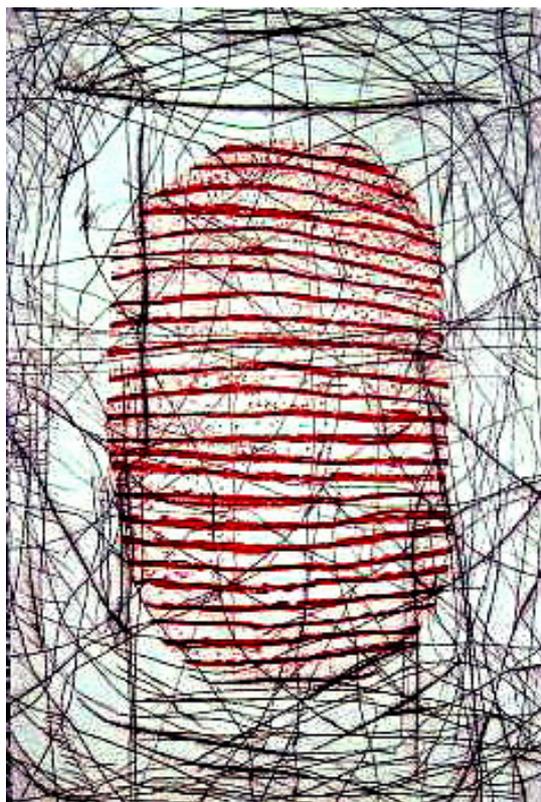


En el grabado titulado **Suite Manesi A**, se utilizaron dos matrices. La mayor, grabada a la cera para las líneas horizontales del exterior de la plancha y la gran forma central, y al aguatinta para el interior de esas mismas líneas. Se entintó con tres colores. Rosa en el exterior, gris en la parte media, fundidos entre sí a la poupée, y rojo en el centro. El espacio situado entre gris y rojo se enmascaró con un acetato rectangular que tenía recortada en el centro la forma roja.

En el espacio rectangular central se sobreimprime la matriz menor, una punta seca sobre zinc, de las mismas dimensiones que él, entintada en negro.

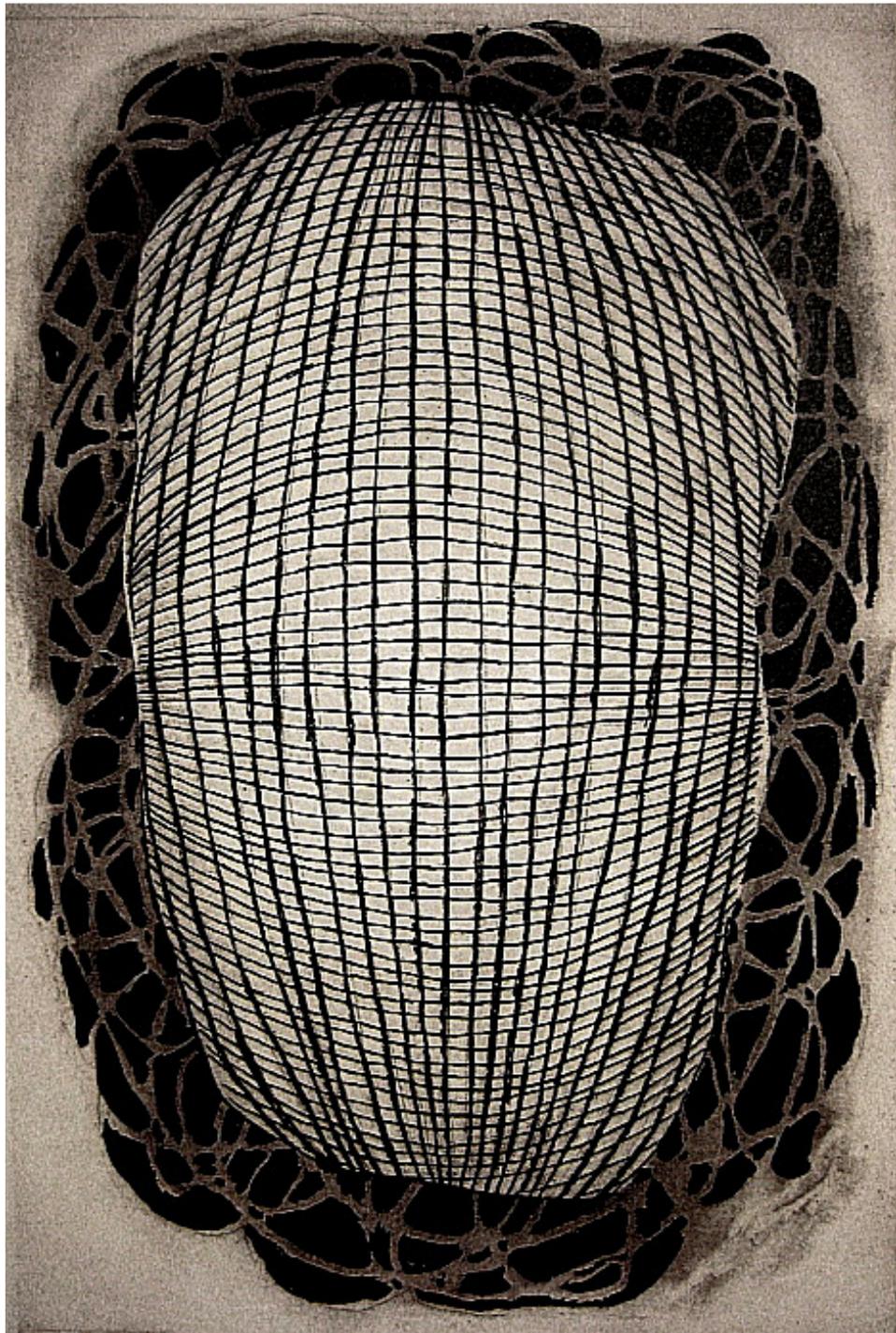
En todos los casos el tamaño del papel en que se imprimió la edición es, 120x80 cms.



-Detalle de la Punta seca central.

La delicadeza de las barbas de la punta seca exigió un cuidado muy especial en su entintado y limpieza, para que las características especiales que esta técnica procura, el aterciopelado aspecto del halo que las líneas más profundas tienen, se conservaran durante toda la edición. Edición que consta de 50 ejemplares.

También exigió un particular cuidado el fundido de los colores gris y rosa en la parte media de la imagen. La aplicación del color, su mezcla y limpieza, deben ser de una regularidad extrema en cada una de las copias para alcanzar el nivel de igualdad que exige la edición de 50 estampas. Las líneas rojas centrales, entintadas con muñequilla, se limpiarían de forma convencional, con tarlatana, teniendo un gran cuidado en no contaminar la parte exterior de su contorno.



-Suite Manesi, B.

En la estampación del grabado **Suite Manesi B**, se utilizaron 2 planchas de la misma dimensión (115x75 cms.). Una, en la que van grabadas las manchas negras y las amplias curvas verticales, y otra en la que se grabó el halo gris que rodea al gran elemento tramado central y las curvas horizontales.

Las manchas de aspecto orgánico, característica esta muy presente en la obra de Luís Gordillo, se grabaron al azúcar y al aguatinta. Las curvas del entramado, a la cera y aguatinta. Para crear el halo gris, se utilizó la técnica del alcograbado.

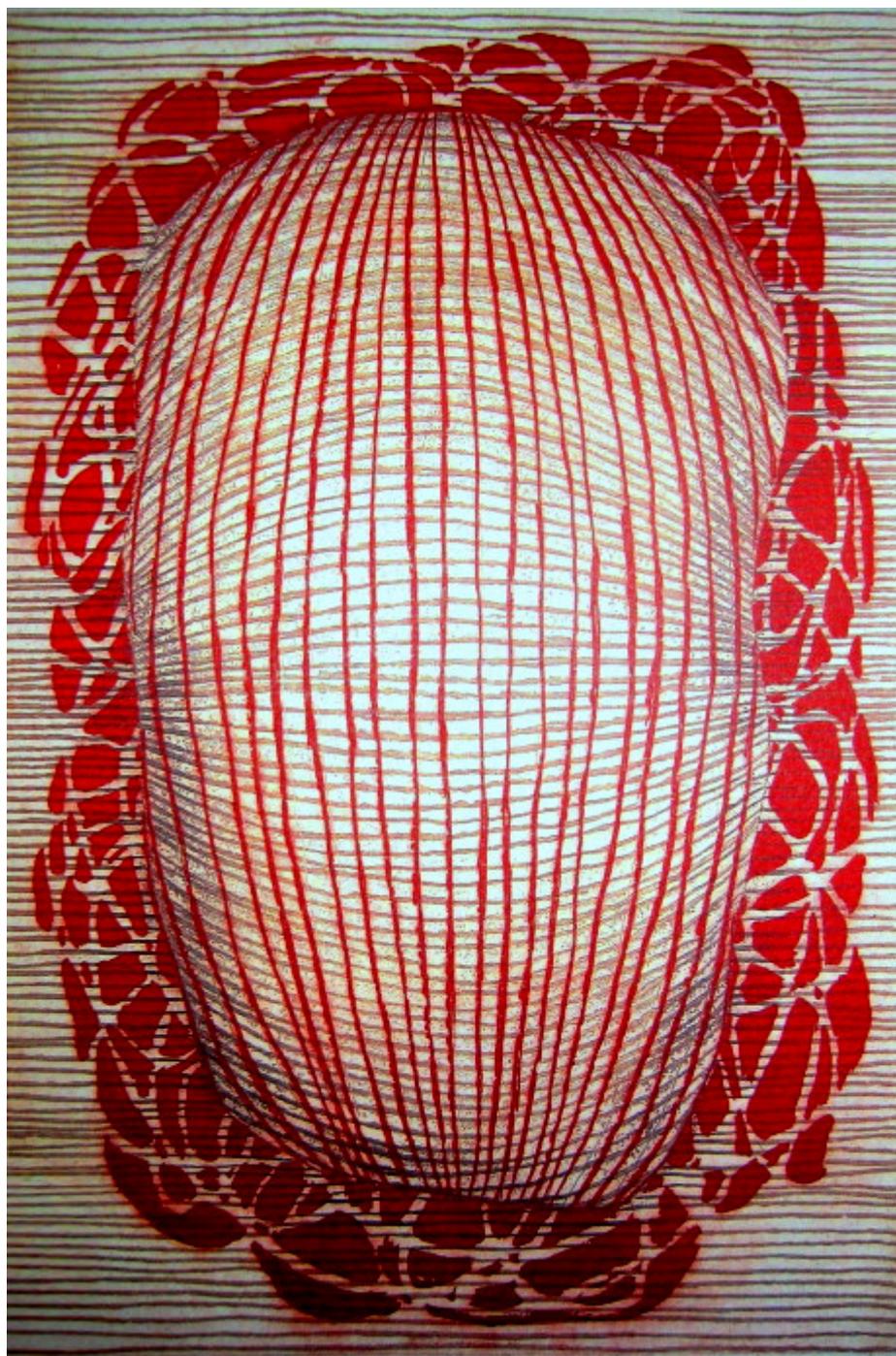
El entintado se efectuó con tres tintas, 2 negros con diferente grado de transparencia en manchas y líneas y un gris para el halo.



-Suite Manesi, C.

En **Suite Manesi C**, se utilizaron tres planchas, dos grandes y una pequeña, y tres colores. En la primera se grabaron todos los elementos que aparecen en rojo. La segunda el halo gris oscuro y las líneas grises centrales. En la pequeña, los amarillos.

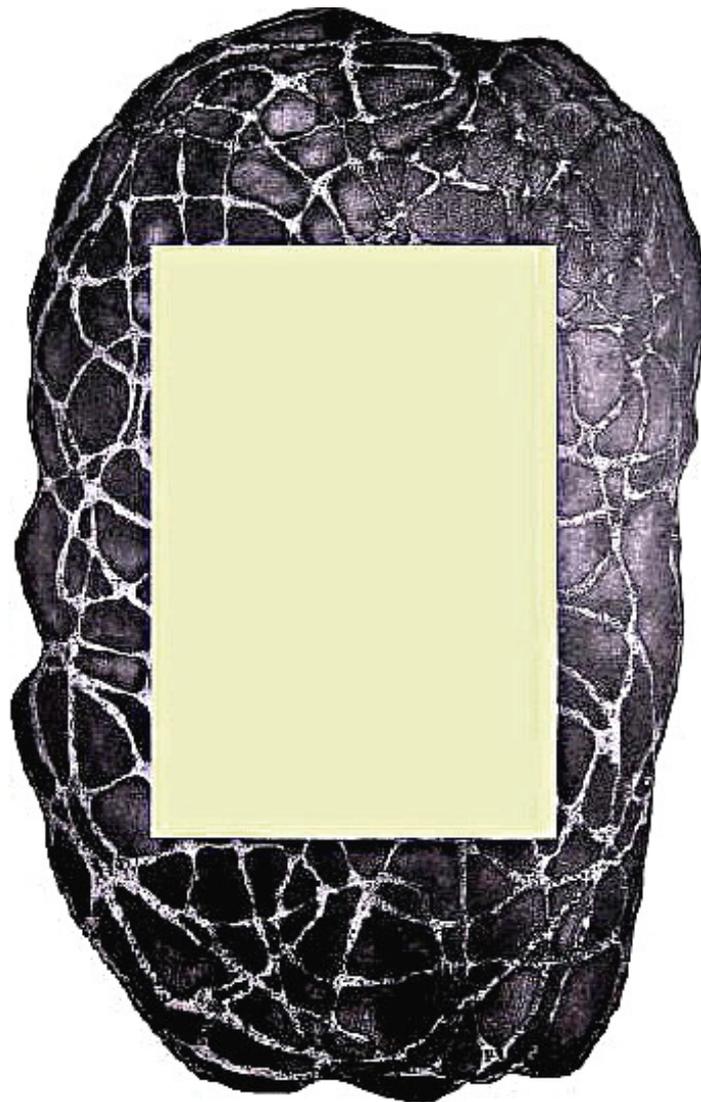
Las técnicas: azúcar, cera y aguatinta para la plancha de rojos. Alcograbado y cera para los grises. Grabado con ceras para los amarillos.



-Suite Manesi, D.

Suite Manesi D, es una de las imágenes de más sencilla ejecución. Con dos planchas y dos colores, rojo y verde, las matrices se grabaron al azúcar, cera y aguainta. En el entintado y limpieza de las matrices, la única consideración importante sería eliminar completamente la pátina de fondo en las dos matrices, en la parte central de las imágenes, con el propósito de conseguir una mayor luminosidad en esa zona.

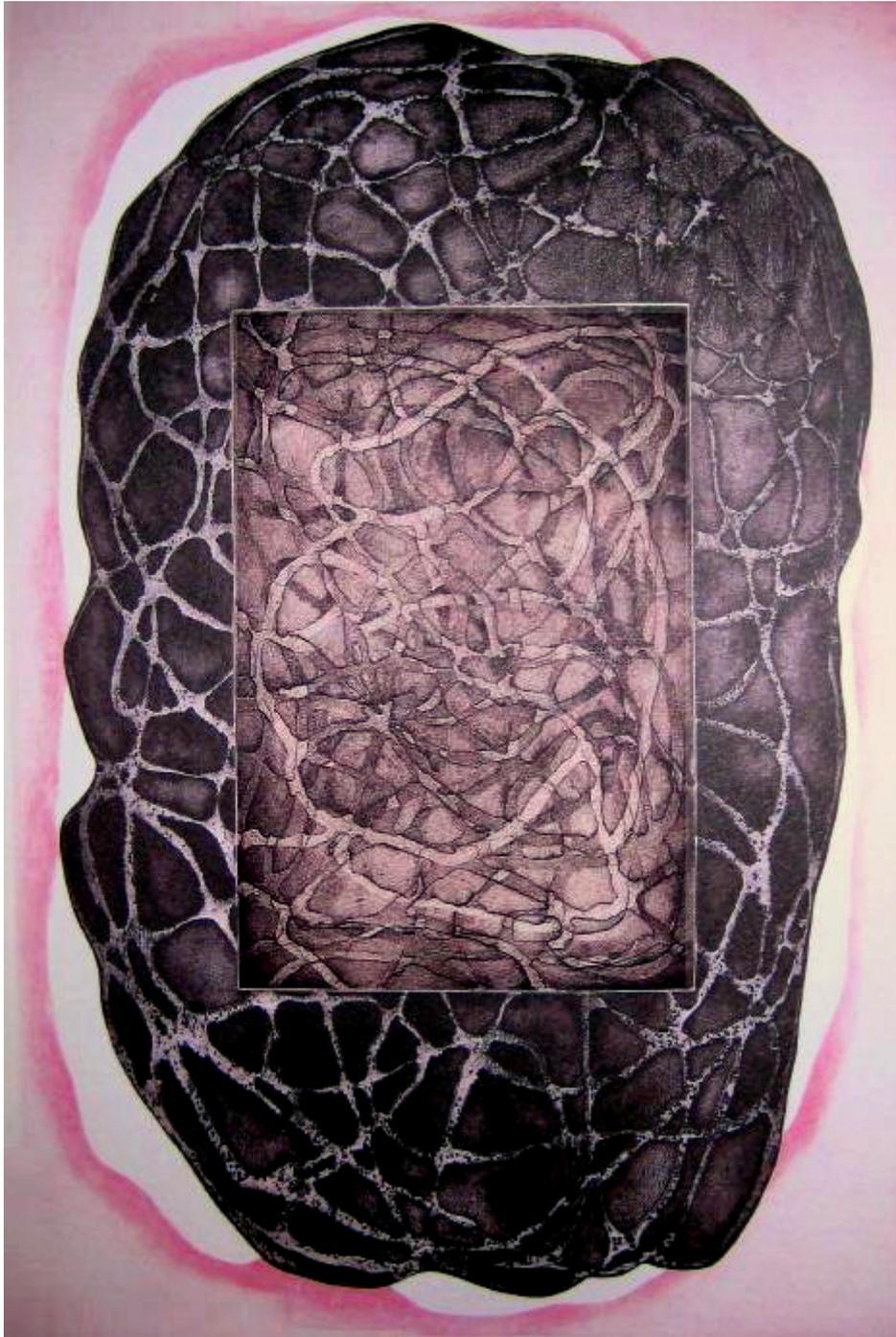
En la imagen **Suite Manesi E**, se trabajó aprovechando una plancha estropeada en su procesado en ácido nítrico. Al sumergir la matriz en el mordiente más tiempo del necesario, el barniz protector de las zonas que debían permanecer en blanco resulto dañado y apareció un punteado de fondo que no estaba previsto.



-Plancha errónea incorporada a la edición.

Las aguaintas que tenían que retener tinta suficiente en el interior de las manchas creadas al azúcar, resultaron también dañadas. Los planos de color no se definían de manera uniforme como estaba previsto.

El azar produjo resultados valiosos que se asumieron en su totalidad. De su manipulación y aprovechamiento surgió una nueva imagen de la serie.

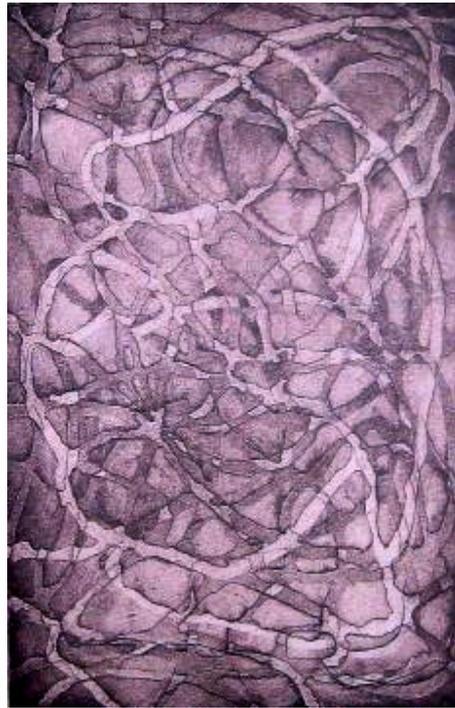


-Suite Manesi, E.

Posteriormente este esquema se repitió, correctamente procesado y con más elementos, siendo una de las matrices que componen los grabados C y F.

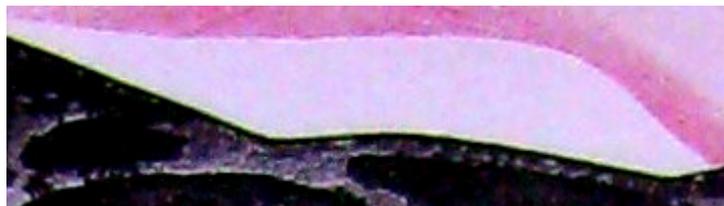
Este grabado consta de tres matrices y tres colores. De la mal procesada, surgieron dos al recortarse la parte central. En el resto de esta plancha se grabó un halo mediante alcograbado, que rodea el borde del corte.

Para el rectángulo central se creó la tercera matriz. Se trata de un grabado al azúcar de líneas sinuosas, sobre las que se realiza un aguatinado de corto tiempo de mordido para obtener un gris medio. Un posterior reprocesado con la misma técnica, se morderá profundamente con la intención de que solo se materialicen las líneas de contorno.



-Plancha central, azúcar y aguatinado.

El último de los errores utilizados en esta imagen se produce en el proceso de estampación. En la ejecución de las pruebas de estado, se invirtió el sentido de una de las matrices grandes en la sobreimpresión. La forma recortada debía encajar dentro del halo de color exactamente. Pero con la inversión errónea aparecieron unas zonas blancas imprevistas que le añadían un punto de profundidad más que interesante a la imagen final, decidiéndose dejar este modo de impresión como definitivo.



-Zona en blanco resultado de la inversión al sobreimprimir.

Se usaron dos negros diferentes para la plancha central recortada y para la rectangular, la que contiene el halo de alcograbado, se utilizaría una tinta rosa.



-Suite Manesi, F.

En **Suite Manesi F**, se trabajó con dos planchas y dos colores. En ambas se entintará la superficie parcialmente para concretar la imagen final por sobreimpresión.

En la plancha de las líneas curvas, se utilizó un color negro para entintar solo el gran elemento central. Una máscara de acetato reproduciendo esa forma servirá, situada sobre la otra matriz, para entintar su contraforma.

En esta segunda matriz, sobre una tinta roja general se aplicó otra negra, a la poupée, extendiendo y fundiendo las dos con tarlatana. Esta forma de entintado, exigiría como en otras estampas de la edición, un extremo cuidado en el proceso de limpieza y estampación de las matrices, con el objetivo de conseguir la necesaria igualdad entre todos los ejemplares. Como en otros casos, también se intensifica la limpieza del centro de la imagen, para conseguir una mayor luminosidad en esa zona evitando la pátina de fondo. Esa limpieza se hizo con papel y un cuidado extremo para evitar el deterioro de las aguatinas que rellenan las líneas grabadas.

-Bibliografía específica: Luis Gordillo.

BARRO, David. *Luís Gordillo: Archipiélago: serigrafías y monotipos.* Galería La Caja Negra. Madrid, 2009

CAMERON, Dan. *Luís Gordillo: los años ochenta.* Tabapress. Madrid, 1991

CERECEDA, Miguel. GONZÁLEZ de ALEDO, Jaime. *Luis Gordillo: dúplex.* Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia. Madrid, 2004

GALLARDO, Bosco. *Dos: Luís Gordillo: cuaderno didáctico.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2007

GARCÍA, Aurora. *Luís Gordillo: obra sobre papel (1997-1999).* Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Madrid, 1999

GARCÍA YELO, MARÍA. *Luís Gordillo. Iceberg Tropical .* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2007

GORDILLO, Luis. *Luís Gordillo, obra reciente .* Catálogo. Galería Soledad Lorezo. Madrid, 1987

GORDILLO, Luis. *Luís Gordillo, Suite Manesi, grabados. Celulario, litografías.* Catálogo. Estampa 95. T.F. Editores. Madrid, 1995

JIMÉNEZ, José. *Luís Gordillo*. Museo de Arte Zapopán, Jalisco. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla, 2006

RUIZ, Cruz. SERENA, Juan. *Luís Gordillo* . Siruela. Madrid, 2008

SUÑER, Gemma. BONET, Juan Manuel. *Luís Gordillo: obra gráfica completa (1966-1994)*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 1994

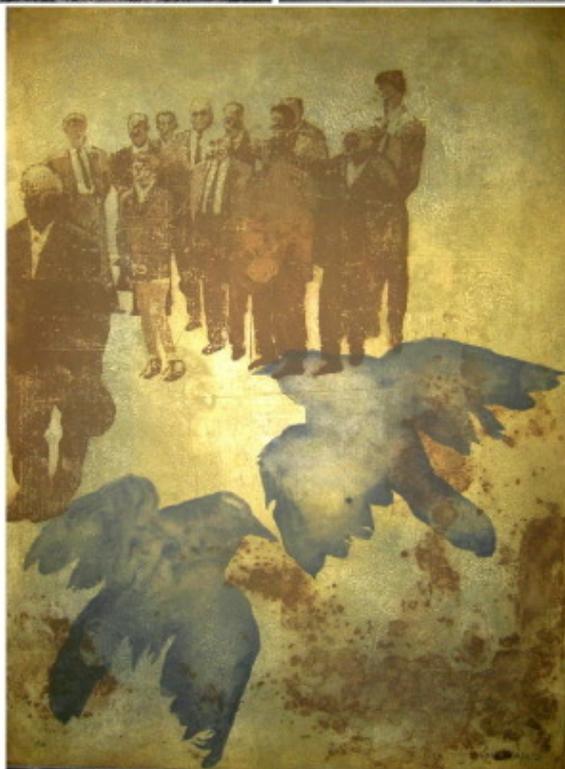
VV.AA. *Imágenes, una voz: Luis Gordillo, obra gráfica (1072-2008)*. Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo. Marbella, 2009

www.luisgordillo.es

www.galeriarafaelortiz.com

www.lacajanegra.com

- Realización de tres grabados del artista Pablo Márquez



Planteamientos: La obra de Pablo Márquez parte de un interés profundo por temas eternos, la memoria, la guerra, la vida y la muerte. Pintor , dibujante y grabador, en sus últimos trabajos aborda la fotografía como medio para presentar sus creaciones escenificadas en estudio. La manipulación de objetos y ambientes le conducen a resultados insólitos siempre cargados de sentimiento, generalmente dramático.

Para la creación de estas obras parte de viejas fotografías encontradas en una vivienda rural largo tiempo deshabitada. La emigración a la ciudad ha convertido el lugar en una segunda residencia raramente utilizada que sigue albergando recuerdos a punto de dejar de serlo. La aparición de ciertas fotografías difíciles de identificar, hacen reflexionar al artista sobre el tiempo, el destino, el azar..... ¿Quiénes son los fotografiados?, ¿porqué motivo aparecen como lo hacen?, ¿porqué solo hombres? este individuo puede ser tal, el niño seguro que es cual, ¿porqué ese aire general de seriedad?. ¿Se tratará de un cortejo fúnebre?.



- Imagen ya transformada del grupo.

Es la reflexión sobre la imagen y su significado, lo que conducirá a una indagación para despejar las dudas que ha suscitado, solo aclaradas en parte. La imaginación/invencción harán el resto. Este señor era pariente, ¡si hombre!, muy amigo de tu abuelo, ¿no lo recuerdas?. El adolescente era fulanito, acabó fatal el pobre. Solo hombres, tan serios y con corbata, eso era un entierro seguro. En el pueblo las mujeres no se acercaban al cementerio.

Aparece el drama imaginado, literario, que inspira imágenes. La gran mancha de tinta, los corazones arrancados, los pájaros de mal agüero que planean sobre los hombres.

De estos presupuestos surgirán las imágenes grabadas y pensadas en colores inspirados por el blanco y negro de la vieja fotografía, el gris del olvido, los ocre de la tierra, el rojo de la sangre y el azul de la tinta.

Realización de las matrices: Para la creación de las tres imágenes, de dimensiones 68x90cms. se decidió utilizar dos planchas comunes, añadiendo un elemento distinto en cada una que resolviera las tres visiones distintas.

-Una plancha de cobre, en la que se grabaría al aguafuerte la foto muy aumentada y hasta cierto punto desdibujada. Para ello se utilizó el fotoaguafuerte, procediendo a la vez a atacar en parte el resto de la matriz, creando manchas y texturas de fondo.

-Una plancha de cartón, utilizando la técnica del collagraph, que nos proporcionaría una base de textura, relieve y color general.

-Los tres elementos particulares de cada imagen. Una fotocopia encolada en la estampación. Dos pájaros recortados en acetato. Una plancha también de acetato trabajada con carborundo de las mismas dimensiones que las planchas principales, además de unas plumas negras pegadas a esta imagen una vez seca la estampa.



- Matriz de cobre.

Sobre la plancha de cobre se transfirió directamente el tonner de una fotocopia aumentada del grupo de hombres, colocándola cara al cobre y aplicando tricloroetileno en el dorso de ésta. Posteriormente se barnizó el conjunto, salpicándolo con alcohol para crear las manchas de fondo.

Tras levantar el tonner con aguarrás, se realizó un aguatinta sobre las partes descubiertas, aplicando pintura acrílica en spray y atacando la plancha así tratada en el mordiente, por tiempos.



- Distintos tiempos de mordida.

El collagraph sobre cartón se realizó pegando papeles recortados de un cierto grosor que reproducían el contorno del grupo de hombres. Sobre el conjunto se aplicó masilla sintética manipulándola en fresco para crear relieves y texturas. Una vez seca, se consolidó toda la superficie con barniz de poliuretano para garantizar su resistencia e impermeabilizar.

El resultado es una matriz resistente a la presión del tórculo cuya superficie texturada confiere a la stampa resultante una gran riqueza de posibilidades cromáticas y resultados visuales. El papel de estampación registra todas las diferencias de volumen en las texturas, creadas por las diferentes acumulaciones de tinta que se depositan en la masilla manipulada.

Según el grado de transparencia y la intensidad de tono de la tinta usada para entintar este tipo de matriz, se consigue un mayor o menor protagonismo de su huella estampada en la stampa final. El equilibrio necesario para lograr los resultados deseados en cada una de las tres variaciones de este trabajo, obligó a la realización de múltiples pruebas de estado.

La sobreimpresión de las dos matrices principales, la de cobre y el collagraph, dará lugar a la base de las imágenes, sobre las que se encolarán o estamparán el resto de los elementos gráficos ideados o de los objetos buscados.



- Matriz completa y fragmento del collagraph.

A continuación se crearon los elementos de carborundo. Las siluetas de dos cuervos en vuelo se recortaron en un acetato y sobre estos elementos se aplicó una mezcla bastante ligera de polvo de carborundo fino y barniz de poliuretano. La intención era que estas matrices retuvieran poca tinta, que el resultado de su estampación fuera transparente, fantasmal.



- Cuervos de acetato y carborundo.

Una vez seca esta mezcla, una mano de poliuretano solo, contribuiría a suavizar la rugosidad de la superficie cubierta de carborundo, incrementando la transparencia en la posterior estampación.



- Acetato con las manchas de carborundo.

Las manchas de tinta se crearon también al carborundo sobre un acetato de las mismas medidas que las matrices principales. En este caso no se buscaba el efecto de transparencia por lo que la mezcla aplicada de carborundo y poliuretano sería mucho más densa.

Plumas negras de gallo y fotocopias en color de un grupo de corazones reales de vaca, completarían todos los elementos necesarios para completar las imágenes de esta serie de tres grabados.



- Corazones y plumas de gallo.

La elección del color: Partiendo de ideas previas y a la vista de algunas pruebas de estado, necesarias para establecer las relaciones de color adecuadas entre las diferentes matrices al sobreimprimirse, se determinaron el número de tintas y tonos para cada una de ellas y de los diferentes elementos que acabarían definiendo cada una de las estampas.

La primera de las estampas se entintó en dos tonos de ocre, claro para el collagraph y oscuro para la matriz de aguafuerte sobre cobre.

Para los cuervos de carborundo, se buscó un tono gris transparente que equilibrara la potente presencia de su imagen estampada, con las siluetas masculinas y las manchas de fondo.

La sobreimpresión de todos estos elementos dará como resultado una imagen impactante, cuyas connotaciones oníricas nos hablan del destino, de esa amenaza que se cierne sobre el futuro de esas personas de identidad incierta. Sombras grises sobre los colores de la tierra, formas voladoras de mal agüero sobre los hombres.

La composición gira en torno a una zona central despejada de textura, menos cargada de color y en parte velada por la sombra gris de uno de los cuervos.



-“La sombra de los pájaros”.

Las relaciones de color, la levedad de las siluetas transparentes superpuestas a la solidez de texturas, manchas y formas, confieren profundidad a la imagen. El punto de vista alto donde se sitúa el espectador nos hace testigos de la escena desde un lugar extraño e irreal, volamos mas allá del tiempo de los personajes y del espacio de los pájaros transparentes. Desde la imaginación.

La segunda imagen, de un cierto surrealismo, se resuelve en grises para el collagrah y el cobre y azul para las manchas de carborundo.

Tinta que se vierte sobre las imágenes recordadas, plumas reales, a la vez instrumento de escritura y resto orgánico. Toda literatura se convierte en borrón y nada se puede escribir ni describir. Solo queda una gran duda, un gran borrón azul delante de los hombres de luto.

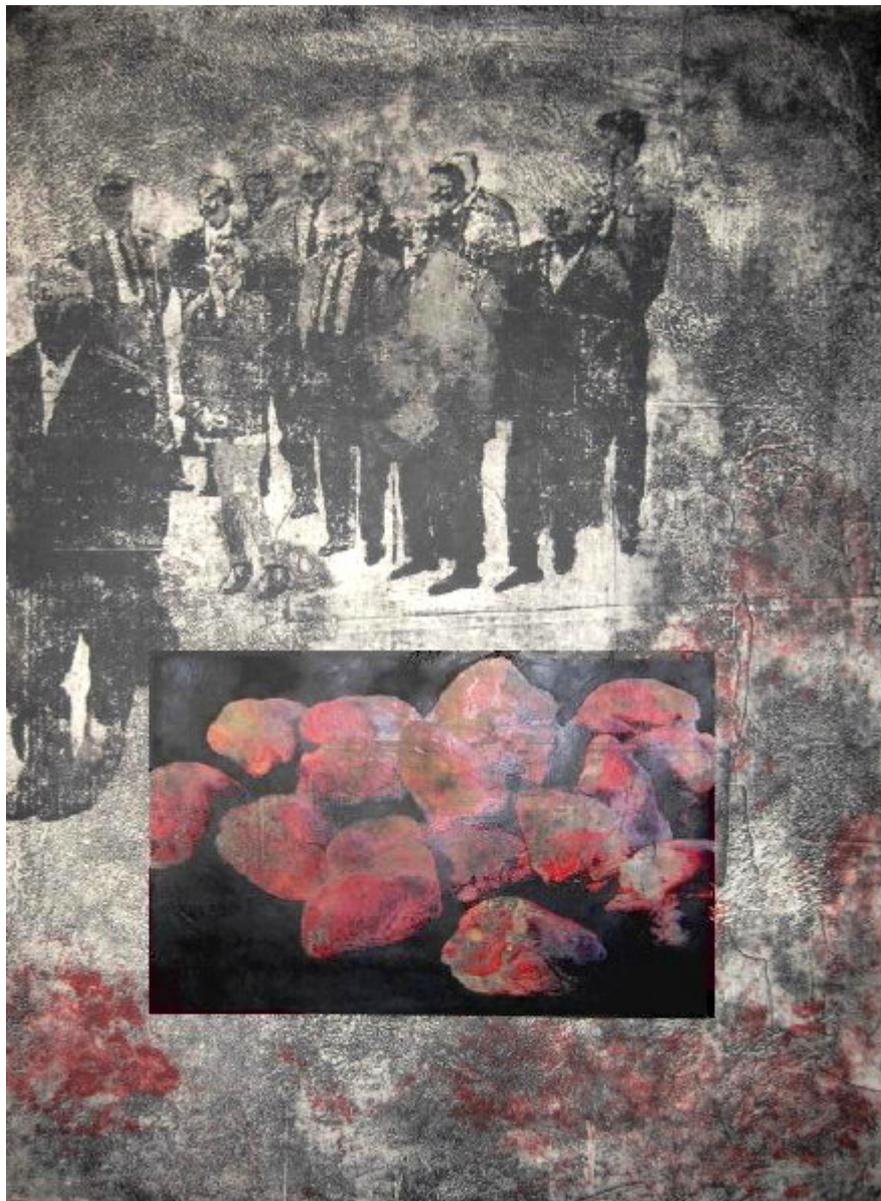


- "De pájaros y hombres".

Estos elementos azules y las plumas reales, predominan formalmente sobre el fondo gris de hombres y materia.

El resultado es una imagen ambigua de gran impacto visual, en la que la viveza de los azules no nos hace olvidar la rareza del grupo humano.

En la tercera imagen todo se dramatiza y oscurece. Los grises se acercan al negro y las manchas de fondo de la matriz de cobre se vuelven sangrientas.



- "Color sangre de pájaro"

Grises y rojo se superimponen en la estampación sobre la imagen fotocopiada y encolada de los corazones arrancados. Símbolos de los sentimientos y de las vidas perdidas y casi olvidadas, descorazonadas.

El resultado visual es más monolítico, como un gran paredón salpicado de rojo.

-Bibliografía específica: Pablo Márquez.

ALONSO MOLINA, Oscar. *Imágenes bajo control.* ABC Cultural, Madrid, 23 Octubre 2010

BAUTISTA, Amalia. PORLAN, Alberto. MÁRQUEZ, Pablo. *Pecados.* El Gaviero Ediciones. Almería, 2005

CANELLES, Vicente. DANVILA, José Ramón. *Pablo Márquez.* Galería Ignacio Várez. Madrid, 1992

CALVO SALANOVA, Concha. *Catálogo de adquisiciones 2007.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2008

RODRIGUEZ, Irene. *De Aeterna Memoria.* Proyecto Final Master. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense. Madrid, 2010

REPLINGER, Mercedes. *Una Otra Manera.* Catálogo. Galería Pi & Margall. Madrid, 2000

REPLINGER, Mercedes. PEREDA, Rosa. *Cateura.* Catálogo. Galería Belarde 20. Madrid, 2000

MÁRQUEZ, Pablo. *Inocencio X.* Catálogo. Arco 96. O. Manesi Editor. Madrid, 1996

VV.AA. *Artistas representados.* Catálogo. Galería My name's Lolita Art. Valencia, 1992

WASSERMAN, Janet. *A Schubert Iconography: painters, sculptors, and engravers.* Music in Art, vol. XXVIII. Nº 1-2. Nueva York, 2004

ZARZA, Victor. *Testigo de la Catástrofe.* ABC Cultural. Madrid, 17 de Mayo de 2008

www.plablomarquez.net

www.galeriaevelynbotella.com
www.montoriol.com

III-3: Condicionamiento superficial (Segundo supuesto).

En este apartado contemplaremos el caso de creación compartida, en el que dándose también las circunstancias de confianza e identificación entre grabador y pintor que se exponen en el apartado anterior, la libertad absoluta de actuación está ligeramente condicionada.

Es habitual que exista un editor externo, galería de arte, empresa, marchante o un particular, que encargue la ejecución de una edición de grabado imponiendo un criterio añadido. Se comprenderá que ese grado de imposición puede ser muy diferente según los casos y puede oscilar desde la menos invasora, la determinación de medidas o formatos por ejemplo, hasta la absoluta, la ejecución de un grabado que reproduzca lo más fielmente posible una obra ya existente, creada mediante cualquier otra técnica de expresión artística ya sea esta pintura, fotografía, dibujo, etc.

Cuando el grado de exigencias del editor, el que encarga a pintor y grabador la ejecución de una edición es mínimo, el proceso de creación descrito para el caso en que la libertad es absoluta es prácticamente el mismo. Solo que esa imposición, digamos menor en el aspecto creativo, exige de un pacto y razonamiento a tres, editor incluido. Algo como la elección de formato va a ser determinante a la hora de establecer las reglas del juego a seguir. Todo el proceso de ideación, de especulación primera, estará condicionado por esa parte importante que implica cual va a ser el espacio sobre el que vamos actuar, sobre que dimensiones trabajaremos, con que espacio compositivo estaremos jugando.

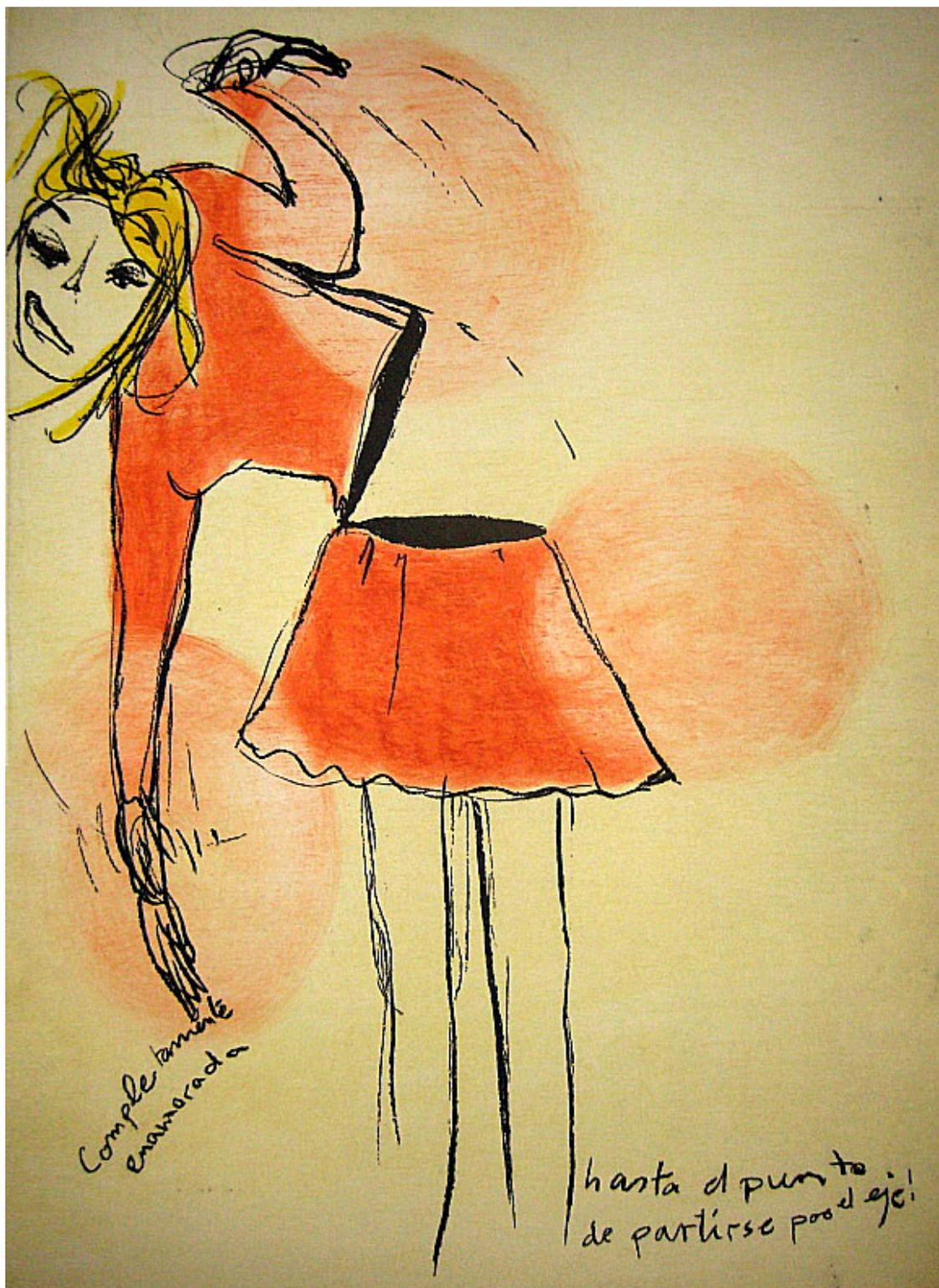
Supongamos el mejor de los casos, la confianza del editor en el binomio grabador-pintor es absoluta, no hay interferencia alguna en los resultados parciales que van surgiendo en cada una de las fases por las que discurre el proceso de trabajo y el tipo de edición resultante es exactamente lo que buscaba. Nos encontramos con alguien que conoce el mundo que contrata, que lo aprecia y que quiere que se produzca ese modo de actuación para obtener ese tipo de resultado. Apuesta por algo que considera valioso y los resultados han de estar a tono con la confianza depositada.

Entonces caben todas las actuaciones especulativas en lo intelectual y en lo técnico que ya conocemos. El mundo de las ideas, el de los lenguajes que las pondrán en práctica y el de su materialización final, es de nuevo consecuencia de un diálogo libre entre dos profesionales identificados entre si y con el objetivo creativo que persiguen.

Si el editor se hace presente para ser testigo de lo ideado o conseguido en algún momento intermedio del proceso, lo hace como mero observador, sin interferencias y dejando libertad de acción para continuar con el discurso establecido en el taller de grabado, sin indicaciones ni orientación alguna que puedan influir en la línea adoptada para llevar a buen fin la obra gráfica iniciada.

Las ediciones que a continuación se detallan, son un buen ejemplo de esta forma de trabajo.

- Realización de dos grabados de la artista Elena Blasco



- Completamente enamorada hasta el punto de partirse por el eje, 1.

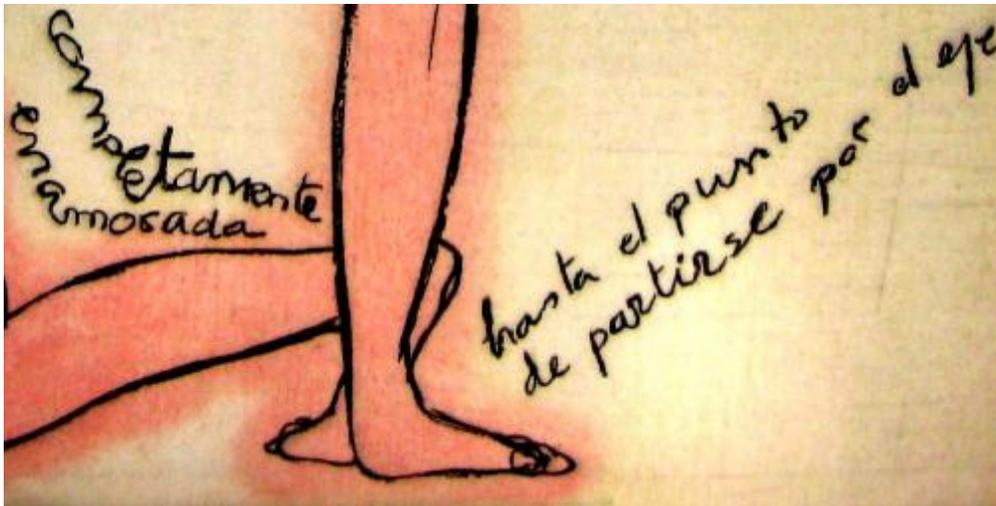


- Completamente enamorada hasta el punto de partirse por el eje, 2.

Planteamientos: La obra de Elena Blasco parte de una cultura visual cercana al pop-art, con referencias constantes a lo que le es próximo: situaciones, personajes, formas, objetos o volúmenes, salen de lo más cercano para conformar una obra cargada de humor seco, de ironía y de veracidad.

Pinturas, objetos, ensamblajes y dibujos, nos muestran sus ideas, su mundo colorista y ácido. La sencillez aparente de muchas de sus obras y de sus temas se manifiesta como mucho más compleja en cuanto conectamos con las relaciones que sabe muy bien establecer entre los elementos que las conforman.

El gusto por el dibujo está en la génesis de esta pareja de grabados. La línea y su valor expresivo es lo que pretende manejar la artista como elemento primordial. Fondo y color han de arroparla y enfatizarla para que su protagonismo sea eficiente. Los trazos definitorios de las figuras, las líneas direccionales, los textos en cursiva como enrevesados trazos de rotundo significado, tenían que ser el núcleo de la obra.



- Protagonismo de la línea.

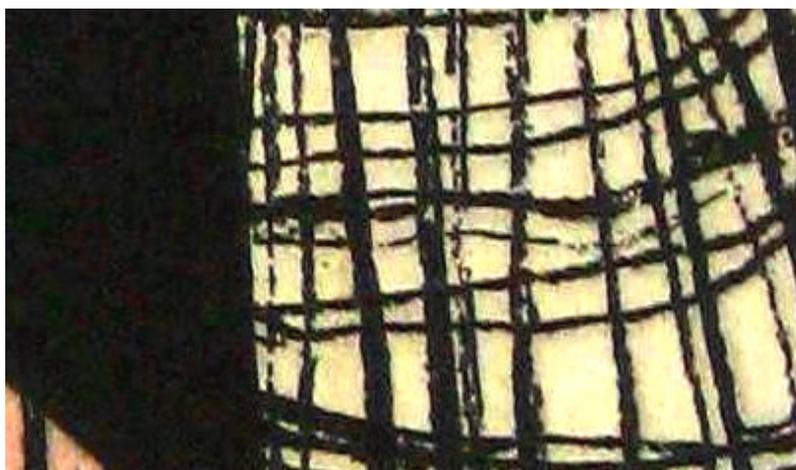
Partiendo de dos dibujos a línea de pequeño tamaño, se decidió cambiarlos de escala hasta la dimensión definitiva que tienen los grabados, 100x70 cm. Al proceder de esta forma con las imágenes, la línea conserva toda la frescura del gesto original que la trazó ganando matices, se endurece sin perder ritmo. Muchos detalles que en su medida original pasan desapercibidos se hacen más patentes, se manifiestan de otra forma enriqueciendo el resultado final.

Dos muñecas estereotipadas se desmoronan partidas de amor por la mitad y cortadas por los dos ejes, se nos muestran de frente en pleno descalabro emocional. Palabras traducidas a imagen, aparente simplicidad y mucha ironía sobre algo tan detestable como el desamor. Las figuras, simultáneamente, mantienen el tipo y se desploman contra el borde del papel, a pie firme pero desmadejadas. Sentimientos retratados de frente.

Las figuras se sitúan sobre un fondo neutro de ligera textura y el color sobrepasa los límites del dibujo, contribuye a dar movimiento físico y anímico a las figuras.

Realización de las matrices: Para la ejecución de estas dos obras se utilizaron matrices de zinc para las figuras a línea y de madera para los fondos de textura y color.

Los dibujos a línea fotocopiados y ampliados en la proporción deseada se grabaron al fotoaguafuerte sobre zinc. Colocando la fotocopia cara al zinc y frotando con tricloroetileno el dorso de esta, se transfirió directamente el tonner. Este quedó adherido sobre la plancha de zinc y el conjunto se barnizó con una mezcla de laca de bombilla y alcohol. Una vez seco se procedió al levantado del tonner con aguarrás, que no daña el barnizado de la plancha, las líneas así descubiertas se atacaron con ácido nítrico y debido a su anchura se efectuó un aguatinado para que retuvieran la tinta calcográfica de forma plena.



- Plano y líneas trabajadas al aguatinado.

En las planchas de madera se utilizó su fibra natural para aprovecharla como textura de fondo. Mojándola con lejía diluida en agua, la fibra ensancha y una vez seca se consolida

esta superficie. Un barnizado con pegamento diluido en acetona y alcohol le confiere la dureza adecuada y la deja lista para recibir las tintas de grabado, reteniendo en sus vetas características mayor cantidad de tinta y conformando así la superficie rugosa de textura uniforme.



- Matriz de madera, vetas y textura.

Entintado y estampación: En la línea y los planos uniformes de las matrices metálicas, se uso una tinta negra y una limpieza general con tarlatana.

En las matrices de madera, la aplicación del color ofrece unas características particulares. Sobre el fondo general se utilizó una tinta ocre mezclada con laca transparente, de este modo conseguimos destacar las vetas de la madera que sin ese grado de transparencia en la tinta pasarían desapercibidas. A mitad de la limpieza con tarlatana de los fondos, el resto de colores, azul, rosa, naranjas y amarillo, se aplicó utilizando pasteles a la cera convencionales. Estas ceras al mezclarse con la tinta calcográfica convencional adquieren la consistencia conveniente para asegurarnos su inalterabilidad y permanencia.

En ciertas zonas el color se fundió y difumino con tarlatana, en otras se conserva íntegro el trazo de cera. Esta forma de aplicar color, alejada de normas, confiere a la imagen un carácter cercano al dibujo, algo siempre presente en la gestación de estos grabados. La regularidad que la estampación de una edición completa de estas imágenes precisa, es por fuerza mayor de lo normal. Un riguroso control técnico es indispensable, ya que elementos muy importantes en las estampas no forman parte de las matrices permanentes si no que se dibujan ejemplar a ejemplar en cada estampación.

Tras la sencillez en una primera observación de estas obras, se esconden los aspectos técnicos descritos que en un análisis mas profundo nos muestran un juego de simulaciones, como la línea alterada por el cambio de escala o la apariencia de madera del fondo, que pertenecen plenamente a la forma de trabajar de la artista. Siempre hay mucho detrás de lo primero que se ve. En este caso esto sucede en la concepción de las imágenes y en su resolución técnica.

La mezcla de técnicas de grabado tan diferentes, compleja, se pone en este caso al servicio de unos resultados aparentemente sencillos. El grabado se acerca a la apariencia del dibujo original a primera vista.



- Sobreimpresión de línea, color y textura

-Bibliografía específica: Elena Blasco.

BLASCO, Elena. *Aquí todo muta.* Galería Ángel Romero. Madrid, 1997

BLASCO, Elena. *Al deseo lo meneo: o qué más da no entender.* Galería Ángel Romero. Madrid, 1991

BLASCO, Elena. *Elena Blasco: se puede, se puede, se podía.* Galería Fúcares. Madrid, 2000

DEL CAMPO, Victor. *Taller de Oscar Manesi. Grabados. ediciones y obras de sus técnicos.* Centro Cultural La Asunción. Diputación de Albacete. Albacete, 1997

HUICI, Fernando. CILLEZA, Monserrat. *Y túúúuuuuu queteeeeee creíiiiiiiiiias elrydetodoelmundoooooooooooo.* Diputación Provincial de Málaga. Málaga, 2002

VV.AA. *100 Artistas Españoles .* Exit Publicaciones. Madrid, 2008

www.elenablasco.com ----- www.galeriafucares.com

- Realización de diez grabados del artista Antón Lamazares.

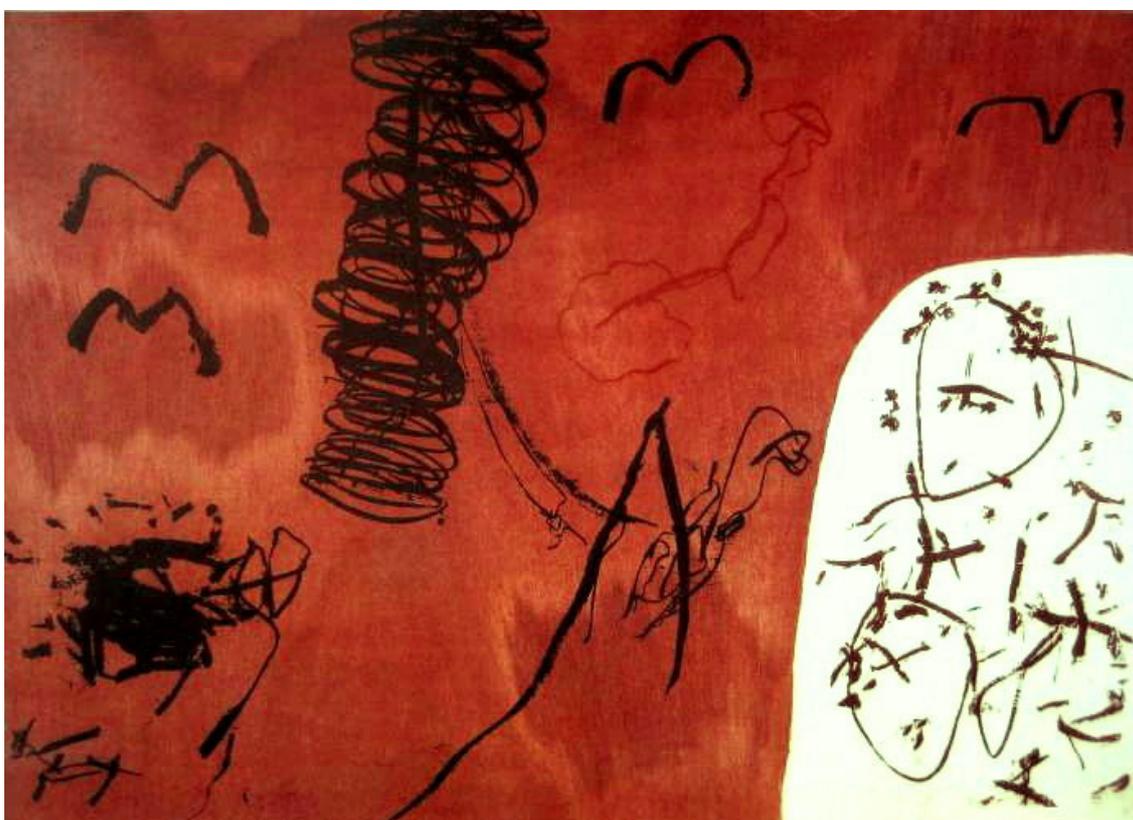


-Brasas y Baldío.

Planteamientos: En este trabajo se produce de nuevo el resultado de unir íntimamente los impulsos creativos de pintor y grabador. Esta edición, realizada en 1992 por el pintor Antón Lamazares y el grabador Oscar Manesi, evoluciona a partir del diálogo establecido dentro del intenso ambiente de trabajo del taller de grabado.

Sin bocetos previos, los materiales utilizados (metal y madera) y las técnicas calcográficas de creación de imagen en positivo (lápiz litográfico, cera) que se manejaron, fueron dando lugar a ese conjunto de imágenes nuevas dentro de la obra del pintor y al mismo tiempo totalmente coherentes con su personal forma de ver el mundo y el arte.

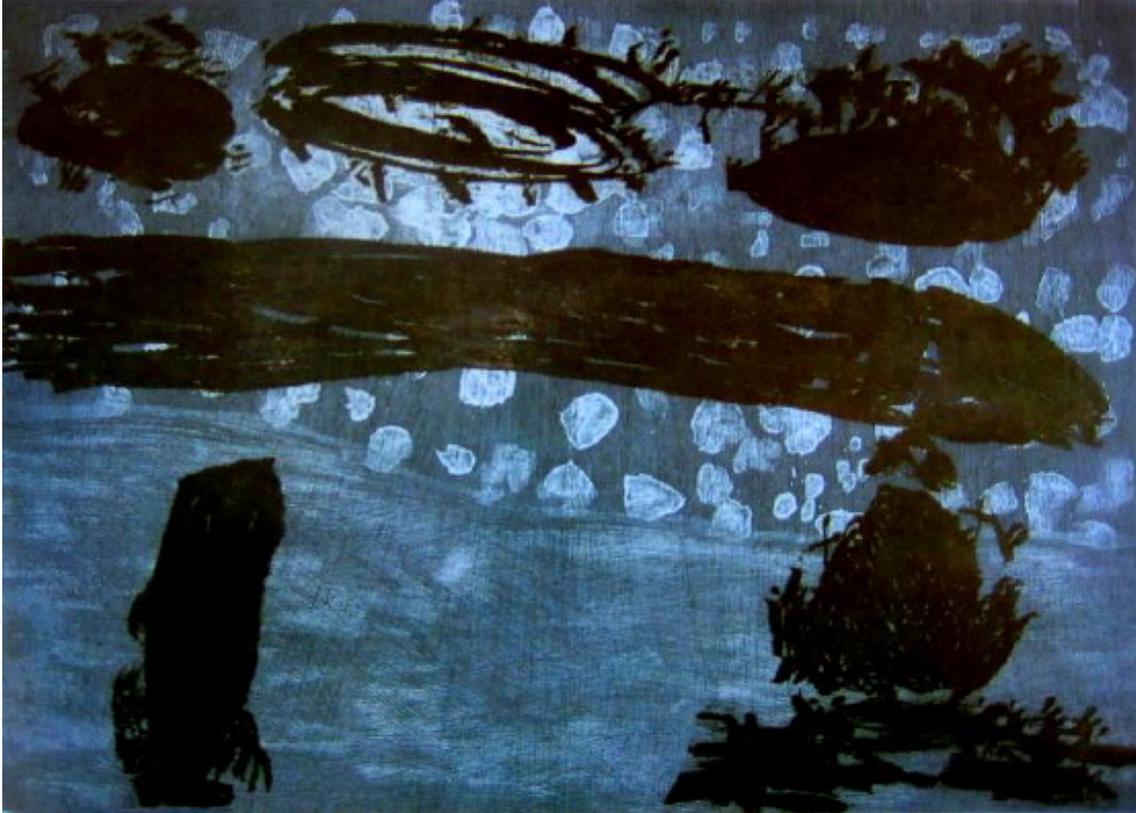
Signos y símbolos, garabatos y manchas aparentemente improvisados y desordenados, gravitan en lugares creados a base de texturas y color intenso, originando diez estampas de gran tamaño (6 de 80 x 106 cms. Y 4 de 95 x 134 cms.), llenas de fuerza e interés visual.



- Brasas y Baldío, I.

Las formas se despliegan en espacios arañosos, rotos y manchados, de colores turbulentos, expresando todo el imaginario de un artista muy apegado a su Galicia natal y a un manejo directo de materiales sencillos. Las maderas de embalaje, los cartones, la aplicación directa de barnices, los clavos a la vista o las grapas, aparecen en su obra como lo que son pero transformados por lo que significan.

En esta incursión en el grabado, la inmediatez en las intervenciones y la rudeza del gesto, también se maneja con la soltura de sus trabajos pictóricos, dándole a las imágenes impresas una espontaneidad no siempre alcanzada en grabado.



- Brasas y Baldío, II.

Puestas a su disposición puntas de acero, pegamentos, lijas y otros utensilios, y a la vista de las posibilidades que instrumentos y materiales han ofrecido en obras de otros autores, se inició el trabajo con fluidez y naturalidad. Limpiamente, como si los retrasos que el proceso técnico impone no existieran. El trabajo en equipo que un taller en pleno funcionamiento ofrece, hizo posible la realización simultánea de varias imágenes. A lo largo de largas y fértiles sesiones de trabajo se construyeron las 20 matrices que darían lugar a la serie completa.

La madera no se talla, no se trabaja sobre ella como en la tradicional xilografía. Sus características propias, sus vetas y los ritmos que con estas la naturaleza ha dibujado, primero se eligen en la serrería y luego se manipulan rayando su superficie, enmascarándola, manchándola, lijándola para incrementar su textura o puliéndola para aminorarla y por fin consolidándola para hacerla útil durante el proceso de estampación y resistente a la intensa presión de un tórculo.

Pájaros, corazones, estrellas y cometas. Personajes, nubes, lanzas, casas y signos se graban sobre el metal con diferentes intensidades que en unas ocasiones los hacen sólidos e impenetrables y en otras transparentes, no para aligerarlos si no para dejar ver lo que tienen detrás y que así esto se incorporen estos rasgos a la forma.

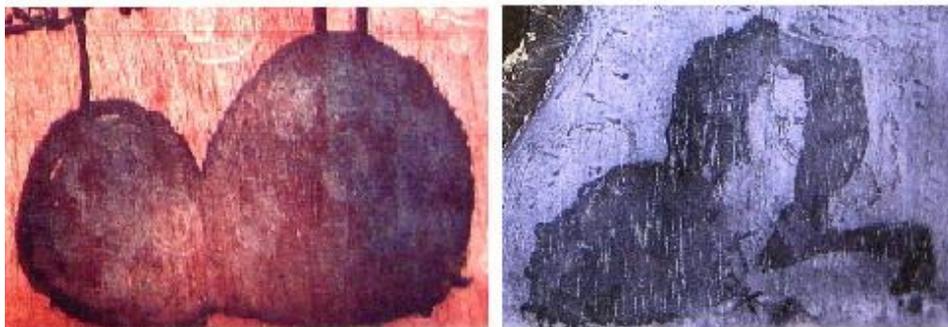


- Brasas y Baldío, III.

En el procesado de las matrices metálicas, surgen en ocasiones errores que si bien pueden ser solucionados con más o menos esfuerzo, también pueden obligarnos a ver las cosas de forma diferente. Sumarle esos aspectos nuevos a la imagen final es algo que se hizo en esta ocasión, al surgir en una de las matrices de mayor tamaño.

Hasta tal punto resultó interesante esa incorporación de elementos casuales, que en procesados posteriores se forzó su aparición, siendo aprovechados esos nuevos aspectos creados por la actuación azarosa del ácido nítrico, en su totalidad o en parte.

Estos elementos servían en ocasiones para enfatizar el significado de algunas figuras y signos o por el contrario para restarles protagonismo, suavizando en el conjunto de la imagen una presencia demasiado contundente. En otros casos, se quedan en segundo plano, matizando los fondos o creando una atmósfera nueva y diferente a la originalmente ideada.



-Fondos atacados y figuras transparentes.

Realización de las matrices: Una vez definidas las dimensiones, se procedió al procesado de las veinte matrices, diez de zinc y diez de madera contrachapada.

La lámina exterior de las planchas de contrachapado, ofrece gracias a sus vetas, una enorme variedad de posibilidades para ser aprovechada en si misma. Las pequeñas líneas sobre esta superficie, son incisiones naturales capaces de retener tinta y por tanto de reportar su presencia sobre un papel de grabado. Humedecida con agua y lejía, y una vez seca por completo, el calibre de estas líneas aumenta, ampliando de esa forma su potencial gráfico.

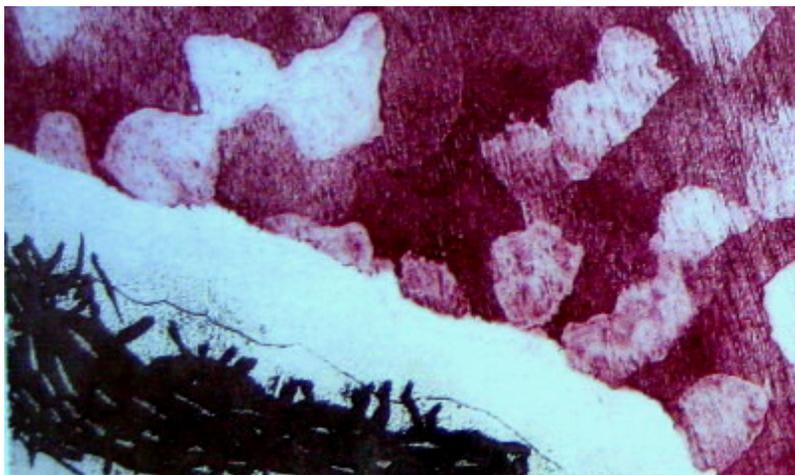
La áspera superficie, puede ser consolidada y entintada, de modo que una vez limpia con tarlatana nos ofrezca en la impresión el mismo resultado que un aguatinta calcográfico. Trabajada con lijas gruesas aumentamos su rugosidad y como consecuencia la capacidad para retener tinta. Pulida con lijas finas y lana de acero, reducimos esa capacidad de retención.

La blanda superficie de estas matrices, puede ser cortada, levantada, agujereada o trabajada a la punta seca, para crear sobre ella gran cantidad de efectos gráficos. Todas estas posibilidades se usaron en esta edición, cuidando de mantener a pesar de las intervenciones, el ritmo natural de la madera como elemento primordial.



-Vetas de la madera como elemento gráfico.

Una vez terminada la manipulación de estas matrices de madera se procedió a barnizarlas con un pegamento sintético de gran resistencia (Araldit). Este material puede ser diluido con alcohol o acetona hasta darle la consistencia necesaria.



-Manchas, veladuras y reservas completas.

Dependiendo de la densidad que se le diera se utilizaría, ligero, como un barniz convencional de extraordinaria dureza y resistencia a la presión, o más denso para crear manchas similares a aguadas capaces de retener tinta en parte, dejar entrever atenuados los fondos de madera, o cegar completamente la superficie sobre la que se aplica.

Todas estas posibilidades se utilizaron en las matrices de madera para crear veladuras, áreas en blanco, destellos, en definitiva atmósferas sobre las que se imprimirán las formas grabadas en las matrices de zinc.

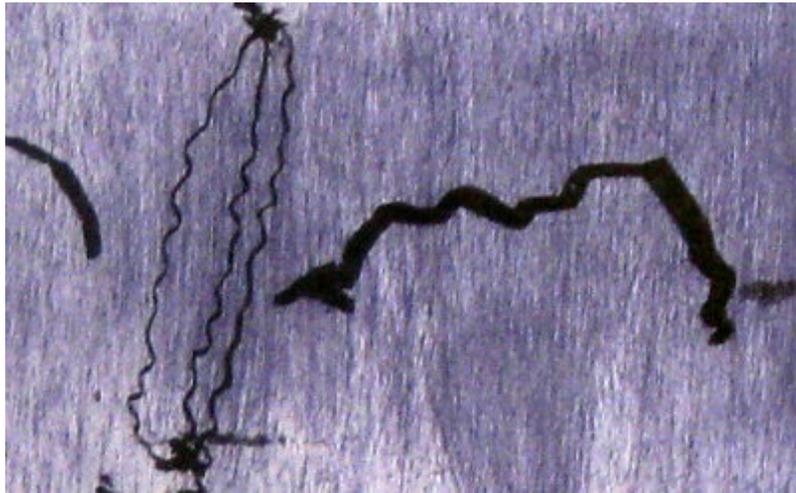


-Brasas y Baldío, IV.

Para las matrices metálicas se utilizaron fundamentalmente técnicas en las que las imágenes se crean en positivo sobre el zinc y que una vez procesadas la única alteración que presentan frente al dibujo primero, es la inversión propia de la estampación.

Estas técnicas de dibujado aportan una espontaneidad más que necesaria en este caso. El valor del gesto, de la improvisación y la frescura del trazo, forman parte de la forma en que el artista trabaja habitualmente.

Utilizando ceras blandas, lápiz litográfico y otros útiles de dibujo grasos, se crearon manchas, líneas de distinto calibre, sinuosas, enmarañadas o formas concretas que una vez barnizadas, levantadas y procesadas en ácido al aguatinta, resolverían la creación de estas planchas.



-Líneas de grabado a la cera.

Algunos elementos de las matrices de zinc se procesarían al aguatinta con diferentes tiempos de mordida y creando las reservas necesarias también con cera para unificar el perfil de trazado en las imágenes, para ello se evitaron las reservas a pincel.



-Brasas y Baldío, V.



-Brasas y Baldío, VI.

Las planchas de zinc, una vez acabado su dibujado por el artista, se barnizarían con laca de bombillas diluida con alcohol. Método desaparecido hoy en día al cambiar la composición industrial de esta laca y siendo sustituido esta sustancia por un barniz alternativo.



-Manchas casuales usadas como fondo.

La necesidad de calentar este barniz para consolidarlo y conseguir que proteja completamente la superficie no trabajada del zinc, es el origen de los errores felices

aparecidos en el procesado y que se decidieron incorporar a la obra, de forma completa en unos casos y parcial en otra. Ciertas partes se eliminaron puliendo el metal, otras se entintarían con diferentes colores al principal de la matriz y otros se usarían tal cual aparecieron. El calentado del barniz ha de ser uniforme y probablemente por el gran tamaño de la matriz, este paso no se efectuó correctamente en este caso.



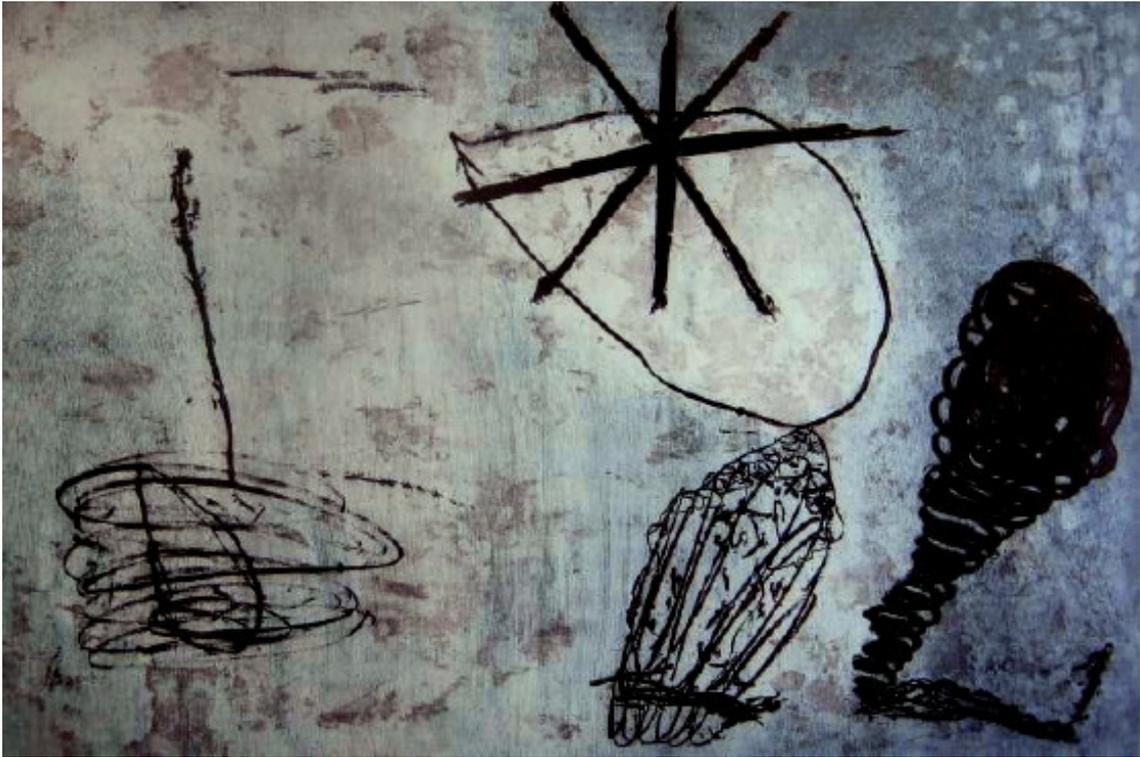
-Brasas y Baldío, VII.

Las partes débiles del barniz, al estar mal consolidado por escaso calentamiento, se hacen permeables a la acción del nítrico que ataca arbitrariamente los fondos. Una vez acabado el mordido, limpia la plancha y estampada para comprobar los resultados, no solo se rechazó el error, si no que se puso al servicio de la obra, decisión importante para el resultado final.

En dos imágenes más, se forzó la aparición de estos errores que de este modo se convertían en parte de la obra. Una parte creada de forma totalmente indirecta y aunque ya calculada, difícil de medir, absolutamente propia del aspecto calcográfico del trabajo y propia del trabajo especulativo del oficio desplegado en el taller de grabado.

La elección del color constituyó un aspecto interesante en este trabajo. La intención de abarcar todo el espectro, dio lugar a la búsqueda del matiz adecuado para cada color, su grado de transparencia en función de la acumulación que tomaba en las matrices y de cómo se debían complementar en las sobreimpresiones.

Amarillos, rojos vivos y apagados, violetas, verdes y azules de diferente intensidad, unidos a marrones oscuros y negros verdosos o azulados, iluminarían la obra.



-Brasas y Baldío, VIII.



-Brasas y Baldío, IX.

El entintado de las planchas se realizó de forma convencional así como su limpieza con tarlatana. Las patinas de fondo se eliminaron en ocasiones limpiándolas con papel y se conservaron en algunos casos.

En la estampación se sustituyó en el tórculo las habituales mantillas de fieltro por una plancha de espuma de goma, ya que en la estampación de las matrices de madera, de grosor mayor a las de metal y con un cierto volumen añadido en las manchas de pegamento adheridas, se obtienen con esta sustitución mejores resultados, un registro más fiel de todos los detalles.



-Brasas y Baldío, X.

-Bibliografía específica: Antón Lamazares.

ACOSTA, Laura. *Domus omnia*. Isabel Ignacio Galería de Arte. Sevilla, 2007

BENÍTEZ DUEÑAS, Issa María. RIAD Taher, OROZA, Carlos. *Horizontes sen dono : 2 de marzo-3 de abril, 2008, Galería Nacional Jordana de Bellas Artes*. Instituto Cervantes. Madrid, 2008

CASTAÑO, Adolfo. *Brasas y Baldío*. Catálogo. Arco 93. Galería Estiarte. Madrid, 1993

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Antón Lamazares: un saco de pan duro*. Ayuntamiento de La Coruña. La Coruña, 2001

CORDERO, Fernando. OLIVARES, Rosa. FERNÁN VELLO, M. Anxo. *Follas de Sempre/Follente Bemil*. Galería La Caja Negra. Madrid, 2004

FUENTES FEO, Javier. *Lamazares*. Sociedad Estatal para la acción cultural exterior. Madrid, 2005

GABILONDO, Ángel. RUIZ de SAMANIEGO, Alberto. *Antón Lamazares: gracias do lugar*. Centro Galeno de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela, 1997

LAMAZARES, Antón. *Anton Lamazares : [exposition] Grand Palais, Paris, Octobre 1984*. Elisabeth Frank Gallery. París, 1984

MARTÍN GARZO, Gustavo. *Iles Quén*. Catálogo. Galería La Caja Negra. Madrid, 2000

VV.AA. *Gesto y orden : Pedro Castortega, José Manuel Ciria, Antón Lamazares : [exposición] Palacio de Velázquez, Madrid, septiembre-octubre 1994*. Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística. Madrid, 1994

www.antonlamazares.com

www.lacajanegra.com

- Realización de un grabado
del artista Bernardo Tejada.



- Inani Similem, 70x70 cm.

Planteamientos: El artista Bernardo Tejeda, de sólida formación en humanidades y psicología, inicia su desarrollo profesional como diseñador y publicista. Su posterior entrada en el ámbito de las artes plásticas es plenamente multidisciplinar; escultura, video, escenografía, fotografía, infografía y cualquier medio adecuado para materializar sus complejas ideas artísticas, tienen cabida en su trabajo como artista.

Al grabado llega desde la fotografía y su manipulación. El ordenador le sirve como instrumento, pero el deseo de acercar el resultado final al espectador de un modo "tradicional", es el reto que se plantea en sus trabajos calcográficos, intentando y consiguiendo extraer lo mejor de las disciplinas utilizadas en cada uno de los pasos por los que la obra transita hasta llegar al objeto artístico último.

La observación de un plato antiguo de cerámica no se detiene en el anverso, si no en el dorso, con sus volúmenes y huellas dejadas por el uso.

Una pieza circular perforada, usada para clasificar los guantes de boxeo (otro lugar en donde el artista se mueve) marcada con tiza con claves incomprensibles para el profano, también se mete entre sus ideas.

La superposición de ambos objetos, da lugar al boceto primero del que parte nuestra obra y el resultado participa de valores opuestos ya presentes en los objetos observados. Fragilidad de la porcelana, suavidad de la curva siempre presente, tosquedad de la perforación descentrada y de los trazos torpes de tiza.

Dos objetos de origen tan alejado y de épocas distintas, servirán de inspiración y de base para la creación de este grabado plenamente contemporáneo.

El análisis de estas formas primarias obligará a la toma de las decisiones necesarias para conseguir un buen resultado final, la extracción de aspectos particulares de cada una de las imágenes que deban permanecer en el resultado y la valoración de su presencia. También a la renuncia de otros que no interesan en la superposición visual final de ambos objetos.

Esto ocurrió con el brillo de la cerámica, que se matizaría o con las letras de tiza que solo se conservarían en parte. Las roturas de la base del plato en la circunferencia sobre la que se apoya habitualmente, en el borde exterior y los pequeños desconchados, se convertirán en un elemento importante dentro de la composición. Destacados sobre el fondo por forma y color, detienen el movimiento circular que los brillos y sombras de la porcelana dan al objeto representado. Las marcas de tiza, también contribuyen a detener ese movimiento aparente. En el resultado final, esas dos tendencias, la dinámica y la estática conviven para comunicar al objeto sus valores opuestos. La ambigüedad del resultado dota de gran interés a una imagen llena de falsas apariencias. La forma circular simple es compleja en su génesis, el doble eje de simetría solo lo es parcialmente, la rotundidad del color está llena de transparencias.

Otra decisión adoptada fue la de trabajar con dos planchas circulares, de ese modo la huella de impresión se incluye en el objeto concreto representado, se convierte en un elemento más, sutil pero presente.



- Plato y placa perforada. Elementos de partida.

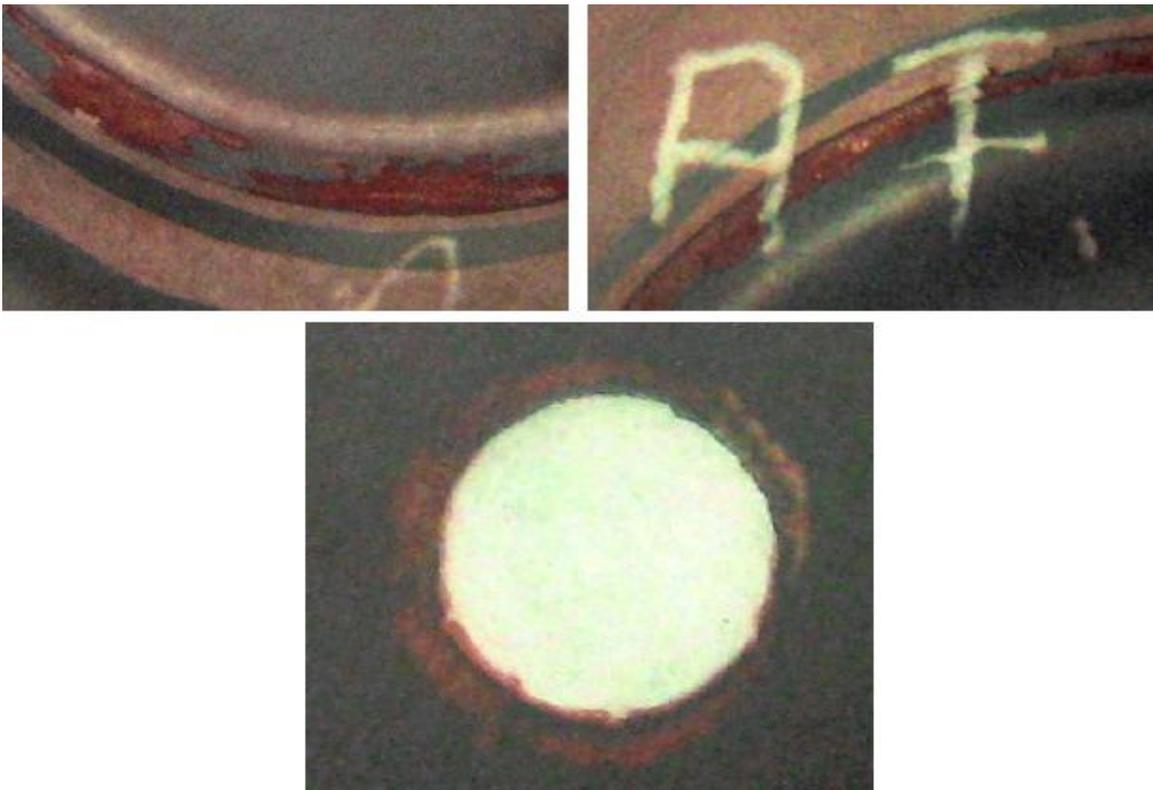
Realización de las matrices: Se determinó la dimensión de las dos planchas (50,5 cms. de diámetro) y la del papel de estampación (70x70 cms.). La superposición infográfica de ambas imágenes sirvió para tomar decisiones sobre que elementos conservar y cuales eliminar en la traducción calcográfica de la imagen.



- Superposición de imágenes.

Cuales de ellos acentuar visualmente: brillos y sombras de la porcelana, erosiones del uso en base y bordes. Así como eliminar parte de las letras escritas con tiza sobre la pieza de hierro.

Cada matriz se entintaría con un color, grabando al aguafuerte y aguatinta ambas. Sobre una de ellas se representarían las fracturas de la porcelana, mordidas profundamente. Un aguatinta general retiene la tinta de forma uniforme en toda su superficie mediante un tiempo corto de mordido en percloruro de hierro. En el interior de las fracturas una mordida de mas larga duración hará que estas retengan más tinta. Posteriormente en esta matriz, se bruñirían los tonos de estas fracturas, los signos, el agujero descentrado y los matices que rodean este elemento.



-Aguatinta y aguafuerte, elementos grabados y bruñidos.

Una sola tinta, roja con un cierto grado de transparencia, bastará par entintar esta plancha.

En la segunda de las matrices se grabaron los brillos concéntricos de la porcelana, de dos maneras. Al aguatinta los de contorno mas definido, mediante distintos tiempos de mordida y por pulido en la zona mas cercana al centro de la imagen.

Manteniendo un registro exacto se bruñeron también, los signos , el agujero central y las zonas donde se sobreimprimen los rojos intensos de las fracturas del plato. Los colores elegidos para esta matriz fueron un verde grisáceo y negro, este último aplicado a la poupée y mezclado con la tinta verde. Esto se consideró necesario por el límite difuminado que presenta esta zona de sombra.



-Zonas claras bruñidas y al aguainta. Negros difuminados a la poupée.

La mayor dificultad en la creación de la imagen la constituyó el registro de aquellos elementos que por superposición debían aparentar resultados muy concretos y diversos. Las fracturas cerámicas han de tener un aspecto muy realista, por mucho que en la imagen última aparezcan fuera de su contexto original y pierdan su significado. Los signos de tiza sobre la pieza de hierro, contruidos a base de distintas intensidades de pulido en sus recorridos, muy gestuales, también exigieron una atención especial.

En el entintado y limpieza de la plancha, se procedió de forma convencional a entintar la plancha roja y limpiarla con tarlatana. Las sombras negras de la plancha verde se aplicaron a pincel sobre la plancha entintada de verde y parcialmente limpia, con tarlatana se procedió posteriormente a difuminar el negro y a terminar la limpieza por completo.

-Bibliografía específica: Bernardo Tejada.

DOMENECH, Aureli. HERRERO Tono. *Cinco camas, de la serie: Practicables.* Ajuntament de l'Alcúdia. Alcudia, 2004

GIANNETTI, Claudia. *Ästhetik des Digitalen. (Ein intermediärer Beitrag zu Wissenschaft, Medien und Kunstsystem).* Springer. Viena, 2004

LEPPER, Gereon. MARCO, Ángeles. *Entre-tiempos.* Trayecto Galería. Vitoria-Gasteiz, 1992

PÉREZ, David. *Bernardo Tejada.* Galería Cànem. Lápiz, 1994. N.102 abr. P.76-77

TEJEDA, Bernardo. *Bernardo Tejada.* Galería de arte Clérigos. Lugo, 1999

TEJEDA, Bernardo. *Equipaje.* Espai d'Art la Llotgeta. Obra social CAM. Valencia, 1998

TEJEDA, Bernardo. *Menciña vermella.* Museo do Castro de Viladonga. Castro de Rei, Lugo, 2002

VV.AA. *Cristina Alabau / Bernardo Tejada.* ESPAIS Centre d'Art Contemporani. Girona, 1998

VV.AA. *Os santos: trece epígonos.* Museo provincial de Lugo. Lugo, 2009

VV.AA. *Ars Moenia: obra actual de artistas lucenses en el Museo Provincial de Lugo.* Diputación Provincial de Lugo. Lugo, 2004

www.clerigosgaleria.com

III-4: Condicionamientos Reelaborados (Tercer supuesto)

Es frecuente que entre grabador y artista plástico, se establezca un plan de trabajo en el que la fase primera de creación esté parcial o totalmente desarrollada. Por el deseo propio del artista o por imposición del editor la idea está resuelta o muy avanzada, ya sea como boceto o como dibujo, pintura o fotografía original.

A pesar de esto, puede existir la intención de traducir esa idea, añadirle aquello que es propio del grabado como técnica, para enriquecerla. Darle un vuelco y conseguir otra cosa, explorar todas sus facetas y elegir aquella que mejor exprese ese planteamiento que si bien está preestablecido, no resulta totalmente inamovible.

Aspectos que afectan al color, a la luz, al formato, etc. son entonces reelaborados para conseguir una visión distinta de lo ya ideado, pero es sobre todo en las técnicas específicas en lo que grabador y artista plástico se identificarán, mediante un diálogo íntimo, para conseguir un buen desarrollo integral de la obra.

Es frecuente que el conocimiento del medio sea superficial o incluso inexistente para el autor y su confianza en los conocimientos del grabador ha de ser grande para acometer una tarea de este tipo. Aquello que se representa de una forma con un útil de trabajo, pincel, lápiz o cualquier otro, puede ser traducido en grabado mediante múltiples técnicas, desde aquella que reproduce fielmente el instrumento originalmente usado, hasta aquellas que ofrecen resultados gráficos paralelos. La decisión de elegir entre esas posibilidades, es en muchas ocasiones determinante para que el trabajo enriquezca el proceso en si mismo y el resultado final.

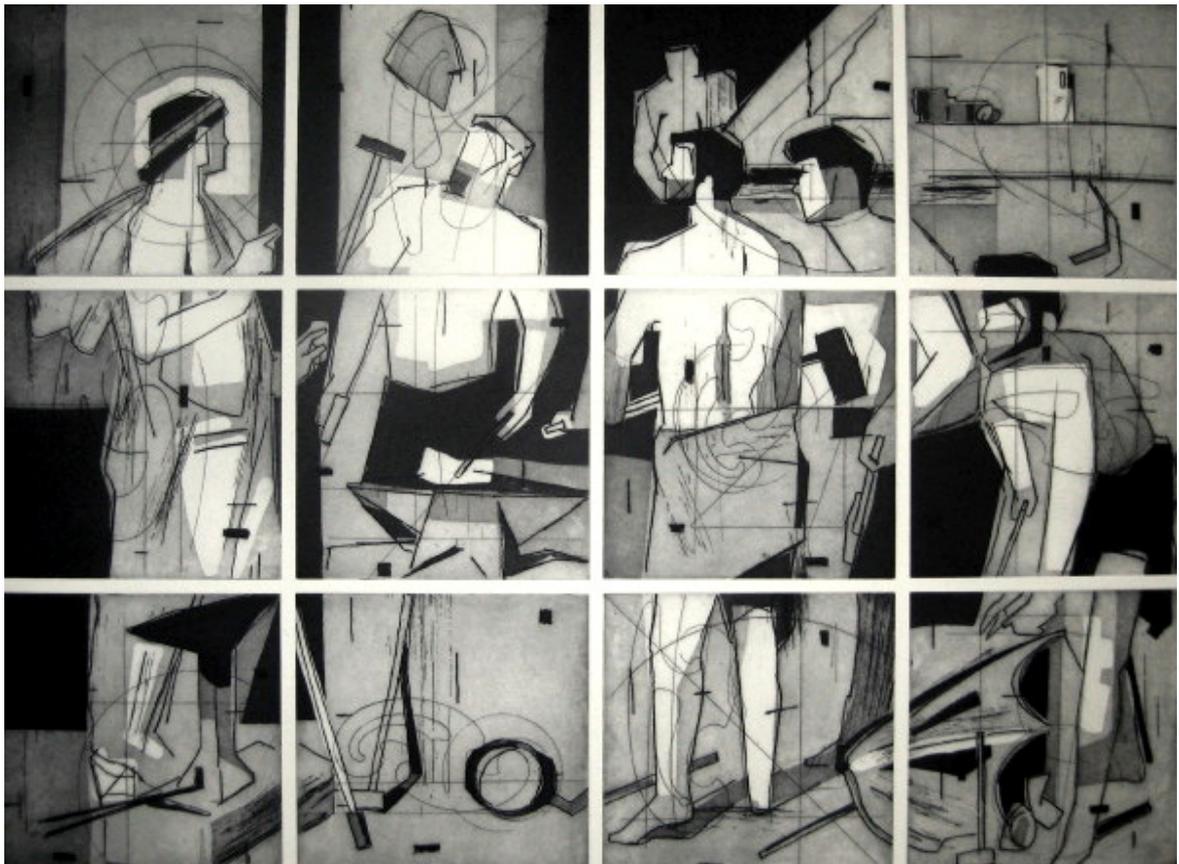
La identificación entre ambos integrantes del equipo creativo tiene que consolidarse para conseguir un resultado valioso. Una obra original que partiendo de aquello que llegó al taller, llegue a ser un objeto artístico, autónomo, original y valioso. En caso contrario el resultado sería meramente reproductivo, una copia de algo hecha con otros medios técnicos.

Tomadas todas las decisiones necesarias y efectuados los desarrollos técnicos para crear las matrices permanentes, bases de la edición, la realización de las pruebas de estado tiene en este caso un cariz diferente. Por mucho que se haya hecho evolucionar la idea primera, lo que en ningún caso se ha hecho es desvirtuarla. Las pruebas se harán por lo tanto, teniéndola muy en cuenta. El aspecto especulativo que en otras ocasiones presenta esta fase del trabajo, no lo será en igual medida.

A pesar de ser este planteamiento integrador en menor grado del aspecto creativo de las dos personas que desarrollan un proyecto, en numerosas ocasiones los resultados se corresponden con las expectativas y lo aportado por el trabajo común consigue enriquecer la idea original.

Los ejemplos siguientes son testimonio de la forma de acometer los trabajos planteados según este supuesto.

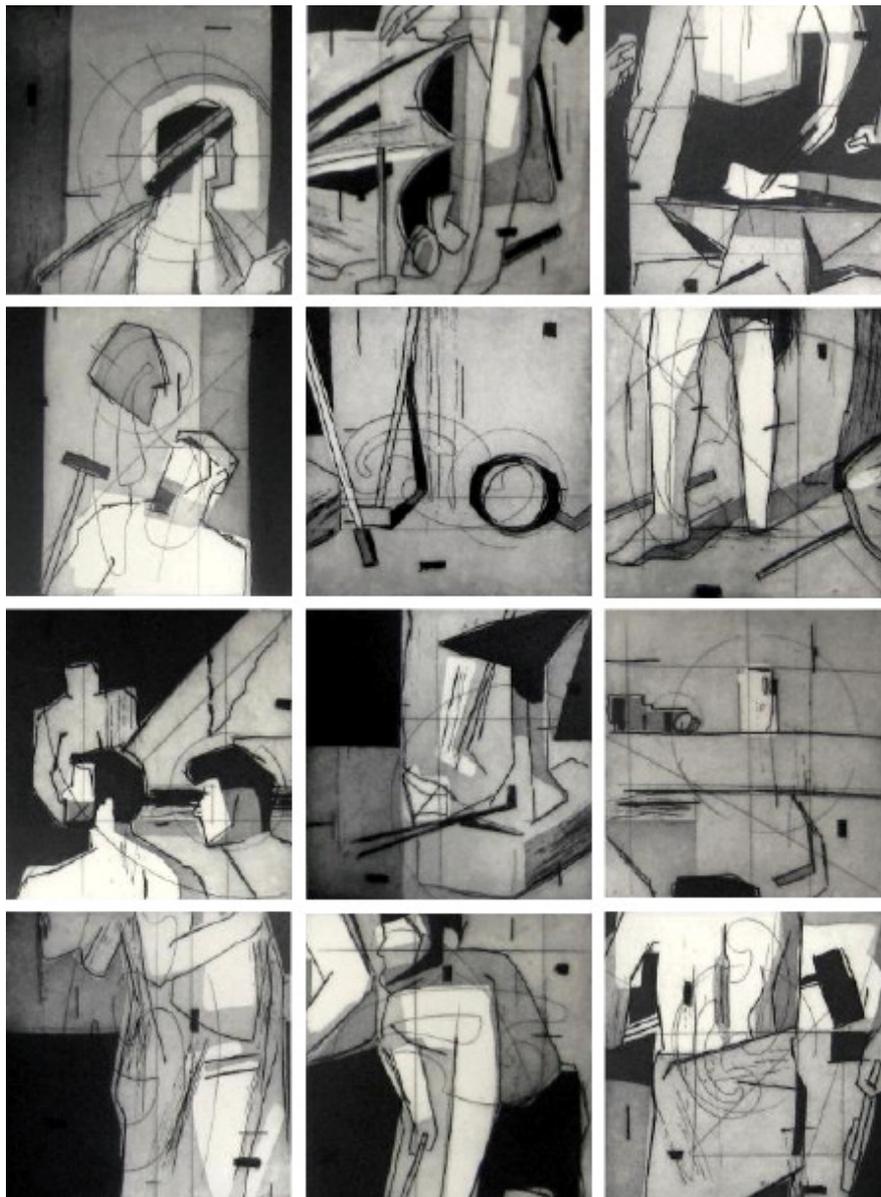
- Realización de un libro con 12 grabados del artista Ángel Haro.



- La fragua de Vulcano

Planteamientos: De la observación continuada de la obra maestra de Velázquez, el artista Ángel Haro saca 12 consecuencias. La pintura le obsesiona desde la niñez, una reproducción colgada en el taller paterno hizo de ella parte de su imaginario artístico y emocional. La composición magistral, el dominio del equilibrio, la rara perfección de la mano de Velázquez, le siguen toda la vida hasta conducirlo a realizar un ejercicio de reflexión que desembocará en la creación de este libro.

Su forma de interpretar la obra no le lleva hacia una versión inspirada de ésta si no a un análisis. Descompone en 12 fragmentos iguales el esquema compositivo para llegar a una conclusión insólita, cada uno de ellos funciona solo. Cada uno tiene interés por si mismo.



- Las 12 imágenes desordenadas.

No le hace falta para este propósito traer al presente los misterios velazqueños de la atmósfera pintada, ni la pincelada maestra, ni ninguna categoría de las que Velázquez fuera maestro absoluto. Solo se sirve de la composición y de su curiosidad.

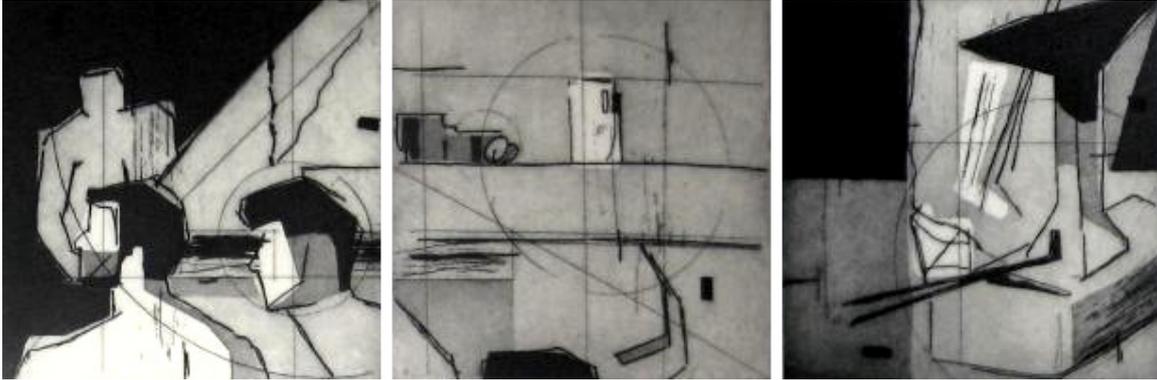
Para realizar las obras el artista recurre a técnicas sencillas que dejen claro lo que quiere mostrar. La línea y el plano serán suficientes para ello. Los únicos rasgos añadidos, rectas, círculos o perfiles de plantillas curvas, apoyan la idea señalando elementos y discurriendo entre la representación de las formas originales. No se usan como ornamento, parecen querer indicar la presencia del autor, su interés por permanecer entre esas formas apuntando centros y ejes. Establecen relaciones entre lo propio y lo ajeno respetando escrupulosamente el origen de la imagen.



- Trazos sobre la composición.

El color sobra, su presencia solo serviría para distraer del propósito principal. Blancos, negros y grises, planos y simples, acompañan a la línea en lo inmediato y dejan al color en el recuerdo del magnífico original. Donde el autor quiere que se quede.

De la gran obra desmenuzada surge la evocación de los géneros pictóricos. Retratos, bodegones y paisajes surgen entre las piezas de este rompecabezas que no precisa ser armado para interesar.

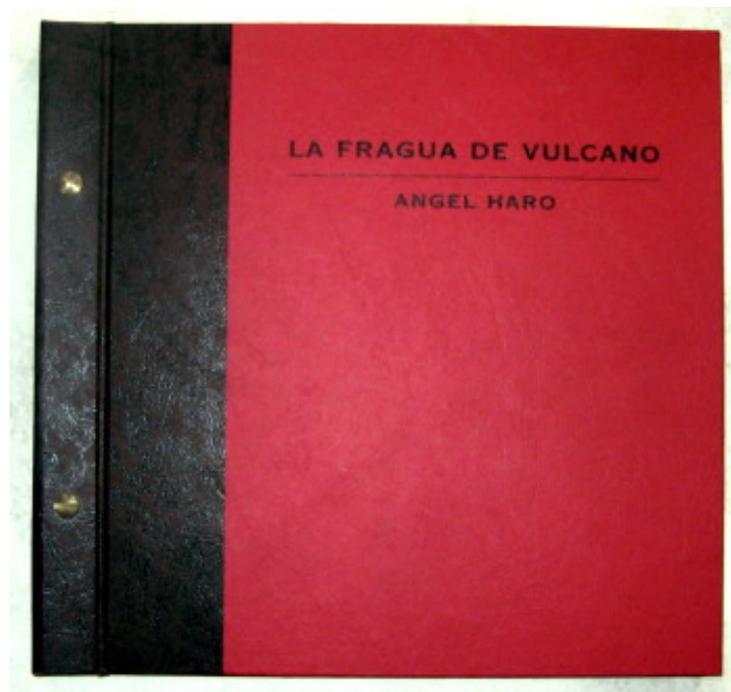


- Los géneros evocados.

Realización de las matrices: Se utilizaron 12 planchas de cobre de 20x20cm. para crearlas. Las técnicas, aguafuerte y aguatinta. La alternancia de reservas y mordidos en percloruro de hierro, nos daría una gama corta de tonos desde el blanco del papel hasta el negro intenso.

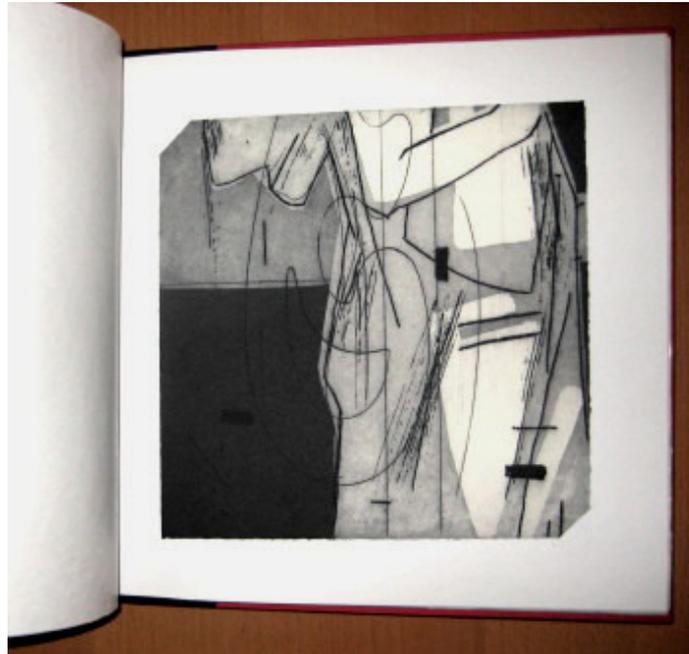
Una vez entintadas las planchas y limpiadas con tarlatana se imprimieron sobre papeles de dimensiones ligeramente menor a las de las matrices, 19'5x19'5 cm. dado que se decidió que las imágenes se estamparan a margen perdido.

El Libro: Rojo, negro y marrón, simple, recio y atornillado, nos muestra la fragua descompuesta en cada uno de sus fragmentos autónomos.



- Portada del libro.

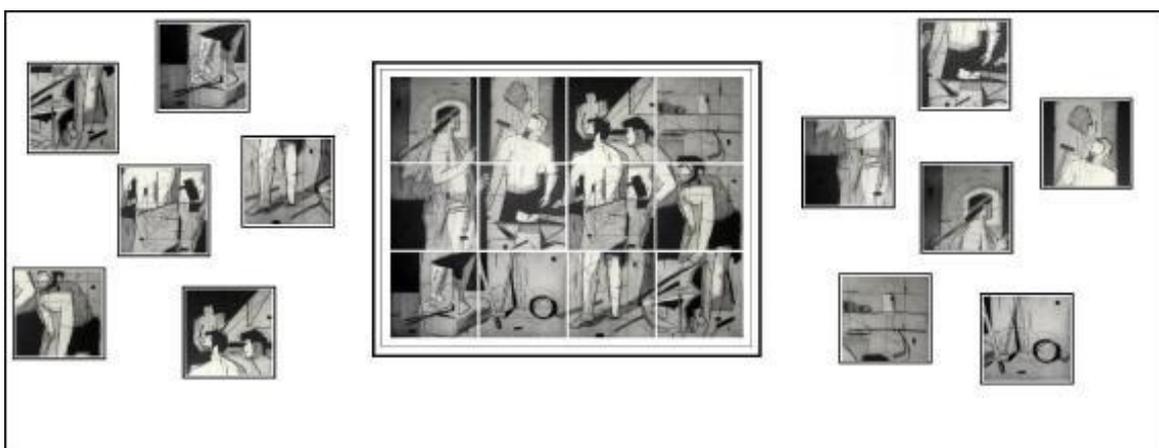
Insertada cada estampa en ranuras oblicuas practicadas en las hojas del libro, las imágenes se muestran como composiciones individuales.



- Presentación de las estampas.

Para la presentación del libro, se editaron seis pruebas de artista en las que las doce planchas se imprimieron en un solo papel.

Enmarcada una de estas pruebas y rodeada por las imágenes aisladas, de un solo vistazo se mostró el trabajo, su argumento y los resultados. La exhibición de las planchas de cobre entintadas completaba la muestra.



- Presentación de la obra.

-Bibliografía específica: Ángel Haro.

BELZUNCE, Manolo. TORRES, Cipriano. *Los días de la jámila.* Galería La Aurora. Murcia, 2006

CARPIO, Francisco. *Ángel Haro: obra 1982-1999.* Godoy. Murcia, 2000

CARPIO, Francisco. *Interior sonoro.* Fundación Caja Murcia. Murcia, 2005

CARPIO, Francisco. *La voz sumergida: suite Kolesnikov.* Producciones Nómadas. Murcia, 2004

HARO, Ángel. *Andante.* Galería La Aurora. Murcia, 2007

HARO, Ángel. *El Motín de los Sueños.* Galería La Aurora, Murcia. Galería Begoña Malone. Madrid, 2003

O'CONNOR, Ferry. *Black Diamond.* Fundación Caja Murcia. Concejalía de Cultura. Cartagena, 2006

VV.AA. *Mambo Norte, Ángel Haro.* Ayuntamiento de Cartagena. Cartagena, 1991

VV.AA. *Paisaje Privado.* Galería La Aurora. Murcia, 2002

www.globalia.net/angelharo

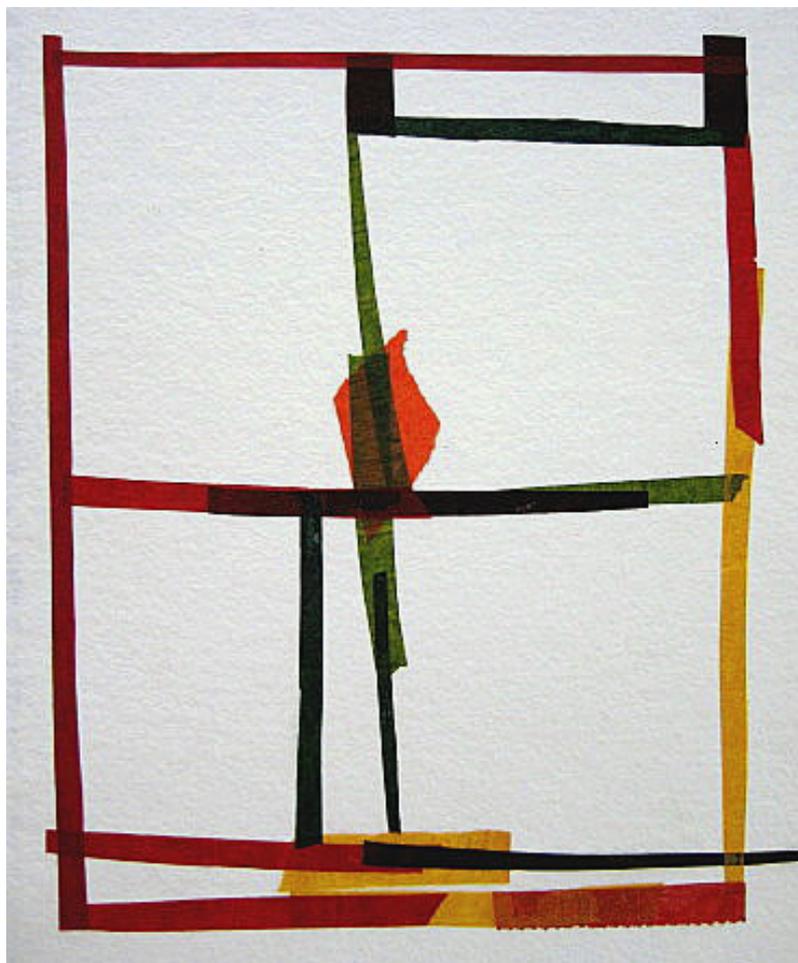
www.galerialaaurora.com

- Realización de un grabado del artista Luís Moscardó.



- Ventana.

Planteamientos: Para iniciar este trabajo, partimos de una serie de collages del artista, realizados con tiras y fragmentos de papel de seda coloreados.



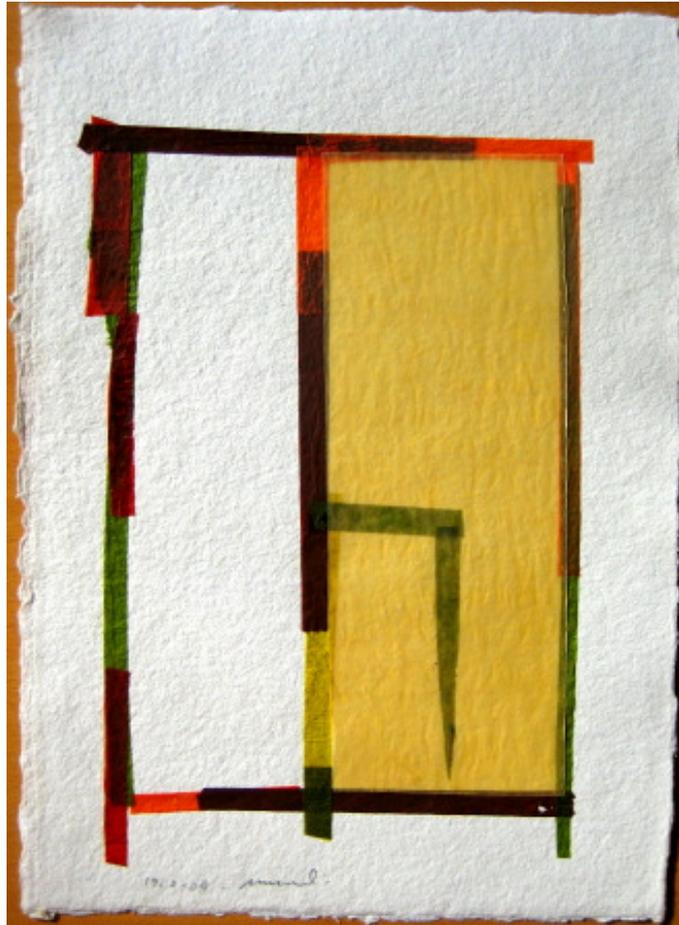
- Dibujo original. 31x23 cms.

Son estos papeles irregulares, los que conforman la estructura del dibujo y los que aportan el cromatismo de la imagen, realizada sobre un papel blanco de textura ligeramente rugosa.

La primera decisión a tomar fue la del cambio de escala que se deseaba, llegándose a la conclusión de que 76x56 cms. sería la más adecuada para que la imagen continuara siendo válida. Más adelante comprobaríamos la necesidad de introducir nuevos elementos compositivos para optimizar el resultado final.

La relativa sencillez de la imagen y sus características particulares, se trataba de un collage, obligaron a elegir cuidadosamente la técnica específica más adecuada para recrear los aspectos particulares de transparencia y textura que tiene el papel de seda coloreado.

Fotocopiando el dibujo en la dimensión acordada para el grabado, se llegó a la conclusión de que la imagen no funcionaba de igual manera con el cambio de tamaño, la estructura de bandas de papel coloreado que en el collage original conformaba la imagen parecía no bastarse a si misma en una dimensión mayor. Esta carencia se resolvió recurriendo a la observación del resto de pequeños dibujos de la misma serie, en los que a la estructura de bandas de papel se le superponían planos también traslúcidos.



-Dibujo de la misma serie.

Una vez determinados los espacios adecuados para situar estos nuevos planos, procedimos a su creación. Dos matrices más fueron necesarias para la ejecución final de la obra, quedando esta conformada mediante cuatro planchas, dos para las bandas de color y dos para los planos superpuestos.

Se decidió llegar a un resultado aparente lo mas cercano posible al collage real, para ello sería de gran importancia la elección de las técnicas idóneas para reproducir colores, texturas y transparencias. Se trabajó para conseguir un trampantojo, que solo una visión muy cercana de la estampa resultante de el proceso de grabado haría reconocible como tal y para que dicha estampa pareciera a simple vista un collage.

Las técnicas: Barniz blando y aguatinata. Se decidió realizar un grabado calcográfico a dos planchas, que posteriormente se ampliaría a cuatro. En las dos mayores se grabaron las bandas de color que definen el dibujo, considerando los diferentes colores y las superposiciones de estos, fundamentales, así como su distribución por colores para facilitar la estampación.

La calidad de papel de seda del original, los pliegues y tonos que este material producen al estar pegados sobre un fondo blanco, debían ser imitados lo mejor posible y para ello la técnica del barniz blando fue la elegida. Esta técnica reproduce texturas con una extraordinaria fidelidad, pero presentaba una dificultad para nuestro trabajo. El barniz blando es pegajoso y delicado, si hubiéramos pretendido transferir la textura de un papel tan delicado como es el de seda, el resultado no hubiera sido el deseado.

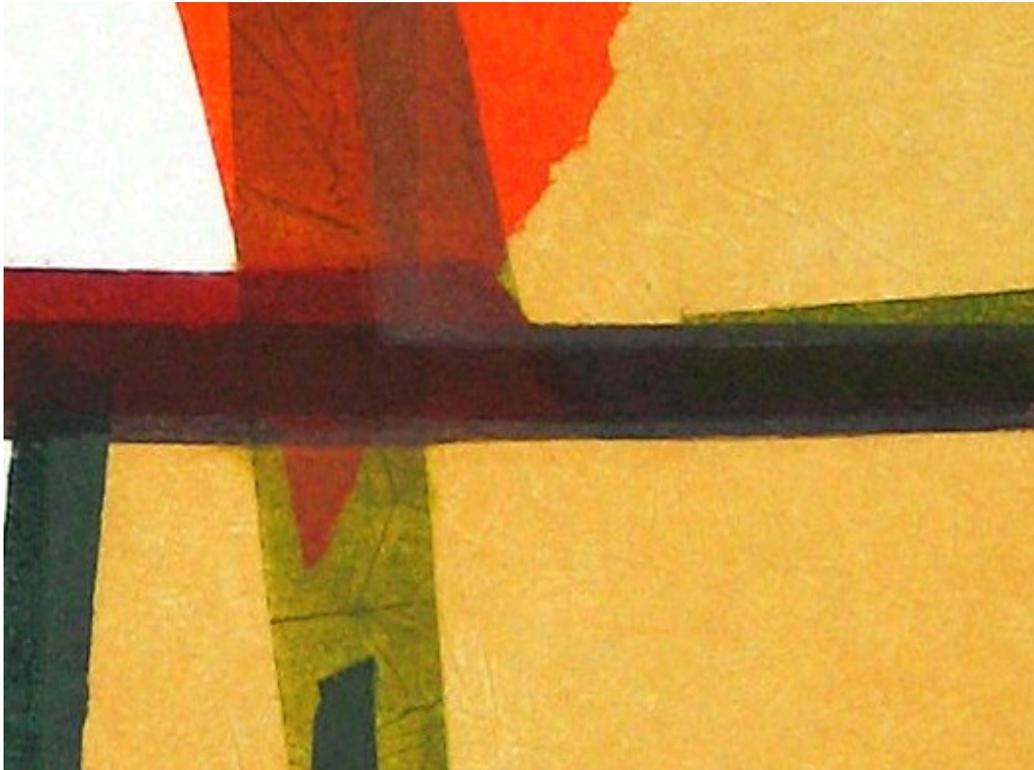
Para transferir texturas a una plancha barnizada con barniz blando, se sitúan sobre ella los objetos cuyas calidades queremos transferir y después sobre el conjunto una lámina de acetato, a continuación se pasa por el tórculo con una presión media. La ligereza del papel de seda y la viscosidad del barniz blando harían muy difícil la separación de ambos elementos, una vez sometida la plancha barnizada a la presión del tórculo.

Para encontrar un material que sustituyera al papel de seda, se probó con gran variedad de papeles, de mayor cuerpo, arrugándolo, rasgándolo, manipulándolo en fin para observar los resultados de su transferencia sobre el barniz y eligiendo finalmente cartulina rugosa y papel fotográfico. Los dos, reproducían sobre la matriz unas texturas similares a las del papel de seda real adherido sobre un soporte



- Fragmentos del collage y de la estampa.

No se pretendía reproducir fielmente las características del papel original, si no buscar unas similares y verosímiles para conseguir el trampantojo deseado.



-Texturas de la estampa.

El siguiente paso consistió en la creación de dos nuevas matrices, irregulares, que se superpusieran sobre los dos cuadrantes situados a la derecha de la imagen. También su textura fue objeto de indagación llegando así a resultados óptimos.

La elección de las tintas fue de nuevo fundamental para el buen fin de este delicado trabajo, el grado de transparencia de ellas fue objeto de varias pruebas. Se decidió también elevar la viveza de los colores originales en función de la obtención de superposiciones expresivas e interesantes. No siempre el uso de colores exactos a los originales, producía en la estampa el mismo resultado que en el collage original, la opción, modificarlos ligeramente.

La estampación: El grabado quedó resuelto en 4 matrices, se decidió eliminar la marca de la plancha, referencia siempre presente en el grabado calcográfico, estampando con un papel ligeramente menor a las dimensiones de ésta.

Las dos planchas mayores entintadas a la poupée y una vez eliminados completamente los velos que la tinta deja sobre el cobre, se estamparon sucesivamente, dejando secar las estampas resultantes.

Las irregulares de color ocre, se estamparon posteriormente sobre los entramados de tiras de color.

El resultado final de las estampas, fue el deseado. Las decisiones tomadas, creación de dos nuevas planchas, elección de texturas, elección de tintas y grado de transparencia, dieron como resultado unas estampas que utilizando exclusivamente métodos del grabado sobre metal reproducían todos los efectos del collage original.



- Superposiciones y texturas.

- Bibliografía específica: Luís Moscardó.

BALLESTER AÑON, Rafael. PÉREZ, David. *Luís Moscardó.* Galería Arte Xerea. Valencia, 1990

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Luís Moscardó.* Galería Trama. Madrid, 2007

GINER, Javier. *Siempre el individuo....* . Galería Luís Adelantado. Valencia, 1987

MOSCARDÓ, Luís. *Luís Moscardó.* Galería de Arte Clérigos. Lugo, 1999

PÉREZ, David. *El silencio de los cuerpos.* Galerie Phal. Paris, 1992

ULPIANO, Rosa. *Luís Moscardó.* Galería Trama. Madrid, 2004

www.luismoscardo.com

www.galeriapunto.com

www.galeriatrama.com

- Realización de una carpeta con 4 grabados del artista Bernardo Tejada.



- Catodias.

Planteamientos: Con motivo de un aniversario empresarial, la compañía Evren, dedicada a planificar ordenamientos y optimización medioambiental a gran escala, le encargó al artista Bernardo Tejeda la realización de una carpeta de 4 grabados conmemorativos del hecho. Para la ocasión y dadas las connotaciones que a la función social de la empresa ligian con la naturaleza y su conservación, el artista toma como idea generadora la representación de los cuatro elementos, agua, fuego, tierra y aire.

La idea de dinamismo, se encuentra presente en la política empresarial y el deseo de asociar esta característica a la obra lleva al artista a plantear unos bocetos de formas en movimiento. La idea de giro, de ciclo, de vuelta sobre vuelta, presente en la naturaleza como en la historia, siempre iguales en apariencia, siempre diferentes en sus alteraciones y en las consecuencias de éstas, dará lugar a cuatro imágenes diferentes en aspectos esenciales como el color pero similares en la forma.

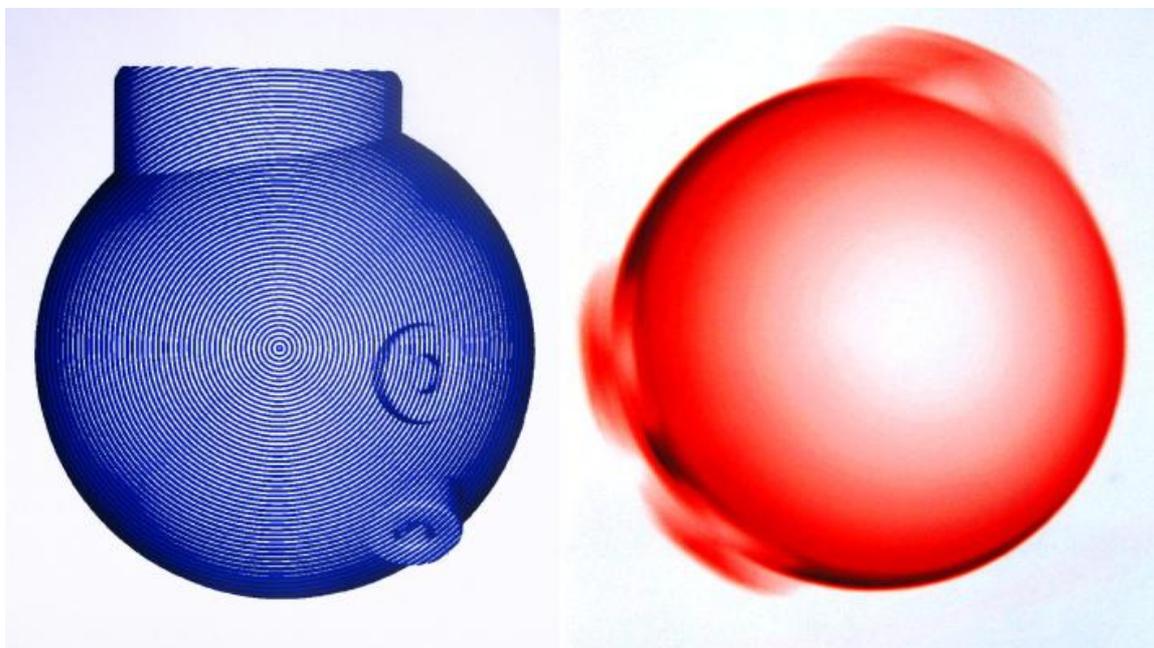
El giro vertiginoso detenido en un instante dará origen a la imagen deseada. Tiempo detenido y vistazo sobre un aspecto, solo uno entre los innumerables posibles, para ofrecer al espectador una visión sencilla y efectiva. Cuatro ideas abstractas de algo tan concreto como son los cuatro elementos esenciales.

La visión cenital de un objeto cualquiera girando alrededor de un eje que le penetra, engendra visualmente otro objeto circular de una simplicidad esencial. Las alteraciones de su superficie que se producen en el instante congelado que se pretendió representar, son formas adosadas al cuerpo central, tensas y expresivas, arrastrados, modulaciones de forma y color. Estas anomalías de la perfección esférica se usaron en la descripción de esos objetos inventados y simbólicos.

Recurriendo al la imagen generada por ordenador para abocetar, se eligió un momento detenido para ser asociado a cada elemento. Y con ellos delante comenzó la labor necesaria para traducir aquel espíritu, las ideas consecuentes y estas imágenes infográficas a una técnica tradicional, el grabado calcográfico. Reto consensuado entre artista y grabador en función de su solidez visual, de su calidad cromática y del deseo de asociar la nobleza de esta técnica antigua con la pureza y aparente sencillez de las imágenes que se pretendieron crear.

La forma y sus alteraciones, el color con sus matices, la presentación de estas imágenes en el papel, la nitidez al concretarse lo pensado en la estampa final, debían contribuir a transmitir la idea de pureza y regeneración con la que la empresa se identifica y con la que quería celebrar su existencia mediante un producto artístico. Todas las decisiones que fue necesario tomar durante la realización del trabajo estarían condicionadas por ello. Se buscaron y se consiguieron imágenes sencillas, intensas y eficientes. Su compleja gestación tanto visual como técnica debía estar presente de la forma mas callada posible.

Realización de las matrices y estampación: Para este propósito se partió de imágenes generadas en el ordenador. Haciéndolas girar y congelando el movimiento en un instante dado, se obtuvieron los resultados idóneos para iniciar el trabajo técnico necesario.



-Forma parada e instante detenido de una otra girando en torno a su centro.

A la vista de los cuatro instantes elegidos, uno para cada elemento, se tomaron las decisiones sobre que aspectos interesaba conservar en las imágenes grabadas y cuales eliminar. Se transformarían los centros luminosos haciéndolos uniformes, el color debía inundar completamente la forma y hacerla más contundente.

Los elementos que al girar generaban esos halos de color en torno a la forma circular central, permanecerían en el resultado final. También se decidió conservar los sombreados del perímetro de los círculos.

Los grabados se solucionaron utilizando dos planchas de cobre para cada imagen. En total ocho matrices grabadas al aguainta bruñida. En una de ellas se grabó el círculo completo y las partes más claras de los elementos adosados a él. En la otra se vuelve a grabar el círculo completo y las partes oscuras de los arrastrados.

El motivo por el que se graba el círculo completo en las dos planchas que componen cada uno de los grabados, responde a la intención de conseguir una gran densidad de color en el cuerpo central de las imágenes. Al superimprimir las matrices, el doble reporte de tinta le confiere a la imagen una brillantez especial, mucho más rica y densa.

El círculo grabado es de diámetro algo mayor en una de las matrices, para crear un borde más claro en el exterior de la forma y así forzar una ligera vibración visual que dinamice el conjunto.

Los colores utilizados aparentemente sencillos, se imitaron cuidadosamente entre un muestrario que se seleccionó, tanto para los colores centrales como para las sombras. Esto produciría una dificultad mayor a la hora de fabricar los colores. Teniendo en cuenta la acumulación que producía el doble reporte por sobreimpresión, el color con que se debía entintar cada una de las dos matrices tenía que ser diferente al elegido. Este aparecería en el resultado final, en la sobreimpresión, no en la mesa de entintado. El número de pruebas de estado se hizo por esta causa mayor que una edición convencional.

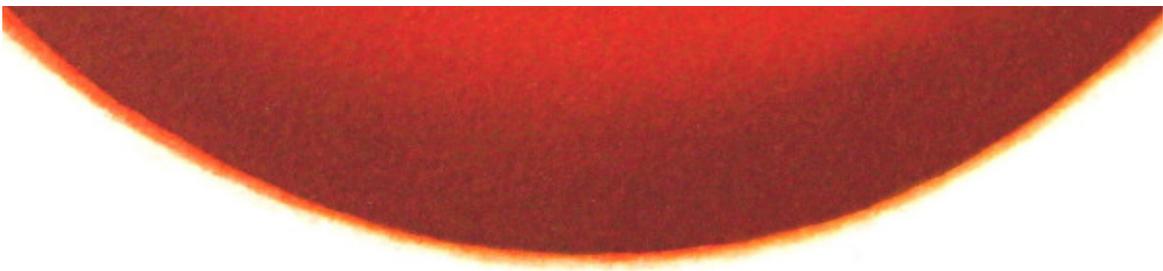
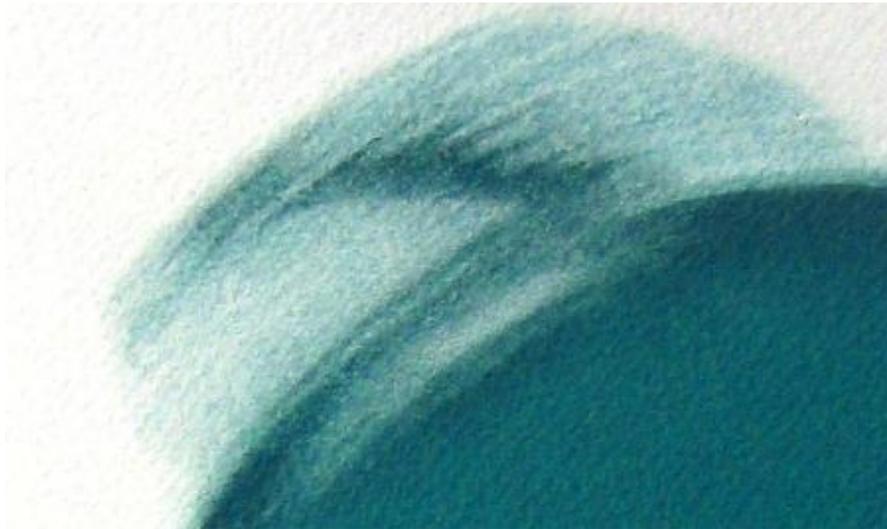


-Matriz y muestras de color.

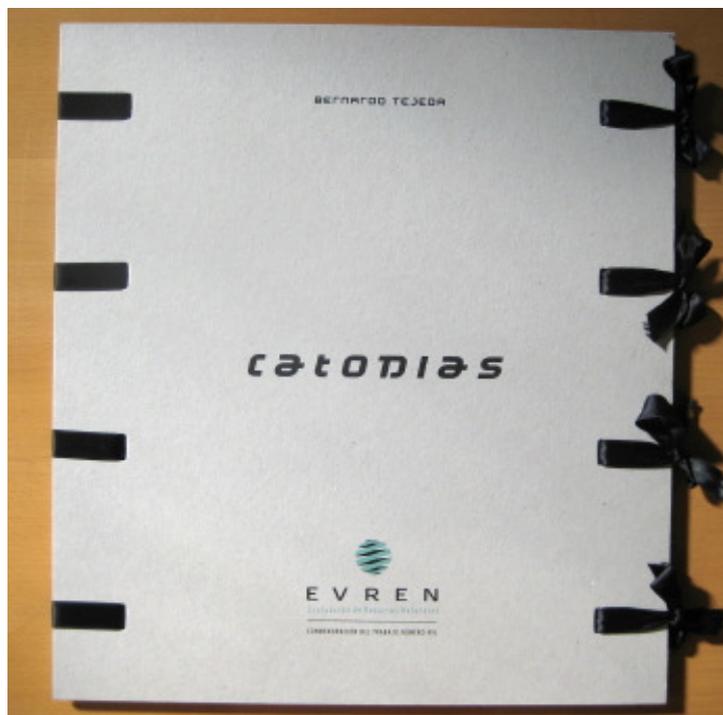
En las matrices grabadas al aguatinta se bruñeron con rascador, lija y lana de acero las partes más claras de los elementos arrastrados y del interior de las formas circulares. Las sombras oscuras del perímetro se entintaron a la poupée, aplicando el color a pincel y fundiéndolo con tarlatana durante la limpieza general.

Las estampas se imprimieron a margen perdido, en la estampación fue necesario eliminar completamente las pátinas de fondo con blanco de España y papel, los cuatro elementos debían aparecer limpiamente aislados en el espacio de papel blanco.

Estampas y matrices tienen como dimensiones 34,5 x 39 cms. Se presentan en carpetas de cartón grueso gris, cerradas con lazos negros.



-Bruñidos y perímetro de doble línea con fundido de tonos.



-Carpeta en la que presentan las estampas.



-Agua y Fuego



-Aire y Tierra.

- Bibliografía específica: Bernardo Tejeda, pág. 552

III-5: Colaboración Parcial (Cuarto supuesto).

Analizaremos en este caso una forma de trabajar en la que el condicionamiento por una idea y por las imágenes ya elaboradas a partir de ella es mayor. Dejando aparte el caso del grabado meramente reproductivo, merece la pena hacer hincapié en una serie de circunstancias en las que la creatividad sigue formando parte del resto de las fases del proceso.

La elección de las técnicas adecuadas es, como en cualquier otro caso, fundamental para conseguir aquellos efectos gráficos que exige la correcta traducción de imágenes de cualquier origen al lenguaje específico del grabado. En ocasiones se trata de una sencilla elección entre las técnicas tradicionales, aguafuerte, aguatinta, punta seca, etc. Pero en otras, las imágenes de partida tienen un origen, como la fotografía o la infografía, con los que no es evidente en primera instancia, la elección adecuada de la técnica específica o la mezcla de ellas para hacer una interpretación fiel.

El trabajo común que en estos caso se acomete es forzosamente menor. El doble condicionamiento, del artista y su imagen concreta por un lado, de las complejas soluciones técnicas del grabador por otro, parecen excluir el planteamiento de creatividad compartida que nos ocupa. No siempre es así.

Del intercambio de ideas entre los implicados pueden venir en muchos casos las soluciones para resolver las dificultades que puedan surgir. Una imagen concreta frecuentemente se ha de desdoblar para conseguir materializarla en una estampa impresa. Partes diferentes de la imagen se grabarán en matrices distintas que, por sobreimpresión, darán lugar a dicha estampa. Ese proceso se simplifica y facilita cuando la colaboración entre las partes es estrecha y en este caso también estamos hablando de colaboración creativa.

Existen diferentes alternativas para solucionar una imagen, elementos esenciales de la estampa pueden estar grabados en las matrices permanentes o pueden ser incorporados a la misma durante el proceso de estampación utilizando los recursos adecuados. Mediante la incorporación de estos recursos a la edición se puede por ejemplo, reducir el número de matrices. Una forma plana de color puede grabarse, o ser incorporada mediante el encolado de esa misma forma recortada en papel durante el proceso de estampación. Muchas alternativas se pueden barajar y elegir la adecuada, es una decisión común.

Por tanto, aún en el caso de las ediciones más condicionadas, encontramos una parcela de espacio común, una parte del procedimiento que en ocasiones participa de dos impulsos creativos funcionando con un solo objetivo.

A continuación describiremos algunos ejemplos.

- Realización de dos grabados del artista César Galicia.



- Mickey Mouse.

Planteamientos: La obra se empieza a gestar partiendo del análisis de las fotografías de un viejo muñeco que representa al famoso ratón, situado en un rincón descuidado de un taller de pintor, como olvidado o arrumbado allí. El pequeño animal de madera presenta clara la huella del tiempo y alberga una carga sentimental que en cierto modo le insufla vida o al menos la ilusión de ella. Queda claro que hay que buscar un resultado a medio camino entre el bodegón y el retrato, mantener la atmósfera descuidada en la que se ubica la figura, y hacer un cuidadoso estudio del "tipo" de color que la imagen precisa.

La figura de Mickey se asienta sobre un viejo estuche de madera situado delante de un fondo de cartones con papeles pegados y manchas de pintura.

Con todos estos elementos establecimos el esquema general de la obra. El primer plano lo ocupa el frontal de la caja y parte de la tapa de ésta, donde a media distancia reposa la figura del ratón. Éste configura el plano medio, el más nítido y principal foco de atención en la obra. Para el fondo se utiliza una estrategia orientada a dos fines, unir visualmente los planos medio y último mediante el color, así como incrementar el interés de éste. El cartón usado y manchado se creará mediante grabado y además encolando en el momento de la impresión fragmentos de viejos tebeos. Una vez determinada las características de los papeles que se van a encolar, se decidió que se buscaría tebeos originales de los años setenta y ochenta en una tienda especializada y que se utilizarían en cada estampa fragmentos diferentes y manipulados, cuidadosamente manchados. Ésta decisión además de individualizar cada una de las estampas, le añade mediante las "manchas" que se crean en los trozos de papel, la intervención directa, claramente perceptible.

Cesar Galicia es un autor formado en España que ha desarrollado gran parte de su carrera en Nueva York y que en la actualidad se mueve personal y artísticamente a caballo entre Madrid y la Gran Manzana. Su obra, radicalmente realista de una meticulosidad obsesiva, continua la tradición que en España encabeza Antonio López y en Estados Unidos los hiperrealistas y realistas fotográficos de los sesenta. Trabaja con soltura los géneros tradicionales, retrato, bodegón y paisaje, con una clara preferencia y gran eficacia en la creación de obras en las que el protagonismo lo tiene el paisaje urbano. Sus imágenes, muy trabajadas en el detalle, huyen de la frialdad inherente a la pura y dura técnica, mediante la utilización del "descuido" como elemento estético y en casi todos los casos compositivo, salpicaduras, arañazos, huellas de frascos o vasos, cotas y anotaciones, aparecen para añadir humanidad, calentando la obra y constituyendo una marca de identidad del autor. Esto será importante para comprender la decisión tomada en la manipulación de los papeles de tebeo encolados en las estampas de la obra que nos ocupa.

Para la creación de la imagen grabada, se estableció la realización de dos planchas, una para los colores fríos, negros y grises, y otra para los cálidos, ocre, rojos y naranjas. Las técnicas usadas fueron el aguatintra bruñida, sobre fotoaguafuerte, técnica ésta usada para establecer con la máxima exactitud posible las líneas maestras del dibujo, sobre las que el aguatintra terminaría conformando el cuerpo pleno de la imagen final, obtenida por sobreimpresión de ambas matrices y el encolado de los fragmentos de papel en el momento de la primera impresión.



- Fragmentos encolados de los tebeos intervenidos con diferentes tintas.

Una vez determinado el número de ejemplares de la tirada, procedimos a elegir la ubicación y dimensiones de los fragmentos de papel, así como a manipular, seleccionar y recortar éstos. Con recipientes de borde circular (envases de distinto diámetro) impregnados en tintas de varios colores y con salpicaduras se actuó, "manchando" las hojas de los tebeos elegidos en las que posteriormente recortaríamos los fragmentos determinados, calibrando que se estableciera una relación equilibrada entre las figuras impresas y la imagen central de Mickey ya que las figuras en color de los personajes de cómic utilizados, podían competir visualmente con la imagen grabada, alterando negativamente la composición.

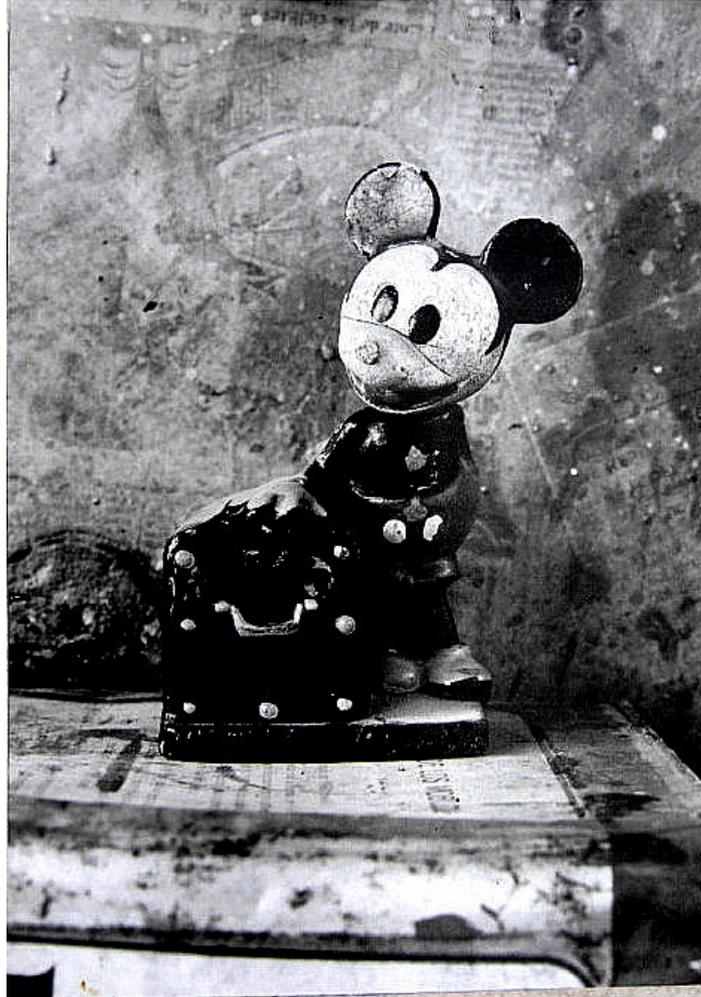


- Los colores brillantes impresos, quedan parcialmente velados por la tinta calcográfica.

Realización de las matrices: Para determinar las dimensiones de las matrices se optó por adaptarlas al tamaño real del muñeco que representa a Mickey Mouse. Tomando esto como referencia comenzó el trabajo técnico calcográfico propiamente dicho. Una vez determinadas las dimensiones de las planchas de cobre (20x30 cms.) se procedió a transferir sobre una de ellas la imagen fotocopiada de la fotografía primera en blanco y negro, a partir de la cual se generó la obra final. A continuación atacamos en el ácido este primer esquema de dibujo, y procedimos a realizar sobre él un aguainta, aislando y mordiendo en el ácido por tiempos, los diferentes sectores de imagen según su valor cromático. Proseguimos puliendo y bruñendo los grises planos obtenidos para conseguir todas las graduaciones tonales que modularían las zonas propias de esta matriz en negros y diferentes grises, así como las sombras que mezcladas con los colores de la matriz complementaria, contribuirían a crear los volúmenes aparentes de los objetos representados en esta obra.

Durante todo este proceso se inició la estampación de las primeras pruebas de estado, simplemente con tinta negra para constatar la correcta realización de grados de mordida y la idoneidad de los pulidos.

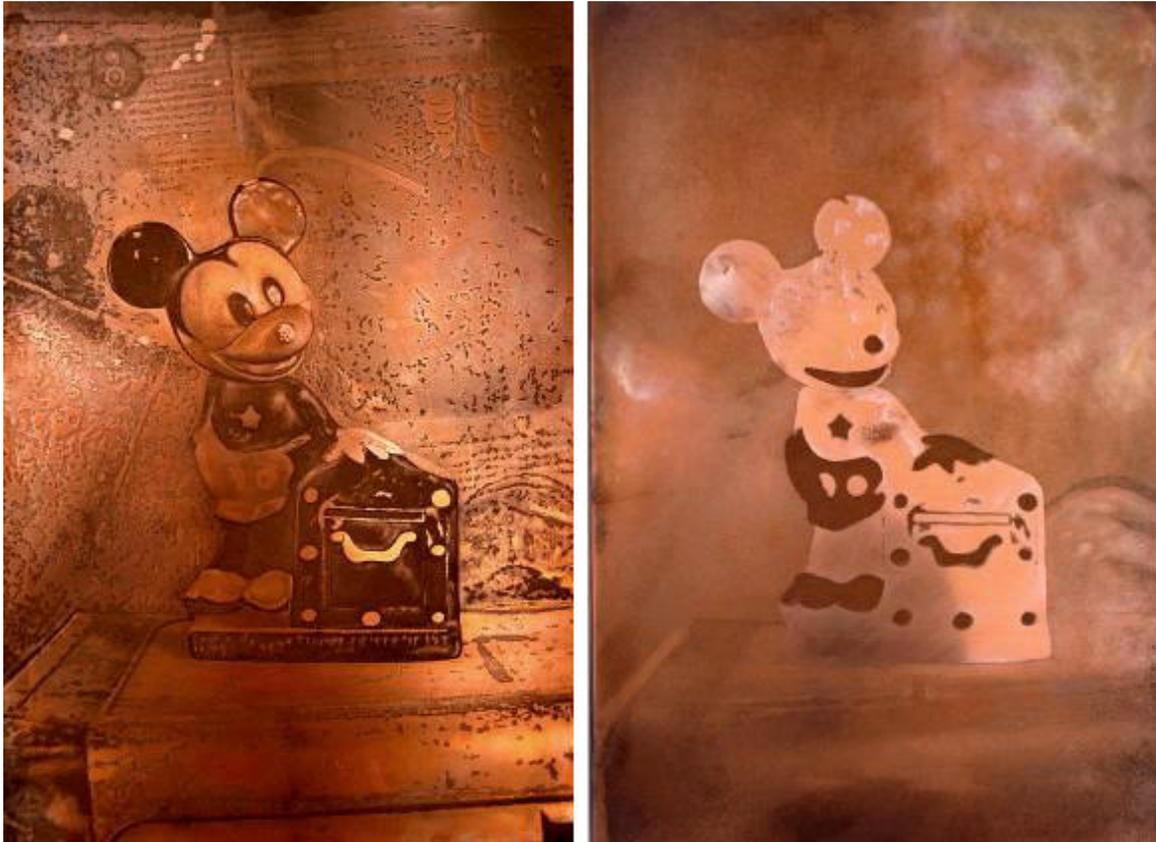
El trabajo sobre la figura principal y sobre el cajón de madera se realizaría sin grandes dificultades en el desdoblado de la imagen. La ubicación de grises y negros en este caso no ofrecía una especial dificultad. En cambio en el plano de fondo las decisiones tomadas para situar en una plancha u otra, con sus diferentes colores, los distintos aspectos de la textura que lo conforman, exigió un especial cuidado. Una vez realizada la plancha de grises, a falta de las matizaciones finales, procedimos a transferir las formas principales a la segunda plancha, con el fin de delimitar los diferentes planos de color y su perfecto encaje.



-Fotografía en blanco y negro utilizada en el fotoaguafuerte.

En esta segunda plancha también se trabajó intensamente sobre el fondo de la imagen, con el fin de reproducir las texturas propias del cartón deteriorado y manchado que ocupa el plano último de la estampa, así como en los planos de color del ratón y la caja sobre la que descansa, bruñendo y puliendo.

Con las matrices ya prácticamente listas comenzó el proceso de ajuste mediante la realización de pruebas de estado, empezando a introducir color, primero por separado y posteriormente sobreimprimiéndolas, para ultimar pequeños detalles y corregir los desajustes que se pudieran haber ocasionado.



- Plancha de negros y grises. Plancha de color

Elección del color: Otra decisión de vital importancia para la consecución de los objetivos que con esta obra se persiguen, es la búsqueda de una paleta cromática idónea. Se hacía patente un necesario equilibrio entre el carácter "alegre", festivo, del objeto principal y su carácter de antiguo, abandonado y situado en un rincón polvoriento. La imagen aísla un pedazo de realidad y lo hace de forma ambigua. Parece infantil y casual pero no lo es. Su relativo deterioro le carga de significado, la personaliza y para conseguir este empeño es de gran importancia la correcta elección del color.

Para la figura del ratón, además del negro de sus ojos, piel y cofre adosado, se buscaron para su ropa colores brillantes e intensos, todos con un toque de negro en sus composición para matizarlos adecuadamente. Para el cajón sobre el que se posa la figura, se optó por un ocre amarillento aunado al blanco del papel que emerge de las partes pulidas. El fondo, se genera mediante la mezcla de un ocre cálido en la plancha de color y el gris de la plancha primera, matizados con negro en las zonas en que es necesario.

La relación que se establece entre el color de la figura y el de los papeles encolados sobre el fondo, unen visualmente los elementos de la estampa, dotándola de unidad.

Entintado y estampación: Tras la realización de numerosas pruebas de estado, quedó determinado en 6 el número total de tintas a utilizar en la estampación del grabado.

Negro y gris en la primera plancha. Rojo, naranja y dos ocre en la de color. En el proceso de entintado, los colores se dispusieron sobre las planchas y se fundieron y limpiaron a la poupée, siguiendo dos diferentes criterios; realizando un fundido amplio en algunos sectores y muy corto en otros.



- Detalles de fundido entre tintas, amplio y mínimo.

El fundido mínimo, sobre todo en el contorno del ratón, tampoco debía ser inexistente, un cierto halo viene bien para integrar al muñeco sobre el plano del fondo, alejando la impresión de recorte que podría producirse de no existir éste. En otros sectores de imagen, como en el fragmento de fondo contiguo al pequeño cofre, un fundido amplio de negro y gris contribuye a conseguir la apariencia de cartón arrancado, dándole al conjunto un punto de profundidad. En los espacios en los que aflora con mayor intensidad el color blanco del papel, fundamentalmente cara, oreja y botones del pantalón, las patinas rosadas que en la limpieza de los colores cálidos suelen producirse, fueron eliminadas limpiando con papel antes de la impresión.

Para la estampación, comenzamos el proceso eligiendo los dos fragmentos intervenidos de tebeos antiguos más adecuados. Como todos eran diferentes, tanto en sí mismos como por la intervención directa sobre ellos, se debieron seleccionar cuidadosamente relacionándolos entre sí y con la figura central. El resultado final sería un centenar de estampas, de una regularidad total en la parte grabada pero diferenciadas entre sí por los recortes incorporados .

Humedecidos y encolados por el reverso los trozos de tebeo, los colocamos sobre la plancha de color, con el pegamento hacia arriba y el papel de grabado sobre el conjunto para proceder a la primera parte de la estampación. El proceso se ultima estampando la plancha de grises y prensando la copia húmeda, bajo un peso considerable, con el fin de que en el proceso de secado la integración del collage fuera la ideal, evitando abombamientos y ondulaciones de la estampa terminada.



- Coche de Carreras.

Para este segundo grabado, que forma pareja con el anterior, se seguirían prácticamente las mismas pautas técnicas que con el primero. Fotoaguafuerte, aguainta bruñida y recortes de tebeo antiguo, intervenido con tintas de color, encolados en el momento de la estampación. No obstante, la imagen tiene una serie de particularidades que la caracterizan y merecen ser descritas.

El fragmento de papel encolado a la izquierda de la estampa presenta las mismas características que los usados en el grabado de Mickey Mouse. En el fragmento central doblado sobre el cajón de madera es en el que se actuó de forma diferente. De contorno más complicado, exige un cuidado adicional para ser recortado. No va velado por la tinta del grabado y al presentar un doblez sobre la arista del cajón, la parte que cubre el plano horizontal de éste, escorzada, tuvo necesariamente que ser grabada. De este modo, al ser esta parte fija, exacta en todas las estampas de la edición, la búsqueda de papeles diferentes estampa a estampa, obligó a un trabajo adicional de selección para conseguir la ilusión óptica de continuidad entre los dos planos de este elemento.

Se optó por elegir exclusivamente el blanco y negro de las viñetas de tebeo por dos razones, para evitar una competencia cromática con el coche de carreras grabado, la más importante, pero también para facilitar la integración entre los plano horizontal y vertical del papel doblado.



-Fragmentos de tebeo encolados, 2 estampas distintas.

Otra de las diferencias fue la distribución de colores en las dos planchas del grabado. Por exigencias de la imagen, en la plancha de negros y grises había que introducir dos elementos de color, el rojo de los dos números 5 en el coche y el azul del caramelo que reposa en el suelo a la derecha de la caja de madera. También los esfumados a la poupée de los negros sobre gris, fueron más amplios y dificultosos, las sombras, pues están realizadas ejemplar a ejemplar en el proceso de entintado y limpieza.



-Detalles del caramelo, el esfumado de las sombras y la ubicación del color en el coche.

Los colores elegidos responden a las mismas circunstancias en los dos grabados. Aunque en este caso el rojo y los colores del caramelo son más brillantes. El número total de tintas es de ocho distribuidas de la siguiente forma. Negro, gris azul y rojo en la primera plancha, dos ocre amarillentos, ocre cálido, verde y naranja, en la segunda. Las dimensiones de las planchas, en este caso son 36x25 cms.

En ambas imágenes las sombras de los objetos se crean en la plancha de negros, de ese modo al mezclarse con el color matizan los tonos adecuadamente. Las luces se obtienen por pulido del aguainta en las planchas de color.

La elección del cobre como material para realizar las planchas por su dureza, el cuidado en la estampación, entintado y limpieza y el correcto ajuste de la presión del tórculo, facilitó la realización de un alto número de copias (100 + 10 P.A.), sin necesidad de recurrir al cromado de las matrices.



- Matrices de cobre.

-Bibliografía específica: César Galicia.

FRATTINI, Eric. JIMÉNEZ, Pablo. *César Galicia: por la cara norte= the north face.* Sinsentido. Madrid, 2003

GALICIA, César. *César Galicia, exhibition Staempfly Gallery New York.* Gran Vía. Madrid, 1990

JIMÉNEZ BURILLO, Pablo. *Cesar Galicia: Realidad y realismo.* Centro Cultural Conde Duque, 2004. Sinsentido. Madrid, 2003

JIMÉNEZ, Pablo. *La piel de la manzana.* Catálogo. Galería Guereta. Madrid, 1994

NUNGESSER, Michael. LINDNER, Ger. *Im Licht der Wirklichkeit : zeitgenössischer Realismus in Spanien.* Panorama Museum. Bad Frankenhausen, 2007

VV.AA. *Clés, tendances et propositions de la Collection Estampa.* Centre d'Art Contemporain. Bruselas, 1997

VV.AA. *Realismos.* Mato Ansorena. Madrid, 1993

VV.AA. *Garaje.* Fundación Eduardo Barreiros. Madrid, 2000

VV.AA. *Cesar Galicia, Realidad y Realismo.* Sin Sentido. Madrid, 2003

WOLFE, Townsend. *Magic Vision.* Arkansas Museum of Art Edit. Arkansas, Little Rock, 2002

www.cesargalicia.com

www.estiararte.com

III-6: Técnicas y recursos empleados en los procesos de ejecución.

- Técnicas de grabado.

-Aguafuerte: Técnica calcográfica de grabado a línea. Sobre una plancha metálica previamente barnizada, trazamos el dibujo con puntas de acero, levantando el barniz. El ácido actúa sobre esas partes descubiertas, creando tallas lineales de distinta intensidad dependiendo del tiempo de inmersión en el mordiente.



-Líneas de aguafuerte.

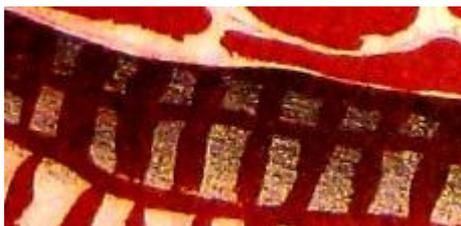
-Aguatinta: Técnica calcográfica para crear planos de tono uniforme. Se espolvorea la plancha con resina de colofonia molida fundiéndola con calor, o con pintura acrílica en spray cuidando que los granos o puntos estén separados entre si. Estos actúan como reserva y el ácido atacará al metal en los espacios descubiertos entre grano y grano. El resultado será una superficie rugosa que retendrá tinta de forma uniforme y la intensidad del tono reportado al papel dependerá del tiempo de inmersión en el mordiente.

Las aguatinas pueden bruñirse con lijas finas, lana de acero o rascador / bruñidor para matizar los tonos y modular formas sobre el tono general oscuro, sacando medios, claros, y blancos.



- Masas de tono uniforme e imagen bruñida sobre un aguatinta.

-Alcograbado: Técnica calcográfica mediante la cual se consiguen masas de tono modulado. Para ello, se aplica a pincel sobre la matriz metálica betún de Judea finamente molido mezclado con alcohol, en el que no es soluble. El resultado es una suspensión que extendida sobre el metal nos permite una cierta manipulación de su concentración de betún. Evaporado el alcohol, procedemos a fijar por calentamiento el betún depositado que conformará la reserva y la imagen resultante del procesado en ácido.



-Halo negro al alcograbado.

-Barniz Blando: Este barniz, aplicado como reserva sobre la matriz calcográfica en capa fina y una vez consolidado por calentamiento mantiene su cualidad, la blandura, durante el tiempo suficiente para trabajar con comodidad aprovechando esta característica. Gracias a ella, el registro de texturas delicadas al aplicar objetos sobre la plancha barnizada, presionando, es de una enorme fidelidad.



-Texturas grabadas al barniz blando reproduciendo papel de seda arrugado.

-Collagraph: Método de creación de matrices de grabado sobre cartón o madera. En estos soportes trabajaremos con masillas sintéticas y pegamentos, creando texturas, volúmenes o hendiduras, incorporando objetos lo bastante planos para que no rompan el papel en el proceso de estampación, o simplemente aprovechando sus rasgos naturales, como las vetas en el caso de la madera. El conjunto así creado se consolida con poliuretano para endurecerlo lo suficiente ante la presión del tórculo y tras el proceso de entintado, el resultado de la estampación nos ofrece una gran riqueza de posibilidades gráficas.



-Ejemplos de collagraph sobre madera.

-Fotoaguafuerte: Método calcográfico para transferir imágenes fotocopiadas sobre planchas metálicas y convertirlas en matrices permanentes. Una fotocopia de alto contraste se impregna en stock-gum (goma arábiga estabilizada de gran pureza). Una vez seca, se entintara con tinta calcográfica negra y el conjunto se lava con agua,

que actúa disolviendo la goma en las partes blancas de la imagen, donde no hay tonner de fotocopia, arrastrando consigo la tinta que tiene encima y dejándolas desnudas. La goma, no se deposita sobre el tonner que conforma la imagen, ya que aquella es un producto acuoso y este grasoso, repeliéndose. Pero la tinta, grasosa, sí se fija y asocia al tonner, quedando toda la imagen cubierta de tinta salvo las partes blancas de imagen. Esta tinta es la que se reportará en el tórculo sobre la matriz metálica desengrasada. El conjunto se protegerá con un barniz al alcohol y una vez seco, procederemos al levantado de la tinta con aguarrás, producto grasoso que la diluye sin atacar al barniz, obteniendo así un "negativo" de la imagen reportada. El barniz cubre las zonas blancas de imagen y las negras se han traducido en metal descubierto. Estas zonas desnudas son las que el ácido atacará, y mediante la aplicación de un aguainta, terminaremos de crear la matriz permanente que reproduce el original fotocopiado.



-Fragmento de fotoaguafuerte sobre cobre.

-Grabado al azúcar: Método de dibujado directo que se utiliza para la creación de imágenes en el grabado calcográfico. Sobre la plancha desengrasada, se dibuja con pinceles de distinto calibre utilizando una mezcla saturada de azúcar disuelta en agua y tinta china. Al resultado se le aplica por vertido un barniz de betún de Judea y una vez seco éste

se procede al levantado con agua de los trazos de azúcar. Estos se atacarán en el ácido, aplicándose un aguainta para conformar sus tonos.



-Imagen realizada al azúcar.

-Grabado al carborundo: Método de creación de imágenes sobre planchas de acetato. El carborundo (carburo de silicio) es un compuesto de gran dureza. Se usa molido en polvo de distintos calibres de grano, mezclado con barnices y aplicado sobre la plancha o directamente adherido sobre ella, nos sirve para conformar imágenes.

Aplicado directamente sobre la plancha barnizada con poliuretano, con el que habremos creado la imagen deseada, nos da como resultado, una vez seca la mezcla, una superficie de gran rugosidad, con una gran capacidad para retener tinta. El reporte de las formas así creadas nos ofrece una gran riqueza de color aterciopelado y denso muy característica de la técnica. Mezclado en diferentes proporciones con el barniz aglutinante y aplicado a pincel, retendrá una vez seco, la tinta de forma modular. Dependiendo de la concentración de polvo y de la aplicación de la pincelada, ofrecerá su superficie una rugosidad mayor o menor y la consecuente retención variable de tintas.



-Imágenes carborundo adherido y modular.

-Grabado a la cera: Método directo de dibujado en el grabado calcográfico. Para ello actuamos sobre la matriz con pasteles a la cera o cualquier otro tipo de lápices o barras grasas. La matriz puede estar simplemente desengrasada o tener un resinado con colofonia para así ofrecer una resistencia distinta al útil de trazado. Una vez acabado el dibujo se vierte en capa fina sobre la matriz un barniz al alcohol, se procede a su secado y consolidación con calor y se levanta la imagen con aguarrás. Después procederemos a la creación de las tallas en el ácido aplicando un aguainta en su interior.



-Trazos propios del grabado a la cera.

-Punta seca: Técnica directa de intervención sobre una matriz de metal o plástico mediante el uso de puntas de acero. La intensidad de tono y el grosor de la línea trazada dependerá de la presión que la mano ejerza sobre el soporte a través de la punta.

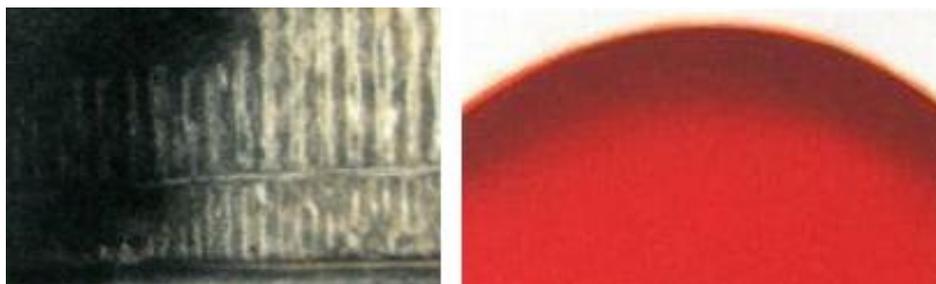
Las barbas características que se forman a los lados del surco creado con la punta retienen tinta al igual que el surco en sí, confiriendo a la línea impresa que así fue dibujada sobre la matriz, un aspecto aterciopelado solo atribuible a esta técnica. Como contrapartida tendremos que contar con la fragilidad de estas barbas. El proceso de entintado, limpieza y estampación, las daña irreversiblemente, por lo que el número de copias a realizar con una matriz grabada a la punta seca es limitado.



-Fragmento de una matriz grabada a la punta seca.

- Recursos de estampación.

-Entintado a la poupée: Forma de aplicar el color en el entintado, por sectores. Según se va aplicando se va limpiando con tarlatana sin terminar el proceso. Cuando toda la superficie de la matriz está así tratada, procedemos a fundir los límites entre las distintas zonas de color terminando por una limpieza general, hasta el punto correcto que la disponga para ser estampada.



-Tonos fundidos del entintado a la poupée.

-Encolados: Procedimiento consistente en adherir papeles u otros objetos ligeros a la imagen grabada. Si se hace en el momento de estampar, se sitúa el papel elegido cara a la matriz y con el dorso engomado, sobre el conjunto se coloca el papel de estampación y se pasa todo por el tórculo. En la estampa resultante contemplaremos el papel de grabado con el elemento adherido y sobre el conjunto estampadas la matriz o matrices.

También podemos incorporar elementos directamente sobre la estampa terminada y seca.



-Fragmento encolado durante la estampación.



-Pluma encolada sobre la estampa seca.

IV.-La colaboración creativa en el ámbito educativo.

IV-1: Claves de colaboración entre el grabador docente y el alumno.

La experiencia en el campo de la creación en colaboración entre el artista y el grabador profesional, en la que este último pone sus conocimientos técnicos al servicio de las imágenes e ideas del primero, difiere de la relación que se establece entre el grabador docente y el alumno de Bellas Artes en la distinta formación y grado de madurez estética del artista profesional y del estudiante de artes.

El conocimiento y la experiencia conseguidas al haber tenido que considerar las muchas diferencias que se pueden encontrar entre artistas, en el momento de acometer un trabajo de creación gráfica para el cual los conocimientos del grabador colaborador resultan indispensables, proveen a este de grandes recursos a la hora de afrontar la enseñanza de las formas idóneas de creación del alumno.

En muchas ocasiones la elección de las técnicas y recursos para la consecución del mejor de los resultados en un empeño profesional recaen en el grabador. Una misma imagen o idea puede frecuentemente ser llevada a cabo de distintas formas, con técnicas diferentes o con diferentes mezclas de ellas, con buenos resultados y es función del grabador que colabora con el artista, elegir la mejor de todas esas vías.

Una vez establecido el método técnico idóneo para desarrollar un proyecto gráfico, el artista implicado no tiene porqué conseguir un aprendizaje completo del mismo, aunque frecuentemente lo haga. El desarrollo técnico es responsabilidad en un alto porcentaje del técnico grabador. La elección de las imágenes o de los aspectos artísticos del proyecto, puede en ocasiones ser el resultado de un diálogo entre ambas partes, o consecuencia de una iniciativa madura del artista

En la especial relación que ha de establecerse en la enseñanza del grabado entre el docente (artista y técnico grabador) y el alumno (artista en formación), por fuerza se tiene que producir a lo largo del periodo de aprendizaje, el más alto grado de identificación entre ambos y como consecuencia el de colaboración creativa.

La gran diferencia entre las experiencias analizadas dentro de los contextos histórico y profesional y de las que se desarrollan en las tareas de enseñanza de la obra gráfica, estriba en que además del adiestramiento en los complejos procesos técnicos propios del grabado, la labor del docente ha de incidir en el esencial proceso de planteamiento creativo y gestación de las ideas que tienen como objeto la creación de una obra de arte, obra gráfica en mi condición de profesor de grabado pero que se hace extensivo al docente de cualquier otra disciplina artística.

Al implicar el asesoramiento del grabador docente todas las fases del proceso creativo de la obra gráfica, encontramos que esta forma de colaboración ofrece un grado mayor de complejidad que cualquier otra de las existentes. En cada uno de los pasos a seguir, las funciones del docente han de cubrir las necesidades del alumno plenamente en:

1ª) **Elaboración de la Idea:**

Asesoramiento en el planteamiento conceptual de las imágenes que se van a representar. El alumno de Bellas Artes en su periodo de formación creativa tiene que desarrollar no solo el "como", si no el "que" pretende representar y para ello necesita entrenamiento y recursos de los que el docente ha de dotarle y permitir de esa forma que el alumno aborde fácilmente la creación de bocetos que sirvan como punto claro de partida para las posteriores elaboraciones, técnicas e intelectuales.

2ª) **Adaptación de la idea al proceso técnico:**

La traducción de las ideas ya materializadas parcialmente en forma de boceto a las diferentes técnicas puede tener dos diferentes enfoques según el grado de formación alcanzado por el alumno. En la fase de iniciación, del aprendizaje de las técnicas básicas, el asesoramiento ha de incidir en la adaptación de los bocetos a los recursos gráficos que ofrece cada técnica en particular. En las fases sucesivas, cuando el alumno ya domina un repertorio técnico suficiente, al asesoramiento ha de conducirlo a elegir la más adecuada para poner sus ideas sobre el metal y el papel.

3ª) **Creación de la Matriz:**

El alumno ha de familiarizarse con el manejo de los elementos específicos de que el grabado se dota para materializar el soporte permanente que permite la impresión de estampas seriadas: útiles, ácidos, metales, plásticos, barnices y resinas, entre muchos otros elementos, son novedad en el repertorio instrumental del alumno que se inicia en el mundo de la obra gráfica. Sobre su correcta utilización y sobre el orden y los pasos a seguir en el procesado de las matrices, la asesoría del docente ha de ser clara y eficaz.

4ª) **Estampación:**

El complejo y delicado proceso de entintado, limpieza e impresión de las matrices de grabado constituye un apartado primordial en el proceso de creación de la obra gráfica. Al proceso básico inicial de entintado y limpieza, se irán añadiendo durante el periodo de aprendizaje una serie de técnicas y recursos que serán esenciales para la correcta materialización en una estampa de los trabajos previos de creación de las matrices. Los distintos tipos de entintado, el control de las tintas y su grado de transparencia y densidad, el uso de las veladuras, así como las sobreimpresiones y las plantillas necesarias para su correcta ejecución, los recursos de estampación, encolados, gofrados, etc. forman un conjunto de conocimientos que el estudiante ha de asumir necesariamente de la forma más lógica posible. Aplicando las diferentes posibilidades de estampar una matriz según las necesidades particulares de cada imagen, se consigue que estos conocimientos se asimilen de forma natural. Nos encontramos con un campo en el que el asesoramiento docente es prácticamente constante a lo largo de todo el proceso de aprendizaje.

5ª) **Alteraciones a la Prueba de Estado:**

El momento de reconsiderar los primeros planteamientos. Con las pruebas de estado el alumno ha de comprobar si los resultados se corresponden con las expectativas que la idea y los bocetos iniciales plantearon. Subsanan errores cometidos en la ejecución

técnica de la obra, o en su caso asumirlos como parte de ella, remediar carencias, ajustar tonos y colores e incluso modificar en cierta medida formatos, son algunas de las tareas que el alumno ha de acometer en estrecha colaboración con el grabador docente. De la clara información que el alumno ha de recibir ha de nacer un criterio eficiente para que las decisiones a tomar sirvan al estado final ideal de la obra. El lenguaje específico de las técnicas del grabado ha traducido aquello que de la cabeza pasó a estos medios y la colaboración entre los dos individuos que participaron de este proceso, al mismo tiempo creativo y docente, se hace de una importancia esencial en la enseñanza superior de las artes gráficas.

- El esquema gráfico y la colaboración dentro del ámbito educativo.

Analizando las relaciones establecidas con los alumnos en mi labor como docente de grabado de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca y los resultados obtenidos que se traducen en un número considerable de obras de gran nivel, podemos comprobar que el esquema gráfico establecido para clasificar los diferentes modos de colaboración creativa es perfectamente aplicable a las etapas de creación derivadas de la relación profesor-alumno en el mundo de la gráfica.

Al igual que en los ejemplos extraídos de la Historia del Arte y de aquellos que proceden de mi práctica profesional como asesor en trabajos de grabado y estampación, el gráfico que relaciona las etapas de creación de la obra gráfica y el grado de colaboración entre artista /alumno y técnico grabador/docente grabador es, con peculiaridades, perfectamente aplicable.

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

- I.- Libre Colaboración
- II.- Condicionamiento Superficial
- III.- Condicionamientos Reelaborados
- IV.- Colaboración Parcial
- V.- Grabador Reprodutor
- VI.- Artista Grabador

- A.- Alumno
- B.- Artista Grabador
- D.- Grabador Docente
- Creatividad Compartida

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

Temporalmente, la gran mayoría del trabajo en común se desarrolla dentro de la categoría **I** de Libre Colaboración, en ella el alumno **A** y el grabador docente **D**, trabajan juntos en todos los pasos de creación de una estampa, incluido el esencial paso 4º de la estampación de las matrices que en las experiencias profesionales suele estar cubierto en ocasiones por el propio técnico grabador o por un estampador profesional y rara vez por el artista.

Según el alumno **A** avanza en su proceso de aprendizaje tanto en el aspecto de la elaboración de la idea como en el puramente técnico, ha de conseguir progresivamente el desarrollo en solitario de alguno de los pasos necesarios para la creación de una obra gráfica y será al alcanzar esos niveles cuando la relación establecida con el grabador docente **D** se pueda encuadrar dentro de las demás categorías del gráfico de creación compartida, **II, III, IV**.

La categoría **V**, aquella que contempla el grabado de reproducción de una obra ajena, no ideada por el artista en formación, no se contempla por definición dentro de mi planteamiento educativo.

Considero que aun en el caso de que el alumno quiera partir de una obra ajena (generalmente obras maestras de la historia del arte) para iniciar su trabajo, ha de hacerla propia interpretándola al basarse en aspectos de ella, pero nunca pretendiendo reproducirla fielmente. El limitarse a esto, implicaría un descuido del aspecto fundamental que la gestación eficaz de ideas propias tiene en su formación académica.

El objetivo final de todo el proceso común desarrollado entre el docente **D** y el alumno **A**, es que partiendo de la categoría **I** en que la colaboración abarca todos los aspectos de la creación de una estampa, termine su periodo de formación trabajando dentro de la categoría **VI**, la del artista grabador autónomo **B** capaz de desarrollar por si solo todas las etapas desde la ideación hasta la materialización de la estampa final. La descripción pormenorizada de una obra de Marina di Giuseppe, alumna de la asignatura optativa de Segundo Ciclo, "La imagen Múltiple y Procesos de la Obra Gráfica", impartida por mi en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, ilustra los logros por ella alcanzados al abordar de forma autónoma todos los aspectos de la creación de una estampa con excelentes resultados. (pág. 627- 639).

IV-2: Análisis de los aspectos esenciales del proceso formativo.

Para atender a la formación integral del alumno como creador, en mi caso de obra gráfica, la labor del grabador docente ha de abordar todos los aspectos implicados en el proceso de creación: el mundo de las ideas, los planteamientos, los lenguajes y las técnicas específicas, han de ser objeto de desarrollo y aprendizaje. Es labor del docente suministrar las claves necesarias en estos campos para estructurar las formas de actuar de los alumnos en todos estos campos y de forma individualizada. La colaboración entrañará dificultades de distinto cariz dependiendo de cada campo y de cada alumno.

IV-2.1: Asesoramiento en el planteamiento creativo de la idea.

El alumno de grabado con frecuencia presenta incrementado un temor común a todo creador: el miedo a la hoja en blanco. En este caso la hoja no es tal, ni el instrumento necesario para llenar ese vacío es un sencillo lápiz o un pincel. Los materiales propios del grabado, no son de uso común y a eso hay que añadir la complejidad de un proceso que le exige una elección temática, la elaboración de una idea proveniente de ese campo, un primer paso que la materialice en bocetos adaptados a una cierta técnica y la fabricación de un vehículo intermedio (la matriz) que a través de la estampación produzca como resultado final una estampa seriable.

Frecuentemente el alumno necesitará para vencer las dudas iniciales, los mecanismos mentales necesarios para abordar este modo complejo de creación. La formación en este campo es esencial en el artista incipiente que descartada la idea obsoleta del "genio" fértilmente visitado por la "inspiración", necesita de una metodología eficiente para ayudarle a generar ideas personales interesantes y resultados consecuentes con ellas.

Profundizando mediante el diálogo en los intereses del alumno, además hay que dotarle de instrumentos prácticos para desarrollarlos y en este sentido es de gran utilidad el conocimiento de la obra de **Nicholas Roukes**, *Design Synectics. Stimulating Creativity in Design*. En ella se plantea una forma de trabajar con las ideas de forma controlada. Aquello que en ocasiones hacemos de forma intuitiva para dar una expresión particular a la idea, Roukes lo sistematiza mediante la aplicación de un listado de verbos que nos ayuda a concretar los aspectos más interesantes de nuestra idea, en definitiva a darles forma y además a observarla desde diferentes perspectivas.

-Método de trituración de la idea con verbos que expresan ideas de cambio:

Lista de Roukes

-SUSTRAER: Simplificar, omitir, mover ciertas partes o elementos. Sacar algo fuera de contexto, comprimirlo o hacerlo mas pequeño. Pensar: ¿qué se puede eliminar, reducir?, ¿qué norma puedes romper?, ¿cómo puedes simplificar, abstraer, estilizar o abreviar?

-REPETIR: Repetir de una forma, un color, imagen o idea. Reiterar, duplicar de algún modo. Pensar: ¿cómo puedo controlar los factores de aparición, repercusión, secuencia y progresión?

-COMBINAR: Poner las cosas juntas. Conectar, unir, mezclar. Combinar ideas, materiales y técnicas. Pensar: ¿qué clase de conexiones se pueden hacer desde diferentes modos, cuadros de referencia y otras disciplinas?

-AÑADIR: Extender, expandir, avanzar o anexionar. Magnificar. Pensar: ¿qué más puedo añadir a la idea, imagen, objeto o material?

-TRANSFERIR: Mover el tema a una nueva situación, entorno o contexto. Adaptar, ubicar de nuevo. Poner el tema fuera de su entorno natural. Traspasarlo a un diferente contexto social, político o geográfico. Mirarlo desde un punto de vista diferente.

-PONERSE EN SU LUGAR: Si el tema es inorgánico o inanimado, pensar como si tuviera cualidades humanas. Meterse uno mismo en el tema.

-ENFATIZAR: Crear contraste y fuerza. Expresar con claridad. No dejar "medias tintas".

-ANIMAR: Movilizar las tensiones visuales y psicológicas. Aplicar factores de repetición, serialización o narración. Dar vida a los temas inanimados.

-SUPERPONER: Superponer ideas similares o imágenes, solapar. Superponer diferentes elementos desde diferentes perspectivas o periodos de tiempo. Combinar percepciones sensoriales (color, sonido...). Pensar sincrónicamente: ¿qué elementos o imágenes de diferentes apartados de referencia se pueden combinar en uno simple?

-CAMBIAR DE ESCALA: Engrandecer o empequeñecer el tema. Cambiar la proporción, el tamaño, las dimensiones o series graduadas.

-SUSTITUIR: Cambiar o reemplazar. Pensar: ¿qué otra idea, imagen, material o ingredientes se puede sustituir por todo o parte del tema? ¿qué plan suplementario o alternativo se puede emplear?

-FRAGMENTAR: Separar, dividir, partir, diseccionar. Pensar: ¿qué recursos puedes usar para dividirlo en elementos más pequeños o para que aparezca discontinuo?

-AISLAR: Separar, dejar aparte. Usar solo una parte del tema. Pensar: ¿qué elemento se puede desechar o focalizar?

-DISTORSIONAR: Girar o torcer el tema, sacarlo de su verdadera forma, proporción o significado. Pensar: ¿Se puede hacer más largo, estrecho, grueso? ¿se puede quemar, romper, someterlo a "torturas"?

-DISFRAZAR: Camuflar, engañar, encubrir. Usar como ejemplo las especies que se mimetizan. Pensar en imágenes subliminales; ¿Cómo se puede crear una imagen latente que comunique subconscientemente la idea deseada?

-CONTRADECIR: Oponer la función del tema original. Negar, pensar lo contrario. El arte satírico está basado en la observación de la hipocresía social y en los comportamientos contradictorios.

-PARODIAR: Ridiculizar, imitar, caricaturizar. Divertirse con el tema. Transformarlo en una broma. Hacer que emerja el factor humor. Pensar en referencias cómicas.

-TERGIVERSAR: Equivocarse, falsificar, mentir. Aunque decir mentiras no es considerado adecuado y aceptable socialmente, es la materia con la que están contruidos los mitos y leyendas.

-BUSCAR SEMEJANZAS: (analogías): Esencialmente es el proceso de reconocer similitudes entre cosas diferentes. Las analogías son herramientas psicológicas que a un nivel mas o menos consciente todo el mundo emplea. Por ejemplo, un móvil de Calder es correlativo con un árbol; ramas, hojas y movimiento. Comparar, buscar semejantes entre cosas que son diferentes. Hacer comparaciones del tema con elementos de diferentes disciplinas. Pensar: ¿con que se puede comparar mi tema? ¿qué asociaciones lógicas o ilógicas se pueden hacer?

-MEZCLAR (hibridar): El pensamiento creativo es una mezcla de "hibridación mental" en que las ideas se producen mezclando temas diferentes. Pensar: ¿qué se conseguiría si se cruzara un... con un...? Transferir los mecanismos de hibridación al uso del color, forma y estructura. Cruzar elementos orgánicos e inorgánicos así como ideas y percepciones.

-METAMORFOSEAR: Transformar, convertir, transmutar. Poner el tema en un proceso de cambio (un objeto cambiando de color) o un cambio más radical en que el tema se transforme su configuración.

-SIMBOLIZAR: Un símbolo visual es un recurso que ocupa el lugar de algo diferente de lo que es en realidad. Por ejemplo, una cruz representa un servicio de ayuda sanitaria. Los símbolos públicos son clichés que todos conocemos. Los símbolos privados tienen un significado especial solo para sus creadores. Pensar: ¿cómo se puede impregnar el tema con cualidades simbólicas?

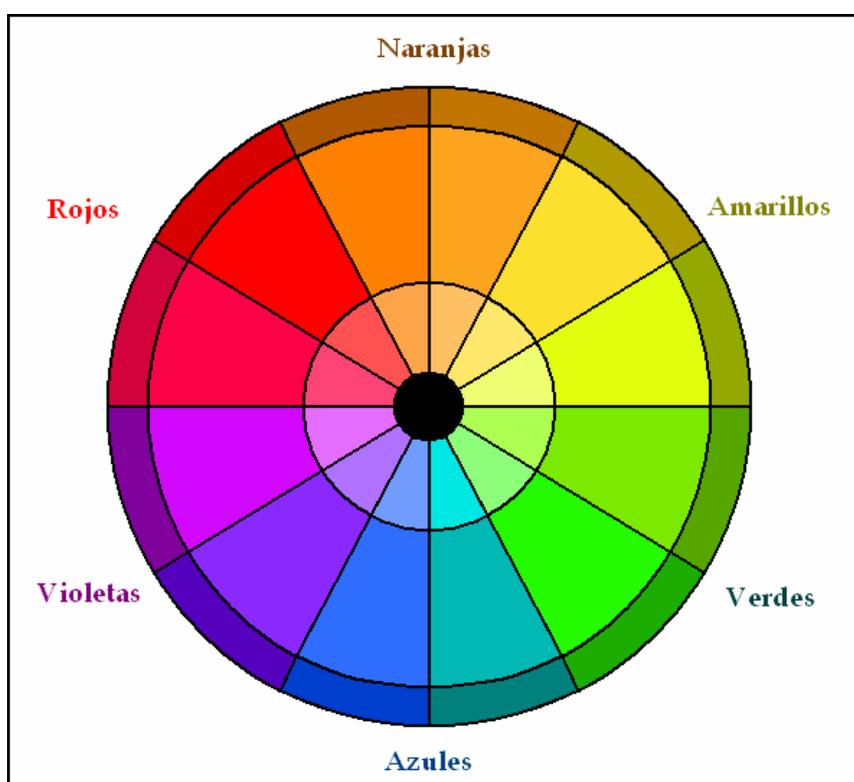
-MITIFICAR: Construir un mito alrededor de un tema. En los años 60 los artistas pos convirtieron la coca-cola, las estrellas de cine, las imágenes mass-media y otros objetos frívolos, en iconos visuales del arte del siglo XX.

-FANTASEAR: Fantasear con el tema. Usarlo como algo irreal, absurdo, monstruoso o escandaloso. Derribar barreras mentales y sensoriales. Pensar: ¿cómo se puede ampliar la imaginación? ¿qué sería si...? (¿qué sería si los automóviles fueran de piedra? o ¿qué sucedería si la noche y el día ocurriesen simultáneamente?).

La utilización de forma metódica de este listado como mecanismo para concretar distintos aspectos de una idea, ayuda a hacernos conscientes de todo el potencial que poseemos y contribuye a desarrollar una capacidad de asociación imprescindible en las prácticas artísticas.

IV-2.2: EL uso del color:

En el planteamiento de la asignatura de grabado "La imagen múltiple y los procesos de la obra gráfica", orientada hacia estudiantes en sus últimos años de formación, son objetivos fundamentales la consecución de la pericia técnica suficiente y de la madurez necesaria al idear imágenes. Mediante un método de creación basado en la técnica del barniz blando que permite disociar en varias matrices un dibujo complejo a varios colores y da como resultado ideal imágenes construidas en función de sus valores gráficos y cromáticos: la **Zieglerografía** y otro que sirve para convertir en matriz permanente cualquier imagen susceptible de ser fotocopiada: el **Fotoaguafuerte**, que puede ser entintado en un solo color o con varios a la poupée, es finalidad de esta asignatura la creación de una **imagen mixta** que reúna los resultados obtenidos mediante estas dos técnicas tan alejadas entre si, en una estampa final que las relacione eficazmente. Para ello es de gran importancia el control en **la aplicación y uso del color**.

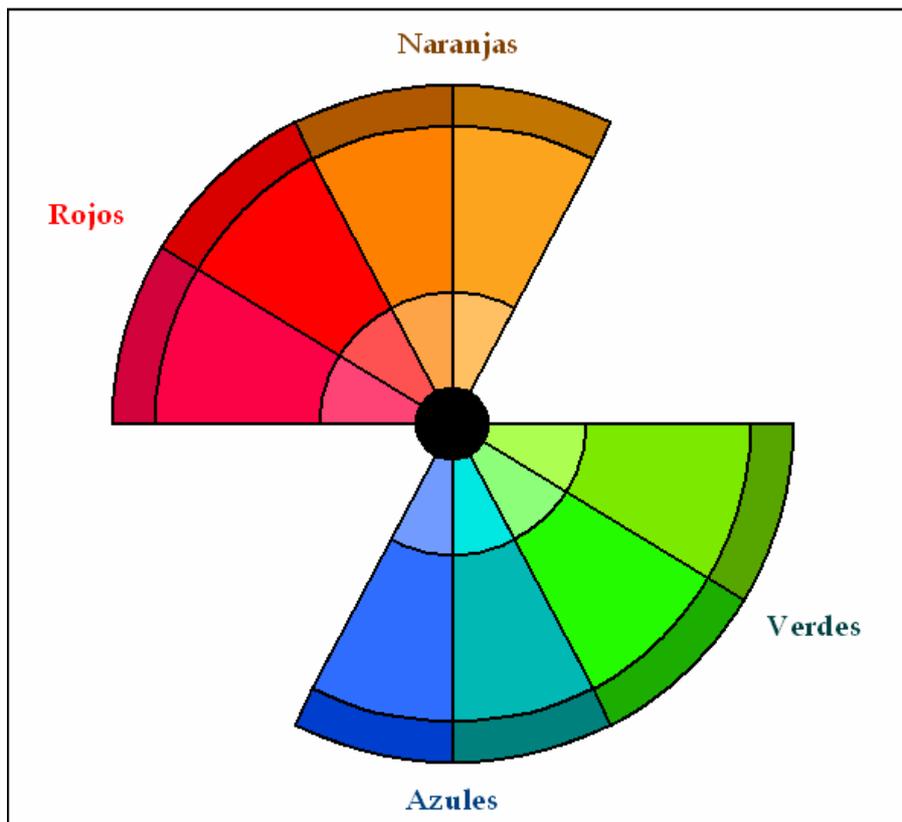


- Círculo cromático sencillo con tres variedades tonales.

Por las posibilidades que nos da la sobreimpresión de planchas zieglerográficas, la creación de una imagen estrictamente clausurista, o resuelta dentro de una sola gama de color, sin estar excluida, no es la más adecuada para explotar todas las bazas que la técnica nos ofrece. Es importante establecer estrategias en el manejo del color para solucionar las estampas parciales de las dos técnicas, que pueden ser las mismas o variar sustancialmente en la creación de la imagen mixta. Es de gran utilidad el conocimiento y la aplicación de la teoría sobre el color llamada de "**Los Dobles Complementarios**", enunciada por el Catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, José Fuentes Esteve, basada en sus experiencias artísticas y en la observación de trabajos ajenos de óptima resolución.

En esta teoría, se analizan los aspectos cromáticos de una imagen ideal, teniendo en cuenta los colores que la conforman: los dobles complementarios, la superficie relativa que cada color ocupa en la imagen, el valor textural de ésta y el grado de saturación de los colores.

Los dobles complementarios se definen como cuatro parejas de colores opuestos en el círculo cromático que actuando entre si y con sus contrarios crean relaciones de color de gran riqueza. Interactúan en la medida justa para crear una imagen cromáticamente rica, evitando el exceso que supone una mayor utilización de colores.



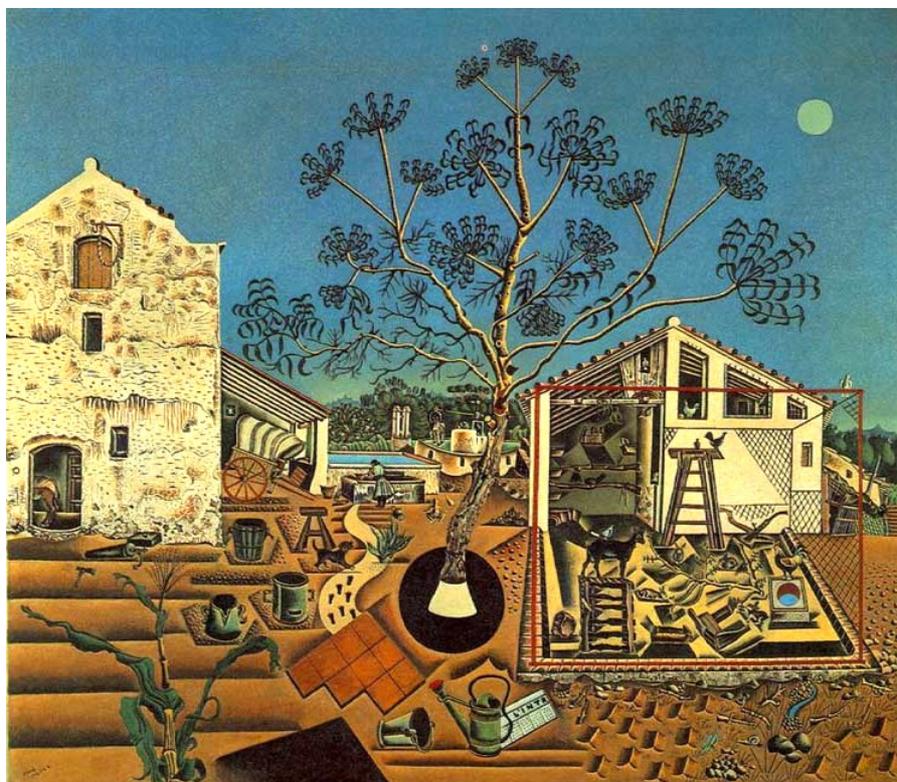
- Dobles complementarios en el círculo cromático.

La superficie relativa, la textura de ésta y el grado de saturación de los colores (dependiente de la mezcla que tengan con blanco, negro o su complementario), son características de los elementos presentes en la obra que contribuyen a jerarquizarlos en función de la potencia visual que el autor desee asignarles.

Observamos en trabajos históricos reconocidos de autores en los que la fuerza del color forma parte de sus señas de identidad, que esta forma de trabajar ofrece resultados de una gran eficacia. El espectador tiene la percepción de estar contemplando obras en las que se utiliza el círculo cromático completo, cuando esto no es así. La valoración de colores opuestos por pares de saturación variada, al interactuar entre si, nos conduce hasta esa convicción y al mismo tiempo evita la confusión visual que produce la utilización real de todos los colores y que suele tener como consecuencia una desviación de intereses y en definitiva una dispersión en la apreciación, originada por el exceso cromático.

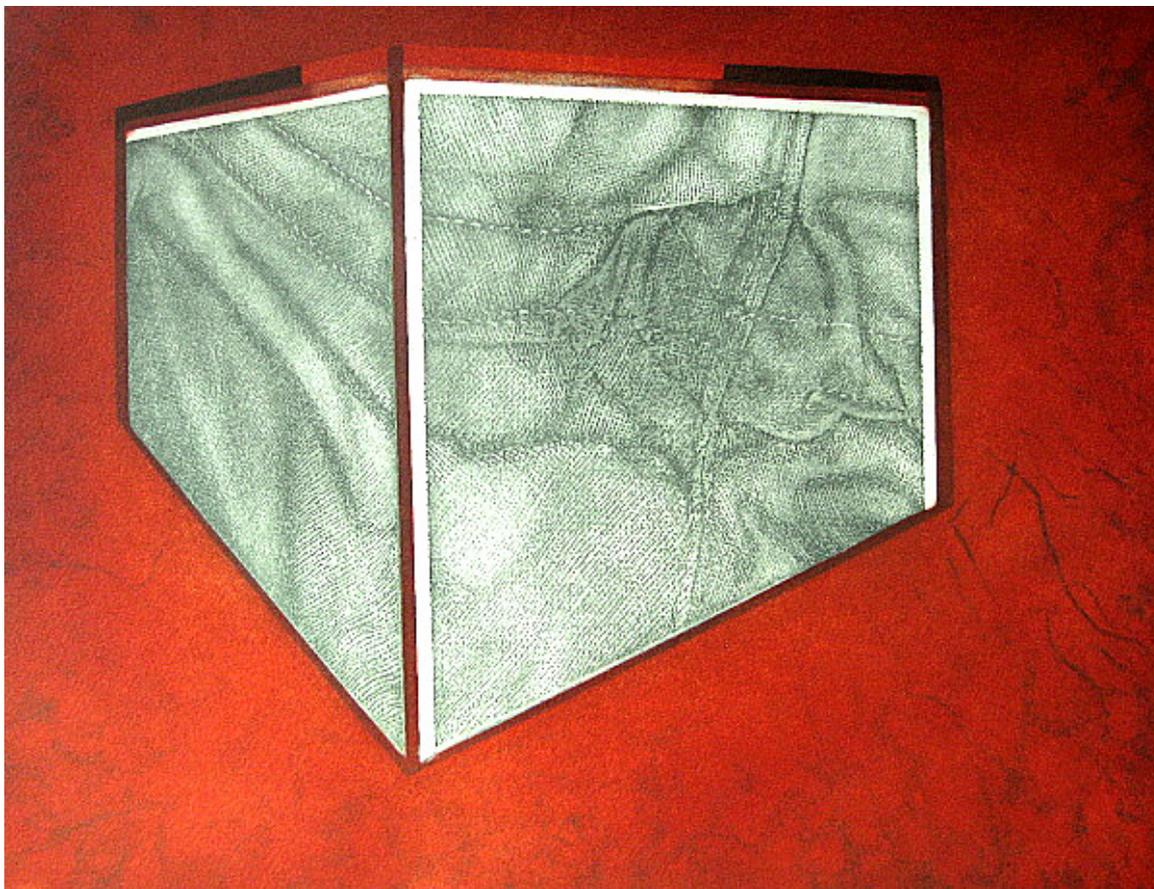


- Paul Gauguin. Te Poi Poi, óleo sobre lienzo. 1892. Uso de los dobles complementarios rojos-naranjas, verdes-azules.



- Joan Miró. La masía, óleo sobre lienzo. 1921-22. Uso de los dobles complementarios rojos-naranjas, verdes-azules con un grado más extremo de saturación.

Las iniciativas que he tenido, desarrolladas en trabajos compartidos como grabador y asesor técnico con artistas de otras disciplinas artísticas, proporcionan una experiencia importante a la hora de acometer el análisis del trabajo llevado a cabo por alumnos poco experimentados en el manejo de los colores.

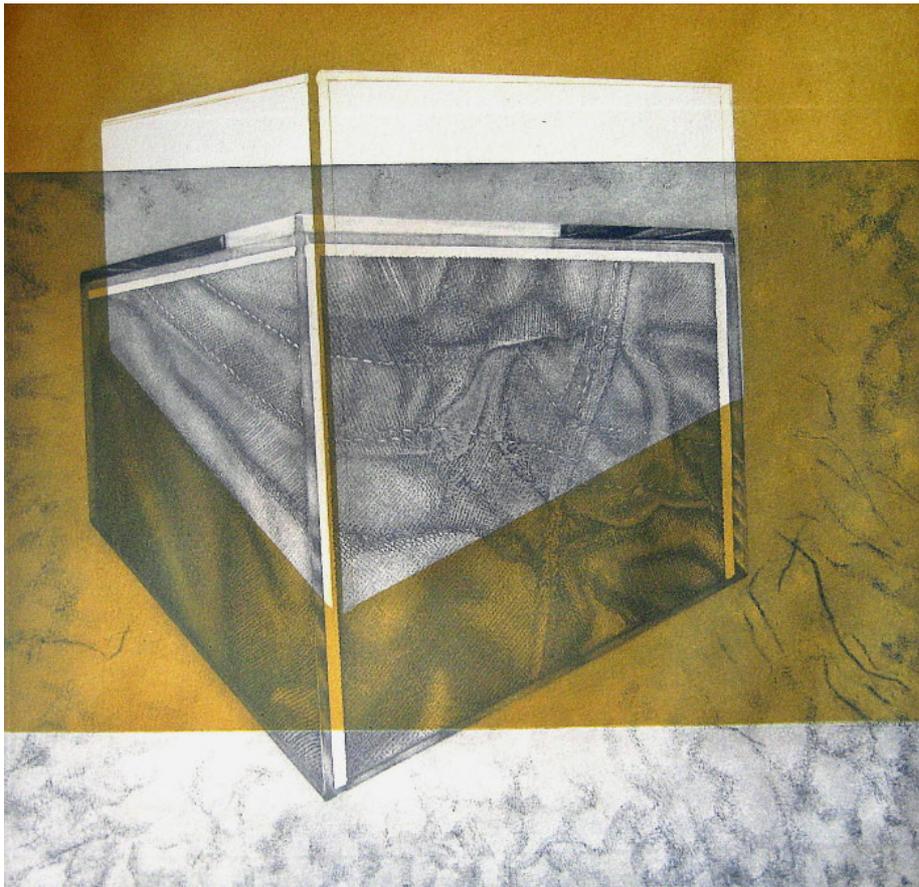
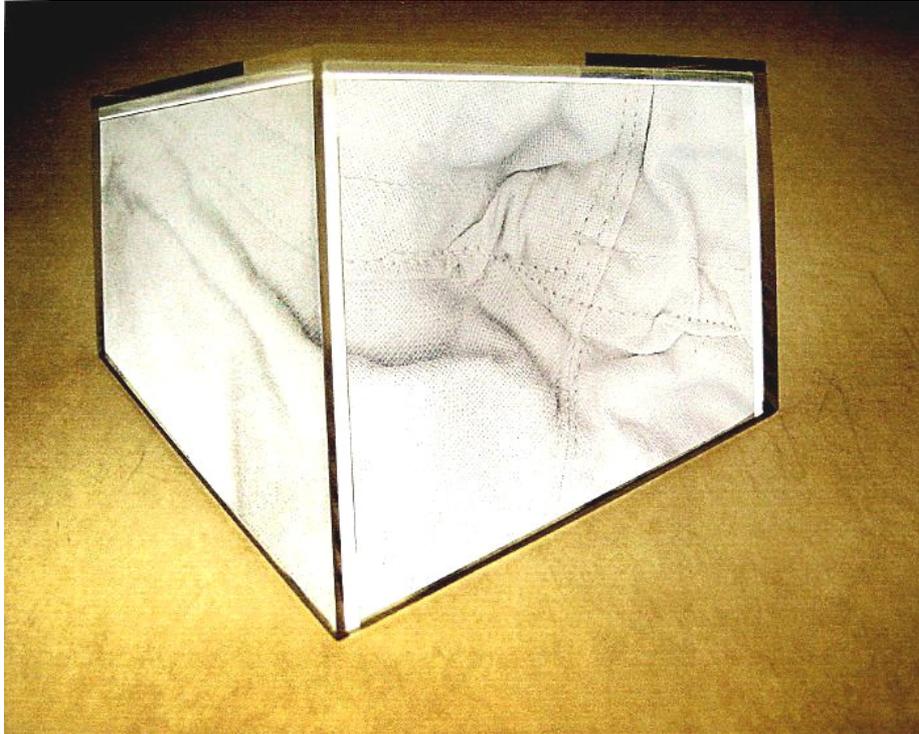


- Bernardo Tejeda. Pequeño corazón blanco. Fotoaguafuerte, Barniz blando y aguainta. 2005.

No siempre la imagen que se ha de trabajar se adecua a la utilización de dobles complementarios. En el caso de "Pequeño corazón Blanco" editada para el artista Bernardo Tejeda, la oposición simple de rojo y verde basta para resolver una imagen equilibrada en el aspecto cromático.

Esta imagen de origen infográfico traducida al lenguaje del grabado, se resolvió en dos planchas: una mediante el fotoaguafuerte que reproduce el tejido arrugado y el barniz blando para los trazos que rodean la estructura geométrica. La segunda, grabada al aguainta bruñido para degradar la intensidad del color, se superimprime sobre el fondo de la imagen y las aristas de la caja.

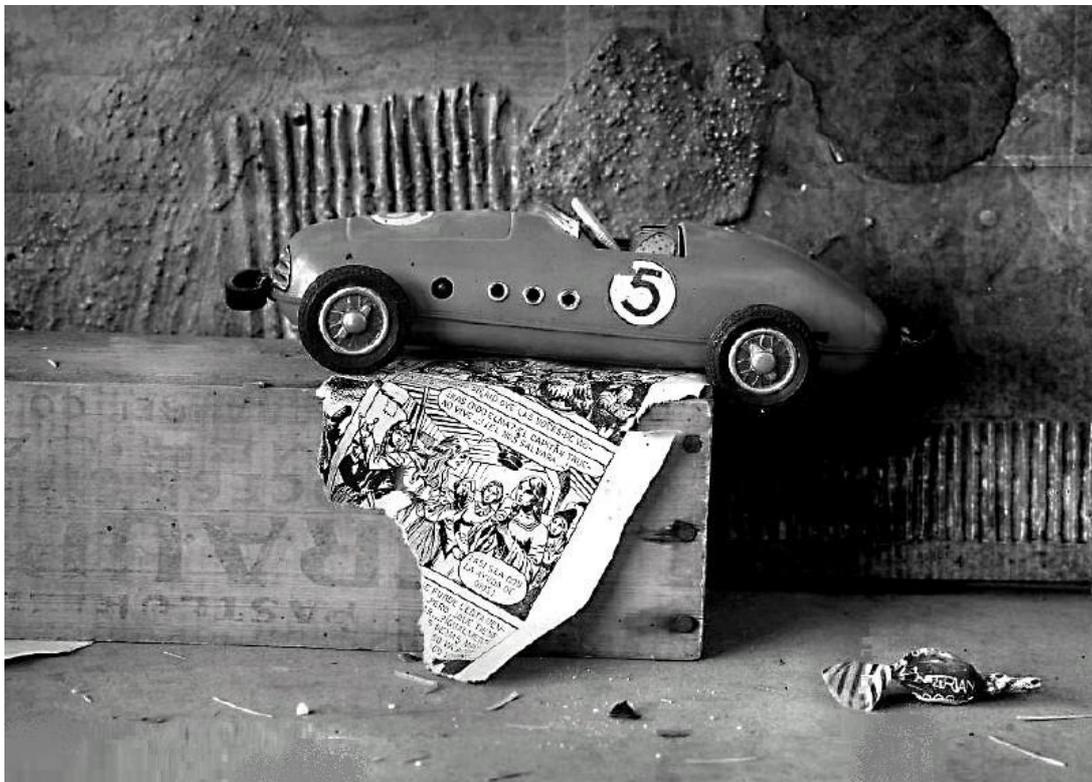
El fuerte protagonismo textural de la plancha entintada con verde grisáceo, queda equilibrado por el luminoso rojo anaranjado del aguafuerte, que ocupando el fondo y las aristas del cuerpo geométrico fugado contribuye a crear, gracias al degradado de color, la necesaria sensación de espacialidad.



- Original infográfico de la obra de Bernardo Tejada y prueba de estado con impresión desplazada de las dos matrices, antes de ser pulidas y de determinar sus colores definitivos.



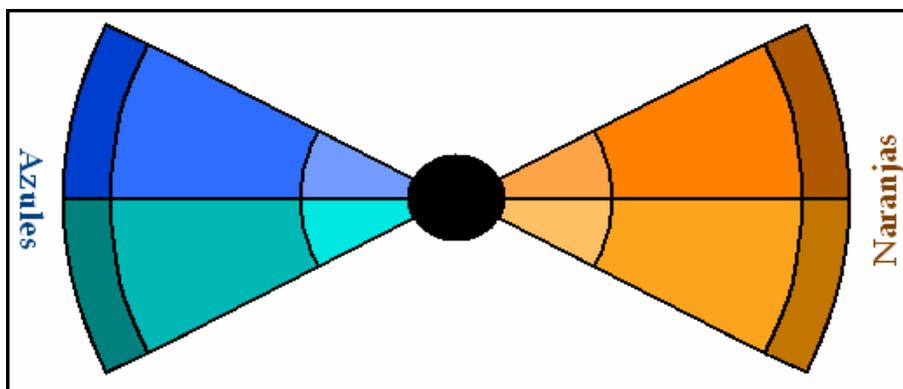
- César Galicia. Coche de carreras. Fotoaguafuerte, aguatinta y collage. Utilización de los dobles complementarios rojos-naranjas, verdes-azules. 2001.



- Imagen fotográfica de la que se parte para la realización del grabado.

Para la realización del grabado "Coche de carreras" editado para el artista César Galicia, se utilizaron dos planchas trabajadas al fotoaguafuerte y al aguatinta bruñida, entintadas a la poupée en colores del arco cromático de rojos-naranjas y su doble complementario de verdes-azules con diferentes saturaciones. El collage que completa la imagen, trozos de TBO diferentes en cada una de las estampas, presenta en este caso en el fragmente situado a la izquierda de la imagen, un elemento ajeno cromáticamente al resto. La pequeña mancha amarilla que se define en este lugar, no altera sustancialmente la relación de color por dos motivos. La superficie relativa que ocupa es pequeña y esta situada de forma marginal de acuerdo al claro centro visual creado por el coche verde y el fuerte contraste con los rojos de las ruedas y del número 5, rojo sobre blanco, de su carrocería.

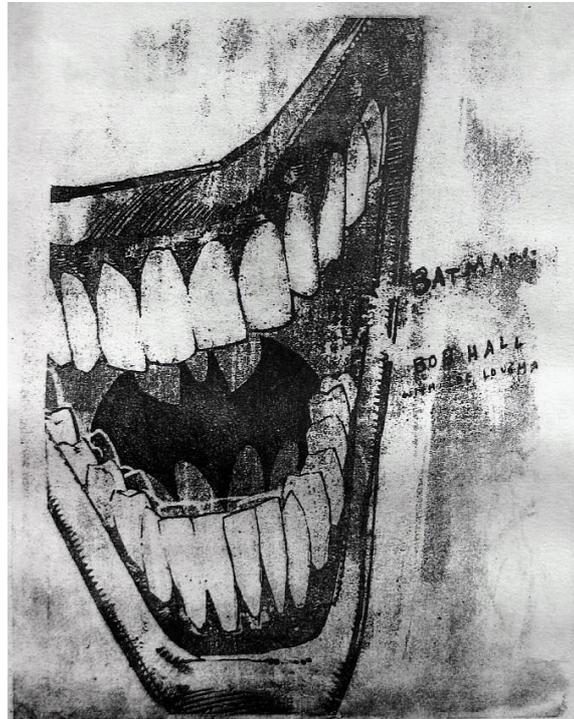
A continuación analizamos ejemplos de algunos trabajos de iniciación a las técnicas de la zieglerografía, el fotoaguafuerte y las imágenes mixtas resultantes, realizados en el primer cuatrimestre del curso 2010-2011 por alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, en la asignatura "La imagen múltiple y procesos de la obra gráfica".



- Imagen mixta de zieglerografía y fotoaguafuerte. Oposición simple de color utilizada.



- María Josefa Martín Barbero. Versión de la misma imagen que superpone parcialmente el fotoaguafuerte y varía la saturación del color.



- Prueba de estado de una zieglerografía a dos planchas, entintada sólo en la gama de rojos-naranjas y fotoaguafuerte.



- Beatriz Rodríguez Riquelme. Imagen mixta de zieglerografía usando dobles complementarios, rojos-naranjas y azules-verdes y fotoaguafuerte.

En la primera imagen analizada la imagen del fotoaguafuerte, la silueta humana y la vegetación detallada, en parte se integra mediante el pasaje de color negro con que se entintan las copas de los árboles situadas en correspondencia y en parte funciona como pantalla transparente que destaca sobre un fondo que aunque entintado solo en dos colores funciona con expresividad suficiente. Una segunda versión de similar esquema cromático superpone solo parcialmente el fotoaguafuerte, la figura parece escapar llevándose las manos a la cabeza de un bosque, negro y marrón, poco tranquilizador.

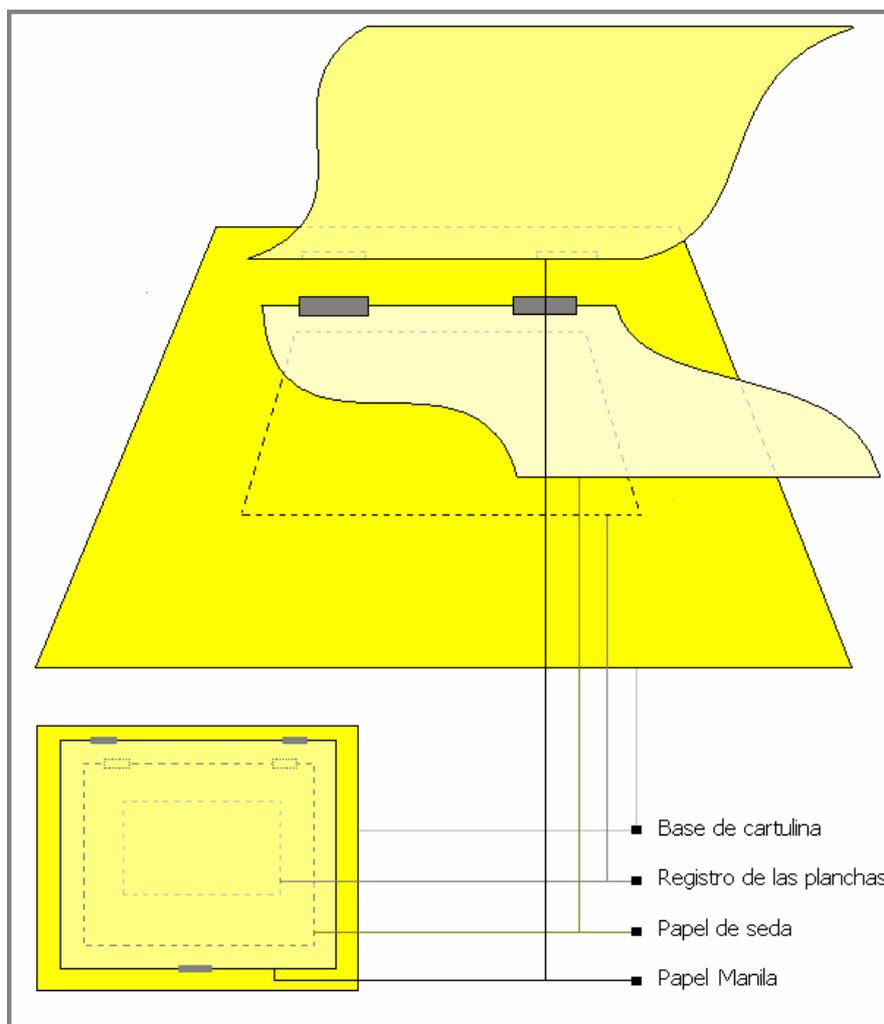
En el segundo ejemplo, un juego de risas amenazadoras nos mira de frente. En la prueba de estado, el entintado en gama de la zieglerografía a dos planchas dispersa la atención por los diferentes elementos coloreados de la imagen y el fotoaguafuerte se sale de escala. En la versión definitiva, el juego de dobles complementarios hace girar las zonas de color en torno al claro centro de la boca sonriente de brillantes dientes anaranjados. El fotoaguafuerte se recorta y yuxtapone a la zieglerografía formando un díptico equilibrado de inquietante significado.

IV-3: Documentación formativa de los procesos técnicos.

La descripción pormenorizada de las dos técnicas, Zieglerografía y Fotoaguafuerte, que desarrolladas por el alumno y combinadas entre si para obtener una tercera y final Imagen Mixta, configuran el desarrollo del curso "La Imagen Múltiple y Procesos de la Obra Gráfica", servirá para documentar todos los pasos del proceso de aprendizaje impartido a alumnos de Segundo Ciclo en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca.

IV-3.1: Zieglerografía: descripción técnica.

Para la realización de una zieglerografía a varias planchas, partiremos de un boceto a varios colores. Las matrices se preparan aplicando sobre su superficie, previamente desengrasada, una fina capa homogénea de barniz blando que se deberá calentar para que la protección que proporciona al metal en el momento de proceder a su mordido por el ácido, sea completa. Sobre una base de cartulina, procedemos al registro del contorno de las matrices. Encima, colocaremos un papel de seda mayor en tamaño que el registro trazado y sobre este, otro papel de poco gramaje y textura fina (tipo Manila o similar), que es donde dibujaremos nuestra imagen basándonos en el dibujo o boceto primero.



- Zieglerografía, esquema de la plantilla usada en la creación de Las matrices.

Un análisis del boceto nos servirá para disociarlo y asignar un color o gama de colores a cada una de las planchas que vayamos a utilizar en la zieglerografía. En el más sencillo de los supuestos, dos planchas y un dibujo bicolor, situaremos en el registro de la plantilla una plancha barnizada, la asignada a reproducir los trazos del dibujo correspondiente a la gama o color con que se representen los trazos rectores de la imagen, e iniciamos el dibujo sobre el papel Manila. Para ello utilizaremos los mismos útiles que fueron usados en la realización del boceto, ceras, lápiz de color, lápiz litográfico, rotuladores, etc. Según realizamos el dibujo, la presión ejercida sobre el papel por estos útiles, hará que el barniz blando que recubre la matriz se desprenda y quede adherido al papel de seda intermedio. El resultado es una huella de metal descubierto, libre del barniz protector, que reproduce el dibujo ejecutado.

Cuando necesitemos, para proseguir nuestro dibujo, cambiar de color o gama, retiramos del registro la plancha asignada al color primero y situamos en su lugar la otra. Continuamos el proceso de dibujado con esta segunda matriz y su color o colores asignados y cambiaremos tanta veces de plancha como cambiemos de gama.

Una vez terminado nuestro dibujo sobre el papel Manila, tendremos como resultado dos planchas complementarias que reproducen en su superficie los trazos correspondientes a cada color, separados en cada una de ellas. Planchas que mordremos en el ácido para crear las matrices permanentes. Terminado este proceso, continuamos con el entintado, la limpieza de las matrices y su estampación.



- Detalle de una estampa de zieglerografía. Sobreimpresión de dos matrices, una de rojos y otra de azules.

Al sobreimprimir las matrices grabadas, obtenemos como resultado una imagen que enriquece el dibujo realizado sobre el papel de trazado en nuestra plantilla. Los colores sobreimpresos no funcionan igual que el color aplicado con lápiz o cera al encimarse. En la estampa aparecen dando lugar a mezclas ópticas y medios tonos que en el dibujo

se empastan por la naturaleza del material con que dibujamos. La luminosidad de la estampa es de una gran riqueza, característica que diferencia el resultado de esta técnica frente al del dibujo convencional del que parte.



- Detalles de un boceto y de la zieglerografía derivada de él.

Trabajos de zieglerografía: Realizados por alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca en la asignatura "La imagen múltiple y procesos de la obra gráfica".



- Gloria Alcalde. Zieglerografía a dos planchas.

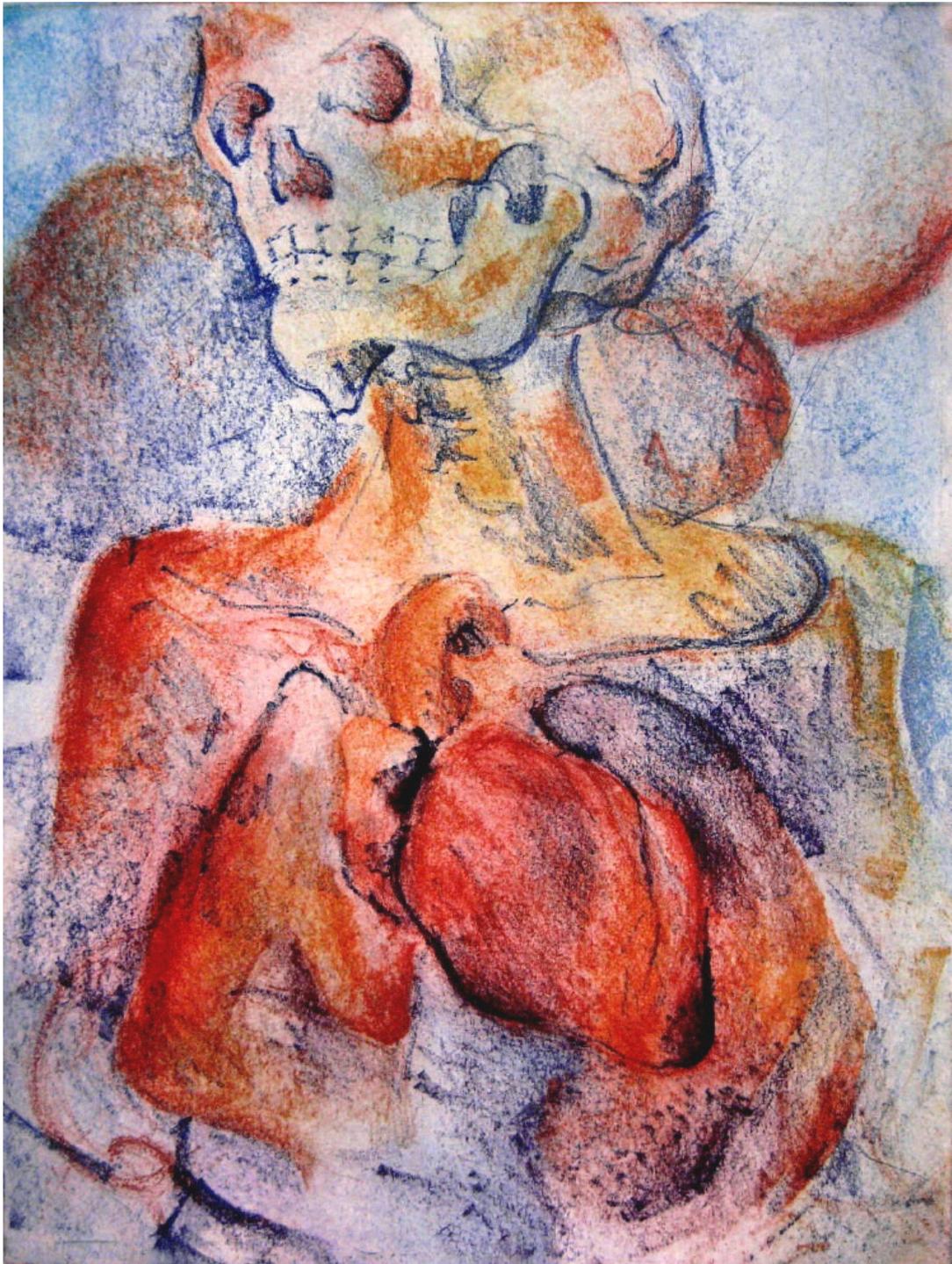
El diálogo previo a la elección por parte del alumno del tema sobre el que ha de trabajar, el desarrollo y selección de las ideas generadas tras una reflexión basada en las posibilidades que una técnica específica, en este caso la zieglerografía, ofrece y el aprendizaje práctico de ella, se ven directamente beneficiadas de la experiencia previa del grabador docente en su trabajo de creación compartida con artistas profesionales.



- Pilar Vega. Zieglerografía a tres planchas.



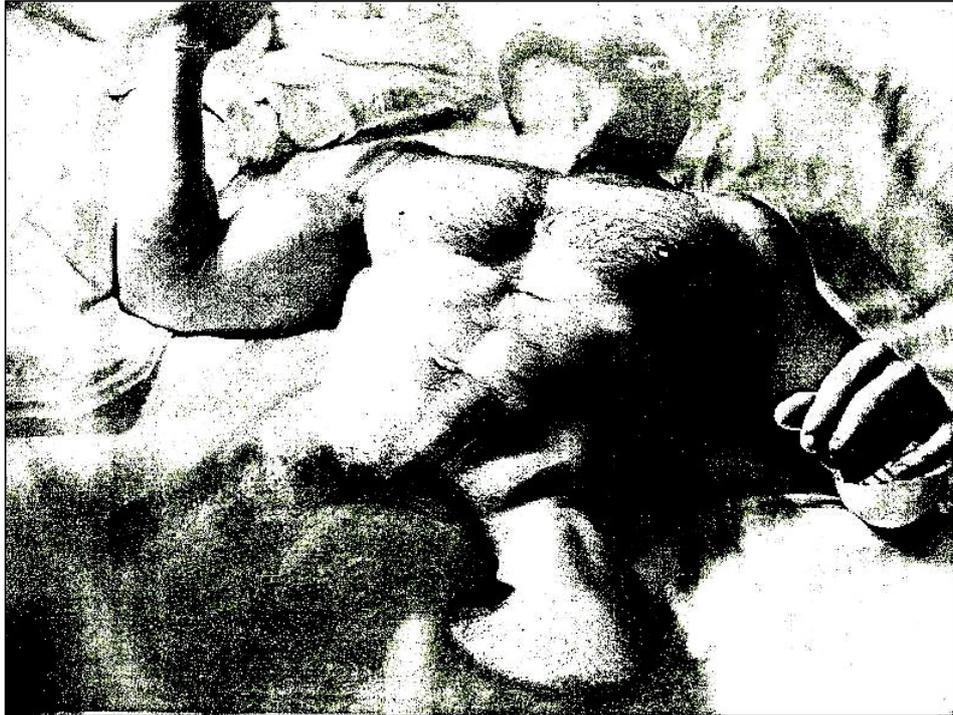
- Gloria Alcalde. Dos versiones de una zieglerografía a tres planchas.



- Ángel Tejero. Zieglerografía a dos planchas.

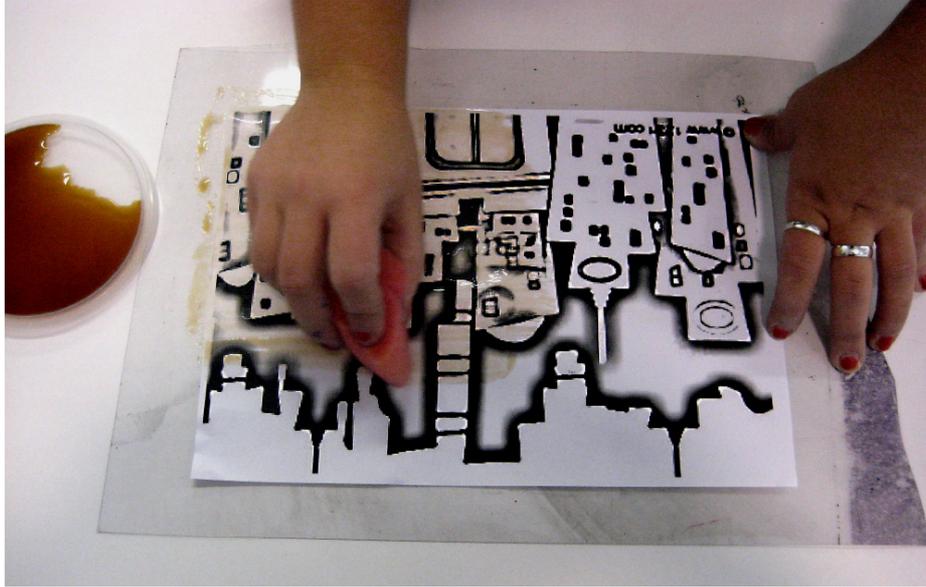
IV-3.2: Fotoaguafuerte: descripción técnica.

Procedimiento por el que convertimos en matriz permanente imágenes fotocopiadas de diferentes orígenes. Caligrafías, fotografías, collages, recortes de prensa, dibujos, etc. Cualquier imagen que fotocopiada nos interese convertir en matriz. Con una limitación autoimpuesta en el desarrollo de nuestro curso, que funcione en alto contraste, blanco y negro, prescindiendo de gamas de grises, o que se resuelvan estos mediante tramas de puntos y que sea su mayor o menor acumulación la que cree las gamas. Solo las fotocopias realizadas con tonner graso convencional son validas.



- Fotocopias óptimas para el fotoaguafuerte. Alto contraste y tramada.

Sobre un soporte rígido impermeable, acetato por ejemplo, de tamaño algo mayor que la fotocopia procedemos a su engomado con stock-gum (goma arábica de gran pureza). Al ser el tonner que conforma la imagen graso repele la goma acuosa, quedando esta solo situada sobre las partes blancas, libres de tonner, de la imagen.



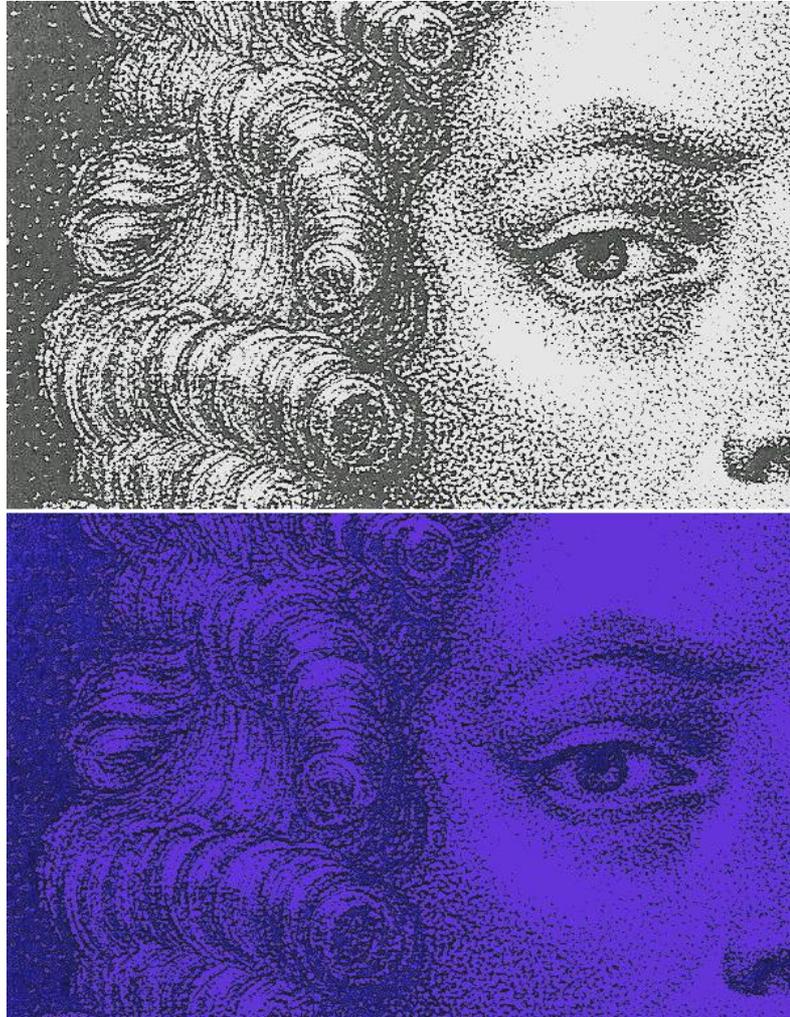
- Engomado de la fotocopia.

Aceleramos el proceso de secado con aire frío, para mantener plano el papel engomado y con un rodillo aplicamos en toda la superficie de la fotocopia una fina capa de tinta calcográfica negra. El conjunto se somete a la acción del agua, bajo el grifo, que disolverá la goma situada sobre las partes blancas del papel arrastrando con ella la tinta que lleva encima.



- Lavado de la imagen engomada y entintada.

La tinta que entró en contacto con el tonner, ambos elementos grasos, queda asociada a él y el agua no la desprende. Como resultado obtenemos la fotocopia recubierta de tinta exclusivamente en las zonas donde el tonner conforma la imagen y esta tinta será, una vez sometido el papel a un ligero secado con aire frío para evitar el agua en superficie, la que reportaremos en el tórculo sobre una plancha metálica desengrasada.

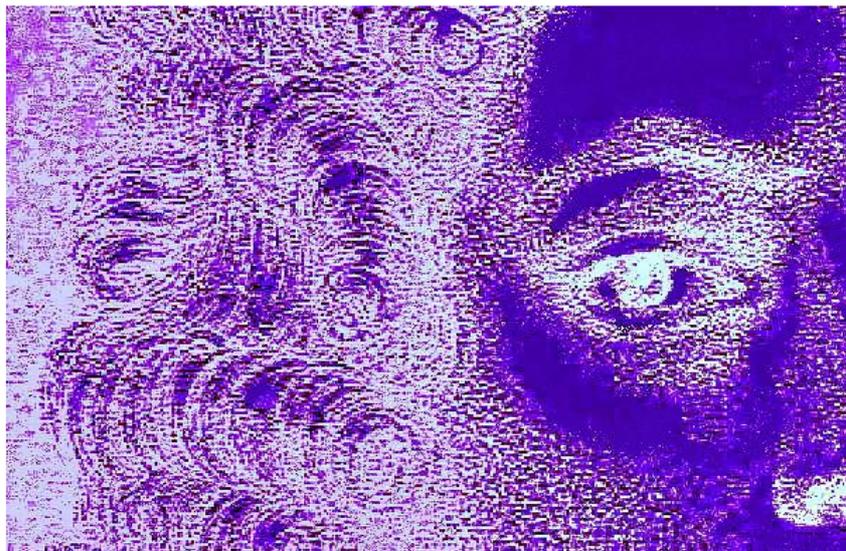


- Plancha con la tinta reportada antes y después del barnizado.

Continuamos el proceso barnizando la plancha por vertido con un barniz que tiene como base alcohol y calentándolo para aumentar su fijación a los fondos de la plancha. Este barniz presentará resquicios sobre la zona de imagen conformada por la tinta reportada y al mismo tiempo resistirá la acción de un disolvente como el aguarrás en las zonas blancas de imagen donde permanecerá fuertemente fijado.

Con un algodón y aguarrás procedemos a tratar la plancha. El líquido penetra por los resquicios sobre las zonas de tinta a través del barniz protector, disolviéndola y dejando desnudas aquellas partes que conforman la imagen. Tras este paso, tenemos lista la plancha para ser procesada en ácido y crear una matriz permanente.

El ácido atacará las zonas desnudas de la plancha barnizada, formando la imagen grabada y fijando los pequeños detalles, en un primer mordido. Para las zonas amplias de metal descubierto procederemos a realizar un aguatinta, pulverizando pintura acrílica negra con un spray sobre la plancha. Las pequeñas gotas de pintura, una vez seca, crean una trama de reservas puntuales resistentes a la acción del ácido que atacará el metal entre punto y punto, haciendo a las zonas mayores de imagen no protegida por el barniz, capaces de retener tinta e imprimirla sobre el papel en el proceso final de entintado y estampación.



- Planchas de fotoaguafuerte listas para ser mordidas en ácido.

Esta técnica de creación de matrices permanentes partiendo de material gráfico fotocopiado, es por su propia naturaleza mucho más mecánico y frío que la zieglerografía anteriormente descrita. El trabajo previo al inicio del proceso se nos presenta como esencial en el aspecto creativo y es ahí donde la relación entre docente y alumno debe profundizar. La elección del material que se fotocopiará para iniciar el desarrollo de la técnica, su origen y manipulación previa, ha de ser objeto de reflexión por parte del alumno convenientemente orientado y dirigido. No debe limitarse este trabajo a la simple búsqueda de una imagen interesante o atractiva sin más. El material de partida puede ser deformado, cambiado de escala, fragmentado, en definitiva conformado como una imagen personal del alumno para alcanzar un resultado artístico idóneo, antes de asumir el conocimiento técnico necesario durante el aprendizaje y la realización de los distintos pasos del proceso.

No es objetivo de la asignatura que los resultados obtenidos en la ejecución de los fotoaguafuertes constituyan por si mismos obras gráficas autónomas, si no ponerlos en relación con las zieglerografías para crear una imagen mixta. La conjunción de las dos técnicas en una sola obra que contenga resultados de tan distintos orígenes, sirve para desarrollar la capacidad del alumno para idear y relacionar potenciando su creatividad en el manejo de las técnicas y los recursos gráficos. Aún así, entre los fotoaguafuertes planteados encontramos resultados de indudable interés y potencia visual.



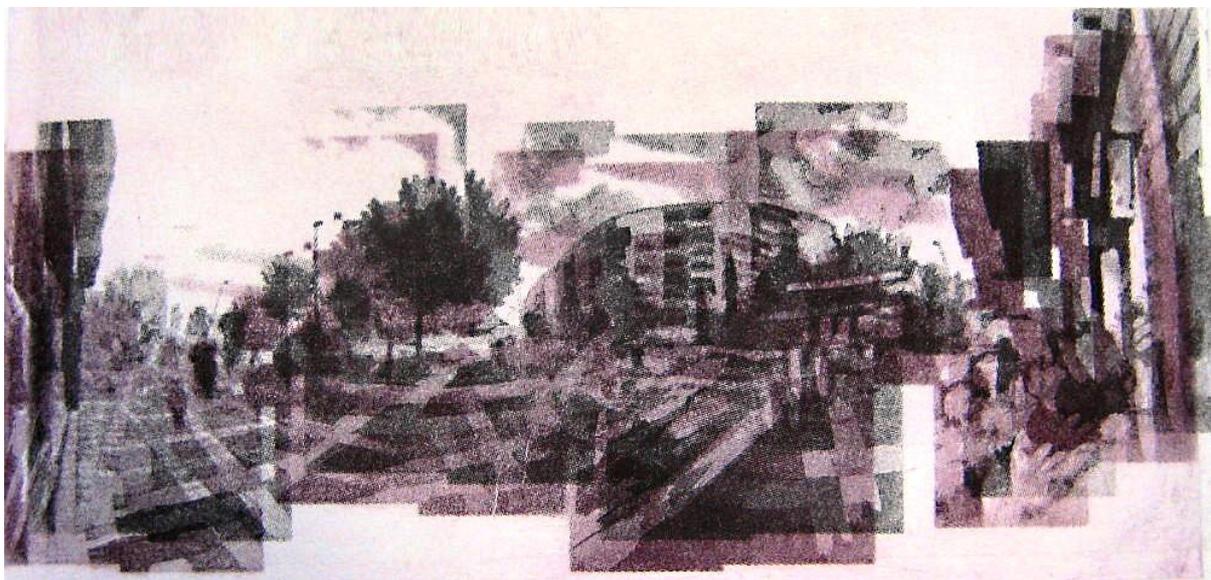
- Estrella Fernández. Matriz de fotoaguafuerte y estampa final.



- Estampa y detalle ampliado de un fotoaguafuerte con origen en una fotografía de prensa de trama característica.

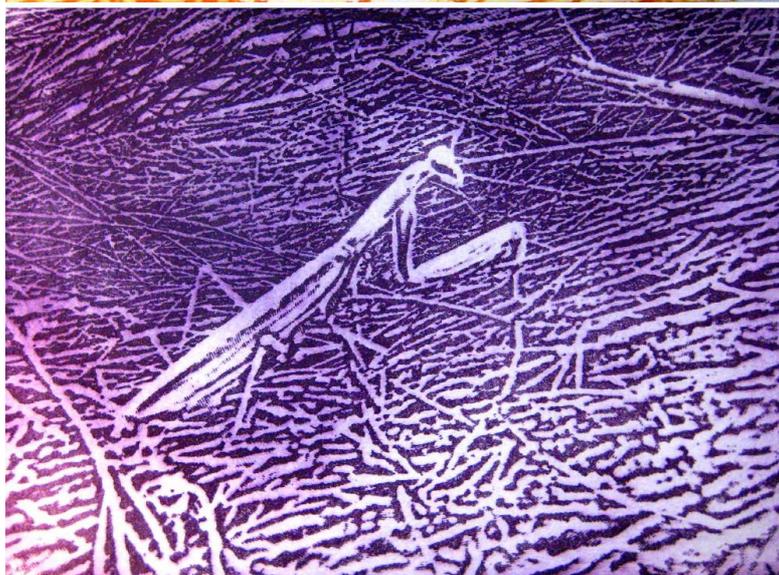
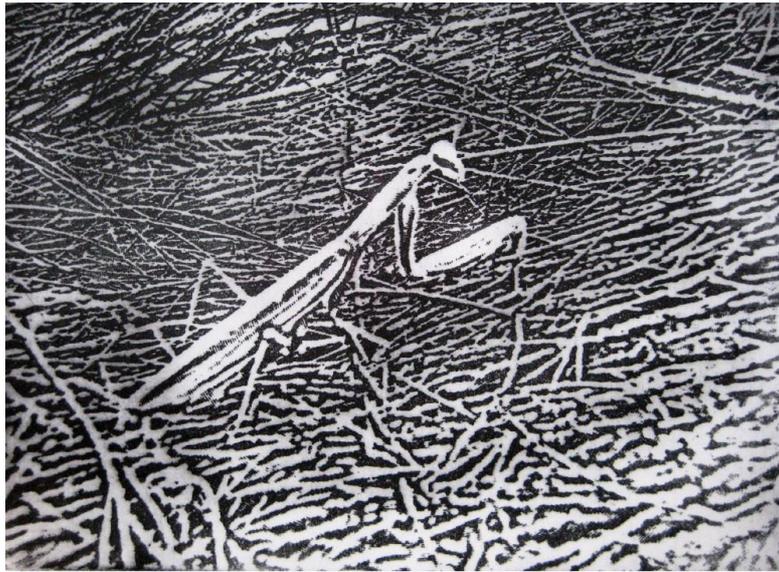


- Estampa de fotoaguafuerte.



- Fotoaguafuerte. Sobreimpresión desplazada a dos colores.

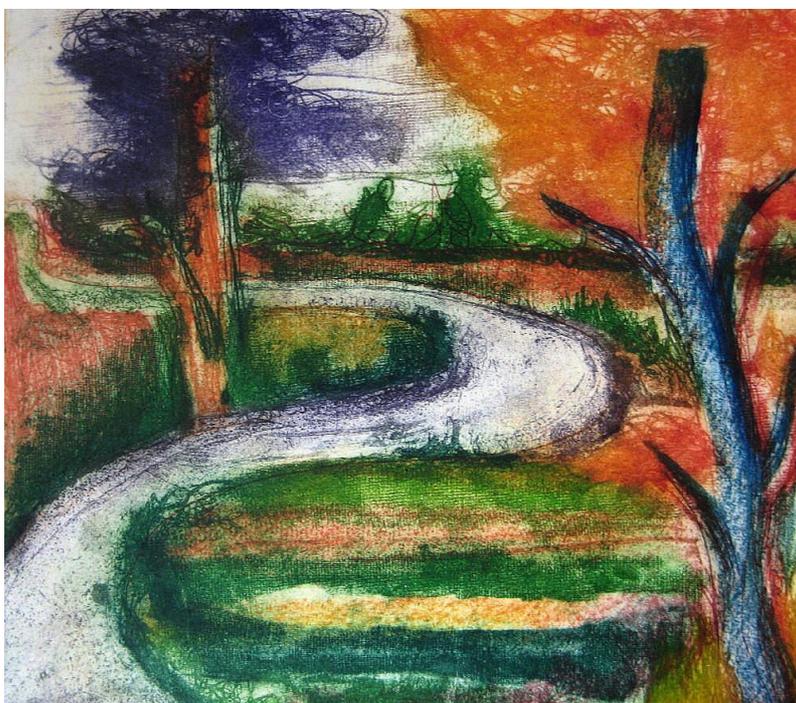
La utilización de diferentes recursos de entintado y estampación, como la sobreimpresión desplazada o los entintados a la poupée, son utilizados frecuentemente para enfatizar el significado de las imágenes creadas, dando lugar a variaciones sobre el original de gran interés plástico.



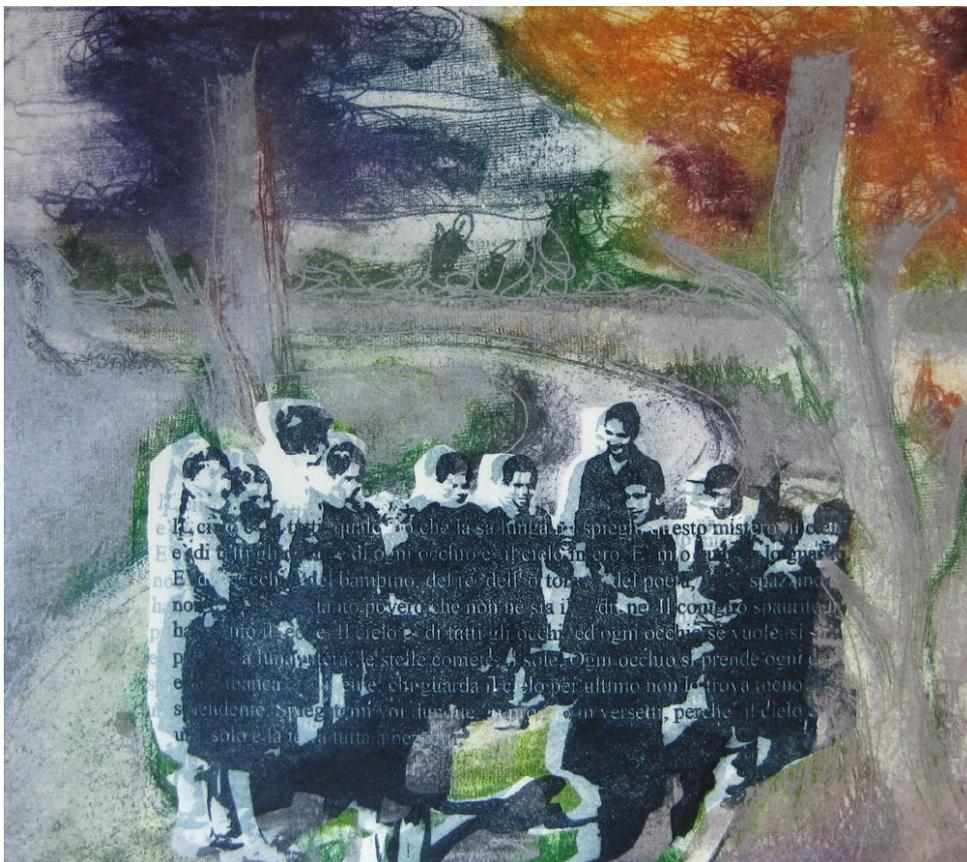
- Estampaciones diferentes de un mismo fotoaguafuerte.

IV-4: Alteraciones a la prueba de estado: La Imagen Mixta.

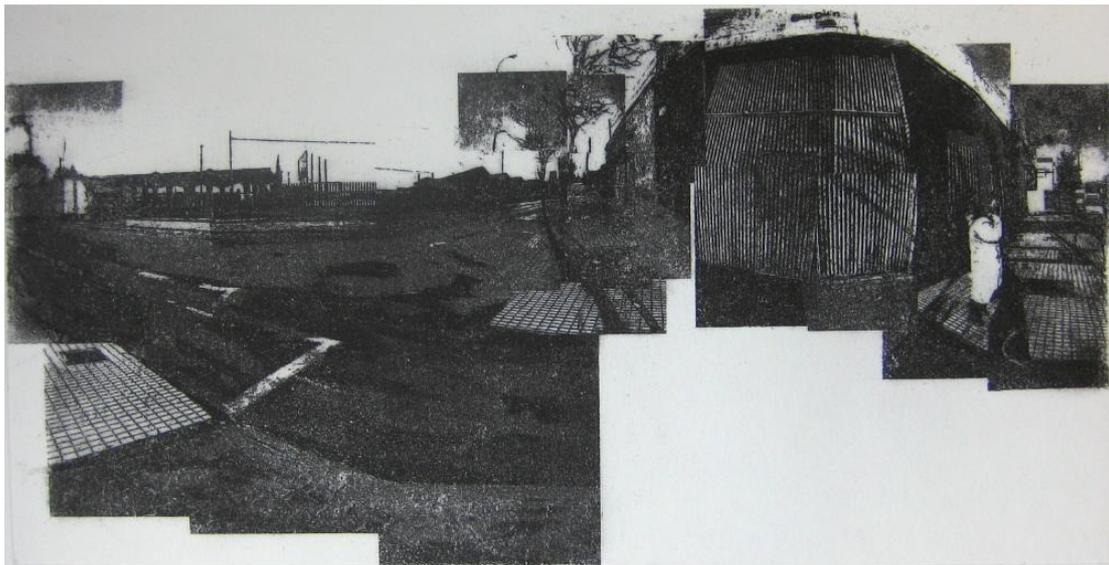
En el planteamiento de una **Imagen Mixta** que aúne los resultados obtenidos con el **Fotoaguafuerte**, que no suele ser una imagen autónoma, y la **Zieglerografía** que ha de ser un trabajo resuelto y completo en si mismo, utilizaremos las matrices total o parcialmente para crear esa imagen más compleja. La sobreimpresión que implica el ejercicio de zieglerografía puede ser alterado utilizándose desplazamientos, entintados parciales para destacar elementos particulares de la imagen e incluso descartando alguna de las matrices en función de la nueva composición. Jugando con la totalidad del papel de estampación como elemento de composición, las planchas se pueden sobreimprimir total o parcialmente, desplazar, yuxtaponer o invertir. Alterar o cambiar completamente sus colores originales y añadir nuevos recursos de estampación que enriquezcan el resultado final. En este proceso lúdico, creativo y complejo, juegan tanto la creatividad y conocimientos del estudiante como la experiencia del docente que mediante el diálogo y la evaluación continua de resultados, ha de dirigir el trabajo y las capacidades de cada alumno hacia la creación de la estampa óptima en el aspecto técnico y en el artístico.



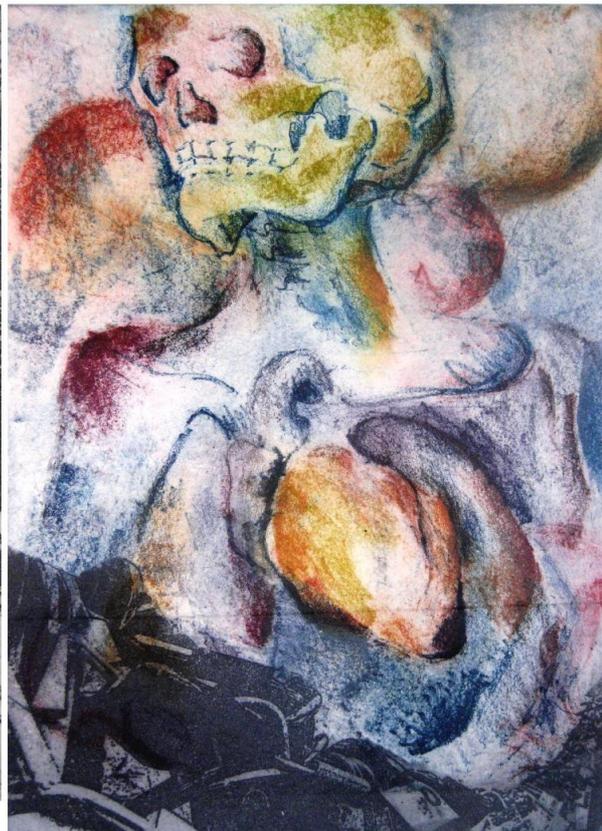
- Marina di Giuseppe. Zieglerografía y fotoaguafuerte.



- Marina di Giuseppe. Imagen mixta, dos versiones.



- Pilar Vega. Fotoaguafuerte, zieglerografía e imagen mixta.



- Ángel Tejero. Zieglerografía, versión con estampación de la segunda plancha invertida, fotoaguafuerte e imagen mixta.



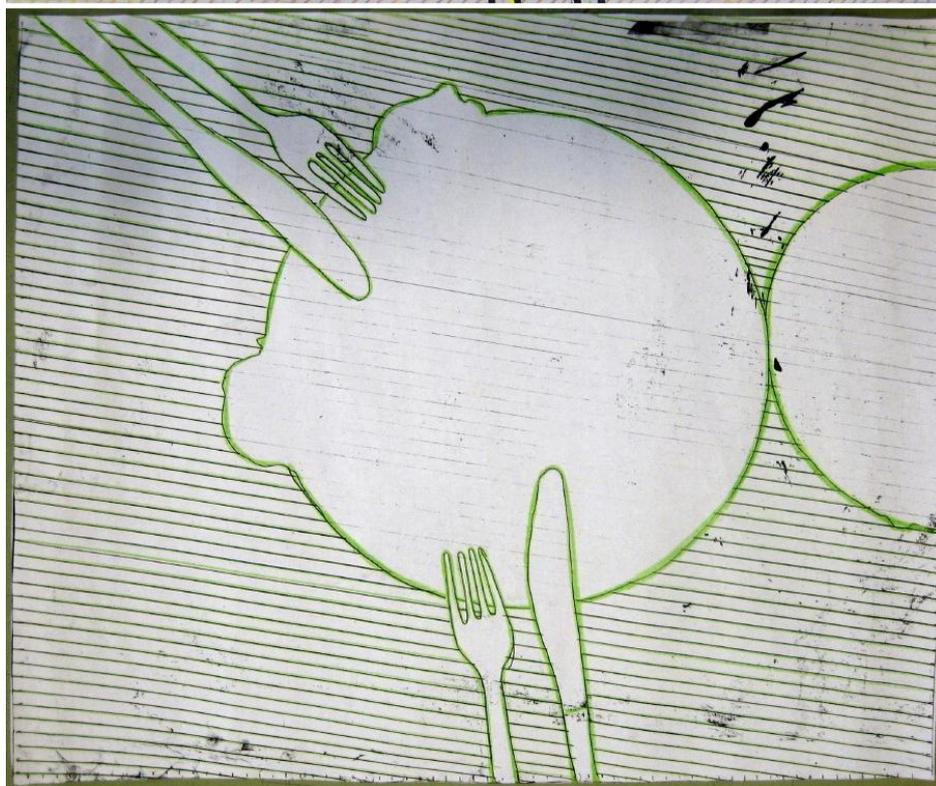
- Proceso de sobreimpresión en el tórculo de matrices de fotoaguafuerte y zieglrografía.

EL proceso completo de creación de una **imagen mixta** de fotoaguafuerte y zieglerografía y las diferentes posibilidades que nos puede ofrecer el uso de las múltiples formas de entintar y estampar queda patentemente reflejado en las imágenes siguientes del trabajo de la alumna Marina de Giuseppe. **Zieglerografía a tres planchas, fotoaguafuerte e imágenes mixtas**. Curso académico 2009-2010.



- Primeros esbozos sobre material fotográfico.

Zieglerografía. Una imagen fotográfica de un plato con comida y cubiertos, aparentemente casual, sirve de punto de partida para iniciar el trabajo de abocetado y de dibujo en la plantilla sobre las tres planchas barnizadas.

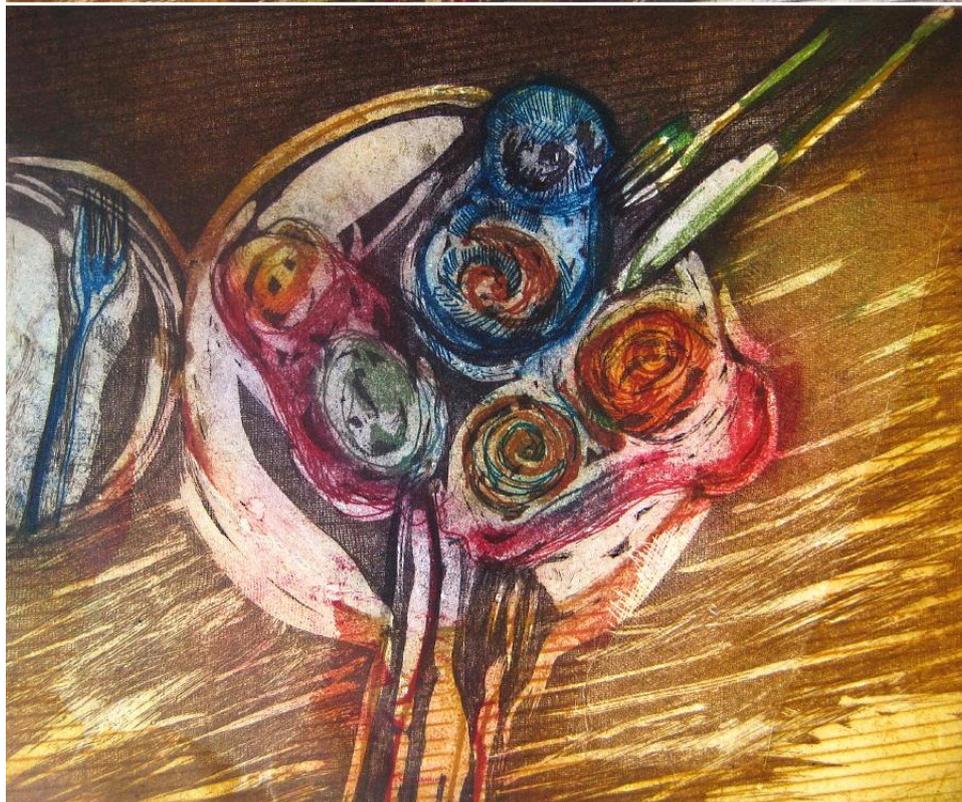


- Boceto y aspecto parcial del dibujo sobre la plantilla.



- Zieglergrafia. Matrices de zinc.

Una vez creadas las matrices, la experimentación en la mesa de entintado con el color y el uso de diversos recursos de estampación, entintados parciales, poupée, etc., dará lugar a un buen número de **pruebas de estado**.



- Zieglerografía. Pruebas de estado.

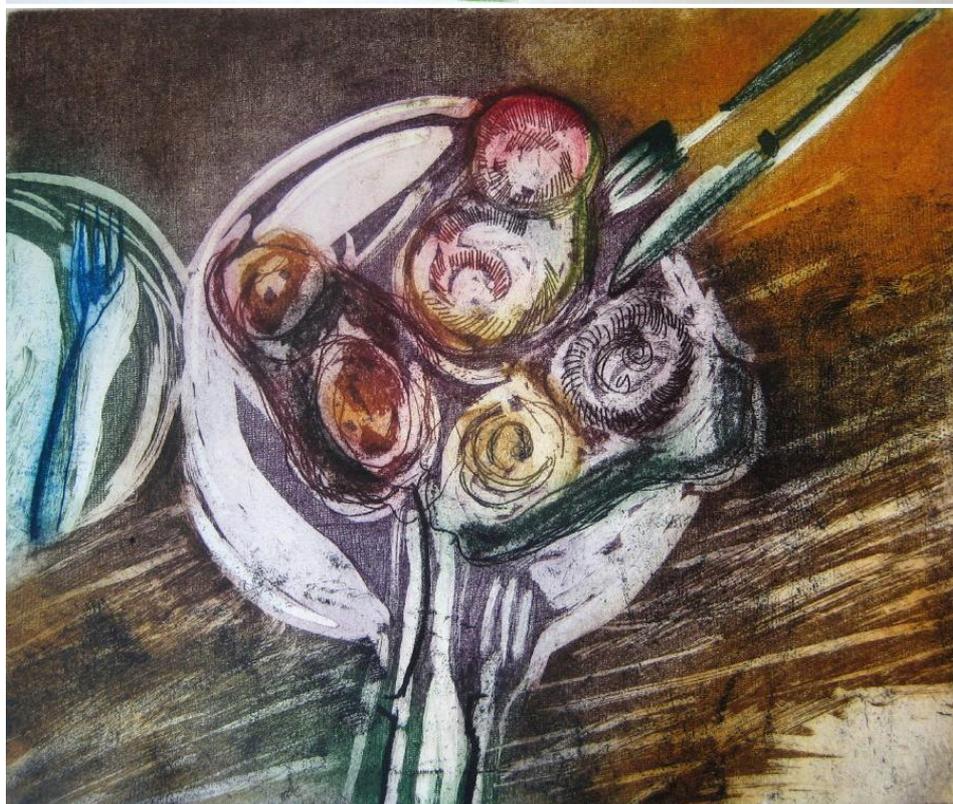


- Zieglerografía. Pruebas de estado.



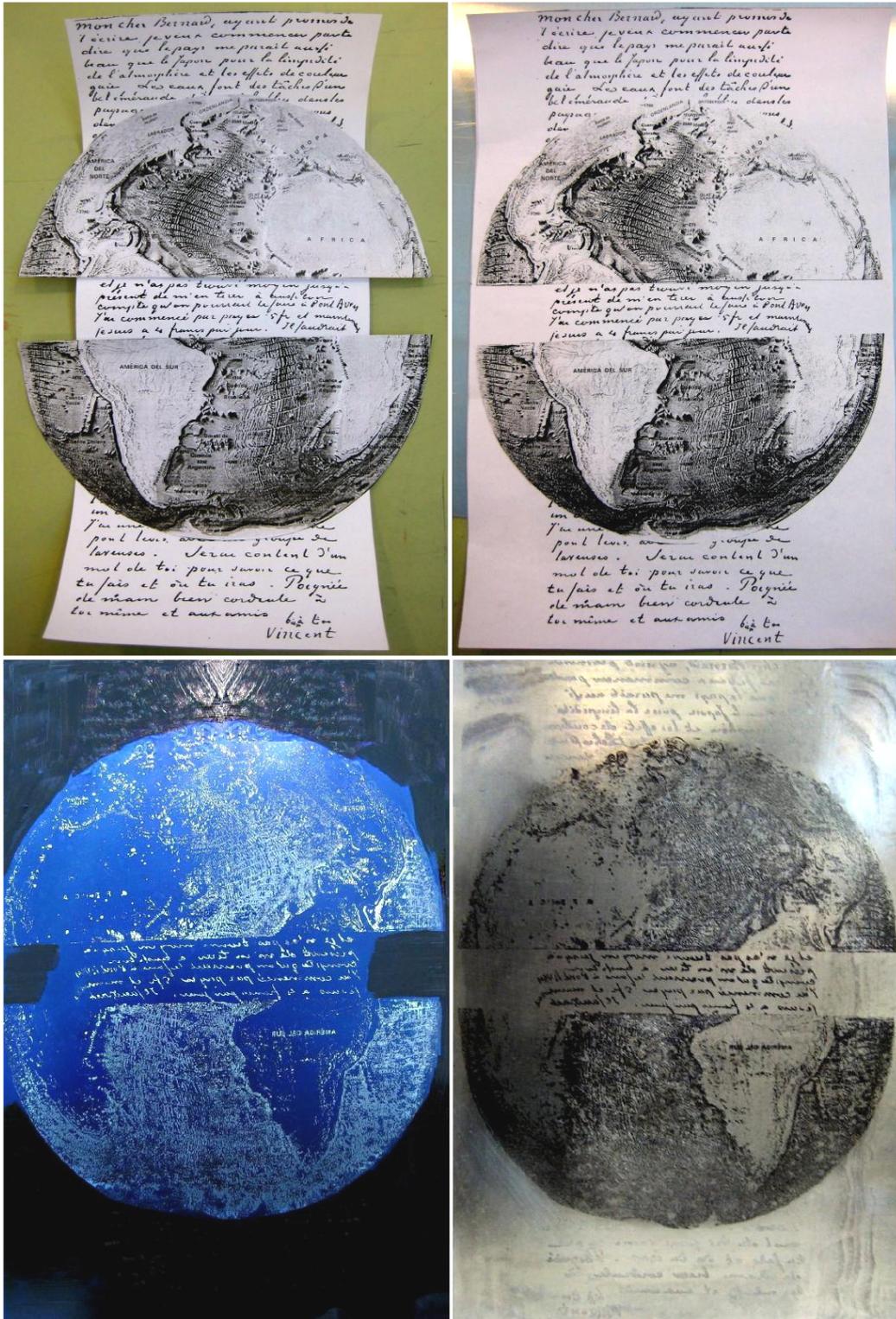
-Zieglerografía. Pruebas de estado.

Nuevas estampas en la que se utilizan aspectos parciales de la obra completa grabada en tres matrices, eliminando alguna de ellas, entintando solo elementos particulares, o utilizando impresiones enmascaradas y desplazadas.

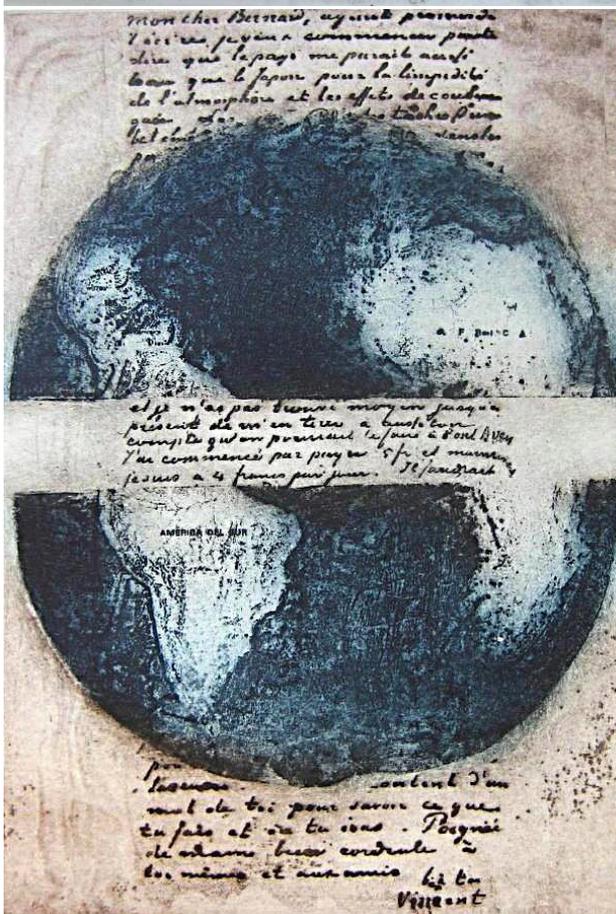


- Zieglerografía. Pruebas de estado.

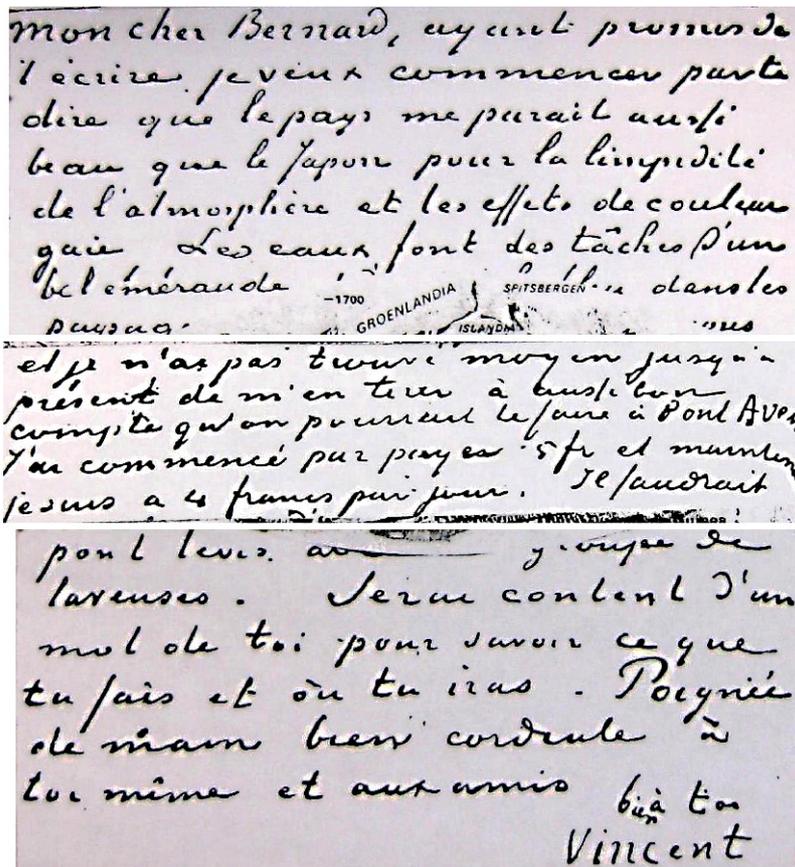
Para la creación del **fotoaguafuerte**, la alumna parte de un collage formado por una imagen del globo terráqueo y fragmentos de una carta perteneciente a la correspondencia de Vincent van Gogh. Fotocopiado y procesado, este collage dará origen a la matriz permanente y a varias estampas con distintos entintados.



- Pasos principales para la creación de una matriz de fotoaguafuerte.



-Estampas de fotoaguafuerte.
 Entintadas en negro y en dos
 colores a la poupée.



-Texto incluido en el fotoaguafuerte.

"Querido Bernard, habiendo prometido escribir quiero comenzar por decirte que la comarca me parece tan bonita como el Japón por la transparencia de la atmósfera y los efectos alegres de color. Las aguas crean manchas de un bello esmeralda..."

"...y no he encontrado forma hasta el momento de mantenerme tan bien como podría hacerlo en Pont Aven. Empecé pagando 5 francos y ahora estoy a 4 francos al día. Sería necesario..."

"...Estaría contento con una palabra tuya para saber lo que haces y donde irás. Un apretón de manos muy cordial para ti y a los amigos. Lo mejor para ti. Vincent"

Con todos los elementos creados hasta el momento, empieza el proceso de composición de una obra nueva. Tres matrices de zieglerografía, una cuarta de fotoaguafuerte que integra imagen y texto y varias pruebas de estado estampadas de diferentes maneras, servirán a la autora para relacionar ideas, imágenes y planteamientos en un nuevo marco, una imagen autónoma diferente. La imagen mixta, objetivo final de todo este proceso de aprendizaje y creación.

En todos los elementos representados se intuye un doble mensaje. Belleza y amenaza. La comida, representada mediante suaves formas de vivos colores, está flanqueada por cubiertos punzantes y agresivos, listos para cortarla y conducirla a desaparecer, a ser devorada. Todo ello sobre un fondo turbulento de color. En el globo terrestre, solo aparece la orografía, el mar ha desaparecido para mostrarnos una representación del

planeta, hermosa pero desolada . En el texto asistimos a una velada petición de ayuda del artista desde un lugar plácido e inspirador en el que le resulta difícil subsistir.

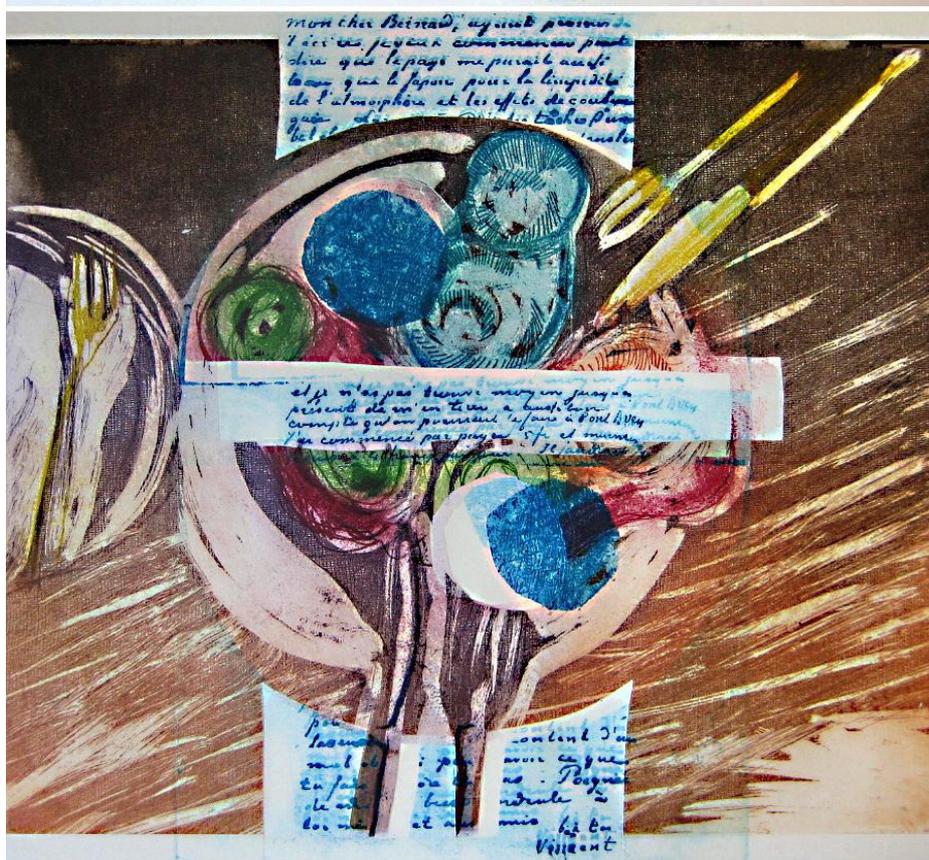
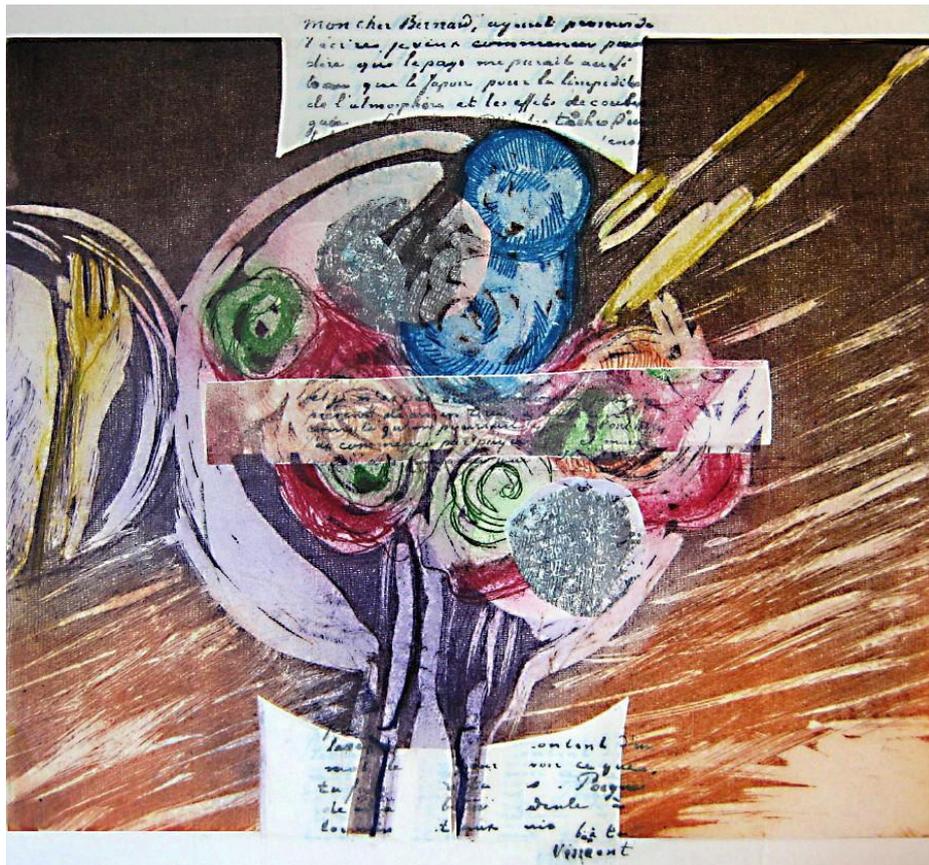
Las varias estampas resultantes del proceso mental y técnico final siguen contando lo mismo, quizás de forma más críptica pero eficaz.



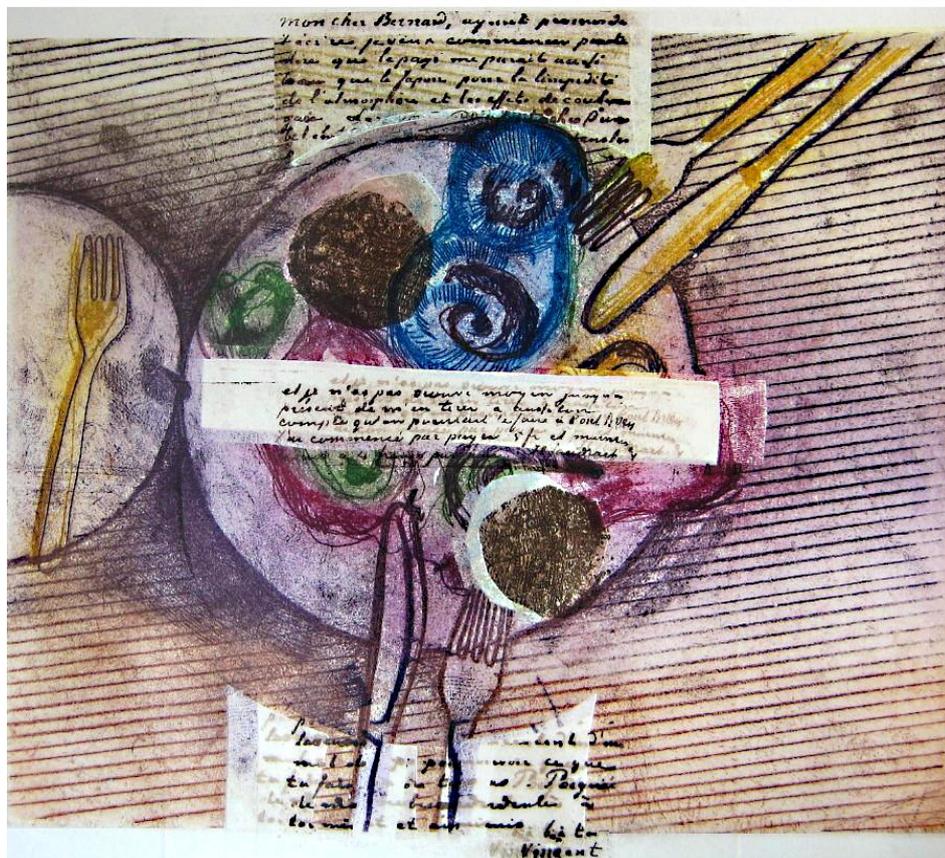
- Marina di Giuseppe. Imagen mixta de zieglerografía y aguafuerte.

En la imagen más despojada, se ponen en relación el texto, los cubiertos y la comida, parte de esta ha sido sustituida por fragmentos del seco relieve del océano. El fondo desaparece y el color de los elementos centrales se dispersa hacia los flancos de la imagen.

La autora ha conseguido plantear una idea compleja y a través de unos medios impuestos por el aprendizaje técnico, ejecutar unos resultados óptimos. El docente está obligado a dotar al alumno de los conocimientos y el método necesarios para dominar las técnicas y a dialogar sobre los procesos mentales que forjarán la obra.



- Marina di Giuseppe. Imágenes mixtas.



- Marina di Giuseppe. Imágenes mixtas.

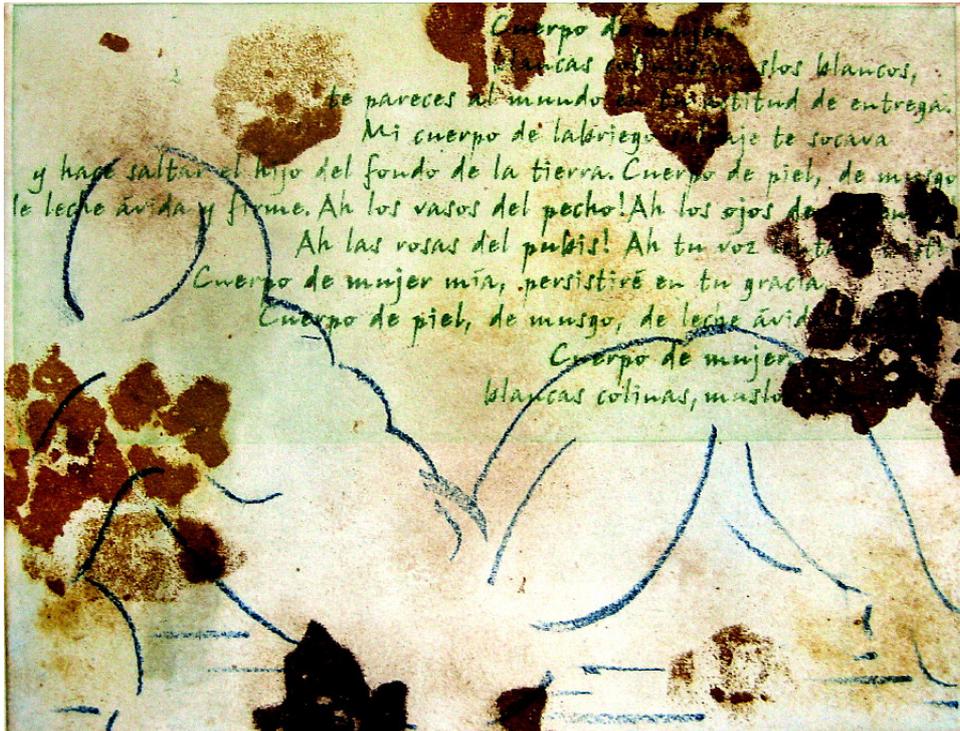
-Ejemplos de estampas finales en que las técnicas, zieglerografía y fotoaguafuerte, se mezclan para crear una estampa mixta definitiva, realizadas por alumnos de la asignatura "La imagen múltiple y procesos de la obra gráfica" entre los cursos académicos 2001-2002 y 2009-2010.



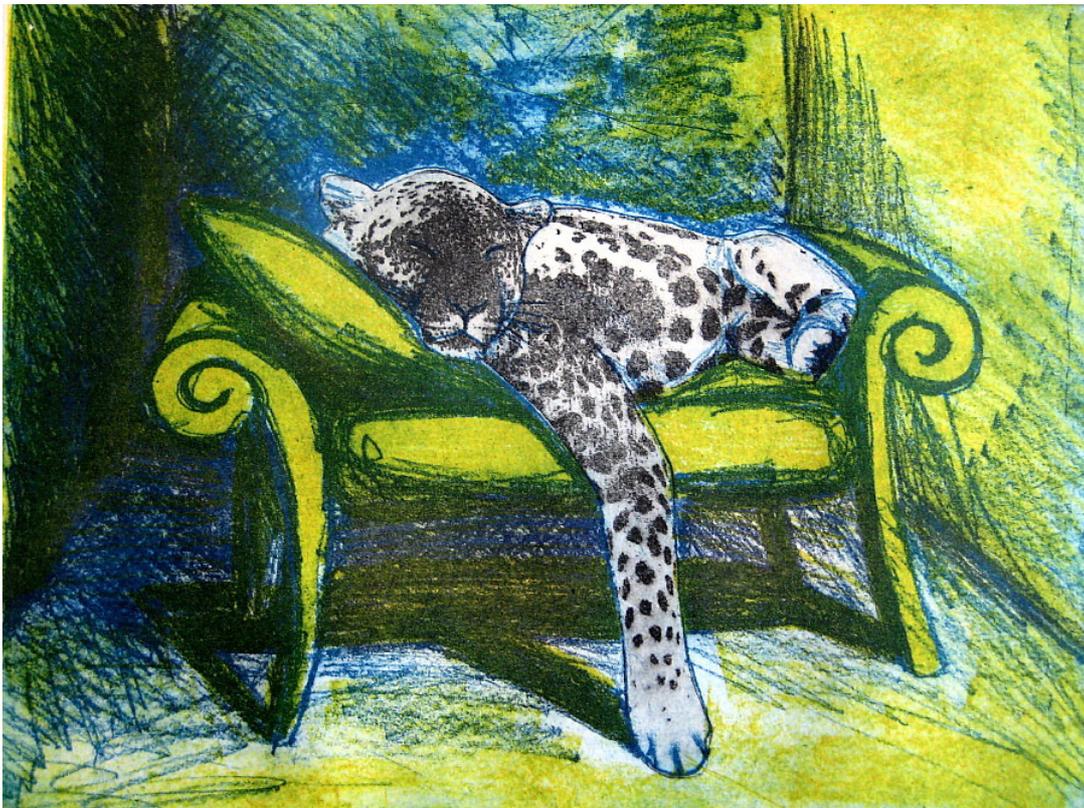
- Yuxtaposición de una zieglerografía a dos planchas y un fotoaguafuerte dividido en dos y entintados con dos colores a la poupée.



- Sobreimpresión parcial de dos figuras recortadas de un fotoaguafuerte y una zieglerografía a dos planchas.



- Sobreimpresión de dos matrices de fotoaguafuerte, las hojas y el texto y una sola plancha perteneciente a una zieglerografía de tres.



- Sobreimpresión de una zieglerografía a dos planchas y un fotoaguafuerte, el leopardo, que sustituye la imagen dibujada del animal por su equivalente fotográfico.



- Sobreimpresión de una zieglerografía a dos planchas y de un fotoaguafuerte en el que se ha entintado parcialmente las figuras humanas, la ermita y parte de la vegetación, a la poupée con cuatro colores. Las zonas de la zieglerografía sobre la que se sobreimprimen los dos personajes no fueron entintadas para crear el halo claro fantasmal que les rodea.

V.- CONCLUSIONES.

A lo largo de su historia, el grabado ha tenido esencialmente dos funciones y modos de desarrollo, el reproductivo y el creativo. Tanto abordado de una forma como de otra, el proceso seguido, al ser indirecto debido al esencial paso de creación de las matrices como vehículo intermedio de multiplicación de imágenes, lo hace diferente de cualquier otra forma directa de creación plástica.

En nuestra tesis hemos tratado de demostrar la crucial importancia del técnico grabador en los procesos de colaboración artística al compartir el proceso creativo con el artista utilizando los lenguajes y técnicas del grabado. Para ello hemos desarrollado las siguientes consideraciones.

A)- El proceso creativo en grabado tiene peculiaridades que lo hacen diferente del resto de las disciplinas plásticas.

B)- Cuando se produce una colaboración creativa entre artista y grabador en la elaboración de imágenes grabadas, los resultados multiplican su calidad y expresividad, esto es, se alteran positivamente.

C)- A partir del estudio y consideración de los diferentes factores que intervienen cuando se establece la colaboración creativa entre el artista y el técnico grabador, se puede establecer un modelo en el que queden codificadas todas las posibles variables y categorías de este proceso.

D)- El conocimiento de las experiencias creativas compartidas, en su doble vertiente de estudio de la historia y análisis de los procesos profesionales propios, tiene un gran interés en el desarrollo de la actividad docente.

A). En cualquier proceso de creación, se parte de indagaciones temáticas, de investigación de ideas y elucubraciones, de reflexión, para proseguir articulando lo manejado de forma concreta, mediante asociaciones visuales con cualquier tipo de referencias que se consideren adecuadas a la mejor consecución de aquello que se persigue narrar y terminar con la ejecución técnica y material del objeto, en este caso artístico.

En el grabado, aparecen condicionantes respecto a cualquier otra técnica de creación de imagen bidimensional, que hacen más complejo el proceso. Es indispensable contar con una infraestructura de trabajo específica, compleja y costosa, que suele solo poseer el especialista. El artista que quiera abordar una obra mediante el grabado, acostumbra a recurrir a un taller ajeno para ello, lo que implica necesariamente una colaboración, de cariz diferente según las circunstancias.

La creación de las matrices de grabado, precisa de una alta especialización y es parte fundamental en el proceso de la obra gráfica. Su ejecución no es meramente mecánica, puesto que en el camino surgen aspectos creativos que precisan de decisiones determinantes para la consecución del resultado final, la estampa o serie de ellas.

Es la matriz el soporte físico de lo ideado, pero no constituye la obra final, está transportándolo hacia su materialización concreta sobre el papel y las técnicas de entintado y estampación sirven para ese propósito. También este aspecto tiene connotaciones de alta consideración en el aspecto creativo. Una buena matriz puede dar como resultado una mala estampa si no se aborda su estampación con la pericia suficiente. Una matriz incompleta o defectuosa puede dar origen a una estampa valiosa si se aplican los recursos necesarios de entintado, limpieza y estampación.

La colaboración se impone, el trabajo en grabado suele ser colectivo cuando el artista que lo aborda no es un especialista.

B). La colaboración entre artista y grabador condiciona necesariamente los resultados. He sido testigo directo de trabajos abortados por falta de entendimiento entre profesionales, que se resolvían de forma inmejorable al cambiar el taller de grabado y su responsable. Se ha de entrar en sintonía y para ello tener una cierta capacidad para comprender la psicología de aquel que tienes enfrente, y con el que has de colaborar en algo tan personal y delicado como es la creación.

Las características individuales de los artistas condicionan el trabajo desde el primer aspecto, el diálogo que dará lugar al conocimiento pleno de lo que se desea, hasta el resultado final, que lógicamente y aunque estemos hablando de una implicación enorme entre las dos mentalidades aunadas para la ocasión, no puede resultar extraño al estilo de expresión que el artista ha desarrollado en su forma de trabajar. El mismo plan de trabajo, queda condicionado por costumbres y modos de ser.

Distintos conceptos temáticos del artista implican diferentes análisis, y diferentes psicologías también, no hay dos personas iguales. Cualquier error o malentendido en este intercambio de intenciones, puede generar inconvenientes que influirán en la calidad de la obra concreta realizada en colaboración.

Podemos deducir que un mismo artista con los mismos objetivos, conseguiría resultados diferentes dependiendo del grabador con quien trabajara. Y de hecho así es. Soy también testigo de ediciones de varias imágenes parcialmente resueltas entre el artista y dos colaboradores diferentes, con resultados palpablemente distintos.

Cuando se produce una identificación verdadera se enriquece el resultado, la obra se beneficia de un doble esfuerzo y el trabajo en cada una de las fases de la creación va conformando aquello que acabará por ser el objeto artístico concreto, la edición de un grabado o de una serie de ellos. El ejercicio de la creatividad compartida en la ejecución de la obra gráfica revaloriza los resultados finales.

C). Con el análisis de las obras realizadas en colaboración entre un artista plástico y un grabador, en su vertiente histórica, que se ha expuesto en esta tesis doctoral y con mi directa implicación en los procesos y estrategias de trabajo descritas, partiendo de los trabajos desarrollados en mi práctica profesional como asesor técnico en grabado, puedo asegurar que dependiendo del grado de implicación entre los dos responsables y de los posibles condicionamientos exteriores a ellos, en la creación compartida se pueden establecer cuatro categorías generales, más otras dos que quedan fuera de los objetivos del capítulo dedicado a las obras en las que he trabajado directamente como técnico grabador: el grabado reproductivo y el de creación realizados por un artista grabador en solitario.

Aunque todas las experiencias son diferentes, como lo son los individuos que las generan, éstas se pueden encuadrar dentro de uno de estos cuatro grupos o supuestos de colaboración, dependiendo del grado de implicación alcanzado entre los dos profesionales embarcados en el proyecto creativo. En ocasiones, cuando el taller cuenta con un grupo de colaboradores competente, esta doble implicación se hace extensiva a todos los individuos cercanos a la propuesta realizada. Se escuchan todas las voces y se pueden poner en práctica aquellos aspectos concretos, valiosos para la obra, surgidos del esfuerzo colectivo.

Todos los casos analizados encuentran reflejo en el esquema gráfico establecido dentro de esta tesis. Por tanto, podemos afirmar que se ha conseguido enunciar un campo de variables concreto y adecuado a todas las circunstancias que puedan darse en las relaciones que se establecen entre artistas y técnicos grabadores en cualquier momento de la historia.

Las experiencias profesionales propias han sido esenciales para tratar de aclarar las relaciones entre el técnico grabador y el artista, hasta ahora envueltas en un oscurantismo que ha perjudicado enormemente al reconocimiento de las aportaciones del técnico grabador en el proceso de creación. La experiencia de vivir en directo los diversos supuestos que en esta tesis se estudian, ha sido esencial para tener consciencia absoluta del grado de implicación existente entre ambas personas. Solo desde dentro se puede apreciar en su totalidad la importancia de la relación y de todos los aspectos que la componen.

D). Los conocimientos y la experiencia adquiridos en el desarrollo de esta manera de trabajar en colaboración, adquiridos en mi carrera como técnico grabador y el estudio de las experiencias históricas, en las que la identificación con otra persona para conseguir unos resultados concretos es el objetivo, existe una doble vertiente de beneficios derivados de la experiencia y el estudio aplicables a la docencia del grabado y parcialmente a la de cualquier disciplina de creación. El puramente personal que se desarrolla entre los dos profesionales empeñados en la tarea y el técnico, consecuencia de los procesos utilizados, investigados y estudiados en las experiencias históricas para conseguir la obra artística concreta. En la colaboración entablada con el artista, se han de abordar aspectos relacionados con la psicología particular de cada individuo, con su temática artística, con su método de trabajo y su forma de llevarlo a cabo.

Cada uno de esos aspectos, exige un análisis diferente y el ejercicio continuado de esa forma, forzosamente variable, de analizar comportamientos, temáticas, planificaciones y métodos de trabajo, constituye un bagaje impagable a la hora de ejercer una labor docente eficaz en el campo de la creación que nos ocupa.

En la enseñanza del grabado, es un objetivo inmediato la adquisición por el alumno de unas habilidades técnicas concretas, más o menos complejas según su nivel de formación.

La asimilación de esas enseñanzas específicas, mediante la práctica continuada de una serie de mecanismos técnicos, pueden ser para él un trámite necesario, de contenido imprescindible y relativamente árido o una forma de adquirir conocimientos que al mismo tiempo que le adiestran en desarrollos prácticos, la llamada "cocina" del grabado, le ayuden a entrar en el mundo de las ideas utilizando todo lo demás como vehículo.

La formación de conceptos temáticos, el análisis de ideas, de bocetos, la adaptación de todo ello a la consecución de unos resultados interesantes y no a meras tentativas sin valor artístico por inmaduro que este pueda resultar, ha de ser un punto focal de la enseñanza de las artes.

Para enseñar a idear o a vencer las dificultades derivadas de la inexperiencia que el alumno pueda presentar, la agilidad que proporciona el trabajo compartido en las ediciones con profesionales y la pasión que despierta el estudio de las experiencias históricas, son cruciales en la práctica del ejercicio docente. La ductilidad necesaria para abordar caracteres personales complejos o no, pero en cualquier caso muy diferentes entre si, también es valioso a la hora de comprender al alumno como individuo particular, con una serie de necesidades, características y anhelos, merecedores del mayor respeto y de la dedicación a la que el gusto por la enseñanza obliga.

En el ámbito de la docencia, mi condición de grabador docente ha permitido ampliar la reflexión sobre la creación compartida en grabado, ya que en ella se producen circunstancias coincidentes con las del esquema gráfico general.

Esta investigación pone de manifiesto la importancia y responsabilidad de los grabadores dentro del ámbito educativo de las Bellas Artes ya que su influencia ha de ser de gran importancia en el posterior desarrollo del alumno como artista profesional. Mi experiencia como profesor de grabado en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, ha sido definitiva para poder analizar esta relación de colaboración, viendo que se producen más aspectos coincidentes que divergentes con las experiencias anteriores, la histórica y la profesional.

Como consecuencia se han obtenido una mayor aportación de datos para nuestro análisis y un mayor calado en el mismo. También hemos comprobado la extraordinaria complejidad del reto educativo en este campo y la importancia que la formación del profesor de grabado tiene en sus dos vertientes, la técnica y la artística.

CONCLUSIÓN FINAL.

Cuando se produce la colaboración creativa entre un artista y un grabador para crear imágenes grabadas los resultados multiplican su valor, calidad y expresividad, gracias a las aportaciones del técnico grabador en la mayoría de los pasos del proceso creativo del grabado. La presencia del técnico grabador en el proceso altera los resultados de forma considerable ya que a los valores del propio artista se suman las aportaciones de su experiencia técnica y conocimiento artístico.

Se puede afirmar sin dudas, que la colaboración creativa proporciona resultados superiores a la circunstancia alternativa de creación de una imagen grabada en soledad, como sucede en el caso de los artistas grabadores. La colaboración se convierte en pretexto para que el artista incorpore a su ideario consideraciones, que si inicialmente inciden en cuestiones técnicas, poco a poco se van extendiendo a aspectos del lenguaje de representación que terminan afectando incluso al sentido final de las imágenes. Esto se produce en parte porque todo técnico grabador es, sin duda, un artista de mirada sensible y agudizada por el contacto y conocimiento del proceso creativo del grabado, hecho que contribuye a abrir su mente y a ampliar sus su conocimiento del medio gráfico y artístico.

Esta tesis ha pretendido, a través de un estudio riguroso, demostrar la trascendencia del técnico grabador en su colaboración con los artistas de otras disciplinas para la creación de grabados y dar a este personaje el reconocimiento histórico que en particular durante el siglo XX se ha ocultado, debido a intereses comerciales, detrás del trasnochado concepto del artista como ser superior, capaz de recibir inspiraciones divinas vetadas a los demás mortales.

- Bibliografía: Artistas y Escuelas de Grabadores .

- ACOSTA, Laura.** *Domus omnia*. Isabel Ignacio Galería de Arte. Sevilla, 2007
- ADHÉMAR, Jean.** *La gravure en France au XVIème siècle*. Bibliothèque Nationale de France. París, 1957
- ALDOVINI, Laura.** *Primatice, maître de Fontainebleau*. Musée du Louvre, Réunion des musées nationaux. París, 2004
- ALONSO MOLINA, Oscar.** *Imágenes bajo control*. ABC Cultural, Madrid, 23 Octubre 2010
- ANTREASIAN, Garo. y ADAMS, Clinton.** *The Tamarind Book of Lithography. Art & Techniques*. Harry N. Abrams, Inc. Publishers. Nueva York, 1971
- ARCHER, Madeline Cirillo.** *Italian masters of the sixteenth century*. Abaris Books. Nueva York, 1995
- ARGAN, Giulio Carlo.** *Renacimiento y Barroco: El arte italiano de Miguel Ángel a Tiepolo*. Akal. Madrid, 1999
- BADEROU, Henri.** *The school of Fontainebleau*. Eds. Albert Skira. París, 1940
- BAILEY, Anthony.** *John Constable: A Kingdom of His Own*. Chatto & Windus. Londres, 2006.
- BALLESTER AÑÓN, Rafael. PÉREZ, David.** *Luís Moscardó*. Galería Arte Xerea. Valencia, 1990
- BARNES, Susan J.** *Van Dyck a Genova: grande pittura e collezionismo*. Electa. Milán, 1997
- BARRO, David.** *Luís Gordillo: Archipiélago: serigrafías y monotipos*. Galería La Caja Negra. Madrid, 2009
- BARTSCH, Adam von. OBERHUBER, Konrad** (editor). *The works of Marcantonio Raimondi and of his school*. Abaris Books. Nueva York, 1978
- BASTA, Chiara.** *Tiepolo e Palazzo Labia*. Skira,. Milán, 1996
- BAUTISTA, Amalia. PORLAN, Alberto. MÁRQUEZ, Pablo.** *Pecados*. El Gaviero Ediciones. Almería, 2005
- BÉGUIN, Sylvie.** *L'École de Fontainebleau : Le Maniérisme a la Cour de France*. Gonthier-Seghers. París, 1960

BELLORI, Giovanni P. *Vite de' pittori, scultori e architecti moderni*. Mascardi. Roma, 1728. Einaudi, Turín 1976

BELZUNCE, Manolo. TORRES, Cipriano. *Los días de la jámila*. Galería La Aurora. Murcia, 2006

BENÍTEZ DUEÑAS, Issa María. RIAD Taher, OROZA, Carlos. *Horizontes sen dono : 2 de marzo-3 de abril, 2008, Galería Nacional Jordana de Bellas Artes*. Instituto Cervantes. Madrid, 2008

BERNARDINI, Maria Grazia. *Antón van Dyck: riflessi italiani*. Skira. Milán, 2004

BLAKE, Robin. *Anthony van Dyck: a life. 1599-1641*. Constable. Londres, 1999

BLASCO, Elena. *Aquí todo muta*. Galería Ángel Romero. Madrid, 1997

BLASCO, Elena. *Al deseo lo meneo: o qué más da no entender*. Galería Ángel Romero. Madrid, 1991

BLASCO, Elena. *Elena Blasco: se puede, se puede, se podía*. Galería Fúcares. Madrid, 2000

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

BROWN, Jonathan. (director). *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII*. Museo del Prado, El Viso. Madrid, 1999

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

CALVO SALANOVA, Concha. *Catálogo de adquisiciones 2007*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2008

CAMERON, Dan. *Luís Gordillo: los años ochenta*. Tabapress. Madrid, 1991

CANELLES, Vicente. DANVILA, José Ramón. *Pablo Márquez*. Galería Ignacio Várez. Madrid, 1992

CARPIO, Francisco. *Ángel Haro: obra 1982-1999*. Godoy. Murcia, 2000

CARPIO, Francisco. *Interior sonoro*. Fundación Caja Murcia. Murcia, 2005

CARPIO, Francisco. *La voz sumergida: suite Kolesnikov*. Producciones Nómadas. Murcia, 2004

CARROLL, Eugene A. *The drawings of Rosso Fiorentino*. Garland Pub. Nueva York, 1976

CARROLL, Eugene A. *The prints of Rosso Fiorentino*. Grunwald Center for the Graphic Arts at UCLA. Los Ángeles. 1989

CASTAÑO, Adolfo. *Brasas y Baldío*. Catálogo. Arco 93. Galería Estiarte. Madrid, 1993

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

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Antón Lamazares: un saco de pan duro*. Ayuntamiento de La Coruña. La Coruña, 2001

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Luís Moscardó*. Galería Trama. Madrid, 2007

CERECEDA, Miguel. GONZÁLEZ de ALEDO, Jaime. *Luis Gordillo: dúplex*. Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia. Madrid, 2004

CHASTEL, André. *Le Sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme a la contre-Reforme*. Gallimard. París, 1984

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

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

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

CORDELLIER, Dominique. *Primaticcio: un bolognese alla Corte de Francia*. 5 Continents. Milán, 2005

CORDERO, Fernando. OLIVARES, Rosa. FERNÁN VELLO, M. Anxo. *Follas de Sempre/Follente Bemil*. Galería La Caja Negra. Madrid, 2004

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

CUNDALL Joseph. *The Great Works of Raphael Sanzio of Urbino; A Series of Thirty Photographs from the Best Engravings of His Most Celebrated Paintings*. Nabu Press. Charleston, 2010

DAVIS, Marion. *The School of Fontainebleau. An Exhibition of Paintings, Drawings, Engravings, Etchings and Sculpture 1530-1619.* Fort Worth Art Center. Fort Worth, 1965

DAVIS, Marion. *The School of Fontainebleau. An Exhibition of Paintings, Drawings, Engravings, Etchings and Sculpture 1530-1619.* Fort Worth Art Center. Fort Worth, 1965

DAY, Peter. *Drawings and etchings by Anthony van Dyck 1599-1641 : an exhibition of the artist's original portrait drawings and their related engravings from the Devonshire Collection Chatsworth.* Sheffield City Art Galleries. Sheffield, 1978

DEAN, Clay. PON, Lisa, FAIRBANKS, Theresa. *Changing impressions : Marcantonio Raimondi & sixteenth century print connoisseurship.* Yale University Art Gallery. New Haven, 1999

DELACRE, Maurice. *Le dessin dans l'oeuvre de Van Dyck.* Palais des Académies. Bruselas, 1934

DEL CAMPO, Victor. *Taller de Oscar Manesi. Grabados. ediciones y obras de sus técnicos.* Centro Cultural La Asunción. Diputación de Albacete. Albacete, 1997

DEPAUW, Carl. LUIJTEN, Ger. *Anton van Dyck y el Arte del Grabado.* Fundación Carlos de Amberes. Madrid, 2003

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

DOMENECH, Aureli. HERRERO Tono. *Cinco camas, de la serie: Practicables.* Ajuntament de l'Alcúdia. Alcudia, 2004

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

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

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

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

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

FRATTINI, Eric. JIMÉNEZ, Pablo. *César Galicia: por la cara norte= the north face.* Sinsentido. Madrid, 2003

FUENTES FEO, Javier. *Lamazares*. Sociedad Estatal para la acción cultural exterior. Madrid, 2005

GABILONDO, Ángel. RUIZ de SAMANIEGO, Alberto. *Antón Lamazares: gracias do lugar*. Centro Galeno de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela, 1997

GALICIA, César. *César Galicia, exhibition Staempfly Gallery New York*. Gran Vía. Madrid, 1990

GALLARDO, Bosco. *Dos: Luís Gordillo: cuaderno didáctico*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2007

GARCÍA, Aurora. *Luís Gordillo: obra sobre papel (1997-1999)*. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Madrid, 1999

GARCÍA YELO, MARÍA. *Luís Gordillo. Iceberg Tropical*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2007

GIANNETTI, Claudia. *Ästhetik des Digitalen. (Ein intermediärer Beitrag zu Wissenschaft, Medien und Kunstsystem)*. Springer. Viena, 2004

GIGLIOLI, D.H. *Raimondi e Jacopo Francia*. Editoriale Umbra SAS. Foligno, Nota su Marcantonio 1934

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

GINER, Javier. *Siempre el individuo....*. Galería Luís Adelantado. Valencia, 1987

GOLDMAN, Judith. *American Prints. Process & Proofs*. Whitney Museum of American Art. Harper&Row, Icon Editions. Nueva York, 1981

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Artistas Grabadores en la Edad del Humanismo*. Liber Ediciones. Pamplona, 1999

GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis. *Antonio de Salamanca y los libros españoles en la Roma del siglo XVI*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Academia de España en Roma: *Roma y España, un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*. 2 vols., I, pp. 335-366. Seacex. Madrid, 2007
http://www.seacex.es/Spanish/Publicaciones/CONGRESO_ROMA_Y_ESPA%C3%91A_V OL%20I/Antonio%20de%20Salamanca.pdf

GORDILLO, Luis. *Luís Gordillo, obra reciente*. Catálogo. Galería Soledad Lorezo. Madrid, 1987

GORDILLO, Luis. *Luís Gordillo, Suite Manesi, grabados. Celulario, litografías*. Catálogo. Estampa 95. T.F. Editores. Madrid, 1995

GRAFTON, Carol Belanguer. *Great woodcuts of Albrecht Durer.* Dover Publications Inc. Mineola, Nueva York, 2004

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>

GREINDL, Edith. *De Rubens à Van Dyck : l'âge d'or de la peinture flamande.* Renaissance du Livre. París, 1994

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

GROSS, Anthony. *Etching, Engraving and Intaglio Printing.* Oxford University Press. Londres, 1970

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

HARO, Ángel. *Andante.* Galería La Aurora. Murcia, 2007

HARO, Ángel. *El Motín de los Sueños.* Galería La Aurora, Murcia. Galería Begoña Malone. Madrid, 2003

HAUSER Arnold. *El Manierismo: la crisis del Renacimiento y el nacimiento del Arte Moderno.* Guadarrama. Madrid, 1971

HEARN, Karen. *Van Dyck and Britain.* Tate Publishing. Londres, 2009

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

HERBET, Félix. *Les graveurs de l'école de Fontainebleau.* B.M. Israël. Ámsterdam, 1969

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

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

HUICI, Fernando. CILLEZA, Monserrat. *Y túúúuuuuu queteeeeee creíiiiiiiiiias elrydetodoelmundoooooooooooo.* Diputación Provincial de Málaga. Málaga, 2002

IVINS, William M. *Engravings by Four Renaissance Masters.* Metropolitan Museum of Art Bulletin, New ser., v. 2, no. 10. Nueva York, (Junio, 1944)
<http://www.metmuseum.org/publications/bulletins/1/pdf/3257099.pdf.bannered.pdf>

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

JIMÉNEZ, José. *Luís Gordillo.* Museo de Arte Zapopán, Jalisco. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla, 2006

JIMÉNEZ, Pablo. *La piel de la manzana.* Catálogo. Galería Guereta. Madrid, 1994

JIMÉNEZ BURILLO, Pablo. *Cesar Galicia: Realidad y realismo.* Centro Cultural Conde Duque, 2004. Sinsentido. Madrid, 2003

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

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

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

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

LABORDE, Leon de. *Les Comptes des Batiments du Roy (1528-1571).* J.Baur. París, 1877-1880

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

LAMAZARES, Antón. *Anton Lamazares : [exposition] Grand Palais, Paris, Octobre 1984.* Elisabeth Frank Gallery. París, 1984

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

LARSEN, Erik. *L'opera completa de Van Dyck, 1626-1641.* Rizzoli. Milán, 1980

LAWNER, Lynne. *I modi : the sixteen pleasures : an erotic album of the Italian Renaissance : Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Pietro Aretino, and Count Jean-Frédéric-Maximilien de Waldeck.* Peter Owen. Londres, 1988

LAWSON, James. *Van Dyck: paintings and drawings.* Prestel. Nueva York-Munich, 1999

LEPPER, Gereon. MARCO, Ángeles. *Entre-tiempos.* Trayecto Galería. Vitoria-Gasteiz, 1992

LÉVÊQUE, Jean-Jacques. *L'école de Fontainebleau.* Editions Ides et Calendes. Neuchâtel, 1984

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

LIEURE, J. *L'École Française de Gravure. Des origines à la fin du XVI-e siècle.* La Renaissance du Livre. París, 1930

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

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

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

MÁRQUEZ, Pablo. *Inocencio X.* Catálogo. Arco 96. O. Manesi Editor. Madrid, 1996

MARTÍN GARZO, Gustavo. *Iles Quén.* Catálogo. Galería La Caja Negra. Madrid, 2000

MAUQUOY-HENDRICKX, Marie. *L'iconographie d'Antoine van Dyck : catalogue raisonné.* Bibliothèque Royale Albert I. Bruselas 1991.

McNAIRN, Alan. *L'Iconographie de Van Dyck.* National Gallery of Canada for the Corporation of National Museums of Canada. Ottawa, 1980

McNAIRN, Alan. *The young Van Dyck.* National Gallery of Canada, National Museums of Canada. Ottawa, 1980

MERLE du BOURG, Alexis. *Antoon van Dyck: portraits.* Fonds Mercator. Bruselas, 2008

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

MOIR, Alfred. *A profile of the seventeenth century : prints from van Dyck's Iconography .* Regents of the University of Calif. Los Ángeles, 1991

MONTERO GIMÉNEZ, Lucia. *Primera escuela de Fontainebleau: Manieristas y estuco hacia 1530.* Nancy. Valladolid, 2009

MOSCARDÓ, Luís. *Luís Moscardó.* Galería de Arte Clérigos. Lugo, 1999

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

MÜLLER HOFSTEDE, J. *Van Dyck,* Rizzoli/Skira. Milán, 2004

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

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

NUNGESESSER, Michael. LINDNER, Ger. *Im Licht der Wirklichkeit : zeitgenössischer Realismus in Spanien*. Panorama Museum. Bad Frankenhausen, 2007

O'CONNOR, Ferry. *Black Diamond*. Fundación Caja Murcia. Concejalía de Cultura. Cartagena, 2006

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

PÉREZ, David. *Bernardo Tejada*. Galería Cànem. Lápiz, 1994. N.102 abr. Pag.76-77

PÉREZ, David. *El silencio de los cuerpos*. Galerie Phal. Paris, 1992

PLOMP, Michiel C. *Peter Paul Rubens (1577–1640) and Anthony van Dyck (1599–1641): Works on Paper*. En *Heilbrunn Timeline of Art History*. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 2000

http://www.metmuseum.org/toah/hd/rvd_d/hd_rvd_d.htm

(Octubre, 2003)

PON, Lisa. *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi copying and the Italian Renaissance Print*. Yale University Press. New Haven – Londres, 2004

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

PREISING, Dagmar. *Anthony van Dyck : Porträts in Radierung und Kupferstich*. Suermondt Ludwig Museum. Aquisgrán, 1988

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

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

RENOUVIER, Jules. *Des types et des manières des maîtres graveurs : pour servir à l'histoire de la gravure en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas et en France. XVIe et XVIIe siècles. 2e partie*. Boehm. Montpellier, 1853-1856

REPLINGER, Mercedes. PEREDA, Rosa. *Cateura*. Catálogo. Galería Belarde 20. Madrid, 2000

REPLINGER, Mercedes. *Una Otra Manera*. Catálogo. Galería Pi & Margall. Madrid, 2000

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

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

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

RODRIGUEZ, Irene. *De Aeterna Memoria.* Proyecto Final Master. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense. Madrid, 2010

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

RUIZ, Cruz. SERENA, Juan. *Luís Gordillo .* Siruela. Madrid, 2008

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

SHOEMAKER, Innis H. *The Engravings of Marcantonio Raimondi.* The Spencer Museum of Art. Allen Press inc. Kansas, Lawrence, 1981

SUÑER, Gemma. BONET, Juan Manuel. *Luís Gordillo: obra gráfica completa (1966-1994).* Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 1994

TARSOT, L. CHARLOT, M. *Le Château de Fontainebleau.* Bibliothèque National de France. (s.n.). París, 1900-1910

TEJEDA, Bernardo. *Bernardo Tejada.* Galería de arte Clérigos. Lugo, 1999

TEJEDA, Bernardo. *Equipaje.* Espai d'Art la Llotgeta. Obra social CAM. Valencia, 1998

TEJEDA, Bernardo. *Menciña vermella.* Museo do Castro de Viladonga. Castro de Rei, Lugo, 2002

TEMPESTINI, Anchise. SETTIS, Salvatore. *Van Dyck, Rubens, Van Dyck.* Ediart. Todi, 2009

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

THOMPSON, Wendy. *The Printed Image in the West: Engraving.* En *Heilbrunn Timeline of Art History.* The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2000
http://www.metmuseum.org/toah/hd/engr/hd_engr.htm (Octubre,2003)

TORRES GUARDIOLA, Pascal. *Van Dyck graveur: l'art du portrait.* Musée du Louvre. París, 2008

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

TURNER, Simon. DEPAUW, Carl. *Van Dyck. Colección : The new Hollstein : Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700 .* Sound and Vision Publishers. Ouderkerk aan den Ijssel, 2002

ULPIANO, Rosa. *Luis Moscardó.* Galería Trama. Madrid, 2004

VAES, Maurice. *Le séjour de Van Dyck en Italie (mi-novembre 1621-automne 1627).* Institut historique belge de Rome. Roma, 1924

VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos.* Cátedra. Madrid, 2007

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

VERDI, Richard. *Anthony van Dyck (1599-1641) : "Ecce Homo" and "The mocking of Christ".* Barber Institute of Fine Arts. Birmingham, 2002

VOORHIES, James. *Fontainebleau.* En *Heilbrunn Timeline of Art History.* The Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 2000
http://www.metmuseum.org/toah/hd/font/hd_font.htm (Octubre, 2002)

VV.AA. *100 Artistas Españoles .* Exit Publicaciones. Madrid, 2008

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

VV.AA. *Ars Moenia: obra actual de artistas lucenses en el Museo Provincial de Lugo.* Diputación Provincial de Lugo. Lugo, 2004

VV.AA. *Artistas representados.* Catálogo. Galería My name's Lolita Art. Valencia, 1992

VV.AA. *Cesar Galicia, Realidad y Realismo.* Sin Sentido. Madrid, 2003

VV.AA. *Clés, tendances et propositions de la Collection Estampa.* Centre d'Art Contemporain. Bruselas, 1997

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

VV.AA. *Cristina Alabau / Bernardo Tejada.* ESPAIS Centre d'Art Contemporani. Girona, 1998

VV.AA. *Fontainebleau et l'estampe en France au XVIe siècle : Iconographie et contradictions.* Château-Musée Ville de Nemours. Nemours, 1985

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

VV.AA. *Garaje.* Fundación Eduardo Barreiros. Madrid, 2000

VV.AA. *Gesto y orden : Pedro Castortega, José Manuel Ciria, Antón Lamazares : [exposición] Palacio de Velázquez, Madrid, septiembre-octubre 1994.* Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística. Madrid, 1994

VV.AA. *Imágenes, una voz: Luis Gordillo, obra gráfica (1972-2008).* Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo. Marbella, 2009

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

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. *Mambo Norte, Ángel Haro.* Ayuntamiento de Cartagena. Cartagena, 1991

VV.AA. *Os santos: trece epígonos.* Museo provincial de Lugo. Lugo, 2009

VV.AA. *Paisaje Privado.* Galería La Aurora. Murcia, 2002

VV.AA. *Realismos.* Mato Ansorena. Madrid, 1993

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

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>

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

WASSERMAN, Janet. *A Schubert Iconography: painters, sculptors, and engravers.* Music in Art, vol. XXVIII. Nº 1-2. Nueva York, 2004

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

WITT, Antonio Antony de. *Marcantonio Raimondi : incisión.* La nuova Italia. Florencia, 1968

WOLFE, Townsend. *Magic Vision.* Arkansas Museum of Art Edit. Arkansas, Little Rock, 2002

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

ZARZA, Victor. *Testigo de la Catástrofe.* ABC Cultural. Madrid, 17 de Mayo de 2008

ZERNER, Henri. *École de Fontainebleau: Gravures.* Arts et Metiers Graphiques. París, 1969

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

-Páginas web y enlaces específicos de Museos e Instituciones.

Albertina

<http://gallery.albertina.at/eMuseum/code/emuseum.asp>

Bibliothèque national de France. BnF

<http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?contexte=accueil&destination=accueil.jsp>

British Museum

<http://www.britishmuseum.org/research.aspx>

Fitzwilliam Museum.

<http://www.tate.org.uk/research/researchservices/printrooms/>

Metropolitan Museum of Art

http://www.metmuseum.org/toah/hi/te_index.asp?s=all&t=all&d=drawings_and_prints

MoMA

http://www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10110§ion_id=T051381

Musée Français de la Photographie

<http://collections.photographie.essonne.fr/board.php>

Musée du Louvre

<http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=home>

Museo del Prado

<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/tiepolo-giovanni-battista/>

National Gallery of Australia

<http://nga.gov.au/exhibition/constable/Default.cfm?MnuID=1>
<http://nga.gov.au/InternationalPrints/Tyler/Default.cfm?MnuID=4>

OriginalPrints.com

<http://www.originalprints.com/search.php?&sid=7ea9a1709e0073782c72b610eeabe17>

Rijksmuseum

http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/RP-P-OB-11.772?lang=en

Singapore Tyler Print Institute

<http://www.stpi.com.sg/>

Tamarind Institute

<http://tamarind.unm.edu/printinventory.html>

Tate Britain

<http://www.tate.org.uk/research/researchservices/printrooms/>

ULAE

<http://www.ulae.com/robertrauschenberg/index.aspx?view=text>

Wake Forest University

<http://www.wfu.edu/art/pc/pc-lucas.html>

Wayback Machine. Internet Archive.

http://www.archive.org/stream/cu31924032640421/cu31924032640421_djvu.txt

Web Gallery of Art.

<http://www.wga.hu/index.html>

- Bibliografía: Historia y Técnicas del Grabado.

BANISTER, Manly. *Practical Guide to Etching and other Intaglio Printmaking Techniques.* Dover. Mineola, 1986

BÉGUIN, André. *L'Aquatinte et L'Aerographe.* Chez l'Auteur, Bruselas. 1986

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

BLUM, André. *Les Origines du Papier, de l'Imprimerie et de la Gravure.* La Tournelle. París, 1935

BOEGH, Henrik. *Handbook of non-toxic Intaglio. Acrylic Resists Photopolymer Film & Solar Plates Etching.* Boegh. Copenhagen, 2003

BROOKS, Catherine. BROWN, Kathan. *Magical secrets about line etching & engraving: the step by step art of incised lines.* Crown Point Press. San Francisco, 2007

CHAMBERLAIN, Walter. *Etching and Engraving.* Thames and Hudson. Londres. 1972. Traducción española: H. Blume Ediciones. Madrid, 1988

CHAMBERLAIN, Walter. *Woodcut Printmaking.* Thames and Hudson. Londres, 1978. Traducción española: H. Blume Ediciones. Madrid, 1988

COLDWELL, Paul. *Printmaking a contemporary perspective.* Black dog Publishing. Londres, 2010

COUZINS-SCOTT, Elizabeth. *Papermaking: The Craft of Creative Paperwork in 25 Innovative projects.* Lorenz. Londres, 1999

DAWSON, John. *Guía Completa del Grabado y la Impresión, Técnicas y Materiales.* H. Blume Ediciones. Madrid, 1982

DELÂTRE, Auguste. *Eau-forte, pointe sèche et vernis mou.* Lanier. París, 1887

DURUPT, Paul. *La Gravure sur Cuivre et l'Impression en Taille-douce.* La Tradition. París, 1951

EICHENBERG, Fritz. *The art of the print: masterpieces, history, technics.* H.N. Abrams. Nueva York, 1976

EISENSTEIN, Elizabeth. *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea.* Akal. Madrid, 1994.

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

ELEXPURU, Txema. *Las resinas sintéticas y su aplicación al grabado.* Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1995.

ESTEVE BOTEY, Francisco. *Historia del Grabado.* Labor. Barcelona-Buenos Aires, 1935. Cairel. Madrid, 1993

FUENTES ESTEVE, José. *El buril y la pulpa de papel.* Diputación de Salamanca. Salamanca, 2010

GALLEGO, Antonio. *Historia del Grabado en España.* Cátedra. Madrid, 1979

GOETZ, Henri. *Gravure au Carborumdum: Nouvelle Technique de l'Estampe en Taille-douce.* Maeght. París. 1974

GREEN, Cedric. *Green Prints.* Ecotech Design. Sheffield, 2003

HAYTER, Stanley W. *About Prints.* Oxford University Press, Londres, 1962

HAYTER, Stanley W. *New Ways of Gravure. Watson-Guption.* Nueva York 1981

HELLER, Jules. *Papermaking.* Watson-Guption. Nueva York, 1997

HOWARD, Keith. *The Contemporary Printmaker.* Write-Cross Press. Nueva York, 2003

KREJCA, Alex. *Las Técnicas del Grabado.* Libsa. Madrid, 1990

LAFUENTE FERRARI, Emilio. *Breve Historia del Aguatinta.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1972

LEAF, Ruth. *Etching, Engraving and other Printmaking Techniques.* Dover Publications. Nueva York, 1984

LEBOURG, Nicole. *Curso de Grabado.* De Vecchi. Barcelona, 1999

LIGERON, René. *La Gravure Original en Couleurs,* Lefranc. París, 1924

LO MONACO, Louis. *La Gravure en taille-douce.* Flammarion, París, 1992

NEWTON, Charles. *Photography in printmaking.* Victorian and Albert Museum, Compton and Pitman. Londres, 1979

OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art.* Taschen,. Colonia, 1992

PASSAVANT, J.D. *Le peintre-graveur.* Tomo 1. R.Weigel. Leipzig, 1860-1864

PASTOR BRAVO, Jesús. *Electrografía y Grabado.* Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao, 1989

PLA, Jaume. *Técnicas del Grabado Calcográfico y su Estampación.* Omega. Barcelona, 1986

PLOWMAN, John. *The Craft of Handmade Paper: a Practical Guide to Papermaking Techniques.* Knickerbocker. Nueva York, 1997

PYLE, Clifford. *Etching Principles and Methods.* Harper. Nueva York, Londres, 1941

RAMOS GUADIX, Juan Carlos. *Técnicas Aditivas en el Grabado Contemporáneo.* Publicaciones de la Universidad de Granada. Granada, 1992

ROSS, John. *The Complete Collagraph.* The Free Press of the MacMillan Publishing. Nueva York, 1980

ROSS, John. ROMANO, Clare. ROSS, Tim. *The Complete Printmaker.* The Free Press of the MacMillan Publishing. Nueva York, 1990

ROTHENSTEIN, Michael. *Frontiers of Printmaking: new aspects of relief printing.* Studio Vista. Londres, 1966

ROTHENSTEIN, Michael. *Relief Printing, basic Methods, new Directions.* Studio Vista. Londres, 1970

RUBIO MARTÍNEZ, Mariano. *Ayer y Hoy del Grabado y Sistemas de Estampación: Conceptos fundamentales, Historia y Técnicas.* Ediciones Tarraco. Tarragona, 1979

SÁEZ DEL ÁLAMO, María Concepción. *El Grabado en Color por Zieglerografía.* Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao, 1989

SAVOIE, R. *L'Eau-forte en Couleurs.* Formart. Montréal, 1972

STERNBERG, Harry. *Modern Methods and Materials of Etching.* McGraw-Hill. Nueva York, 1949

STOLTENBERG, Donald. *Collagraph printmaking.* Davis Publications. Massachussets, Worcester , 1975.

TERRAPON, Michel. *Le burin.* Bonvent. Ginebra, 1974

TERRAPON, Michel. *L'Eau-forte.* Bonvent. Ginebra, 1975

TREVELYAN, Julian. *Etching: Modern Methods of Intaglio Printmaking.* Watson-Guptill. Nueva York, 1965

VIVES, Rosa. *Del Cobre al Papel. La Imagen multiplicada.* Icaria. Barcelona, 1994

VV.AA. *El Grabado.* SKIRA, Carrogio S.A. Ginebra, 1981

VV.AA. *El Grabado en España, (s. XV-XX).* Summa Artis, vol. XXXI, XXXII. Espasa Calpe. Barcelona, 1987-89

VV.AA. *El Grabado no Tóxico.* Editora: Figueras Ferrer, Eva. Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona. Barcelona, 2004

VV.AA. *I Segni Incisi, Guida alla Xilografia e alla Incisione in Nero e a Colori.* Centro Culturale per lo Studio dell'Arte Grafica Il Bisonte. Florencia, 1985

WATSON, David. *Papermaking.* Heinemann Library. Chicago, 2000

WAX Carol. *The Mezzotint, History and Technique.* Thames and Hudson. Londres, 1990

WENNIGER, Mary Ann. *Collagraph Printmaking.* Watson-Guption. Nueva York, 1975

WILDER, F.L. *How to identify old prints.* Bell & Sons. Londres, 1969

WRIGHT, John Buckland. *Etching and Engraving: techniques and the modern trend.* Dover. Nueva York, 1973

- Bibliografía: Creatividad.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador.* Alianza Forma. Alianza Editorial. Madrid, 2006

ARNHEIM, Rudolf. *Consideraciones sobre la educación artística.* Paidós. Barcelona, 1993

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso.* Paidós Comunicación. Barcelona.1995

BERGER, John. *Modos de ver.* Comunicación Visual. Gustavo Gili. Barcelona, 1980

CAMPUZANO MORENO, Esteban. *Técnicas y Métodos Experimentales para la Formación del Pensamiento Creativo en las Artes Plásticas.* Tesis Doctoral. Facultad de BBAA. De la Universidad Complutense. Madrid, 1998

CARROL, Noëll. *Una filosofía del arte de masas. La balsa de la Medusa.* Antonio Machado libros. S.A. Madrid, 2002

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos.* Siruela. Madrid, 2011

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creatividad. El Fluir y la Psicología del descubrimiento y la Invención.* . Paidós Ibérica. Barcelona, 1998

DE BONO, Edward. *El pensamiento lateral: manual de creatividad.* Paidós. Barcelona, 1991

GARDNER, Howard. *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad.* Paidós. Barcelona, 1987

IVINS, William M. *How prints look.* Houghton Mifflin. Boston, 1972

IVINS, William M. *Imagen Impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1975

LANGER, Ellen. *La creatividad consciente: de cómo reinventarse mediante la práctica del arte.* Paidós. Barcelona, 2006

LOCHER, Paul. *New directions in aesthetics, creativity and the arts.* Batwood Publ. Amityville, 2006

LOWENFELD, Viktor. BRITAIN, W. Lambert. *Desarrollo de la capacidad creadora.* Kapelusz. Buenos Aires, 1990

MASLOW, Abraham. *La personalidad creadora.* Kairós. Barcelona, 1999

McLUHAN, Marshall. FIORE, Quentin. *El Medio es el Masaje.* Paidós Ibérica. Barcelona, 1988

MOLES, Abraham. Caude, Roland. *Creatividad y métodos de innovación.* Ibérico-Europea. Madrid, 1977

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre Iconología.* Alianza Editorial. Madrid, 2002

PANOFSKY, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte.* Ensayos Arte. Cátedra. Madrid, 1995

POPPER, Frank. *Arte, acción y participación: el artista y la creatividad de hoy.* Akal. Madrid, 1989

ROUKES, Nicholas. *Design Synectics. Stimulating Creativity in Design.* Davis Publications. Massachussets, Worcester, 1988

TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.* Tecnos. Madrid, 2004

WYE, Deborah. *Thinking Print. Books to Billboards, 1980-95.* The Museum of Modern Art. Nueva York, 2002



Salamanca, Junio de 2011