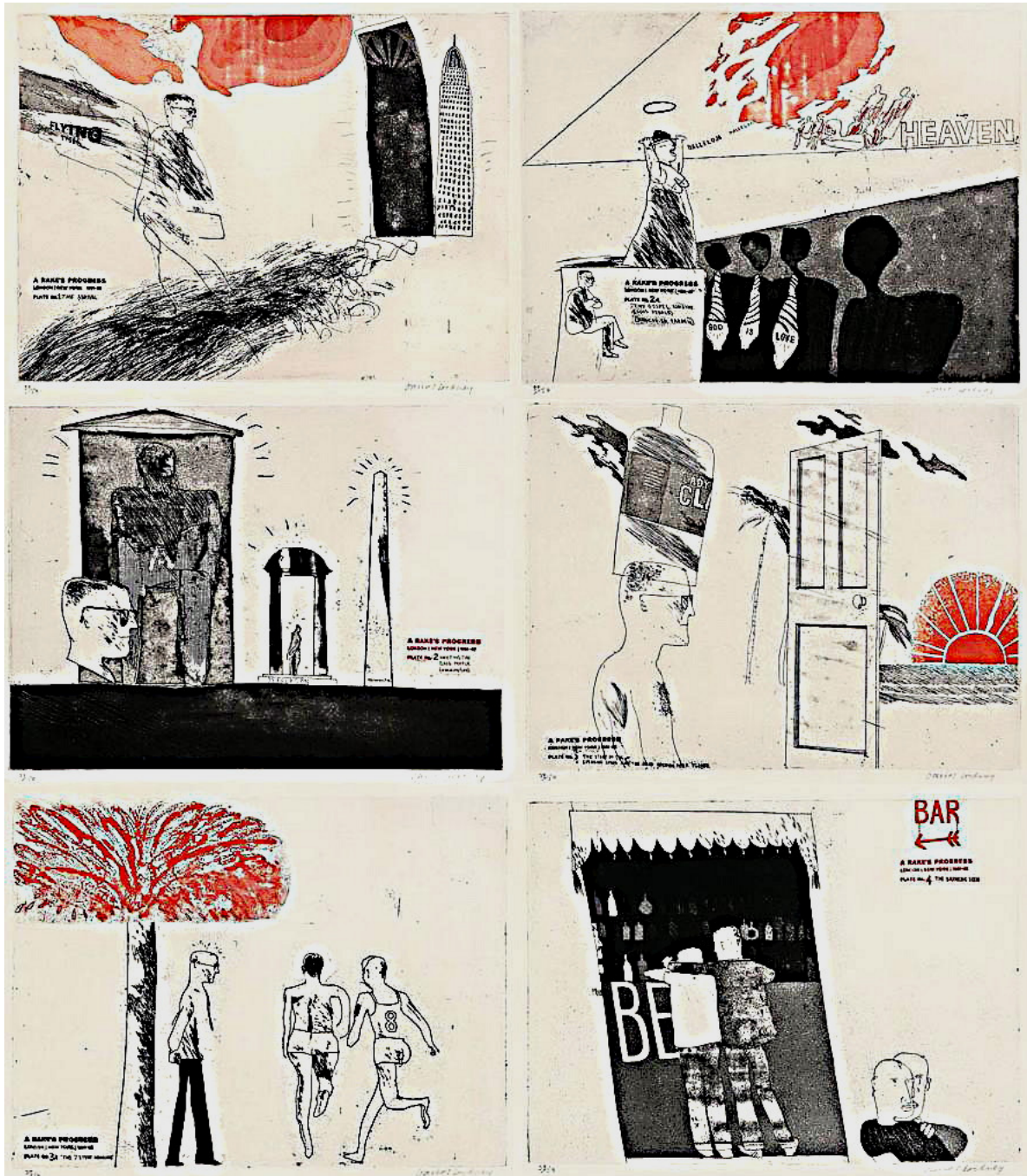
Comprometido con la gráfica desde su época de estudiante, sus primeros trabajos son realizados en Londres entre el 61 y el 63. Trabaja entre otras obras, en una serie de grabados que se inspiran en la historia de "A Rake's Progress" (La Carrera del Libertino), tema desarrollado por William Hogarth en el pasado y por Igor Stravinsky en la ópera del mismo título. La escenografía de esta composición será creada también por Hockney en el año 75. La historia narra las desastrosas consecuencias sobre la vida de un joven del mal uso de un dinero heredado, Hockney transforma el argumento y lo convierte en una narración autobiográfica de su primer viaje, iniciático y esclarecedor artística y personalmente, a Nueva York.



- William Hogarth. The Marriage. Aguafuerte.1763.



- David Hockney. Marries an Old Maid. Aguafuerte y aguatinata.1961.



- David Hockney. 6 estampas de la serie de 16 "A Rake's Progress". Aguafuerte y Aguatinta. Editions Alecto, Londres. 1961-63.

Aceptado en Estados Unidos con gran éxito tanto en su faceta de pintor como con su obra gráfica, pronto se compromete con el espíritu de los nuevos talleres colaborativos. En 1964 trabaja con Petersburg Press y poco después entra en relación con Kenneth Tyler, primero en Gemini Ltd. y luego en Gemini G.E.L. y Tyler Graphics. En estas empresas desarrollará su obra gráfica a lo largo de casi tres décadas.





-David Hockney. Life Painting for Myself. Óleo sobre lienzo. 1962



- David Hockney. Jungle Boy. Aguafuerte y aguatinta. Petersburg Press.1964.

Su capacidad e interés por el dibujo le conduce directamente al uso de la litografía que empieza a desarrollar en los talleres que funda Kenneth Tyler al independizarse de Tamarind Littography Workshop.



- David Hockney. Picture of a Landscape in a Elaborate Gold Frame. Litografía.  
Ken Tyler-Gemini Ltd. 1965.

En estas primeras obras, objetualiza el tema en sí, Paisaje o Naturaleza Muerta, de sencilla y escueta realización, equiparándolo al objeto, marco dorado o plateado casi hiperrealistas, que también litografía sobre el papel con su particular manera de entender el arte Pop. El alto nivel de calidad alcanzado en estas primeras incursiones en la litografía, solo se entiende por la iniciativa de acometer una colaboración creativa.





-David Hockney. Picture of a Still Life in an Elaborate Silver Frame. Litografía.  
Ken Tyler-Gemini Ltd. 1965

Estas estampas forman parte de una serie de seis litografías titulada "A Hollywood Collection", en las que aborda los géneros clásicos enmarcados. Desnudo, retrato, paisaje campestre y urbano, bodegón, que en palabras de la crítica Jane Kisman configuran una "colección de arte instantánea".

En 1966 retoma el aguafuerte en la producción de "Ilustraciones para catorce poemas de K.P. Kavafis", obra poco difundida en la que los versos del poeta griego de Alejandría le sirven para desarrollar imágenes entre las que incluye un retrato del autor, varias escenas urbanas que se refieren a los textos y otras en las que representa sentimientos: nostalgia, emoción, deseo, inspiradas pero no literalmente relacionadas con los poemas, representadas por parejas o individuos en actitudes claramente homoeróticas. Característica esta, presente en gran parte de su obra de forma evidente.



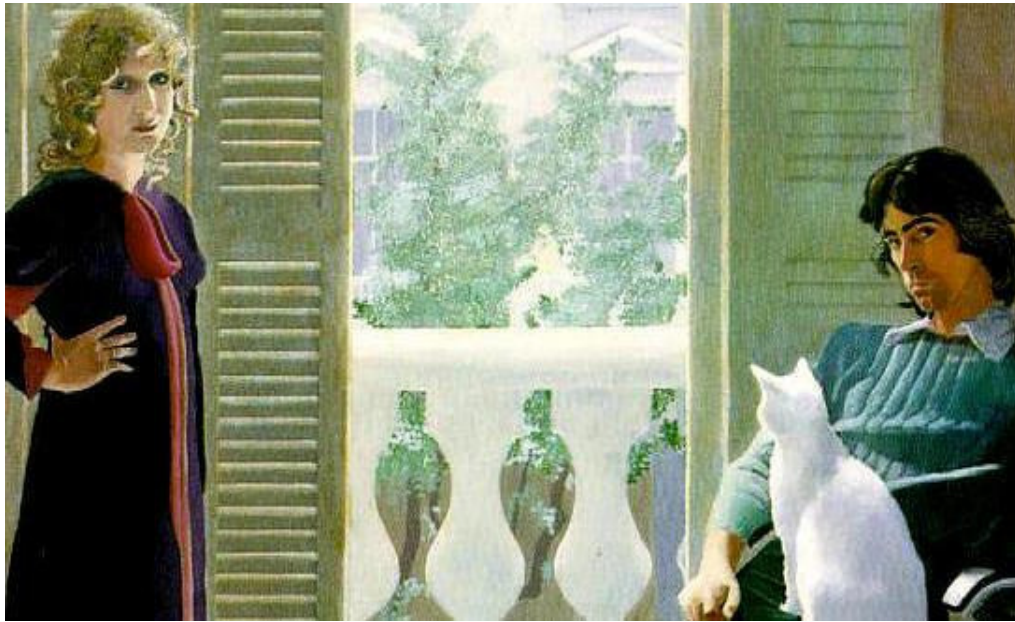
- David Hockney. Estampa de la serie "Ilustraciones para 14 poemas de Kostantin Kavafis". Aguafuerte. 1966.

En 1973 vuelve a colaborar con Kenneth Tyler ya en Gemini G.E.L., en una serie de retratos para los que, en ocasiones, acudían los retratados al taller de litografía a posar en escenarios especialmente montados para la ocasión. Hockney amplía al lado de Tyler el repertorio gráfico, utilizando todo tipo de instrumentos en la ejecución de sus obras. También realiza en estas fechas la serie Weather, ampliando la paleta cromática y la sutileza de las aguadas.





- David Hockney. Rain y Snow. Litografías. Gemini G.E.L. 1973.



- David Hockney. Mr. and Mrs. Clark-Percy (detalle). Acrílico sobre lienzo. 1970 y Peter Schlesinger. Litografía. Gemini G.E.L. 1976.



La perspicacia de los retratos de Hockney goza del alto grado de penetración psicológica propia de los mejores del género. Como ejemplo veamos las expresiones de Mr. y Mrs. Clark/Percy. La condición de bisexual del marido y el hecho de que no cesara durante su matrimonio de tener relaciones extraconyugales, acabaría con un divorcio en el año 74. El retrato doble del 71 no desdice los hechos posteriores.



- David Hockney. Celia. Litografía. Gemini G.E.L. 1973.



- David Hockney. Bigger Splash. Acrílico sobre lienzo. 1967.

Un tema recurrente en la obra de David Hockney desde sus primeros años de residencia en California, es la representación del agua como elemento lúdico. Duchas, aspersores y sobre todo piscinas, aparecen analizadas desde el punto de vista del artista que goza de su uso y contemplación. Agua como protagonista y vehículo, el autor elude los tratamientos naturalistas de este elemento para darle un protagonismo insólito.





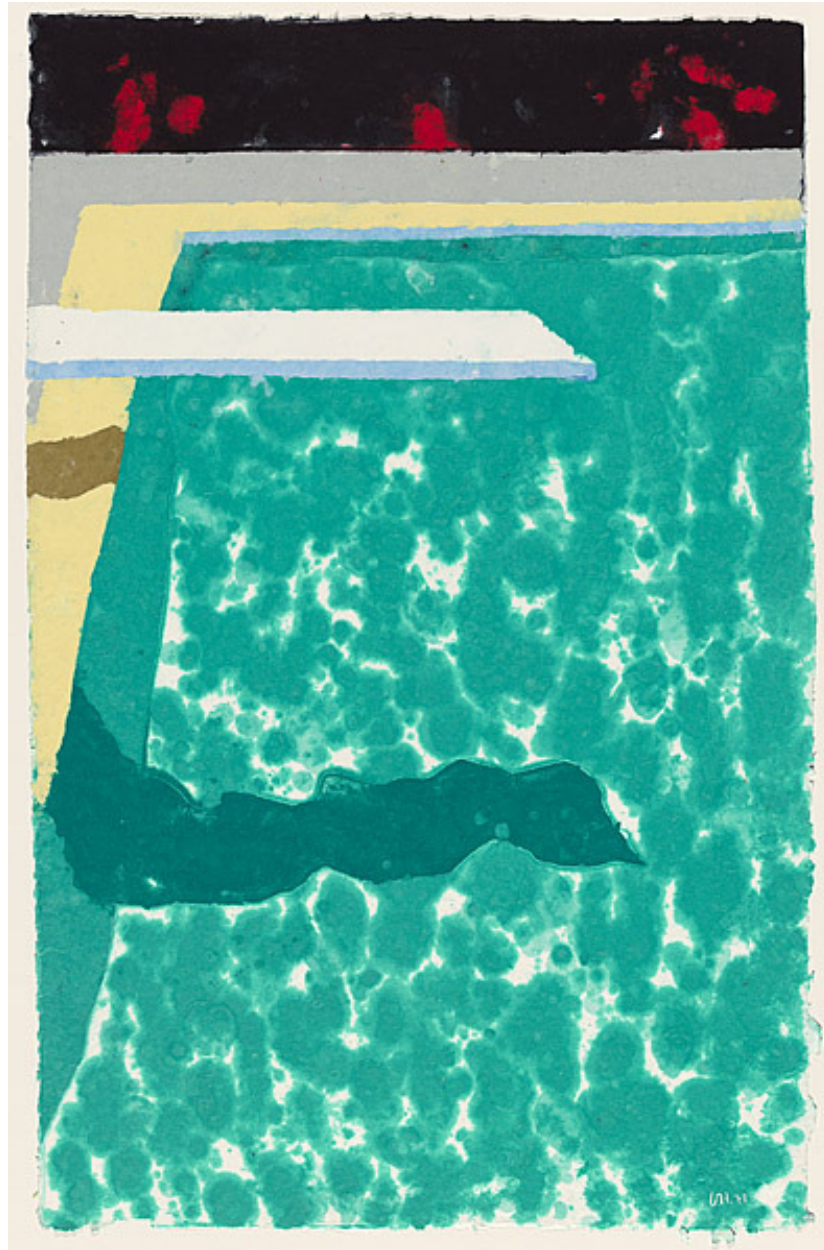
- David Hockney. Pool with two Figures. Acrílico sobre lienzo. 1971



-David Hockney. Water made of lines and green wash. Litografía. Tyler Graphics.1978.



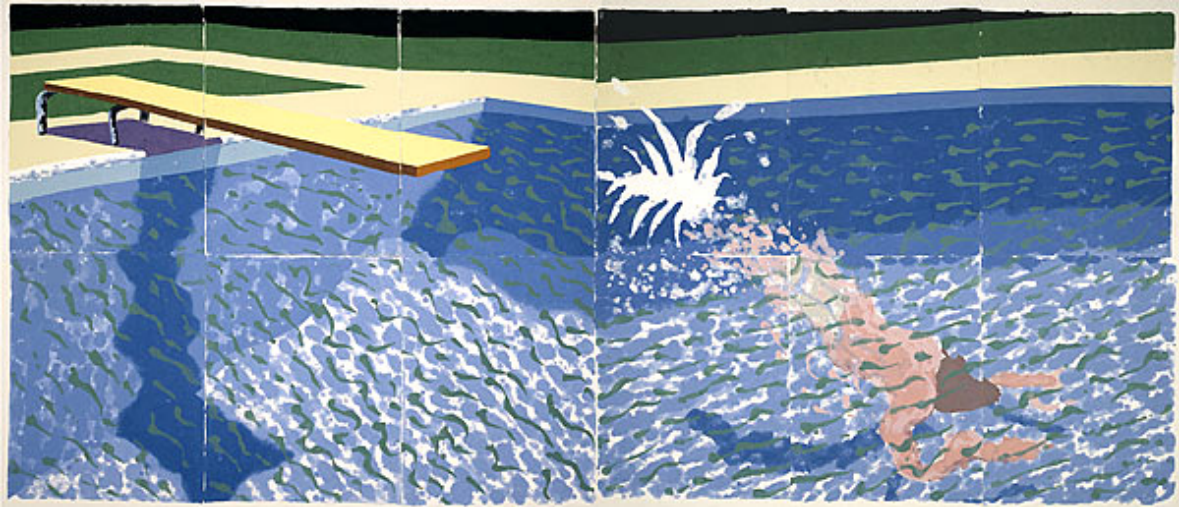
En 1978 trabaja de nuevo con Kenneth Tyler en Tyler Graphics que le da a conocer una técnica directa de trabajo que consiste en crear imágenes con pulpa de papel teñida de color. Entre el 78 y el 80 Hockney desarrolla con Tyler el tema de las piscinas en obras únicas con este medio y seriadas con la litografía.



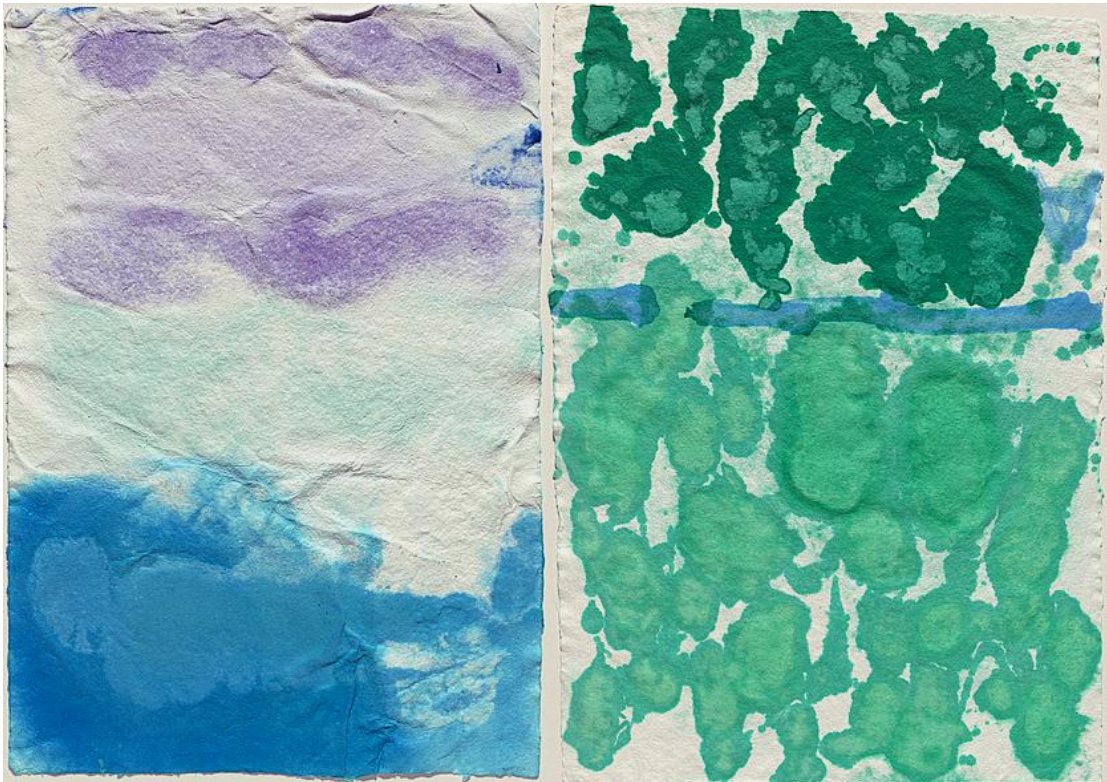
-David Hockney. Green pool with diving board and shadow. Pulpa de papel.  
Tyler Graphics 1978.

La pulpa de papel teñida, húmeda y mezclada para obtener diferentes tonos, se coloca por partes y prensa sobre un bastidor de las dimensiones deseadas creando así la imagen. Hockney no solo trabaja con ella para la elaboración de obras únicas, en trabajos posteriores usará con frecuencia papel monocromo hecho a mano para imprimir con técnicas calco o planográficas.





- David Hockney. A diver. Pulpa de papel. Políptico de 12 hojas.(183 x 434 cm.). Tyler Graphics. 1978.

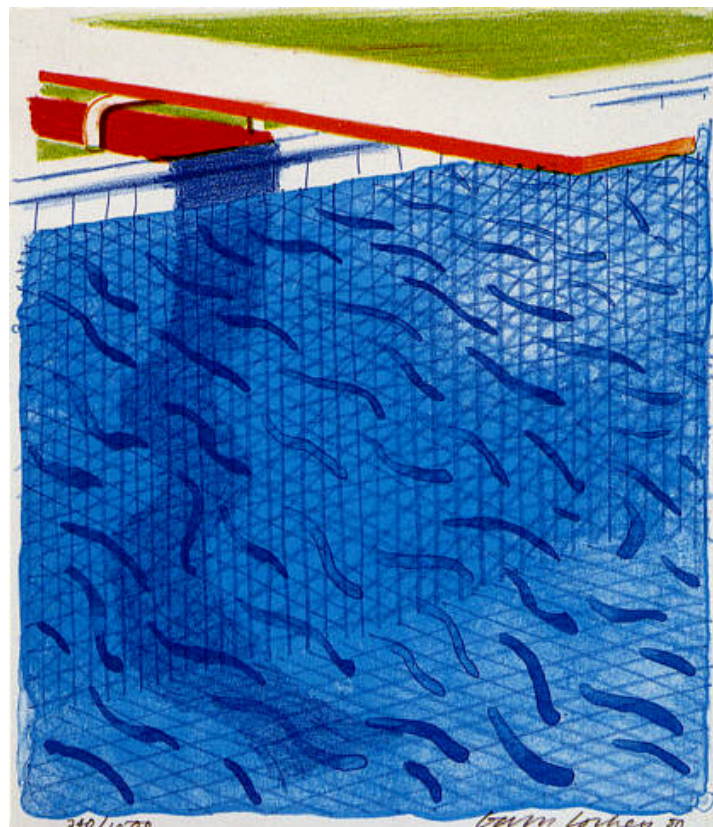


- Pruebas de color para el trabajo directo con pulpa de papel teñida. Tyler Graphics. 1978.



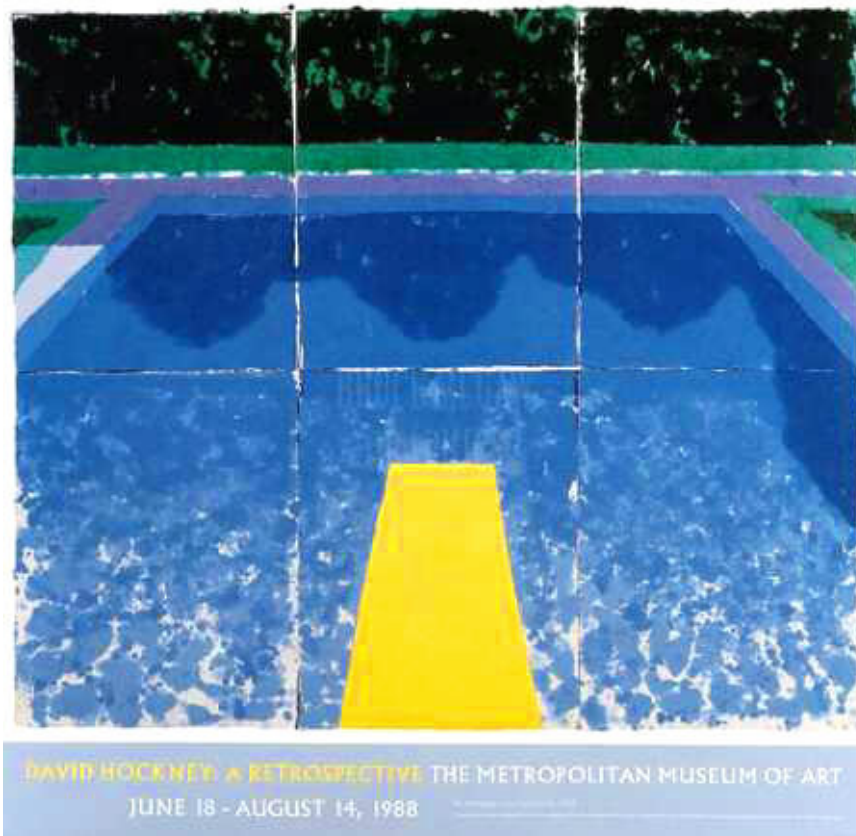


- David Hockney. Afternoon Swimming. Litografía. Tyler Graphics. 1979.

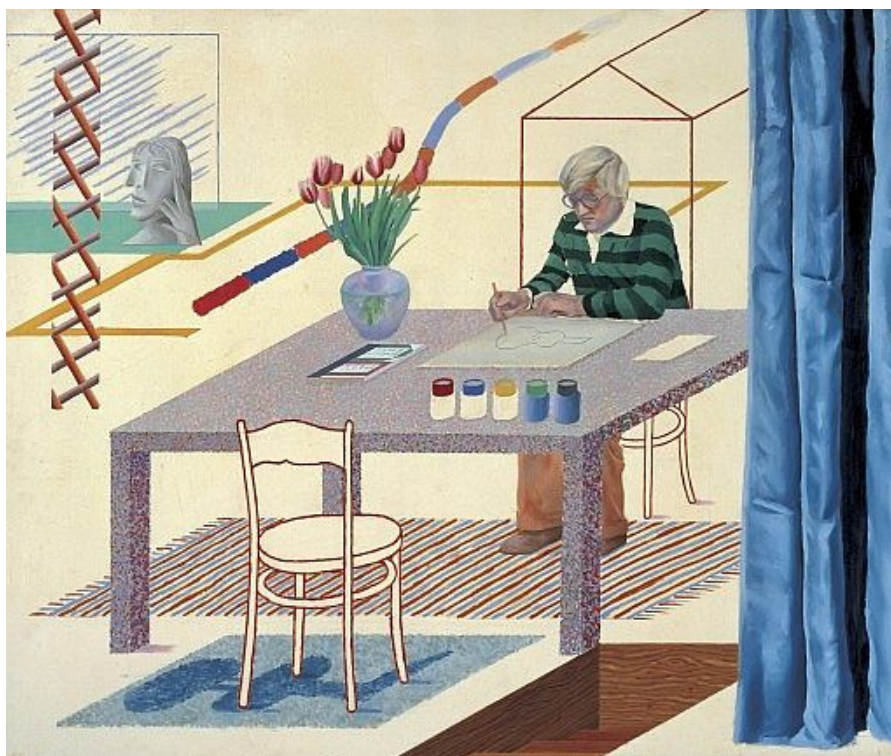


- David Hockney. Paper Pool. Litografía. Tyler Graphics. 1980.

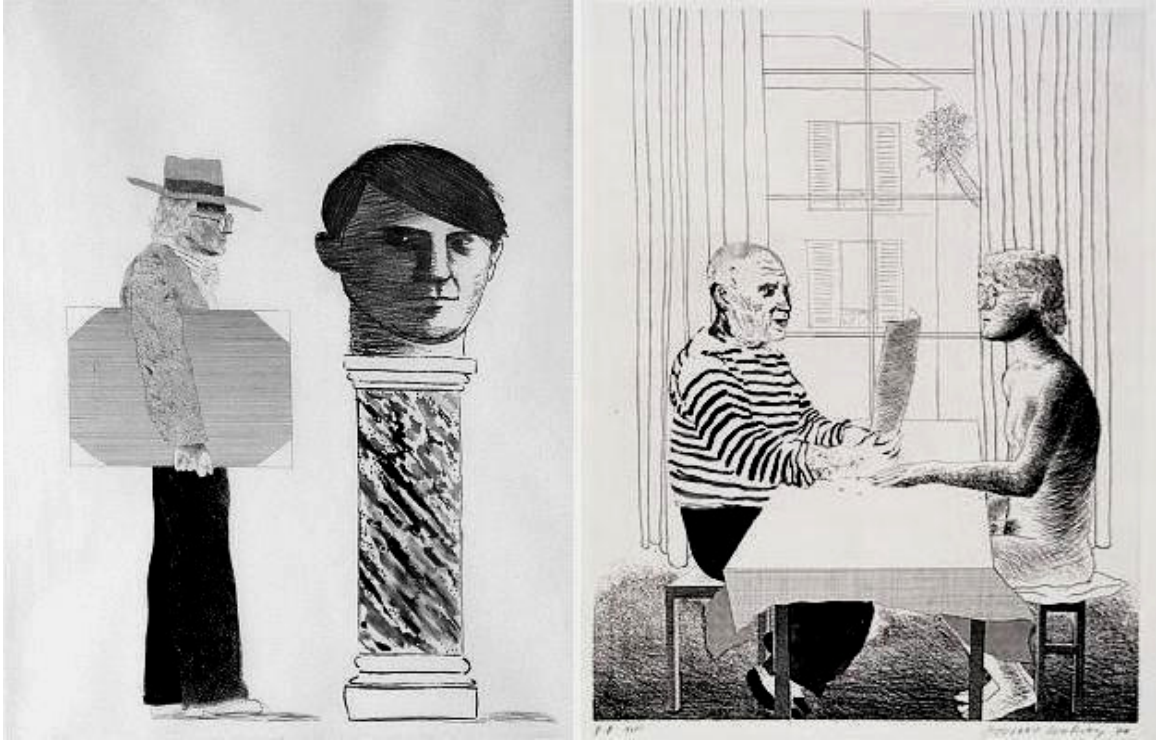




- David Hockney. Day Pool with Three Blues. Cartel de la exposición. MoMA. 1988.



- David Hockney. Selfportrait with Blue Guitar. Acrílico sobre lienzo. 1977.



- David Hockney. The Student. Aguafuerte y azúcar. 1973. y Artist and Model. Aguafuerte, barniz blando y azúcar. 1973-74.

En 1982 David Hockney da un giro estilístico en su producción doblemente influenciado por la admiración que siempre le provocó la figura de Picasso y la realización de paneles y collages fotográficos realizados a base de polaroids que representan partes de un todo. Los resultados son necesariamente multifocales.



- David Hockney. David Graves (detalle). Composición de Polaroids. 1982.





- David Hockney. Nude. Collage fotográfico. 1984.

Además de la obra fotográfica Hockney inicia la producción de pinturas y obra gráfica dentro de una larga serie denominada "Moving Focus" en colaboración con Kenneth Tyler en Tyler Graphics. Retratos de allegados e interiores arquitectónicos del propio centro de trabajo y de los lugares donde se alojó en un viaje por México, se representan desde puntos distintos de vista a los de la perspectiva clásica.





-David Hockney. Hotel Acatlan First Day. Litografía sobre papel hecho a mano.  
Tyler Graphics. 1984-85.



- David Hockney. An image of Celia. Litografía, serigrafía, collage y pochoir. 1984-86.



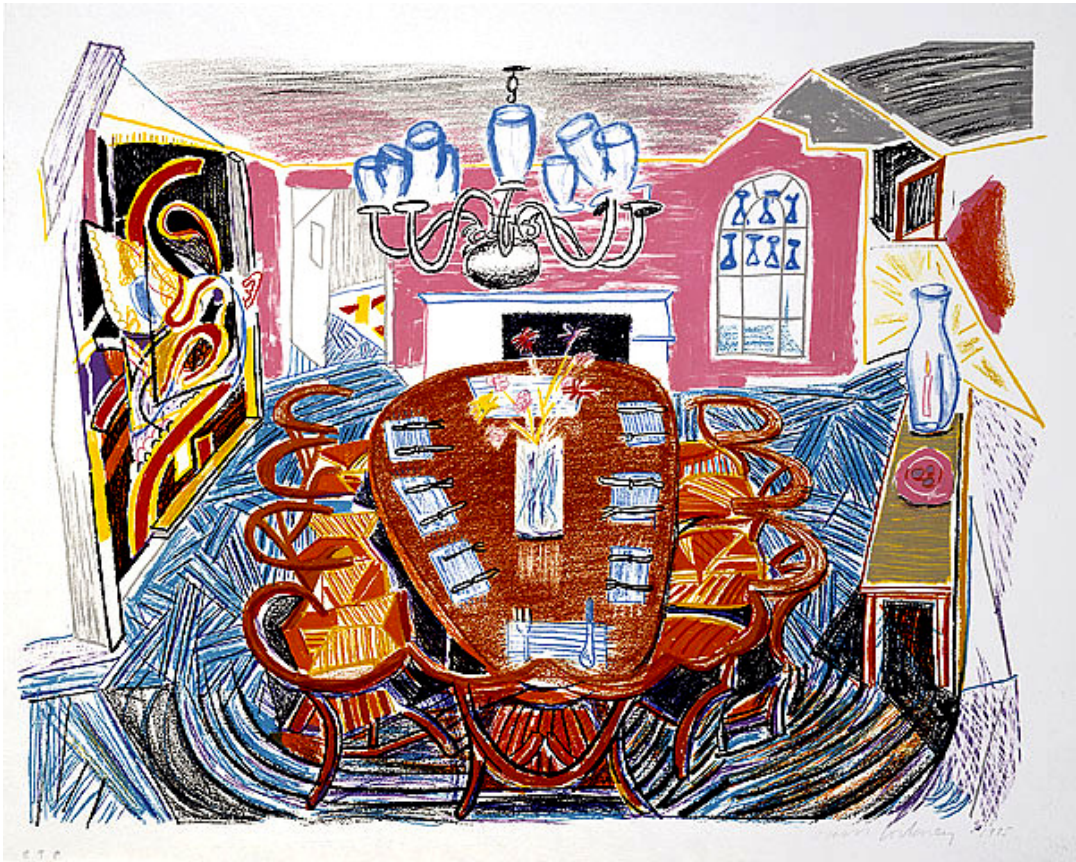


- David Hockney. Hotel Acatlan II. Litografía, papel hecho a mano. Tyler Graphics.19 84-1985.



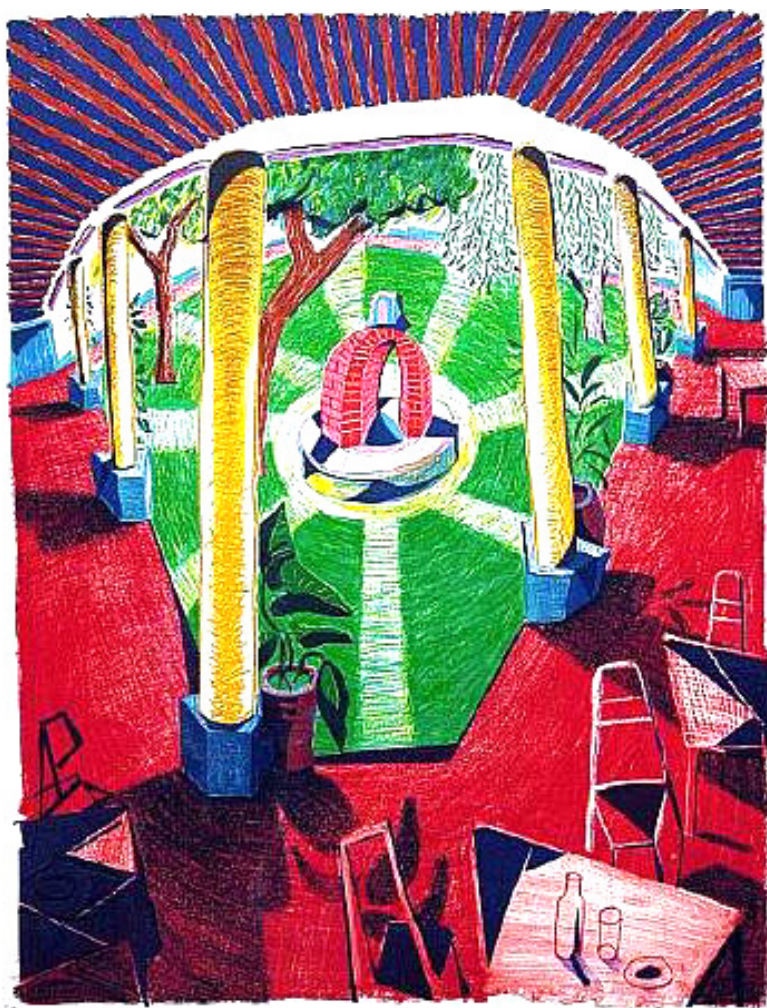
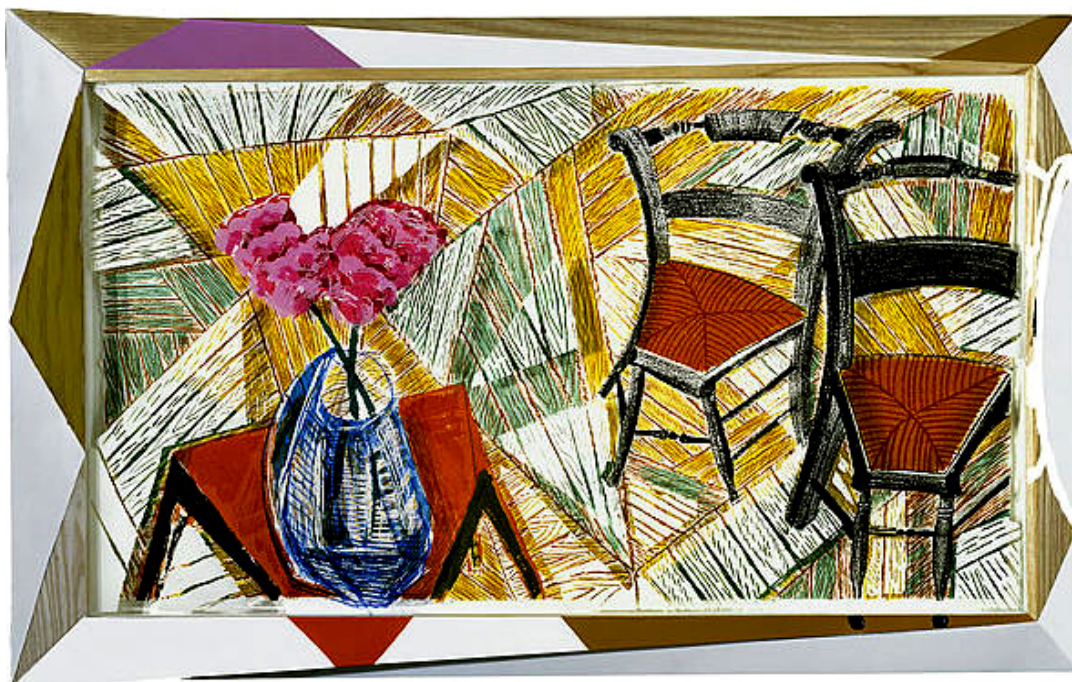
- David Hockney. Number 1 Chair. Litografía y aguafuerte. Tyler Graphics.1985-86.





- David Hockney. The Desk, collage fotográfico.1984.  
y Tyler dining room. Litografía. 1985.





- David Hockney. Walking Past Two Chairs. Litografía, serigrafía y marco de madera lacada.1984-86 y View of Hotel III. Litografía. 1985.

Es esclarecedora la lectura de la ficha de producción de una obra como "Walking Past Two Chairs", recogida de los archivos de Tyler Graphics, para comprender la indispensable necesidad de cooperación en la creación de estos trabajos. En estos años asistimos a la creación de obras por un colectivo al servicio de una idea (incluyendo de forma activa al artista).

*-Título de la colección: "Moving Focus". Series 1984-87.*

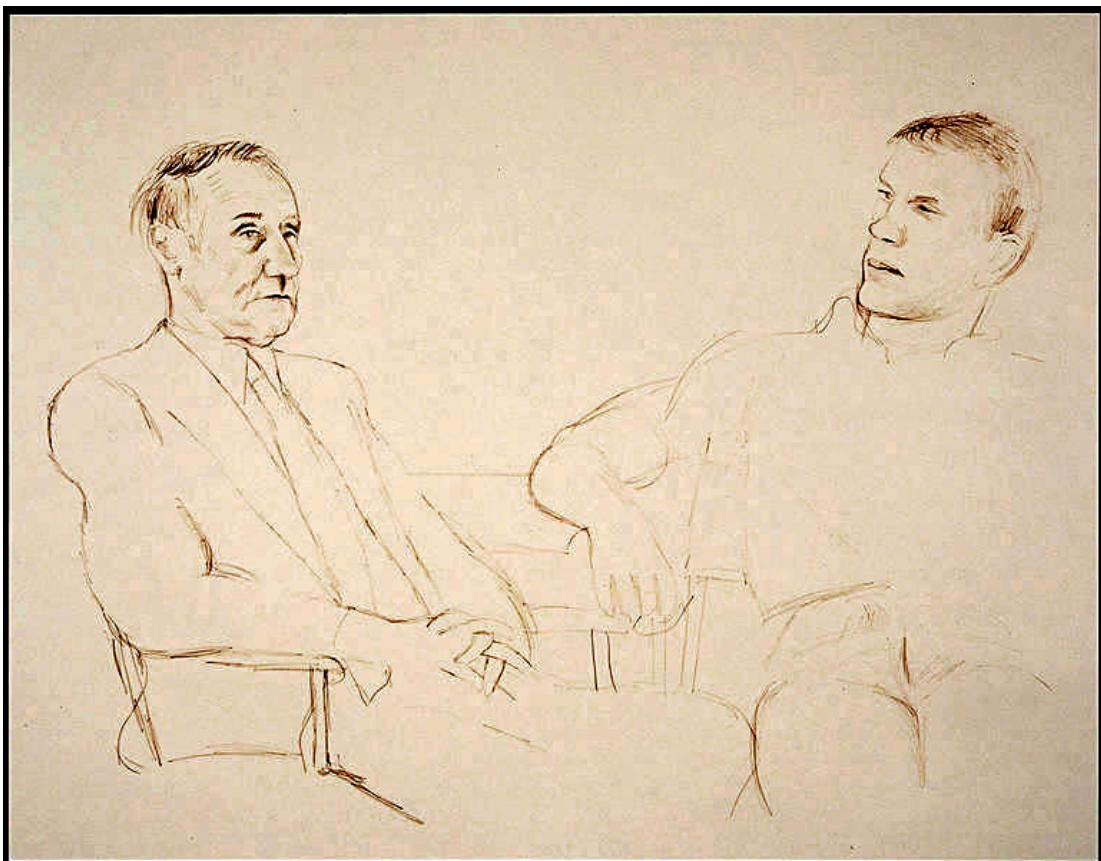
*-Técnicas: Impresión planográfica. Litografía a color de 19 planchas y serigrafía de 2 pantallas. Marco irregular pintado a mano con hoja de plexiglass serigrafiada y litografiada.*

*-Soporte: Papel texturado TGL hecho a mano, blanco. Madera y Hoja de plexiglass.*

*-Datos de Edición: Papel fabricado por Steeve Reeves y Tom Strianese. Preparación para la litografía de tono continuo, Kenneth Tyler. Preparación y procesado de las planchas de aluminio, Lee Fundenburg. Pruebas e impresión de la edición, Roger Campell y Fundenburg. Preparación de las pantallas serigráficas, Strianese. Pruebas e impresión de la edición, Reeves y Strianese.*

*27 colores litográficos (incluyendo 5 del marco), serigrafía (sobre un papel y una hoja de plexiglass).*

*-Edición : 38; 14 Pruebas de Artista; 4 Pruebas de Estado; 2 Pruebas Especiales; 1 Right to Print; 2 Pruebas de Impresor; 1 Copia de Archivo y 1 Copia de Cancelación.*



-David Hockney. Bill & James. Litografía. Gemini G.E.L. 1980-95.



Los artistas anteriormente analizados no constituyen una excepción en el panorama de la gráfica estadounidense en estos 30 años. Si bien en su obra, la utilización de las técnicas gráficas está en pie de igualdad con las clásicas pintura, escultura o dibujo, tanto en dimensiones como en apreciación de su valor intrínseco como arma de creación plástica, la inmensa mayoría de sus colegas coetáneos estuvieron implicados en procesos de creación relacionados con las técnicas gráficas de impresión de obra original seriada, en la misma medida o poco menos y en cualquier caso con un enorme grado de apreciación por la estampa en si misma. Esta valorización extraordinaria se produce en este momento histórico por vez primera en la historia de las artes.

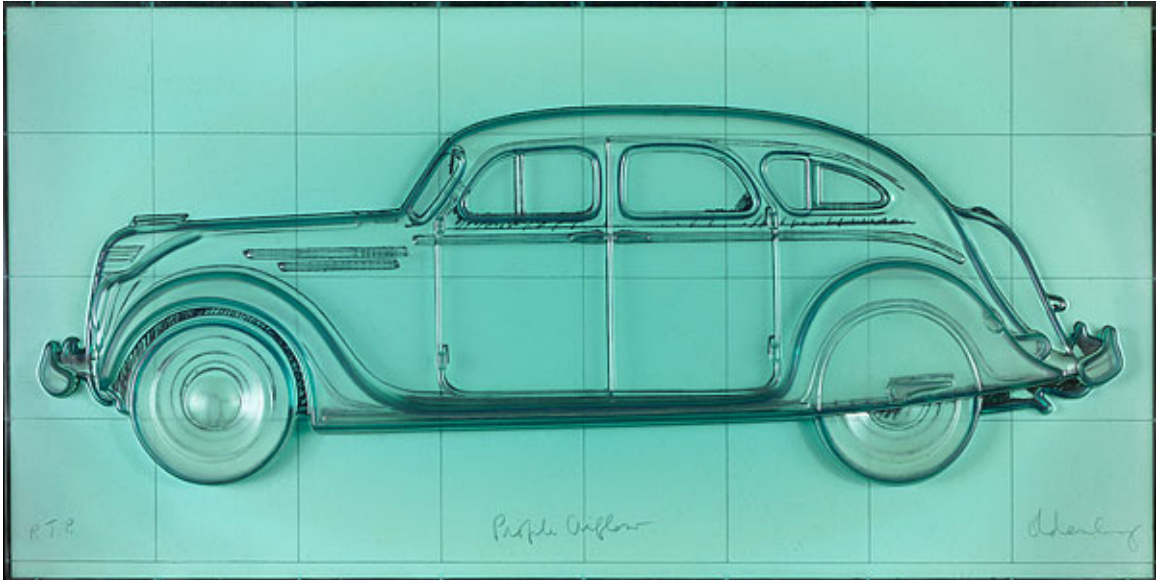
**Claes Oldenburg, Frank Stella, Roy Lichtenstein, Helen Frankenhaller o Robert Motherwell**, representantes de movimientos artísticos fundamentales en este período: Expresionismo Abstracto y Pop-Art, confirman con sus realizaciones la importancia alcanzada por la obra gráfica creada en colaboración con los talleres y técnicos establecidos en Estados Unidos a partir de los años 60 del siglo XX.



- Claes Oldenburg. Image #12 y Untitled (Geometric Mouse). Litografía. 1968.

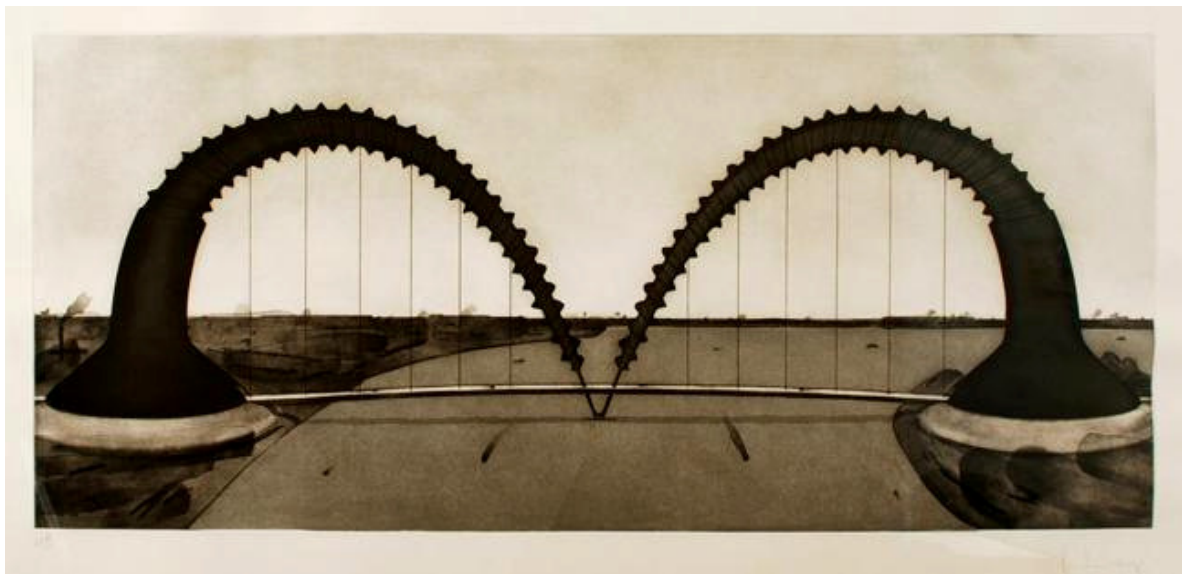
**Claes Oldenburg:** La colaboración entre escultor y técnicos se incrementará con el paso del tiempo dando lugar a trabajos más complejos que implicarán un mayor desarrollo técnico, en muchos casos fruto de investigaciones pioneras emprendidas en función de las necesidades planteadas por el artista.

Si en 1968 encontramos a Oldenburg trabajando en una carpeta de 15 litografías convencionales en color, solo un año después acomete junto a Tyler y un amplio equipo una obra en la que la investigación sobre papeles especiales, poliuretano y plásticos novedosos, en un proceso complicado de errores asumidos, aciertos y modificaciones técnicas, dará lugar a una obra como "Profile Airflow", de 82,8 x 154,1 x 6 cm. en la que encontramos mezclados, poliuretano moldeado, litografía y aluminio en función de una cierta calidad vitrea que Oldenburg buscaba para su obra.



- Claes Oldenburg. Profile Airflow. Poliuretano coloreado moldeado y litografía. 1969.

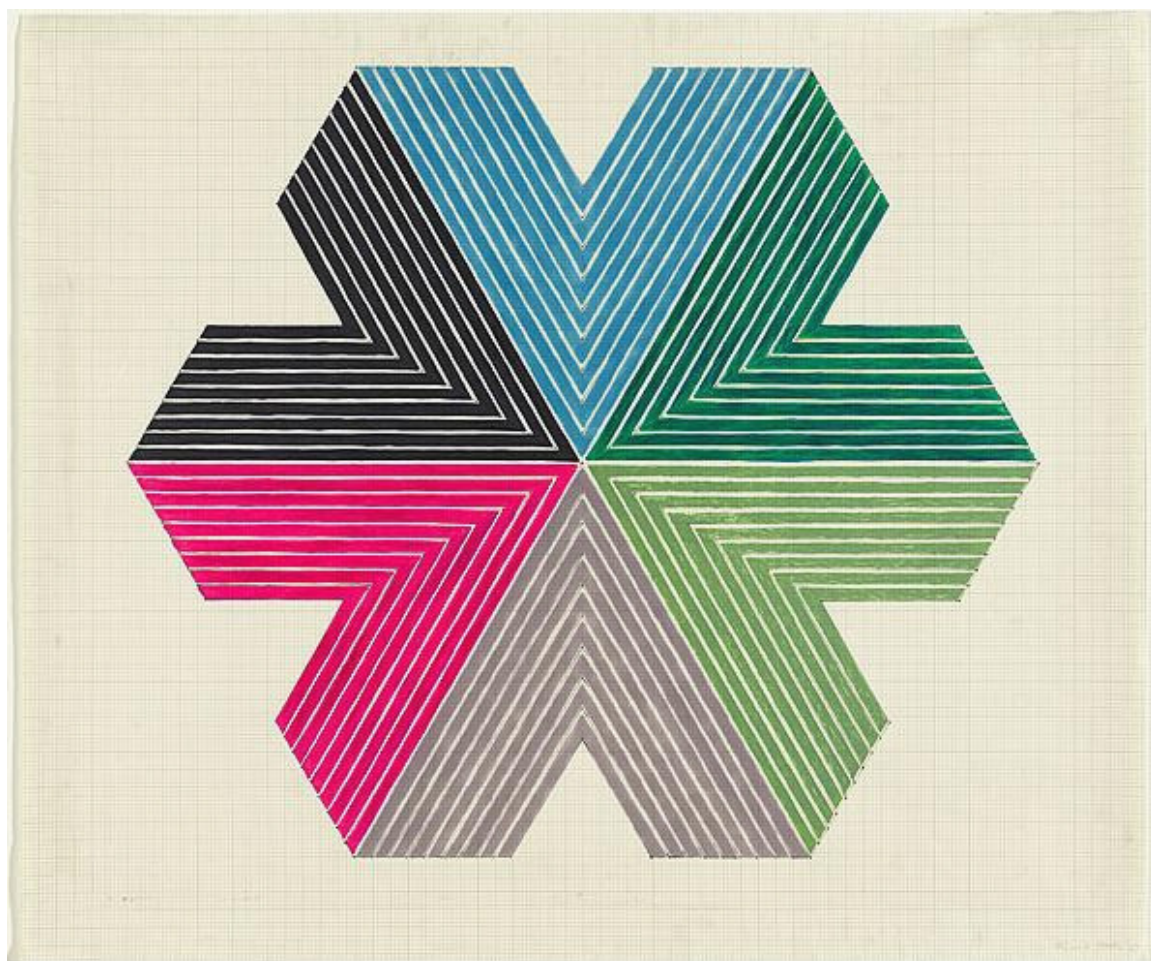
Esa ampliación de posibilidades que la experimentación proporcionó no excluye el regreso del artista en ocasiones al uso de las técnicas más tradicionales, como en el caso de Screwarch Bridge, en el que el grabado calcográfico se usa para documentar un utópico proyecto de inmensa escultura puente.



- Claes Oldenburg. Screwarch Bridge II. Aguafuerte y aguatinata. 1980.



**Frank Stella** es un autor implicado como pocos en los procesos gráficos desde los años 60 hasta el momento actual. En colaboración con Tyler que pone a su disposición todas las técnicas conocidas y su enorme capacidad investigadora, Stella desarrollará una amplísima producción con ellas, usadas individualmente o mezclándolas con maestría en función de las exigencias que las cada vez más complejas imágenes proporcionan.



- Frank Stella. Star of Persia II. Litografía. 1967.

Desde las sencillas litografías de sus primeras obras minimalistas, Stella se adentra, siempre en colaboración creativa, en el conocimiento y la utilización de todas las técnicas clásicas del grabado calcográfico y planográfico en función de la progresiva complejidad formal de sus trabajos, hasta llegar a las obras de gran formato de los 90 que se encuentran entre las más complejas de la historia de la gráfica, en las que Stella llega a mezclar siete técnicas distintas, incluyendo el papel coloreado hecho a mano para su realización.





- Frank Stella. Estoril five II. Grabado calcográfico. 1981.



- Frank Stella. The Fountain. Varias técnicas gráficas, collage e intervención directa.  
228 x 701 cm. 1992.



En la obra de **Roy Lichtenstein**, con sus imágenes icónicas del Pop-Art extraídas del comic en sus principios y de múltiples fuentes de la historia del arte posteriormente, realizadas mediante yuxtaposición de tintas planas o tramas de puntos y bandas procedentes de la impresión industrial, la implicación con la obra gráfica está en su producción desde el primer momento.



- Roy Lichtenstein. Modern Head # 4. Litografía y aguafuerte. 1970.

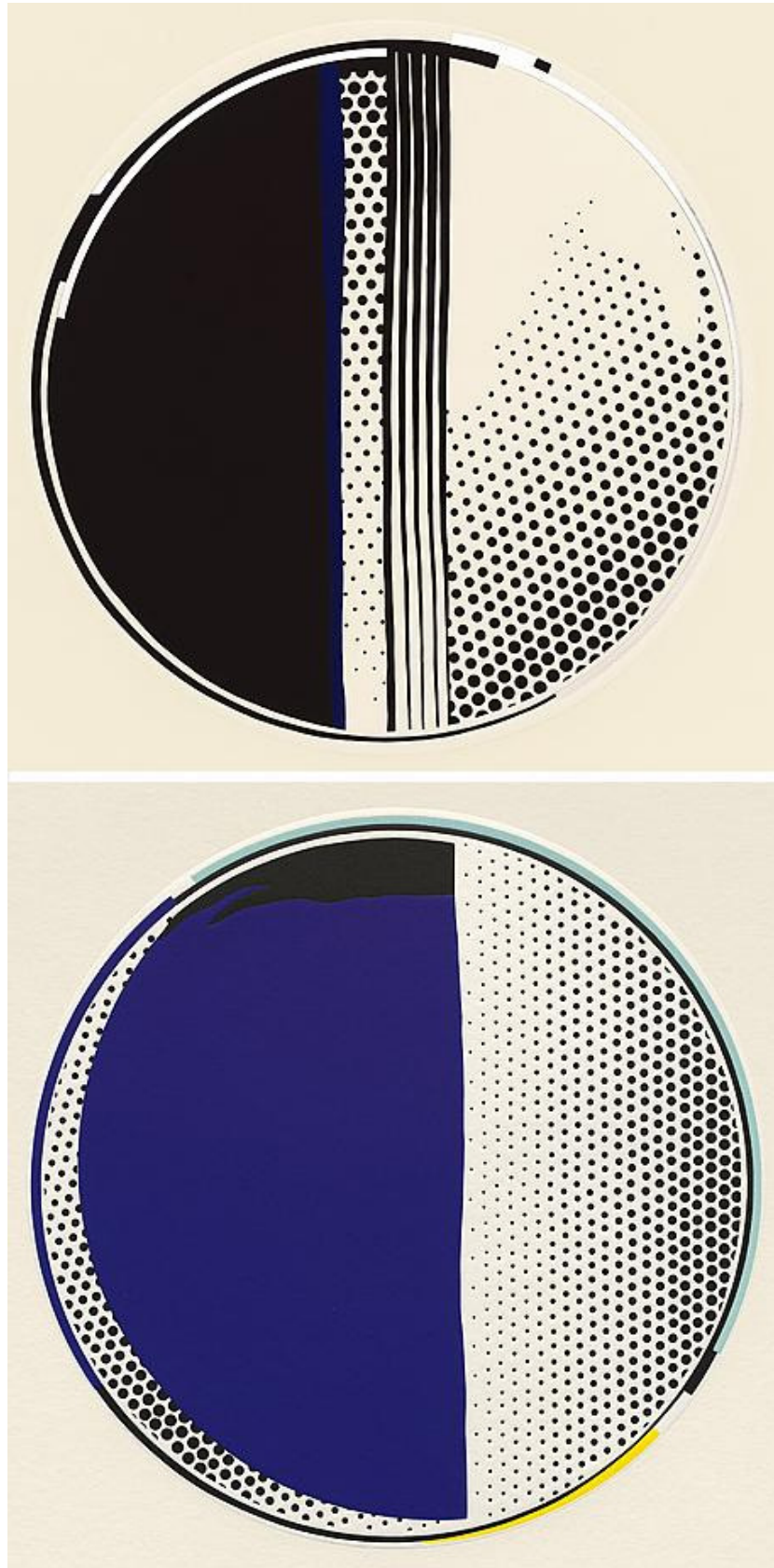
A partir de los años 60 su colaboración con Ken Tyler en Gemini G.E.L. y Tyler Graphics y con Donald Saff de Graphicstudio, se convertirá en fundamental para la realización de un extenso trabajo en el apartado gráfico de su carrera.

Desde las litografías de los 60 y a pesar de la sencillez aparente de las imágenes, la complejidad técnica de sus estampas se incrementará en función de una búsqueda de calidades y volúmenes de impresión, que solo la observación directa de las obras hace evidentes.



- Roy Lichtenstein. Glass & lemon. Serigrafía. 1974

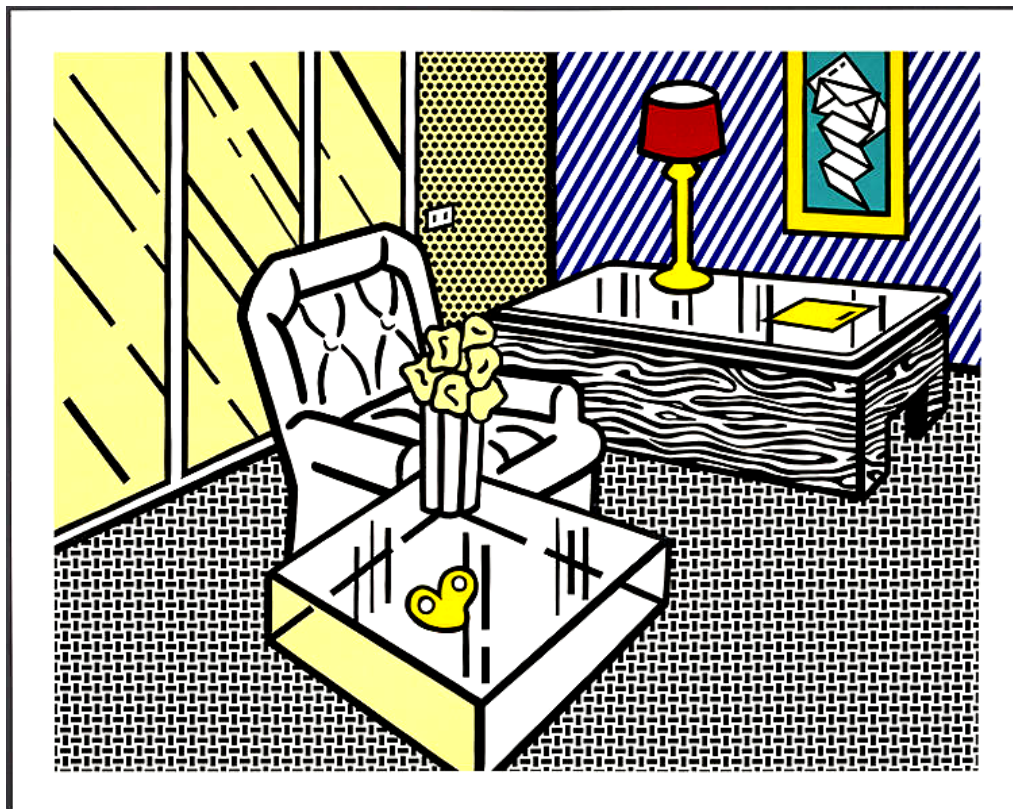




- Roy Lichtenstein. Mirror 1 y 3. Serigrafía, gofrado y pochoir. 1972.



- Roy Lichtenstein. Reflections on Crash. Litografía, serigrafía, xilografía, gofrado y pochoir. 1990.



- Roy Lichtenstein. The Den. Serigrafía y Xilografía. 1991.



**Helen Frankenthaler**, miembro de la segunda generación de expresionistas abstractos, consigue aportar al movimiento un estilo propio en el que inspirada por las calidades de la acuarela comienza a pintar directamente sobre el lienzo sin imprimación y en posición horizontal sobre el que vierte la pintura, como hizo Pollock, en su caso muy diluida en gasolina o aguarrás. El resultado es una pintura muy directa y fluida que remite a elementos de la naturaleza a través de campos de color. Comprometida con la obra gráfica desde sus comienzos, explorará técnicas y formatos en colaboración con centros como la U.L.A.E. y técnicos como Ken Tyler.



- Helen Frankenthaler. Essence Mullberry. Xilografía de 4 bloques sobre papel hecho a mano. 1977.



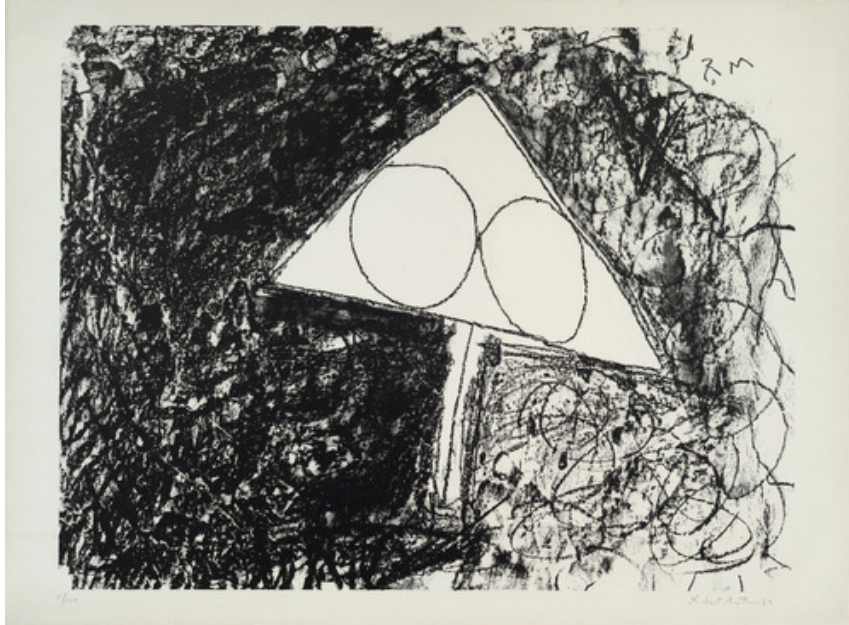
- Helen Frankenthaler. Tiger's eye. Aguatinta, azúcar, litografía y serigrafía. 1983.



-Helen Frankenthaler. Radius. Xilografía de 6 bloques sobre pulpa de papel coloreada. 1993.



En la forma de trabajar de **Robert Motherwell** parece un contrasentido la forzosa lentitud que las técnicas gráficas exigen. El automatismo y la asociación libre, métodos empleados por el artista a la hora de crear imágenes pictóricas a gran escala, exige una identificación muy alta con los técnicos colaboradores para conseguir resultados en que la frescura de sus obras sobre lienzo continúe presente.



- Robert Motherwell. Sin título, de Madrid Suite. Litografía 1965-66.



- Robert Motherwell. The Basque Suite, #8. Serigrafía. 1970.

Para la realización de las imágenes de la "Madrid Suite" en colaboración con Irving Hollander, procedentes de dibujos realizados sobre papeles pinchados en el muro de su hotel de Madrid durante una visita a la ciudad en 1958, se pegó en la pared del estudio papel de transferencia dibujando en él con lápiz litográfico. El resultado es la calidad textural propia de las irregularidades del muro que Motherwell deseaba mantener en las estampas.

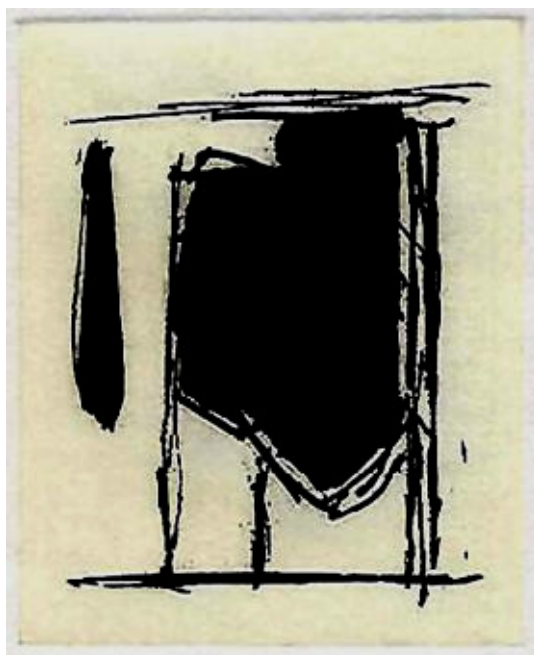


- Robert Motherwell. Bastos. Litografía. 1975.

Otra forma de trabajo que Motherwell utilizó frecuentemente fue el uso del collage, al que calificó como "moderna naturaleza muerta" y la investigación y utilización de este método de creación de imágenes tendrá una presencia amplia en su producción gráfica.



Ligado durante toda su vida a la República Española, sus largas series de obras tituladas "Elegías" con que la homenajea, se desarrollaron simultáneamente en pintura y gráfica con la misma intensidad en ambos medios.



- Robert Motherwell. España I. Aguafuerte y aguatinta. 1977.



- Robert Motherwell. Burning Elegy. Litografía. 1991.



- Robert Indiana. Love. Serigrafía. Sirocco Screenprints.1967



## **-Bibliografía específica: Estados Unidos (1960-1990)**

**ANTREASIAN, Garo. y ADAMS, Clinton.** *The Tamarind Book of Lithography. Art & Techniques.* Harry N. Abrams, Inc. Publishers. Nueva York, 1971

**BICKFORD, John.** *New media in printmaking.* Watson-Guptill. Nueva York, 1976

**CASTLEMAN, Riva.** *Technics and creativity: Gemini G.E.L.* MoMA. Nueva York, 1971

**COLESCOTT, Warrington. HOVE, Arthur.** *Progressive printmakers : Wisconsin artists and the print renaissance.* University of Wisconsin Press. Madison, 1999

**COWART, Jack. SCOTT, Sue.** *Proof positive : forty years of contemporary American printmaking at ULAE, 1957-1997.* Corcoran Gallery of Art. Washington, 1997

**DEVON, Marjorie.** *Tamarind, forty years.* University of New Mexico Press. Albuquerque, 2000

**ELDERFIELD, John.** *Essays on Assemblage.* MoMa. Nueva York, 1992

**FARMER, Jane M.** *Crossing over-Changing places.* Pyramid Atlantic. Maryland, Riverdale, 1992

**FINE Ruth.** *Gemini G.E.L. : art and collaboration.* Abbeville Press. Nueva York, 1984

**GILMOUR, Pat.** *Ken Tyler, master printer and the American print renaissance.* Hudson Hills Press. Nueva York, 1986

**HANSEN, Trudy V. MICKENBERG, David. MOSER, Joann.** *Printmaking in America: Collaborative Prints and Presses.1960-1990.* Harry N. Abrams, Inc. Nueva York, 1995

**HOCKNEY, David.** *David Hockney: moving focus prints.* Tyler Graphics Ltd. Nueva York, 1986

**KINSMAN, Jane. TYLER, Kenneth E.** *The art of collaboration: the big Americans.* National Gallery of Australia. Canberra, 2002

**KNIGIN, Michael. ZIMILES, Murray.** *The Contemporary Lithographic Workshop around the World.* Van Nostrand Reinhold Company. Nueva York, 1974

**LIVINGSTONE, Marco.** *David Hockney: etchings and lithographs.* Thames and Hudson. Londres, 1988

**MEYER, Bill.** *Print as object: concepts, works, documentation.* Print Council of Australia. Melbourne, 1985

**MEYER, Jerry D.** (editor). *The Atelier in America a Collaboration between Printer and Artist.* Northern Illinois University. DeKalb, 1985

**MOTHERWELL, Robert.** *Motherwell: obra gráfica (1975-1991). Colección Kenneth Tyler.* Fundación Juan March. Madrid, 1995

**NEWMAN, Telma.** *Innovative Printmaking, The making of two and three dimensional prints and multiples.* Crown Publishers. Nueva York, 1977

**RAINBIRD, Sean. TYLER, Kenneth E.** *Print matters: the Kenneth E. Tyler gift.* Tate Publ. Londres, 2004

**VV.AA.** *A Tamarind experience.* Queensland College of Art. Brisbane, 1987

**VV.AA.** *Collaborations : artists + printers ; lithographs from Tamarind Institute.* University of New Mexico. Albuquerque, 1991

**VV.AA.** *Frank Stella : obra gráfica (1982-1996) Colección Tyler Graphics.* Fundación Juan March. Arte y Ciencia. Madrid, 1997

**VV.AA.** *Josef Albers, Robert Rauschenberg, Frank Stella, Claes Oldenburg, Jasper Johns : lithographs, Gemini G.E.L.* Witte Memorial Museum, Texas. San Antonio, 1968

**VV.AA.** *Tamarind, from Los Angeles to Albuquerque : Grunwald Center for the Graphic Arts.* University of California. Los Ángeles, 1984

**WALDMAN, Diane.** *Roy Lichtenstein: drawings and prints.* Chelsea House. Nueva York, 1970

**WORZ, Melinda. OLDENBURG, Claes.** *The soft screw.* Gemini G.E.L. Los Ángeles, 1976



### **III.- Estudios de las experiencias profesionales propias.**

#### **III-1: Categorización de los artistas y de las obras creadas en colaboración.**

Las experiencias particulares que se analizan en el desarrollo de este trabajo, proceden de mi conocimiento directo. Tanto como asistente y posteriormente socio de un taller de reconocido prestigio, el del grabador hispano argentino Oscar Manesi, como en mi propio taller de edición, grabado y estampación, he asistido a todos y cada uno de los procesos reseñados en primera persona.

El acceso directo a las estampas que ilustran el texto y a muchas de las matrices que no fueron destruidas tras realizarse la edición, ha ayudado a que las descripciones sean todo lo pormenorizadas y exactas posible. Las cualidades visuales de una estampa, sutiles pero muy expresivas, son imposibles de reproducir con total fidelidad en fotografía. Aún siendo la bidimensionalidad en grabado su espacio natural, las cualidades específicas de color, textura y reflejo de la luz que las tintas impresas ofrecen sobre el papel tras la estampación son inigualables y su observación directa ayuda a definir con precisión el esfuerzo que fue necesario acometer para obtener los resultados que aquí se presentan. Sobre todo en el caso de aquellos ejemplos cuya ejecución se aleja más en el tiempo.

No es ajena a los objetivos de esta tesis una reivindicación común entre los profesionales del grabado. Existe un relativo desconocimiento general sobre los procesos necesarios para la creación de una estampa. La confusión entre el trabajo que supone la realización de una obra gráfica original, seriada o no, y aquella que se reproduce de forma puramente mecánica, exige aclaraciones que este trabajo pretende dar.

La apreciación de las imágenes y de las técnicas que las han hecho posibles es una intención que como profesional del medio y como admirador de la obra artística siempre tengo presente, transmitir y explicar esa intención también forma parte de mis objetivos al abordar el trabajo presente.


En el apartado de esta tesis en que mi implicación como técnico grabador ha sido directa, se abordará la descripción de cuatro supuestos de colaboración entre artista y grabador para demostrar hasta que punto los resultados de ese esfuerzo compartido pueden resultar beneficiosos para la obra gráfica así gestada. Ese ordenamiento se hace en base al grado de libertad creativa con que se aborda la obra y a los condicionamientos ajenos al trabajo en común, ya vengan estos impuestos por la elección de las imágenes a ser realizadas, si es que estas vienen impuestas, o a otros de tipo editorial o comercial.

Se establece un nuevo cuadro de categorías del que se han eliminado la **V**(grabador reproductor) y la **VI**(artista grabador) . Estas son las que corresponden al grabado de estricta reproducción y al grabado individual de creación. En el apartado histórico no he creído conveniente soslayarlos puesto que como comprobamos, el estudio coherente de los artistas y grupos desarrollado exige su análisis ya que muchos de ellos no actuaron dentro de una sola categoría y suprimiendo parte de su trabajo la narración resultaría incompleta.

En el estudio de la obra creada en primera persona colaborando con artistas plásticos quiero centrarme exclusivamente en los procesos de creación compartida pertenecientes a las categorías **I, II, III, y IV**.

		I	II	III	IV
1ª	ELABORACIÓN DE LA IDEA: BOCETOS.	A C	A A	A A	A A
2ª	ADAPTACIÓN DE LA IDEA AL PROCESO TÉCNICO. (Elección de las Técnicas)	A C	C C	A C	C C
3ª	CREACIÓN DE LA MATRIZ	A C	C A	C C	C C
4ª	ESTAMPACIÓN	C C	C C	C C	C C
5ª	ALTERACIONES A LA PRUEBA DE ESTADO.	A C	A C	A C	A C

I.- Libre Colaboración  
 II.- Condicionamiento Superficial  
 III.- Condicionamientos Reelaborados  
 IV.- Colaboración Parcial

A.- Artista  
 C.- Técnico Grabador  
 Creatividad Compartida

**CATEGORÍAS Y GRADO DE COLABORACIÓN EN LAS ETAPAS DE CREACIÓN DE LA IMAGEN GRABADA**

Eligiendo en función de la documentación archivada y de las estampas y matrices a las que puedo tener acceso directo, las siguientes obras y artistas estudiados son representativos de cada una de las cuatro categorías o supuestos de colaboración establecidos.

**-Categoría I: Libre Colaboración.**

- Artista:** Luis Gordillo.
- Técnicos grabadores:** Oscar Manesi y Carlos Pérez.
- Obras:** "Suite Manesi".

Esta serie de seis obras fue coeditada por los técnicos y el artista, por lo tanto sin ningún condicionamiento ajeno al grupo que asumía la colaboración creativa de ella. Desde el análisis de los primeros bocetos, pasando por todas las fases de elección de técnicas, creación de matrices y estampación, hasta la elección de las pruebas finales sus alteraciones y los resultados definitivos, todas las decisiones fueron tomadas en común. En muchas ocasiones, el diálogo entre técnicos y artista se amplió con la participación de otras personas del taller, técnicos y estampadores, en un clima de colaboración sin duda enriquecedor para las obras ultimadas.



- Artista:** Pablo Márquez.
- Técnico grabador:** Carlos Pérez.
- Obras:** "La sombra de los pájaros", "De pájaros y hombres" y "Color sangre de pájaro".

Para la creación de estas tres obras se abordaron las primeras ideas y el resto de las decisiones necesarias en un clima de colaboración y libertad absoluta de criterio a los que se añadía la amistad personal entre mi persona, el técnico grabador, y el artista Pablo Márquez. El alto grado de conocimiento e identificación que esta circunstancia proporcionaba, colaboró aún de mayor forma en el desarrollo de todas las fases de creación de estos grabados. La falta de condicionamiento alguno hace que este caso de creación compartida se convierta en ejemplo ideal de esta categoría colaborativa.

### **-Categoría II: Condicionamiento Superficial**

- Artista:** Elena Blasco.
- Técnicos grabadores:** Oscar Manesi y Carlos Pérez.
- Obras:** "Completamente enamorada hasta el punto de partirse por el eje" 1 y 2.

Estas obras, también coeditadas entre la artista y los técnicos, se sitúan dentro de esta categoría debido al grado de elaboración de la idea previa. Se partía de unos bocetos ultimados que ya poseían aspectos que se mantendrían hasta el final y al mismo tiempo con total libertad a la hora de adaptarlos al lenguaje específico del grabado. Si la elección de las técnicas correspondió a los técnicos, una vez tomadas las decisiones adecuadas la intervención de la artista en la creación de las matrices y en las elecciones finales fue una constante del proceso.

- Artista:** Antón Lamazares.
- Técnicos grabadores:** Oscar Manesi y Carlos Pérez.
- Obras:** Suite "Brasas y Baldío".

El condicionamiento en la creación de esta serie de 10 obras se debe en este caso a cuestiones de tipo editorial. La determinación de los formatos correspondería al editor que en este caso fue la Galería Estiarte de Madrid. Salvo en este aspecto, la confianza para desarrollar el trabajo fue absoluta y el clima de diálogo y colaboración sería la tónica que presidiría el proceso completo.

- Artista:** Bernardo Tejeda.
- Técnico grabador:** Carlos Pérez.
- Obra:** "Inani Similem".

En este caso, el origen infográfico de la imagen y la necesidad de conservar ciertas características de la idea y la imagen de partida es el motivo condicionante, pero solo en cierta medida. El deseo expreso de que la nueva creación tuviera también las características propias de un grabado calcográfico y el clima de libertad de decisión y colaboración creativa darían como resultado una obra de una libertad, solidez y categoría muy especial, según mi criterio como técnico grabador y el del artista implicado en su autoría.

### **-Categoría III: Condicionamientos Reelaborados.**

- Artista:** Ángel Haro.
- Técnico grabador:** Carlos Pérez.
- Obra:** Libro "La fragua de Vulcano".

En este libro compuesto por 12 estampas que interpretan la pintura de Velázquez, "La Fragua de Vulcano" regularmente fragmentado, el condicionamiento obvio del punto de partida, sería reelaborado por artista y grabador buscando una sencillez que mostrara claramente el objetivo de la empresa. La elección hecha de común acuerdo sobre el uso del blanco y negro y de las técnicas más comunes, aguafuerte y aguainta, sin retoques o alteraciones posteriores, estaban orientadas al empeño, también condicionante en cierto sentido, en demostrar que la composición histórica encierra tal maestría que hasta regularmente fragmentada, cada una de las 12 partes mantiene un equilibrio sorprendente.

- Artista:** Luis Moscardó.
- Técnico grabador:** Carlos Pérez.
- Obra:** "Ventana".

Al partir de un original ultimado creado según la técnica del collage, se llegó al acuerdo de usar una técnica de grabado que reprodujera las características texturales de los papeles encolados del original. De este modo una técnica calcográfica, el barniz blando, nos servía para reelaborar el lenguaje original de las obras de que se partía.

- Artista:** Bernardo Tejeda.
- Técnico grabador:** Carlos Pérez.
- Obra:** Suite "Catodias".

Los colores corporativos de la empresa editora, el formato y el origen infográfico de los originales, fueron los condicionantes para la creación de estos cuatro grabados en los que el aguainta bruñida se encargaría de la traducción final al lenguaje de la calcografía. El uso de dos planchas sobreimpresas en cada una de las estampas dotaría a las imágenes de la necesaria densidad cromática.

### **-Categoría IV: Colaboración parcial.**

- Artista:** César Galicia.
- Técnico grabador:** Carlos Pérez.
- Obras:** "Mickey Mouse" y "Coche de carreras".

La propia imagen de un extremado realismo del artista y el origen fotográfico de las imágenes, dejan en estos trabajos una cota menor de creatividad a compartir. No obstante la incorporación de elementos diferentes a las imágenes, no existentes en los originales, y las decisiones compartidas para hacerlo, así como las tomadas en la alteración de las pruebas de estado, alejan estos trabajos del grabado de reproducción.



### **III-2: Colaboración libre (Primer supuesto).**

Cuando se trata de un trabajo sin condiciones, pactado a dos, aquel que tiene como fin generar la obra artística por sí misma, los planteamientos suelen ser claros y fluidos. En este caso lo habitual es partir de una identificación personal o incluso de una amistad entre grabador y artista plástico. No tienen porque existir condicionantes ni plazos y la libertad de acción se apodera del ambiente. El conocimiento del trabajo y de las particularidades técnicas, estéticas e ideológicas de cada uno de los implicados, ayuda a que el pensamiento común fluya, a que los procesos de ideación se desarrollen sin ignorar características que desvirtúen en el plano intelectual o en el práctico, el trabajo que se quiere llevar a cabo.

En estos casos el editor suele ser el propio artista, el grabador o ambos. El resultado comercial del trabajo, ocupa el lugar relativo que le corresponde. Al desaparecer como condicionante, modifica de forma sustancial el modo de actuar. No es que trabajando bajo la presión del "cliente" se obtengan resultados peores necesariamente, si no que cualquier condicionamiento externo es capaz de alterar planteamientos y por lo tanto resultados.

El origen de las primeras incursiones en un trabajo común sin condiciones, es el diálogo. Las inquietudes, el vuelo de la razón, la imaginación, el orden de las cosas, las intuiciones, la estética. La conversación, la reflexión y el análisis dan lugar a un concepto temático asumido globalmente por los implicados en el proyecto, habitualmente dos, artista y grabador, otras veces más. En ocasiones los diálogos se convierten en conversaciones amplias, si hablamos de un taller de varios componentes y se tienen en cuenta opiniones surgidas fuera de la pareja original. El conocimiento pleno, el aprecio e incluso la admiración por el trabajo del otro, conducen directamente a una identificación de pensamientos y esto a la obtención de resultados concretos, en el campo primero de las ideas.

El mundo de las imágenes apuntadas en esta parte del proceso ha de ser del todo coherente. Tiene que responder a una personalidad concreta, aunque surja de un trabajo colectivo. Nadie puede perder identidad. Los resultados pueden ser y son distintos a los de origen individual, pero como ocurre con un hijo que no se te parece, tienes que identificarte con él en lo profundo, reconocerte plenamente, si no es así, te has equivocado.

El siguiente paso, la elaboración del lenguaje que se ha de emplear para concretar las ideas primeras, nos conducirá a un trabajo de observación, análisis y elección de técnicas, recursos, materiales, imágenes, resultados previos o manipulaciones, en el que el grabador tiene la obligación y la responsabilidad de entender el proceso de ideación sin traicionar lo esencial. Mantener la objetividad y poner los conocimientos al servicio de la obra, vuelta al diálogo y al acuerdo, en lo concreto.

La extrema especialización de la profesión de grabador, hace que aun en el caso de que el artista tenga amplios conocimientos de grabado, el abanico de posibilidades amplísimo para establecer el lenguaje adecuado a un proyecto, esté en la mano del técnico en esta materia.

Se despliega entonces un mundo diferente que ha de penetrar en el corpus ideológico y puede hacerlo sin conflictos, o como un elefante en una cacharrería. El espacio de lo concreto, de lo técnico, puede delimitar limpiamente lo imaginado o transformarlo por completo. Si esto ocurre, empieza una nueva etapa de diálogo, reflexión, análisis y elección que enriquecerá los resultados, o será desechado. Suele ser el periodo parcial más largo en el proceso creativo que se describe, puede que transforme sustancialmente las ideas originales y esto ha de ser para bien. Aparece lo sorprendente, lo inesperado y hay que estar al tanto para seleccionar, depurar y asumir herramientas que jueguen a favor. En las manipulaciones primeras raro será que no nos encontremos con lo casual, extraño o erróneo que nos ofrece la técnica.

La disciplina del grabado usa materiales alterables, temperaturas, concentraciones de mordientes para los metales, barnices, lacas y productos sintéticos que funcionan en general siguiendo pautas controladas y asumidas por el profesional después de una larga experiencia laboral. Pero la sorpresa o el error aparecen en ocasiones y lo hacen para arruinar un experimento concreto o para alumbrar un resultado insólito. Y en este caso hay que estar atento para valorar aquello con ojos nuevos. No es lo que se busca, no se pretende ese resultado, y hay está. A veces llega para quedarse.

Una vez elegidas las armas con las que contamos, ejecutadas las técnicas necesarias para llegar a los resultados que idealmente queremos alcanzar, se inicia la fase compleja de materializar estos. En el camino que se ha de recorrer para obtener el resultado concreto que buscamos, la "bonne à tirer" (B.A.T.) de una edición, todavía hay lugar para la creación.

Se decidirá ahí, el espacio compositivo, el color y su luminosidad, el orden visual que pretendemos dar a los elementos que integran la imagen. La realización de las pruebas de estado necesarias para llegar al resultado perseguido, puede resultar sencilla o complicarse a la vista de los primeros resultados. En este momento no solo contamos con lo que las matrices nos ofrecen en concreto ya que hay que añadir todo lo que los recursos de estampación nos ponen sobre la mesa. Una vez realizados los posibles reprocesados que un primer examen de las pruebas de estado nos puede evidenciar, las enormes posibilidades que los citados recursos de estampación ofrecen, vuelven a forzar el análisis y la toma de decisiones sobre la necesidad de aplicarse.

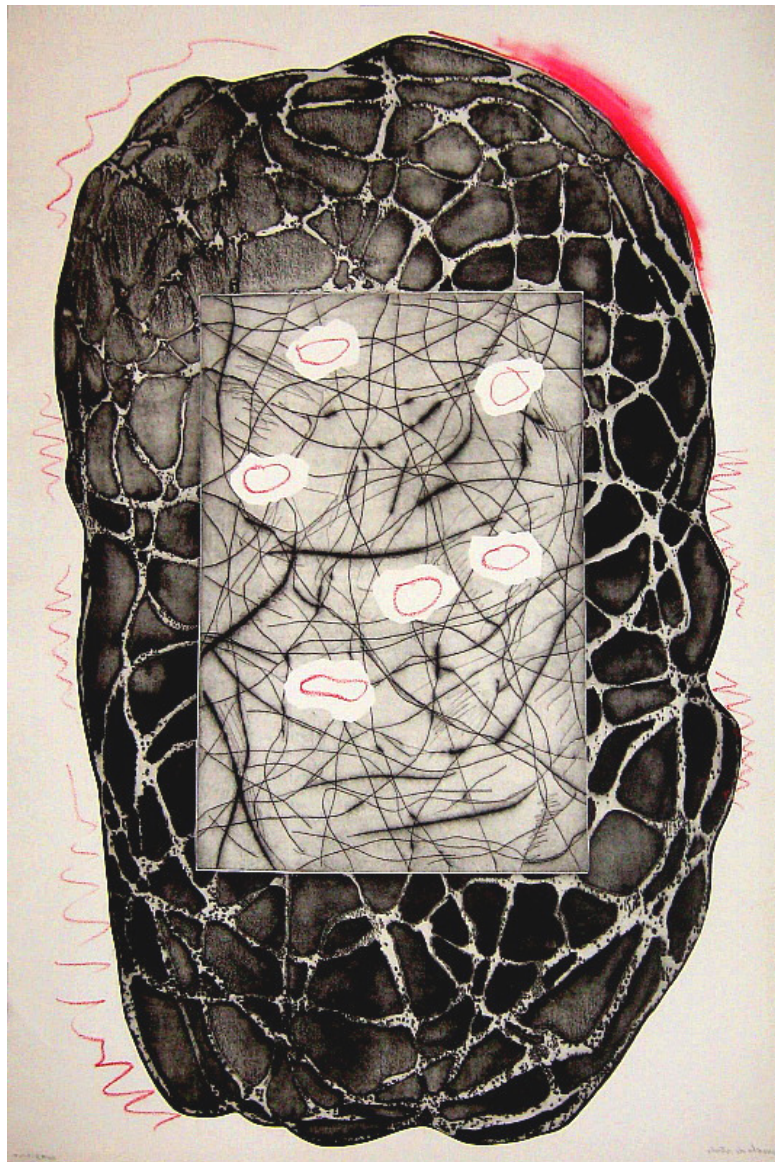
Entintados complejos, encolado de elementos ajenos a los primarios, estarcidos, máscaras, desplazamientos o sobreimpresiones parciales, inversiones en el orden de sobreimpresión, en fin innumerables posibilidades han de contemplarse hasta dar con las verdaderamente útiles para la consecución de unos objetivos, que en esos últimos pasos al fin se concretan en una estampa, o serie de ellas, redonda.

Como consecuencia de este proceso último, se obtienen una serie de pruebas de estado entre las que se elegirá la definitiva. El resto, o se destruyen en caso de ser consideradas inútiles hasta como testimonio del proceso, o se incorporan a la edición como pruebas únicas. Siendo diferentes a las estampas que forman la edición firmada y numerada, tienen en si mismas valor como objeto artístico, a lo que hay que añadir el testimonial. En algún momento pudieron barajarse como alternativa de la elegida para ser muestra de todos y cada uno de los ejemplares de la edición.



Generalmente es la coherencia entre las diferentes imágenes que forman una edición amplia la que da la pauta para elegir entre todas las pruebas de estado (P.E.) cual será la B.A.T. y ese criterio de selección también es parte del acuerdo y la identificación entre las partes que llevaron a cabo el trabajo total.

Los siguientes trabajos servirán como ilustración de esta forma de acometer la creación compartida de imágenes.



-Luis Gordillo, prueba de estado perteneciente a la Suite Manesi intervenida con ceras.



**- Realización de seis grabados del artista  
Luís Gordillo.**



**-Suite Manesi.**



**Planteamientos:** Con el análisis de este trabajo asistimos al ejemplo perfecto de colaboración creativa. Pintor y grabador acordaron acometer un empeño artístico y editorial que daría como resultado una suite de seis grabados a la que Luís Gordillo tituló con el apellido del grabador Oscar Manesi.

Es de sobra conocida la larga relación de Gordillo con el psicoanálisis, en el caso de Oscar Manesi ocurría otro tanto. En la génesis de estas obras hay mucho de exploración y de análisis en la parte intelectual y material del proceso creativo. Conversaciones, improvisación directa y manipulación de técnicas de creación de la imagen calcográfica sirvieron para ir materializando una serie de matrices que fueron impresas y a la vista de los resultados, recortadas, enmascaradas en parte, volteadas, superpuestas, cambiadas de color, etc. en un proceso largo y fructífero que generaría multitud de pruebas de estado. Seleccionadas algunas en parte o en su totalidad, aún fueron creándose otras matrices nuevas, de medidas diferentes que completarían las imágenes hasta llegar a las definitivas.



-Algunas pruebas de estado.

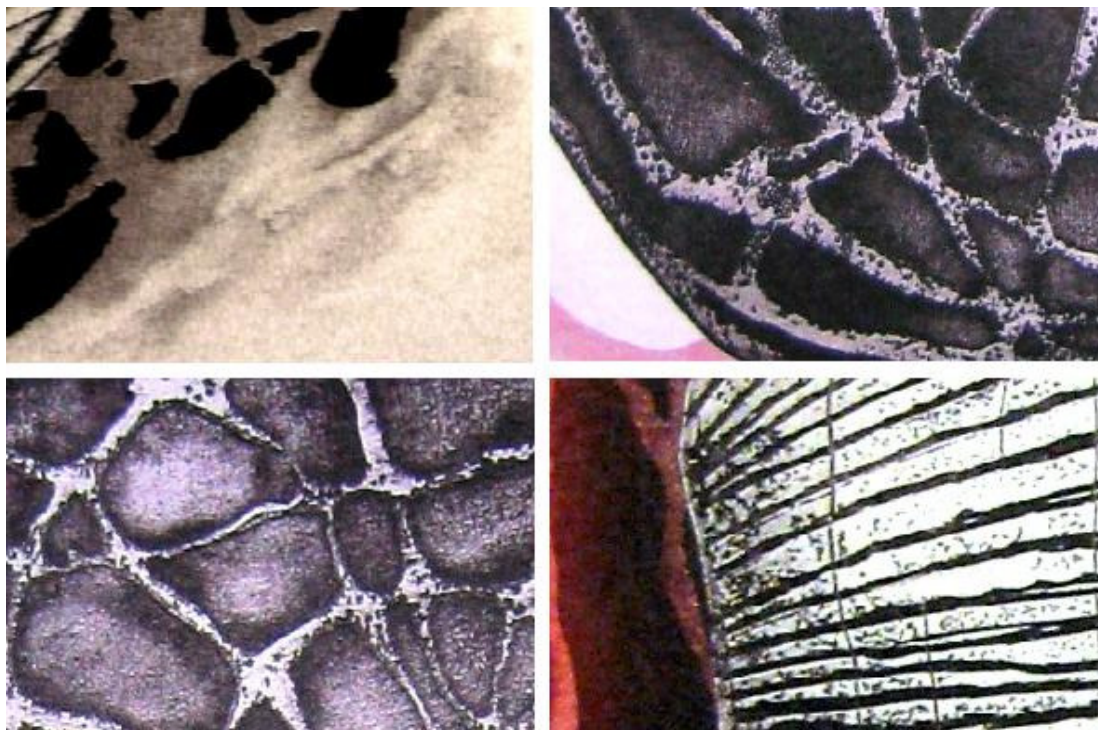
Exploración con los materiales y con los recursos de estampación, utilización de los errores como nuevos elementos de composición, observación de las pruebas y su manipulación directa para volver con los resultados al metal y materializar estos de forma permanente.

Importante es recalcar que toda la obra se lleva a cabo sin bocetos previos. El trabajo surge del taller de grabado y de las características particulares que los materiales ofrecen. Punta seca, soluciones de azúcar, ceras y su combinación con los diferentes barnices. Impresiones desplazadas, aplicaciones de color a rodillo, entintados a la poupée, limpiezas con diferentes útiles. De la mezcla de todas estas posibilidades y resultados técnicos, de la interacción de dos personalidades, surgirían las seis estampas definitivas de la suite.

Reproduciendo las palabras del propio Luís Gordillo en el catálogo que editó para la ocasión:

*"Durante varios meses he estado trabajando en el taller de Oscar Manesi (...) se ha tratado de una edición entre nosotros, es decir, a medias, entre estampador y autor, sin terceros por medio. Se ha tratado también de un trabajo abierto, sin plazos (...) No se trata tanto de ir hacia ediciones muy concretas sino de poner en marcha el sentido creativo de los talleres, en los cuales todo el mundo puede tener la palabra."*

Es interesante tener en cuenta que las imágenes que este proceso generó, tienen características propias. No dejan en absoluto de pertenecer plenamente al mundo personal del pintor, pero también participan del mundo en el que se quiso instalar para esta forma particular de crear, el taller, y de la otra mente implicada en el trabajo, la del grabador.



-Accidentes incorporados a las matrices definitivas: fondos atacados por sobrexposición a la acción del ácido y aguaintas erróneas.



**Realización de las matrices y estampación:** Una vez ultimado el proceso de creación de matrices, quedaron como definitivas para llevar a cabo la edición de los seis grabados, 5 matrices mayores de 115x 75 cms. y 5 menores de dimensiones variables.

Algunas de las matrices grandes se utilizaron para crear más de una imagen, invirtiéndolas, siendo entintadas en distinto color o usando solo una parte de ellas.



-Suite Manesi, A.