

**Marítimo:
Expedición Gráfica.**

Eliana Andrea Herrera A.

**director:
Carlos Alberto Hoyos M.**

Licenciatura en Artes Visuales

Universidad Tecnológica de Pereira

Pereira, Risaralda.

Junio de 2019

Contenido

1. Índice
2. Presentación
3. Procesos
4. Justificación
5. Objetivos
6. Marco conceptual
7. Marco Histórico
8. Antecedente. Durero
9. Marco Teórico
10. Marco Procedimental
11. Desarrollo
12. Pruebas de Estado
13. Referentes: Roda y Lucy.
14. Reflexiones Personales:
 - a. Marítimo. De la sensibilidad a la expresividad
 - b. Proceso de la mirada.
15. Desarrollo Gráfico
16. Bibliografía

Presentación

Para mí la educación es el propósito mismo de la existencia humana.

Encontrar en el conocimiento y en el delirio un camino para acercarse desde su propia subjetividad a la realidad que se le presenta.

El asunto es en gran medida, cómo es nuestro contacto con el mundo natural, qué se pone de antemano en los procesos del pensamiento desde dentro y desde fuera, lo biológico y lo sociocultural, lo único de cada caso y de cada entorno.

La utopía: seres autónomos que hacen lo que quieren y lo que saben,

Y lo que descubren.

Plenos en el recordar y el proyectar, en el estar

Cuan alegre sería si pudiera elegir mi camino y hacer comunión a través de mi existencia.

Quiero encontrar guías, personas que hablen de la vida y de ser pleno en los momentos todos.

Procesos del Proyecto

Este proyecto abarca un estudio conceptual y un desarrollo procedimental de dos técnicas trabajadas en nuestro taller de grabado; el linóleo y la técnica del grabado al aguafuerte como parte del trabajo elaborado en los niveles superiores del énfasis en Grabado de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Tecnológica de Pereira por la estudiante Eliana Andrea Herrera Álvarez.

En el despliegue de este trabajo encontraremos varios componentes, uno conceptual que nos enmarcará históricamente en el nacimiento y florecimiento de la técnica del aguafuerte, un segundo aparte comprende los elementos y procedimientos de las técnicas antes mencionadas, y como tercer momento un enfoque reflexivo que comprende el proceso creativo de la obra plástica y de la lectura que a través de la mirada hacemos de nuestro entorno.

Justificación

El interés por desarrollar este proyecto se origina en la reflexión del grabador por su oficio y su pasión, en el camino de ser profesional de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Tecnológica de Pereira donde conocí y me hice parte del taller de Grabado, y es allí donde tiene lugar la mayor parte del proceso creativo y el tratamiento técnico que comprende.

La intención es de enriquecer la experiencia que propicia el taller de Grabado, profundizando en sus procesos técnicos, tales como el grabado calcográfico y el linograbado. Adentrándonos desde sus orígenes y sus principales exponentes en la historia e incluso en el país, una primera parte para conocer más sobre este bello oficio.

El segundo momento de la investigación se centra en el marco metodológico, que son los procedimientos de la técnica, esclareciendo todo lo relacionado con su uso. Producto de esta etapa encontraremos un plegable con todo lo que requieres y necesitas saber para poner en práctica las técnicas del grabado en relieve y en hueco.

La tercera parte del estudio que nos acontece abarca el panorama del proceso creativo personal avanzado en diferentes niveles del énfasis en grabado enriquecido con un compendio figurado por la artista.

Configurando finalmente un portafolio de artista que unifica las obras y que facilita la visualización y aprobación para un proceso expositivo.

Objetivo General

Desarrollar teórica y prácticamente dos técnicas de grabado que son el linóleo y el aguafuerte (en relieve y en hueco).

Objetivos Específicos

- **Realizar** un compendio de textos apropiados y estructurando un cuerpo teórico apropiado y actualizado sobre las técnicas del grabado (linóleo y aguafuerte).
- **Describir** el componente técnico en un plegable correspondiente a las dos metodologías elegidas para el desarrollo de este trabajo investigativo.
- **Elaborar** un aporte reflexivo que complemente la puesta en práctica de los aspectos tratados.

Marco Conceptual

Terminología importante para el cuerpo del trabajo:

Aguafuerte (etching, eau forte, radierum).

Del latín aqua fortis (agua fuerte o ácido nítrico), da nombre a la técnica y por extensión a todos los grabados realizados con el mordiente holandés o el percloruro de hierro.

Este nombre genérico agrupa todas las técnicas indirectas del grabado calcográfico que corroen la superficie de una plancha metálica mediante la acción de algún tipo de mordiente. Específicamente hace referencia al grabado de línea realizado con una punta y que descubre el barniz protector de una plancha de metal para que estas partes sean ahuecadas por el mordiente y puedan recibir la tinta.

Aguatinta (aquatint, aquatinte, aquatinta).

Del Italiano aquatinta. Con esta técnica derivada del aguafuerte se obtienen unos efectos tonales parecidos a aguadas de tinta china. Una trama de resina adherida en la plancha permite conseguir una extensa gradación de tonalidades. La resina adquiere una función doble: actúa como barniz, impermeabilizando la plancha de la acción de los mordientes, y forma una retícula de pequeños huecos por donde estos atacan y conforman su característico graneado.

Barniz Blando (soft ground, vernis mou, weichergrund).

Barniz graso, de lento secado y pegajoso al tacto, que da nombre a una variante del aguafuerte que permite obtener con asombrosa fidelidad los trazos del lápiz (el efecto Crayon) y la reproducción de texturas variadas.

Berceau. menos conocido como graneador, se usa esta expresión francesa Berceau (cuna) por el cuneo que se le imprime al granear la plancha en la técnica de la manera negra.

Bisel.

Cada uno de los desniveles existentes en los bordes de la plancha realizados con la lima, con el fin de que la presión del tórculo no dañe ni el papel ni los fieltros en el momento de la estampación.

Buril (burin, burin, grabstichel).

Herramienta que se usa en la xilografía a contrafibra y también en la técnica directa del grabado calcográfico que recibe su nombre. Se trata de una barrita de acero templado, recto, de pocos centímetros de longitud y que se presenta con diferentes secciones poliédricas de caras planas. La técnica del buril también es conocida

como **talla dulce o intaglio**. A su vez estas dos expresiones a menudo se usan de forma genérica para denominar el conjunto de técnicas manuales del grabado calcográfico.

Calcografía.

Con esta palabra se denominan los grabados realizados en cobre, zinc hierro y por extensión en cualquier soporte metálico utilizando cualquiera de las técnicas directas o indirectas del grabado en hueco. Designa también las colecciones de planchas y estampas.

Edición.

Conjunto de estampas idénticas, limitadas y firmadas, fruto de una misma tirada producidas con las mismas planchas. El encargo de producir la edición, ya sea el propio artista o no, se convierte en el editor. Las **ediciones de bibliófilo** reciben este nombre por tratarse de producciones destinadas a los amantes de los libros donde la estampación de los grabados y los textos, están realizados por medios artesanales, sobre un papel con amplios márgenes, de especial calidad y generalmente sin encuadernar. La tirada está limitada y suele estar firmada por los autores de los grabados y del texto.

Entalla.

Cada uno de los surcos, líneas, cavidades o mordidas de una plancha calcográfica. También reciben el nombre de **incisión**.

Entintar.

Acción de depositar la tinta en la plancha. En calcografía y en collagraph se impregna la plancha hasta llegar a los surcos con una muñeca o con un pincel y se quita la tinta sobrante de la superficie con la tarlatana o los trapos. En el grabado en relieve y en la litografía, se usa el rodillo para extender la tinta en la superficie de las planchas haciéndose innecesarias posteriores operaciones de limpieza.

Estampa.

Es la imagen obtenida del trasvase de la matriz al papel a través de la tinta y de la prensa. Es el resultado final, objeto y culminación del proceso de elaboración de un grabado. El encargado de realizar las estampaciones es el **estampador**.

Estampación a la plancha perdida.

Método de estampación policroma para matrices grabadas en relieve. Se conoce también como el método Picasso o método reductivo

Estampación a la Poupée.

Método de estampación policroma sin registros en que, en una misma matriz, los colores están separados por áreas vírgenes que no recogen tinta y que permiten que puedan separarse de los demás sin mezclarse. Se denomina así porque se utiliza en calcografía y generalmente el utensilio empleado para entintar es la muñeca.

Fieltros.

También denominados mantillas por su aspecto, los mejores son de lana pura suave y no tejida y sirven para suavizar el paso de los rodillos del tórculo en el momento de la impresión, proporcionando una capa mullida y casi elástica. Se sobreponen, según los casos de dos a cinco fieltros siendo el de abajo el más delgado.

Firma.

Desde finales del siglo XIX, y sobre todo a partir de 1940, la firma del grabador figura escrita a lápiz de forma autógrafa en la estampa.

Gofrado.

También denominado relieve en seco o marca en seco. Es el resultado de estampar a fuerte presión y sin entintar, en un papel de alto gramaje y previamente humedecido, formas que se han grabado en profundidad sobre cualquier tipo de matriz. En la estampa quedan los relieves, las formas y texturas resaltadas que se evidencian al mirarlas a trasluz.

Grabado en Relieve.

En el grabado en relieve la imagen se transfiere sobre la plancha y las partes que no se desean imprimir se eliminan mediante diferentes procedimientos mecánicos o químicos. El relieve restante es el encargado de recoger la tinta que, al recibir la presión conveniente, transporta la imagen deseada sobre el papel. La impresión se puede realizar manualmente o a través de una prensa. La estampa se distingue de otras técnicas por que la imagen está constituida por manchas de tinta planas nítidamente definidas y con ausencia de relieve.

Grabado.

Resultado obtenido en la parte previa a la estampación en todo aquel material incidido o talado (plancha de metal, madera, etc) que se pueda entintar y que admita trasladar la imagen creada al papel, mediante su impresión, un número determinado de veces -

Gubia.

Herramienta metálica afilada montada en un mango de madera, usada en escultura y en el grabado en relieve para realizar el tallado de la imagen en madera. Tienen corte en forma de U o de V.

Iluminar.

Aplicar directamente a una estampa, ya impresa y seca, color mediante acuarela, témpera o cualquier base acuosa. También llamado realzar a mano o enriquecer a mano

Linograbado (lino-cut, linogravure, linoschnitt).

Grabado en relieve realizado sobre la plancha del linoleum. Se trata de un material industrial moderno concebido para ser usado como revestimiento del suelo. Es blando, de densidad muy uniforme y admite un tallado con cuchillas y gubias en todas direcciones, lográndose detalles bastante finos. También se usa el vocablo **linoleograf a o linografia.**

Manera Negra (mezzotinto, maniere noire, Schabkunst).

Procedimiento de grabado calcográfico de incisión directa. Se parte de una plancha previamente graneada en su totalidad con el berceau o graneador, que ha dejado a su paso una multitud de pequeñas rebabas que le proporcionan un negro singular, intenso, aterciopelado y uniforme. Un laborioso trabajo de rascadores y bru idores permite construir la imagen a través de las medias tintas y las luces que se crean.

Márgenes.

En la anatomía de la estampa reciben este nombre los bordes de papel que enmarcan la imagen grabada.

Monotipo (monotype, monotype,monotypie).

Se trata de una estampa realizada sin matriz alguna, y por tanto ajena a un tiraje. Se pinta o dibuja con alguna suerte de tinta o pintura sobre una superficie, para posteriormente presionar de forma manual o mecánica hasta conseguir una estampa única e irrepetible.

Mordida.

Expresión usada en el argot de los talleres de grabado para expresar la acción del mordiente sobre el metal. Es sinónimo de ataque.

Mordiente.

Son los agentes encargados de atacar las planchas de metal en las diversas técnicas del aguafuerte. Los mordientes se subdividen en dos grandes grupos: los ácidos y las sales.

Muñeca.

Pequeña bolsa de gasa muy prieta, utilizada para depositar la tinta en las matrices calcográficas al inicio del entintado.

Numeración

Sirve para justificar y determinar el límite de una edición de grabados. Se indica con un quebrado, realizado a lápiz por tradición, y situado en el ángulo inferior izquierdo del grabado. Su numerador establece el número de la unidad de la estampa en el conjunto de la estampación y el denominador indica el total de unidades existentes al margen de las pruebas estampadas antes del inicio de una edición limitada.

Obra Gráfica.

Conjunto de estampas generadas mediante alguna matriz, elaboradas con alguna de las técnicas gráficas y estampadas mediante alguno de sus múltiples sistemas de impresión, que permiten trasladar una imagen al papel un determinado número de veces, y que les otorga una de sus principales características: la de la obra múltiple.

Plancha.

Denominación dada a las láminas de metal o madera delgadas, regulares y duras, usadas para grabar. Es sinónimo de matriz.

Plantilla.

Registro utilizado a la hora de estampar donde se indica la colocación de las matrices respecto al papel

Prensa.

Maquinaria imprescindible que da la presión necesaria para que la tinta de la matriz traspase al papel. Existen de diferentes tipos, siendo, el tórculo, la prensa más idónea para calcografía y técnicas aditivas y, la prensa vertical para grabados en relieve.

Prueba (proof, epreuve, Abzung).

Término usado en los talleres para definir cualquier estampa realizada antes o durante el tiraje definitivo. Todas las pruebas deben justificarse al lápiz en el margen inferior izquierdo con la finalidad de identificar a qué parte del tiraje pertenecen.

Prueba de artista o P.A.

Son las imágenes impresas por el propio artista al inicio o antes de la edición definitiva y forman parte del tiraje. No deben exceder al 10% de la edición.

Prueba de estado.

Se realiza con la intención de ver el estado en que se haya la imagen y poder así rectificar o añadir aquello que el grabador sienta como necesario con el fin de satisfacer sus intenciones.

Punta.

La punta se utiliza para grabar en las técnicas de la punta seca y aguafuerte. Se trata de una barrita de acero muy duro cilíndrica y cónica. Si su punta dispone de un afilado muy agudizado recibe el nombre de punta seca y se utiliza en la técnica que lleva su nombre; la empleada en la técnica del aguafuerte debe disponer de una punta con un afilado más bien romo.

Punta Seca.

Técnica calcográfica de incisión directa donde la herramienta usada da el nombre a la técnica, ésta abre al metal duro en seco, y los trazos que se obtienen se revisten de su principal característica: las rebabas. Éstas retienen la tinta alrededor de las mismas dotando a la imagen de peculiares veladuras.

Rebaba.

Parte de la plancha de metal que ha sido levantado por la punta seca en la técnica del mismo nombre y que se constituye en su principal característica. Al estamparse la plancha, las rebabas alojan cierta cantidad de tinta dando lugar a bellos aterciopelados.

Rodillo.

Cilindro de caucho, de poliuretano, de gelatina o de cuero con mango para poder utilizarlo para entintar las matrices en relieve. Existen en distintas durezas según si interesa que la tinta sea recogida sólo por la superficie más elevada de la matriz, los cilindros duros, o si interesa que sea recogida en zonas incididas, los cilindros blandos.

Secante.

Papel de un cierto grosor y con gran poder de absorbencia empleado para eliminar el exceso de agua del papel que previamente ha sido mojado para ser estampado y que debe llegar solo húmedo a la prensa. También interviene en el proceso de prensado posterior a la impresión de las estampas.

Serigrafía (silkscreen, serigraphie, siebdruck).

Técnica basada en el sistema de impresión de tamiz que traslada la tinta al papel a través de una finísima tela de nylon montada en un bastidor. La tela es obturada en aquellas zonas en las que no se desee el paso de la tinta por medio de una emulsión fotosensible y clichés, que han sido insolados. La tinta traspasa al papel por medio del paso de una raqueta que extiende la tinta en el interior del bastidor.

Suite de Estampas.

Serie de estampas que comparten el mismo tema y que conforman una unidad, por lo general en forma de una carpeta.

Talla.

Genéricamente, terminología usada para denominar todos los trazos efectuados en un taco xilográfico o en una plancha calcográfica.

Técnicas Aditivas.

Engloban todas las técnicas en que, sobre cualquier tipo de matriz (de madera, cartón, plástico, metal, etc.), se añade materias (bases adhesivas, bases cremosas, materiales graneados y/o materias texturadas), produciendo bajorrelieves en el papel. También se denomina Colografía (Collagraph.)

Tiraje o Edicion.

Acción por la que de una matriz grabada se obtienen una o varias pruebas por medio de la prensa. Al conjunto de pruebas o estampas originadas en un mismo periodo de tiempo se les denomina tiraje. Se habla de tirada cuando se efectúan nuevos tirajes con el fin de ser numerados. Existen primeras tiradas, segundas tiradas, etc.

Tórculo.

Prensa específica para estampar las planchas de grabado calcográfico. Consta de dos cilindros, uno superior y otro inferior, entre los cuales realiza su paso una platina sobre la cual la plancha entintada y el papel reciben la presión. Un volante o una manivela son los encargados de accionar la prensa.

Xilografía.

Técnica de impresión y relieve realizada sobre madera, por lo general de árboles frutales o de boj. Las partes vaciadas por las herramientas conformarán las zonas blancas, mientras que las partes intactas recibirán la tinta por medio del entintado a rodillo.



Marco Histórico

Grabadores del inframundo: Jacques Callot, William Blake, Francisco de Goya y Honoré-Victorin Daumier. Casa de la Moneda, marzo 16 - mayo 9, 2005

Técnicas, innovaciones y sentidos en la obra gráfica de Callot, Blake, Goya y Daumier.

por Carolina Vanegas

Durante cientos de años el único medio de información masiva que tuvo el hombre fue la estampa. Este medio fue utilizado no sólo por los grandes artistas sino también como un vehículo de difusión que abarcó un amplio espectro que cubría desde la botánica y la anatomía, hasta los mapas y las estampas religiosas.

Las maneras más antiguas de grabar son las técnicas de impresión en relieve, como los sellos, los timbres y los moldes con que se estampan telas.

De esta base se desarrolló el primer método de estampar en papel: La Xilografía. La técnica más primitiva de estampar se propagó rápidamente en el siglo XV y alcanzó su auge con Alberto Durero (1471-1528). La xilografía fue relegada por el grabado en metal (al buril, especialmente), el cual tuvo gran despliegue en Italia, Francia y los Países Bajos en los siglos XVI y XVII, y con éste la iniciación de talleres de grabado, la reproducción de obras y el comercio de éstas, así como la penetración del espíritu renacentista en regiones que, hasta ese momento, habían estado fuera de su influencia.

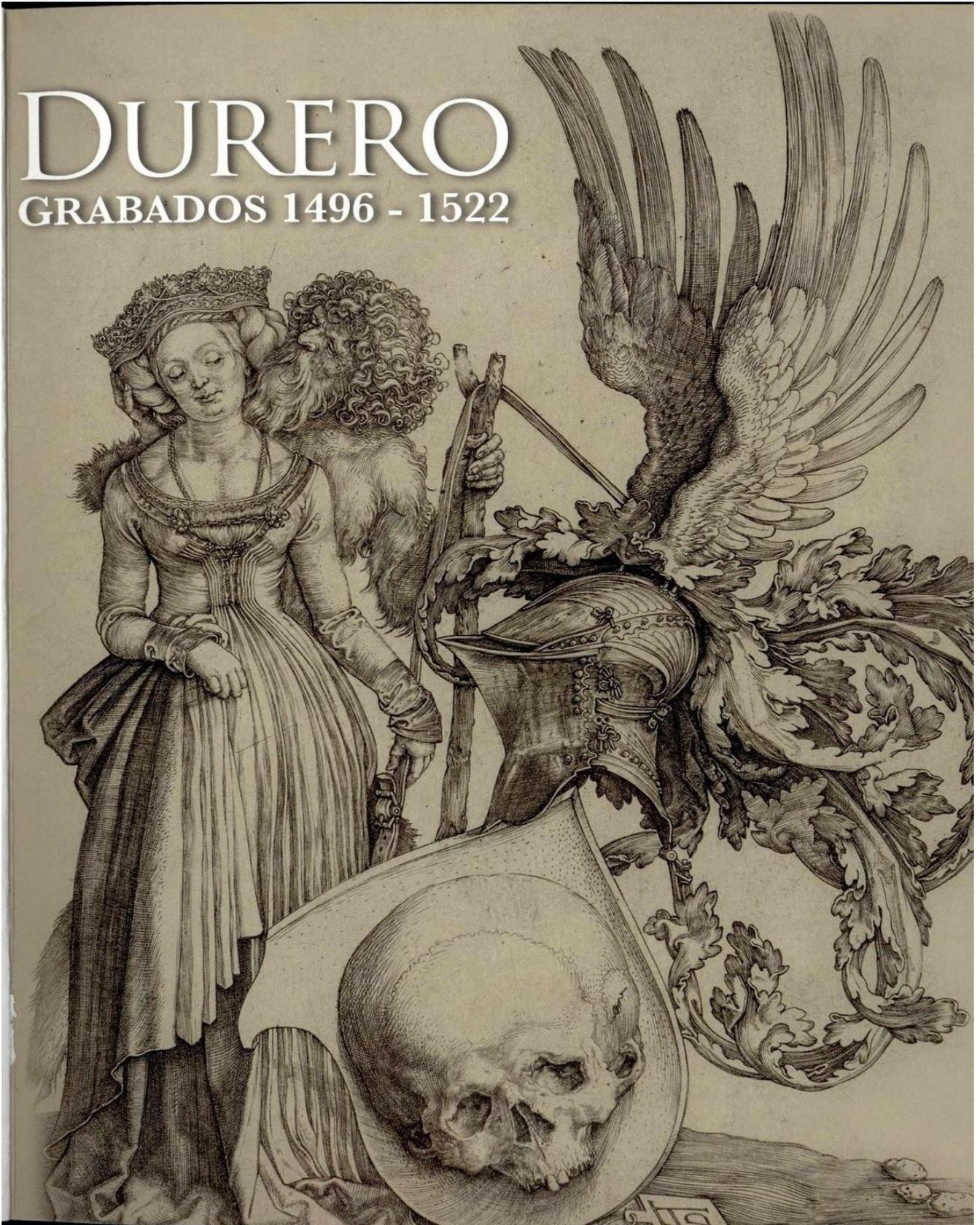
La técnica del aguafuerte, conocida desde el siglo XV, en un primer momento se empleó como complemento del buril. Durante mucho tiempo éste fue considerado la única técnica "noble" de grabar, y el aguafuerte se supeditó a ella como un procedimiento auxiliar. Sin embargo, la técnica del aguafuerte se fue afianzando gracias a las innovaciones que introdujeron en ella artistas como Jacques Callot.

Los métodos y procedimientos del grabado se diversificaron a través de numerosos artistas, quienes, a través de la experimentación con barnices, mordientes, resinas y otros medios como el contact, los lápices grasos, dieron variedad a los resultados posibles de la imagen. Incluso después de la aparición de la fotografía, cuando el grabado dejó de ser el único medio visual masivo, los artistas en algunos casos prescindieron de ella, y en otros la pusieron a su servicio para la realización de la obra gráfica.

Antecedente Durero.

DURERO

GRABADOS 1496 - 1522



Los grabados de Alberto Durero y otras estampas europeas en el reino de Nueva Granada.

Laura Liliana Vargas Murcia.

Las estampas en tierra firme.

Los usos de las estampas fueron múltiples y no se restringieron a lo religioso; pues, aparte de su uso para la oración y la contemplación en espacios eclesiales y civiles y para la enseñanza de la doctrina especialmente en los pueblos de indios, fueron utilizadas como medio propagandístico para beatificaciones, difusión de devociones, críticas políticas, ilustración de explicaciones de tipo científico o informativo de cualquier tema, como parte de la decoración de construcciones efímeras y como fuente para otras obras pictóricas, escultóricas, arquitectónicas o de ornamentación. La utilidad de las estampas se extendió al ámbito de los milagros, las curaciones, la protección, la intercesión y las indulgencias, a pesar de que a veces estas atribuciones de poderes no contaban con el visto bueno de la Iglesia católica.

La relativa rapidez de producción que permite la impresión en serie, la economía de los materiales y la levedad de los soportes hicieron de la estampa, tanto suelta como parte de libros, uno de los medios preferidos para la difusión de imágenes europeas en los territorios americanos pertenecientes a la Corona española. En los puertos de Sevilla y Cádiz fueron embarcadas estampas provenientes de talleres flamencos, italianos, franceses, alemanes, holandeses y españoles con destino a los puertos americanos, y Cartagena de Indias fue el principal punto de llegada en el Nuevo Reino de Granada.

Los múltiples orígenes de las estampas aparecen algunas veces en los registros de salida del fondo de contratación y en estos se encuentran las especificaciones de origen bajo las denominaciones de "láminas romanas", "papeles pintados de Francia", "Estampas de París" o "estampas de Milán".

Los flamencos y franceses durante el siglo XVII, fueron los principales surtidores de estampa para España.

Tanto la Corona española como la Iglesia católica fueron conscientes del poder de las imágenes como medio de difusión de mensajes, por lo que el control de las estampas fue especialmente supervisado en cuanto al tema que podía permitirse entrar. Estas revisiones en el Nuevo Reino de Granada aplicaron estrategias similares a las de los libros prohibidos y estuvieron unidas al control de estos. A través de la reglamentación emitida por el Concilio de Trento, los sínodos y los veedores del Santo Oficio de la Inquisición buscaban evitar la presencia de errores iconográficos en las imágenes religiosas, impedir las alusiones a otras creencias, denunciar poca referencia a las representaciones católicas, la superstición y la herejía.

La presencia de Durero en la pintura neogranadina.

El uso de estampas como modelo para el arte fue una práctica llevada a cabo en los talleres europeos y americanos para adiestrar a los aprendices en el dibujo, la composición y la iconografía.

La obra de Durero tuvo gran éxito y por ende fue copiada, lo que causó gran disgusto al artista.

Sus grabados de La vida de la Virgen recibieron el privilegio de Maximiliano para no ser falsificados pues en ocasiones se incluía su famoso anagrama AD. Las imágenes de este artista habían sido imitadas durante años en diferentes puntos de Europa.

Se realizaron estampas a partir de las creaciones del artista alemán y lograron gran calidad pues se preocuparon por captar las características que tenían las originales.

Es evidente que sus imágenes circularon a través de las gubias y buriles de otros grabadores.

El Nuevo Reino de Granada no fue la excepción, la comparación de obras y estampas, y la lectura de crónicas permite establecer que Durero nutrió la pintura local.



57

SAN CRISTÓBAL
1511

Entalladura. Una estampa
210 x 210 mm
Inscripción: "1511"



115

LA VIRGEN SOBRE LA LUNA CRECIENTE
ca.1511

Entalladura. Colofón
203 x 196 mm
Inscripción: "Impressum Nurnberge per Albertum Durer
pictorem.
Anno christiano Millesim/ mo quingentesimo vndecimo."





EL DESCENSO DE CRISTO AL LIMBO
1512

Buril. Una estampa
117 x 74 mm
Inscripciones: "1512" y monograma de Alberto Dürero

144



LA RESURRECCIÓN
1512

Buril. Una estampa
119 x 75 mm

Inscripciones: "1512" y monograma de Alberto Dürero

Marco teórico

Este aspecto del proyecto se propone presentar dos de las técnicas más reconocidas y trabajadas dentro del taller de Grabado de la Universidad Tecnológica de Pereira; las cuales son **el Linóleo y el Grabado Calcográfico**, detalladas a continuación.

Linografía

Técnica de grabado sobre linóleo.

Historia

La linografía es una técnica de grabado que se empieza a usar a principios del siglo XX.

En su origen está un nuevo material llamado linóleo o linoleum, desarrollado como revestimiento para suelos. Fue inventado hacia 1860 por el inglés Frederick Walton, y fue un material muy usado hasta mediados del siglo XX.

Como en otros casos, la técnica de grabado toma el nombre del material o instrumento empleado.

La linografía como técnica para grabado de artista se inició probablemente hacia 1907 con Vasili Kandinsky y Henry Matisse. Su aceptación se debió a la necesidad de obtener estampas en color a bajo costo, ya que, entre las propiedades más destacadas del nuevo material, están la facilidad del proceso de grabado y su estampación, que permite colores planos y brillantes, muy de acuerdo con las necesidades plásticas del momento, y útil en muchas aplicaciones como la publicidad, las etiquetas, los anuncios, etcétera.

La técnica de impresión con linograbado fue usada por primera vez por los miembros del grupo expresionista Die Brücke (El Puente), en Alemania, entre 1905 y 1913.

Definición

La linografía, más que una técnica, es un proceso de grabado en relieve derivado de la xilografía, que varía el material de su matriz por el linóleo.

La imagen, al igual que en la xilografía, se hace visible al entintar la superficie de la plancha con un rodillo. De ésta manera, la imagen, al pasar al papel aparece impresa, correspondiendo el fondo (la parte que ha sido rebajada) al color del papel. En este proceso suelen utilizarse planchas más pequeñas que en el caso de la xilografía.

Tipología

La matriz de linóleo, al ser de un material blando y flexible, es más fácil de cortar que la madera, aunque por lo mismo es también más frágil durante la estampación, puede llegar a deformarse por la presión.

Al igual que en la xilografía, se reserva la imagen en relieve al “tallar” alrededor de ella, quedando la imagen en la superficie de la plancha y las zonas circundantes rebajadas sin recibir tinta. La plancha, entintada con un rodillo de grabado, recibe la tinta aplicada sobre la superficie y no alcanza el nivel rebajado.

La técnica permite otra manera de grabar una linografía de varios colores, utilizando una sola plancha, llamada “a plancha perdida” cuya invención, hacia 1939, se atribuye a Picasso. Consiste en grabar parcialmente la plancha, rebajar una zona, entintarla con un color y realizar la estampación o edición de un número determinado de copias, después se continúa el grabado, rebajando la misma plancha, hasta obtener un segundo estado del grabado en proceso, se entinta con otro color y, se stampa sobre la impresión del primer estado, cuidando que el registro de la plancha y del papel sean exactos (haciendo coincidir las cuatro esquinas de la plancha); Así tantas veces como colores requiera el grabado.

De esta manera se ahorran planchas, pero la matriz original casi desaparece, ya que, en cada estado se va reduciendo su superficie en relieve, quedando en su mínima expresión en el último estado.

El resultado es un grabado que no se puede reeditar, pues la matriz deja casi de existir. El número de estampas está limitado hasta 20 o 30 por el propio procedimiento.

Función

La plancha de linóleo es ligera y de bajo costo, lo que permite conseguir grabados de gran tamaño y múltiples colores. Dada su facilidad de corte, el tiempo del grabado es rápido.

La linografía permite un tipo de grabado sencillo y muy expresivo, en el que predominan grandes masas planas que se pueden stampar en varios colores. La facilidad al grabar y la ligereza de la plancha, permiten stampar sobre tela, papel o cualquier otra superficie plana.

La estampación puede ser manual, lo cual facilita su uso, pues es posible prescindir de la prensa. Este tipo de grabado es un medio de expresión tanto en las manos de los niños como en las de grandes artistas, como Henry Matisse o Pablo Picasso.

Elaboración

En este tipo de tallas se usan gubias más pequeñas que las utilizadas en la xilografía y de formas diversas, en ángulo o en curvas, que son fácilmente manejables por la suavidad de la matriz. Las hojas de las gubias pueden ser sueltas e intercambiables, pudiéndose montar en un mango de madera con forma de seta.

El proceso de entintado se realiza por medio de un rodillo de caucho o de goma impregnado de tinta suficientemente fluida para que se retenga en el relieve de la superficie.

La estampación puede hacerse como en la xilografía, con prensa vertical o tórculo, aunque, si la plancha no es demasiado grande, se puede estampar manualmente con una cuchara o cualquier superficie redondeada; de esta forma, se superpone el papel sobre la plancha entintada, se sujeta con una mano y la cuchara se apoya sobre la parte convexa, deslizándose de arriba a abajo sin dejar ninguna zona sin aplanar; la tinta se queda pegada al papel en las zonas de relieve y éste se hunde levemente en las zonas rebajadas o talladas.

La prensa vertical impide el desplazamiento de la plancha, puesto que ésta queda fija y centrada en la platina bajo la presión de la prensa en su defecto, también se usa el tórculo, aunque al ejercer presión por desplazamiento y al carecer de biselado la plancha de linóleo por tener cierto relieve, es necesario calcular bien la presión.

Proceso

Una vez cortada la plancha de linóleo se calca el dibujo de la imagen invertido, o se dibuja directamente sobre la matriz. Las líneas del dibujo quedan en relieve al separar su contorno con el corte en v de una cuchilla, dejando un surco o el límite entre la figura y el fondo que se rebaja. Se marcan las zonas a rebajar con las gubias de corte plano, en ángulo o en semicírculo. Poco a poco van diferenciándose las zonas oscuras de un dibujo de las claras del fondo, hasta terminar con los detalles.

Se entinta la plancha con un rodillo embebido en tinta fluida y atemperada, que previamente se ha esparcido sobre una pieza de mármol o de vidrio para extenderla y repartirla con el rodillo de manera regular, sin cortes. Se aplica sobre la plancha extendiendo la tinta y manteniendo el ritmo a la misma velocidad. Se estampa habitualmente en prensa vertical debido al grosor del linóleo y a la falta de bisel, que dificulta el uso del tórculo. Si se usan varios colores se hace previamente el registro con las referencias necesarias.

El papel se utiliza seco y puede ser fino e incluso brillante; se pasa por la presión de la prensa, y, una vez hecha la estampación se deja airear la estampa hasta que se seque, para terminar protegiéndola entre papel de seda o pergamino.

El papel no se humedece, ya que la tinta queda en la superficie de la matriz y se adhiere fácilmente al papel por presión.

De preferencia hay que usar tintas grasas, pero la plancha de linóleo acepta las tintas al agua, más conveniente cuando esta técnica se enseña a niños.

Grabado Calcográfico

Metal

Las matrices metálicas se usan para las técnicas calcográficas y actualmente para la litografía; pueden ser de hierro, acero, cobre, zinc o aluminio de uno o dos milímetros de espesor.

Las planchas de hierro son las primeras que se usaron para hacer al aguafuerte, el primero en hacerlo, el suizo Urs Graf, grabó en planchas de este metal, pero tienen el problema de que se oxidan fácilmente y por su dureza son quebradizas.

Las mejores planchas para grabado son de cobre batido, ya que, debido a su suavidad es posible rayarlo y cortarlo con facilidad razonable; pero esta suavidad es una desventaja cuando se trata de la impresión de ediciones largas de la plancha terminada, pues se desgasta rápidamente. El problema del desgaste de las matrices de cobre se resolvió hacia 1850 con la invención en Francia, del proceso de acerado, técnica derivada de la galvanoplastia que permite crear una película muy delgada de acero (de menos de diez milésimas) sobre la plancha de cobre grabada al aguafuerte. Otra ventaja del cobre es que es atacado verticalmente por el mordiente, dando una huella limpia en una relación 1:1, esto es, lo mismo que tiene de ancho lo tiene de profundidad, permitiendo grabados con trazados muy próximos.

Las planchas de zinc se usan también para el aguafuerte, son mucho menos duras que las de acero y los mordientes las atacan fácilmente; Sin embargo, la mordida del trazo en la placa resulta un poco más difícil de controlar. Así pues, las planchas de zinc no permiten líneas muy próximas, ni ediciones demasiado largas o con mucha presión. En cambio, tienen la ventaja de su bajo costo y la facilidad para adquirirlas, cortarlas y pulirlas.

Las matrices metálicas se utilizan principalmente en el grabado calcográfico y se prefieren láminas de cobre o zinc, aunque también se usan el hierro y el aluminio.

Grabado al Aguafuerte

Historia

Se considera que el grabado al aguafuerte surge al mismo tiempo en Italia y Alemania. Se conocen estampas realizadas con esta técnica desde principios del siglo XV.

Tuvo un origen decorativo, utilizándose mayoritariamente como grabado de interpretación de la obra realizada por un artista con otra técnica. Con el paso del tiempo, ésta técnica también se empleó para realizar grabados originales, sobre todo por pintores grabadores como Alberto Dürero (1471 - 1528) o Rembrandt (1606 - 1669), que grabaron al aguafuerte sus propias ideas e imágenes.

El aguafuerte es una técnica más sencilla que la del especializado buril, por lo que se le llamó también “grabado de pintor”, ya que no requería de una formación tan compleja y los pintores la podían emplear.

Francisco de Goya (1746 - 1828) - quien en la portada de los caprichos, su serie grabada al aguafuerte, se autopresenta como “pintor”- es el ejemplo del pintor que graba; con esta presentación se diferencia él mismo de los grabadores profesionales: los burilistas.

La técnica del aguafuerte tiene su origen en el grabado decorativo hecho sobre acero en armas y armaduras.

También fue utilizada para imprimir partituras, reproducciones cartográficas, estampas religiosas, etc.

Por otra parte, esta técnica también se utilizó como auxiliar del grabado al buril, ya que el aguafuerte facilitaba el camino al trazo del mismo. Su evolución hasta nuestros días se debe a que es dúctil plásticamente, por lo que es aplicable a múltiples necesidades artísticas.

Definición

La técnica del aguafuerte toma su nombre del ácido llamado “aguafuerte” (ácido nítrico) que se utiliza para corroer el metal en que se graba.

Se incluye dentro de las técnicas calcográficas o en hueco (llamadas así porque la tinta se deposita en un hueco abierto por el ácido) y dentro de las llamadas técnicas húmedas o indirectas, esto es, aquellas en las que el trazo se realiza sobre una plancha de metal previamente barnizada; después el trazo es corroído por un ácido y de ahí pasa a la estampa.

En el proceso del grabado al aguafuerte, al hacer un trazo con una punta metálica sobre una plancha previamente barnizada, el barniz que cubre el trazo lo levanta lo que permitirá su corrosión en contacto con un mordiente.

Los mordientes son un poco líquidos y capaces de producir una reacción química corrosiva sobre el metal descubierto en la plancha, acción que es controlada por los ingredientes grasos que componen los barnices que actúan como aislantes a la corrosión.

El mordiente debe abrir un surco suficientemente profundo en la plancha para que pueda retener la tinta que, por presión del tórculo o la prensa, se trasladará al papel.

La principal cualidad de esta técnica es la facilidad del trazo sobre el barniz, lo que lo hace muy dúctil y sencilla, permitiendo una gran plasticidad en términos de dibujo. Se caracteriza por un trazo vibrante que permite una amplia variedad de posibilidades, tanto descriptivas, como expresivas, en cuanto a formas, texturas, detalles, valores tonales, etcétera, que al estar grabadas en hueco sobre las planchas de metal adquieren un relieve táctil y visual en la estampa con calidades propias del grabado calcográfico.

La técnica permite que los conceptos pictóricos de la forma se realicen con puntos, líneas y planos, ya sean lineales o por masas moduladas por trazados transparentes y texturas.

Tipología.

La matriz del grabado al aguafuerte es una plancha que puede ser de diferentes metales; los más comunes son el hierro, el zinc, y, preferiblemente el cobre. El tipo del grabado resultante está determinado principalmente por el metal, ya que la dureza de cada uno determina los procesos y los resultados.

Los mordientes influyen en la calidad de la línea mordida, la duración del proceso de corrosión, su profundidad y extensión, así como la permanencia del trazo grabado sobre la plancha.

En el grabado al aguafuerte sobre la plancha de hierro, la línea grabada es algo áspera, pero permite variedad de texturas, y como la matriz es de gran dureza admite largas ediciones.

Cuando se hace sobre la plancha de zinc, la línea es vibrante y regular, y la corrosión puede controlarse. Según el mordiente que se use, la mordida puede ser muy rápida e irregular, con trazos corroídos más anchos que profundos. El zinc, al ser un metal relativamente blando, se oxida durante la estampación, se desgasta más y la presión, por el tipo de mordida, aplasta gradualmente la plancha cuando se hace una edición grande.

En una plancha de cobre se puede grabar con diferentes mordientes que aceleren o lentifiquen la corrosión. Al ser más duro, en las líneas mordidas se mantiene la

proporción entre lo ancho del trazo y la profundidad de la incisión, lo que permite que las paredes del trazo se mantengan paralelas y muy próximas entre sí. Según el tipo de mordiente empleado se puede producir una mordida rápida, que da una línea irregular, tosca y poco controlada que, por otra parte, brinda resultados inesperados o accidentales, de efectos pictóricos, por sus contornos abiertos e indefinidos; o bien una mordida lenta, que da una línea regular, más controlada, limpia y definida de la imagen grabada. Al ser el cobre un metal más duro, las tintas de color no se oxidan ni se desgastan tanto durante la estampación y resisten mejor la presión de la prensa.

Función

El aguafuerte como técnica se utiliza para lograr un lenguaje artístico propio, que permite incluso la investigación y obtención de nuevas soluciones técnicas para nuevos planteamientos o problemas plásticos, permitiendo el desarrollo del grabado original desde el grabado del siglo XVII hasta el de las vanguardias del siglo XX, esta técnica evoluciona y genera un amplísimo espectro de soluciones plásticas.

Hoy día, la mayor parte del grabado de autor utiliza la técnica del aguafuerte, las matrices están evolucionando hacia nuevos materiales, incluso no metálicos, como los polímeros.

Elaboración.

En la técnica del aguafuerte, el trazo se hace con una punta de metal roma, montada en un soporte de madera, con lo que se levanta el barniz que cubre la plancha y descubre el metal.

Estas puntas pueden ser de diferentes grosores y formas: cilíndricas, de sección cuadrada, rectangular o romboide. También se pueden levantar el barniz con trazos de una ruleta de distintas texturas y de diferentes tamaños, sujeta por un eje a un soporte similar al de la punta de grabar al aguafuerte, o con puntas sueltas, que se insertan alternativamente en un mango de madera o metal. La hendidura resultante en la plancha debe ser lo suficientemente profunda para que sea capaz de retener mayor o menor cantidad de tinta.

La profundidad y grosor de la línea grabada lo será tanto como intenso y prolongado sea el baño en el mordiente, así como la anchura del trazo dibujado sobre el barniz.

El control de los tiempos de mordida es la parte de la técnica que resulta más complicada, ya que requiere de cierta experiencia, puesto que incluso influye la temperatura atmosférica, acelerándose la mordida si hace calor y ralentizándose si hace frío, por lo que a veces se calienta el mordiente.

Barnices Tradicionales

Definición

Los barnices consisten en barreras grasas que impiden que el mordiente ataque el metal de la matriz en lugares no deseados. La historia es tan larga como la del grabado indirecto, en general, el aguafuerte en particular. En un principio, incluso hoy en día, cada maestro tiene su fórmula, adaptada a sus propias necesidades, según el tipo de mordiente, la plancha metálica y el concepto o tipo de grabado.

Los barnices para grabado son, básicamente ceras naturales -es decir, de abeja- mezcladas con otras sustancias, como pigmentos -negro de humo o de colores vegetales o minerales-, y aglutinados con grasas animales, aceites o resinas. Su base es muy sencilla, pues consiste en una mezcla de sebo o grasa y cera, a la que se añaden variantes como la resina -que le da dureza- o el asfalto -que aporta color oscuro y densidad-; las variantes son para adaptarse a cada necesidad, según en qué época, aplicación, como el que se seque rápido o que no se seque nunca, que sea oscuro, opaco o transparente, que sea denso o más líquido, etcétera.

Lo más importante de un barniz es que proteja y no se despegue de la plancha durante la inmersión de ésta en el líquido mordiente; también se busca que no se escame o craquele al secarse, que sea suficientemente flexible y homogéneo para que se pueda dibujar sobre él cuando esté seco y fijo sobre la matriz, que no deje restos en las líneas dibujadas y que sea bastante duro para que, con la punta metálica, se levante al dibujar las líneas a grabar de manera homogénea y limpia.

Se debe preparar la plancha puliéndola y desengrasándola para lograr una superficie homogénea y una adherencia completa. El barniz sobre la plancha es la barrera antepuesta al mordiente, que disolverá el metal descubierto por el dibujo y dejará sin afectar las partes barnizadas.

Historia

La evolución de los barnices es larga y compleja, sobre todo en los siglos anteriores, cuando cada maestro tenía sus fórmulas y las mantenía ocultas. A pesar de este secreto, algunas han trascendido gracias a los manuales de grabado, como el de varios artistas que transmiten el saber de su época, saber que, a pesar de las transformaciones técnicas del grabado en general, implica fórmulas que siguen siendo válidas y útiles hoy día, pues aunque se nos presenten envasadas comercialmente, en muchos casos poco ha cambiado su contenido. Sus recetas se van repitiendo de una época a otra, con modificaciones relativas a algunas sustancias que escasean o han desaparecido del mercado, o simplemente a que se van sustituyendo por otras más efectivas.

Tipología

Aunque en general la función del barniz es proteger la plancha del ataque del ácido o mordiente, el tipo de barniz que se use depende de la clase de protección que se quiera dar a la plancha y del momento en que se utilice dentro del proceso de grabado.

El barniz de bola tiene dos variedades de dureza: el duro y el blando. Sobre el primero cuesta más trabajo dibujar con la punta, pero las líneas son más limpias y aunque el levantamiento del barniz deja virutas, éstas se eliminan fácilmente soplando; también es más resistente a arañazos y golpes accidentales.

El barniz blando.

Los barnices en general se componen de una base grasa a la que se añade cera de abeja, que le aporta suavidad al compuesto, betún o asfalto, que lo oscurece, o se hacen líquidos añadiendo esencia de trementina.

Además, existe otro tipo de barniz, como el blando que no seca nunca.

El barniz duro.

El dibujo a grabar sobre el barniz debe verse claramente en la plancha gracias a los reflejos metálicos visibles al ras de la luz; ésta brillante definición de la línea dibujada es la que será grabada por el ácido.

El sellado de la plancha es muy importante para no tener sorpresas desagradables, implica cubrir la parte posterior de la plancha y los bordes o biseles de la misma con esmaltes o papel autoadhesivo o contact.

Proceso

Después de haber desengrasado la plancha metálica la aplicación de los barnices se hace -si se trata de un barniz sólido, como el de bola-por medio de una muñeca.

Si se trata de un barniz líquido, cuya aplicación resulta más sencilla y rápida que en el primer caso, se utiliza una brocha de pelo natural suave, de tamaño proporcionado a la plancha que se vaya a barnizar.

Una vez mordida la plancha, se saca del líquido mordiente, se enjuaga con agua corriente por ambos lados, se seca con trapos de algodón y se procede a quitar el barniz, en el caso de haber concluido la etapa de corrosión de la plancha; en el caso contrario, se vuelve a cubrir la plancha con barniz de recubrir más denso, sobre el barniz anterior, que penetra en las tallas abiertas por los mordientes y cubre todo lo grabado en primera instancia. Se puede volver a dibujar sobre el segundo barnizado, repitiendo el proceso tantas veces como se quiera.

Se procede a la limpieza de la plancha calentándola o con un solvente.

De ésta manera la matriz queda lista para su estampación; si se prefiere conservar, se reserva entre papeles, aislándola del aire y protegiéndola de posibles accidentes.

Por último se pone la plancha en el mordiente.

Mordientes

El grabado calcográfico se ha clasificado a partir de sus técnicas, que pueden ser directas e indirectas, con respecto a las últimas, hay que destacar la importancia de la relación entre los materiales que intervienen en la factura del grabado, esto es, la relación entre los elementos “grasos” y los elementos “magros”. Dicho de otro modo, hay que tener en cuenta la interacción entre los materiales elaborados a partir de aceites, sebo, ceras y alcohol, frente a los que dependen del agua y los ácidos o las sales. Esto se debe a que los elementos grasos actúan como barrera, impidiendo la afectación de la matriz metálica, mientras que los magros, en un medio acuoso, corroen y penetran en la matriz metálica, disolviendo algunas partes.

Estos elementos corrosivos son conocidos con el término genérico de “mordientes” y son los que se encargan de corroer el metal de las matrices o planchas, para que sea posible que el dibujo se fije de manera permanente, esto es, que quede grabado sobre la superficie de la matriz metálica.

El dibujo se abre sobre el barniz previamente seco, con la ayuda de una punta; se hace un surco suficientemente ancho que deje al descubierto el metal y permita que el mordiente pueda corroerlo en mayor o menor grado, dependiendo del tiempo, y con la profundidad necesaria para que sea capaz de retener la tinta que será trasladada por presión al papel, creándose así la estampa, copia invertida de la imagen dibujada sobre el barniz y grabada en la matriz metálica por el ácido. Por todo lo anterior es por lo que las técnicas que siguen este proceso se llaman indirectas o húmedas.

Es en este juego de relaciones donde se pueden dar las posibilidades de muchos de los recursos técnicos característicos del grabado al aguafuerte y su evolución técnica, que sigue abierta a nuevas soluciones y efectos plásticos.

Los mordientes más antiguos usados en las técnicas húmedas, se podría decir que desde la época de Rembrandt, ha sido, para grabar en cobre, el ácido nítrico y el llamado mordiente holandés.

Los mordientes han evolucionado según las necesidades de corrosión de cada metal o su toxicidad con resultados y aplicaciones diferentes según las planchas.

Ácidos

Definición

Los ácidos, mordientes muy usados como el ácido nítrico o el ácido clorhídrico, corroen a bastante velocidad, casi todo tipo de metales: cobre, acero, zinc, etc.

Su fuerza está definida por la proporción y mezcla del ácido con agua, lo cual da la densidad final a la concentración del baño y determina su capacidad de diluir o corroer el metal, según se trate de un tipo u otro de mordida. A mayor concentración de ácido mayor es la velocidad de la mordida, y también menos controlable su proceso, pudiendo producirse mordidas accidentales.

El control de la mordida juega con otros elementos, como la temperatura ambiente, pues a más calor más rapidez, por lo que en invierno, a veces, el ácido se entibia para acelerar sus efectos sobre el metal.

El ácido nítrico muerde bastante rápido y deja en la plancha una huella muy expresiva con líneas dentadas excelentes para retener la tinta en el proceso de entintado, pero es muy peligrosos para la salud y el medio ambiente, pues al contacto con la piel la quema y la corroe, por lo que es necesario usar guantes, y se evapora con mucha facilidad, por lo que se debe usar tapabocas e incluso gafas, además se degrada rápidamente y contamina el aire circundante provocando irritación en las vías respiratorias de los usuarios, para lo cual, se debe mantener tapado en recipientes de vidrio o plásticos especiales con tapa a su medida.

El ácido nítrico se usa especialmente para el zinc; la mordida es rápida y se ensancha al interior del hueco grabado, desprendiendo burbujas de hidrógeno y de óxido nítrico, y produciendo gases tóxicos.

Para el aguafuerte se usa una solución al 12%, y para aguainta al 5%.

Elaboración

La manipulación del ácido requiere sumo cuidado, respetando los principios básicos importantes, ya que el ácido se activa con el agua, por lo que nunca se debe añadir agua dentro de un recipiente de vidrio con ácido, pues reaccionará violentamente, explotando y produciendo gases tóxicos.

Para la preparación de un baño de ácido, se pone primero el agua y después el ácido de manera controlada y en la proporción deseada, generalmente al 12% para trabajos de línea al aguafuerte y al 5% para aguainta.

En la mordida de cada metal, según el ácido que se utilice, no solo se modifica el tipo de huella en cuanto a la rapidez o la manera de morder la línea, sino que también se detecta en el color del baño cuando ya ha actuado; por ejemplo el ácido nítrico utilizado para morder planchas de zinc, produce un burbujeo de oxígeno que será más activo cuanto más amplia sea la zona a desgastar y mayor la concentración del

ácido; de esta forma, las burbujas son un aviso en las zonas mal cubiertas por el barniz, lo cual ayuda a evitar accidentes. El mismo baño de ácido nítrico utilizado para morder una plancha de cobre toma un color azul verdoso.

La plancha de cobre se oscurece de inmediato al contacto con clorato potásico y ácido clorhídrico diluido en agua: “mordiente holandés”.

Es importante tener en cuenta el tipo de ácido del que se trata y el metal que se ha utilizado para morder, pues, en el caso del ácido nítrico, si en primer lugar fue usado en una plancha de zinc y, posteriormente, en una de cobre, la acción del baño se paraliza.

El uso continuo de la preparación hace que se vaya desgastando, debilitándose la mordida; además, si se deja la cubeta abierta o expuesta al aire con la mezcla, ésta se concentra al evaporarse el agua y el ácido, activándose más en la mordida. Como la evaporación no es controlable, tampoco dará los resultados deseados, por lo que conviene tapar la bandeja, para protegerla del polvo en suspensión u otras partículas.

Para medir la densidad del ácido se utiliza un densímetro. Los ácidos deben guardarse en recipientes cuando no se usen, documentando su contenido, proporción y fecha.

Precauciones en el Proceso.

La mordida de las planchas con ácido conviene hacerlas en zonas bien ventiladas, con extractores de aire, o mejor, en lugares totalmente abiertos, ya que los vapores de los ácidos son muy tóxicos para los pulmones o los ojos y, de manera más superficial, para la piel, que reacciona poniéndose amarilla, lo que se neutraliza con un baño de agua corriente abundante y la aplicación de levadura de cocina.

En el caso de aspirar el humo de la reacción del ácido, por una mordida concentrada debe tomarse un vaso de agua con bicarbonato.

Estas precauciones no deben desestimarse, ya que el mal uso puede producir problemas de la salud.

Control de la mordida.

El grabado calcográfico permite muchos efectos que dependen de la corrosión de la plancha por el mordiente. Entre estos efectos se encuentran lo que se conoce como “calvas”, una superficie abierta que ha sido ligeramente corroída y brinda zonas más o menos claras, que pueden tener sentido cuando se usan conscientemente o ser el resultado de una mordida defectuosa.

En el extremo están las mordidas penetrantes, en las cuales la plancha metálica es atacada profundamente; esto se puede lograr con una sola inmersión de la plancha en el mordiente, lo cual implica un tiempo prolongado de inmersión, o bien por inmersiones sucesivas, de esta forma la huella va ganando profundidad en el metal de la plancha, aunque pueden formarse pequeños desniveles o mesetas en la mordida. Si la corrosión es tanta que atraviesa la plancha, el defecto se reproducirá en la estampa como una zona con relieve totalmente blanca.

La mordida de la plancha no solamente depende de la concentración del mordiente, sino de la temperatura y humedad presentes en el taller, del tamaño de la plancha, de la extensión del metal expuesto, etc.; por lo tanto, el control de la mordida está supeditado a la observación del proceso y al conocimiento previo de la manera en que el mordiente ataca a un tipo de metal determinado.

Nunca deben dejarse mucho tiempo los mordientes en las bandejas de plástico, pues el agua se evapora y la concentración se altera; con el tiempo, las bandejas, aunque sean de plástico resultarán afectadas por los mordientes, especialmente si se tratan de ácidos.

Técnicas húmedas o indirectas: Aguafuerte, Aguatinta y Barniz blando.

Los elementos básicos del grabado calcográfico realizado con técnicas húmedas e indirectas son: La matriz metálica, los barnices, los instrumentos de corte, el mordiente, la tinta y el soporte.

La plancha de metal puede ser de cobre, zinc, hierro, latón, estaño, etc.

Los barnices, de diferentes clases, tienen distintas aplicaciones y están basados en mezclas de ceras naturales, resinas, almáciga, asfalto, pez negra, ámbar, etc.

Los instrumentos que se utilizan para dibujar sobre el barniz son puntas metálicas de diversas formas y grosores, rascadores, correctores o bruñidores; otros sirven para sostener las matrices, como gatos de banco, pinzas metálicas o entenas, finalmente, para entintar se precisan rodillos, muñequillas, rasquetas, etc.

Los mordientes están preparados a partir de sales naturales o ácidos en diferentes mezclas y combinaciones.

Las tintas pueden ser de base grasa, a partir de aceites minerales, de semillas, como la linaza, de pigmentos minerales o vegetales, etc.; o de base acuosa, como la goma arábiga y los pigmentos.

Todos ellos se aplican en procesos diversos, según cada técnica y cada material, dependiendo de la preparación de la plancha - pulido, biselado, desengrasado, barnizado y secado del barniz-, del dibujo sobre la misma - previo calco o dibujo

directo-, así como de la fuerza de ataque de los diferentes mordientes, donde intervienen muchos elementos y circunstancias, como el calor o el frío, el agotamiento de los mordientes, los barnices y sus sucesivas aplicaciones y usos, el tiempo de exposición a los ácidos, el tipo de apertura o dibujo sobre la plancha y los posibles accidentes; también intervienen distintos entintados en negro o a color, la manipulación de la densidad de las tintas -que se endurecen con polvos de magnesio y se ablandan con aceite de linaza o tinta transparente-, el papel y su preparación, la estampación y el secado de los grabados.



Marco Procedimental

Bitácora de procedimientos:

Desarrollo de ideas

Procesos del taller...

Asistencia

Conceptualización.

Elección de medios.

Trabajo sobre la matriz: proteger y descubrir.

Incisiones

Pruebas de estado

Obra gráfica

Entintado

Edición

Revisión

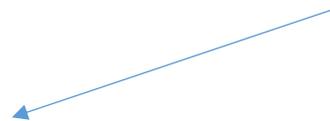
Exhibición

Montaje

Pensamientos
Ideas



Procesos
Elaboración



Producto

Libros Arte
Exhibición

Desarrollo

El punto de partida:

La imagen es el punto de partida del cual se generarán múltiples copias, pero cada matriz requiere de una preparación específica según su materia o naturaleza para poder conseguir esta imagen. En general es necesario calcar o trazar un dibujo a grabar invertido, para recuperar el sentido de la composición en la estampa: lo que se graba a la izquierda de la plancha, en la estampa aparece en la derecha.

En el grabado el soporte es el elemento imprescindible en cualquiera de sus técnicas: la matriz en la que se grabará la imagen, el molde a partir del cual se estamparán copias iguales sobre papel de la imagen, lo que da como resultado la estampa de la imagen grabada.

Estas matrices constituyen un soporte estable de diferentes materiales, como madera, metal, plástico, seda, cartón, piedra, etc. Sobre el que se desarrolla una técnica o forma de dejar una huella lo suficientemente duradera para que pueda reproducirse un número variable de veces sobre papel.

Dependiendo de la clase de material de un soporte o matriz, han venido desarrollándose distintas técnicas, cada una de las cuales posee sus propias posibilidades expresivas y lenguaje plástico, derivados del uso de instrumentos particulares, materiales y modos de elaboración, que las diferencian.

Las ideas y concepciones estéticas encuentran en cada medio plástico de expresión más idóneo, con resultados distintos apoyados en calidades, texturas, trazos, planos y colores múltiples, que son la esencia de la obra gráfica.

Para lograr la estampa de un grabado en cualquiera de sus técnicas requiere de distintas herramientas y sustancias para la preparación de la matriz, la obtención de la imagen y el entintado para trasladar ésta al papel

A continuación distinguiremos dos tipos de técnicas diferentes, cada una de las cuales tiene sus necesidades expresivas propias y que exploraremos en el desarrollo plástico de este proyecto de investigación creación que se adelanta en las instalaciones del taller de grabado de la universidad Tecnológica de Pereira.

Procesos y técnicas

1. linografía
2. Procedimientos del aguafuerte.

Productos:

1. plegable instructivo para el taller de grabado.
2. informe documental
3. trabajo en físico-obra gráfica

Pruebas de Estado

**Las series secretas de Juan Antonio Roda, Pruebas de estado.
Exposición Itinerante del banco de la república.
pg. 12-13.**

Curaduría Marta Rodríguez.

Las series secretas: Las pruebas de estado.

“cuando se recurre al aguafuerte, se dibuja sobre una capa de cera que cubre la matriz, al dibujar se genera una línea sobre la cera que deja al descubierto la lámina.

La imagen queda grabada en ella por la acción del ácido en el que ésta es sumergida.

La concentración del ácido y el tiempo de mordida determinan la profundidad del surco y con éste la intensidad de la línea.

otros trazos son producto del dibujo directo sobre la lámina de zinc; en este caso la incisión se hace con buril. La calidad de la línea que se hace con punta seca, nombre de esta técnica, es más leve; la incisión no alcanza la profundidad del aguafuerte.

Roda acostumbraba a “rasguñar la plancha” con el buril, creando unas líneas más expresivas que descriptivas.

Juan Antonio Roda, citado en diez pruebas de Artista, Diez Grabados, Diez Años. María Paz Jaramillo. Bogotá, centro cultural Skandia. 1981: “al trabajar una plancha de grabado hay momentos en los que el artista necesita ver con claridad cómo va el trabajo. Saca entonces una prueba de estado.

Precisamente por no ser definitiva, la prueba de estado tiene mucho interés para el observador. Le permite saber algo del cómo y el porqué del complicado camino de la creación.

Las pruebas de estado son piezas únicas que a veces tienen el interés de mostrar la encrucijada en la cual, el artista tuvo que decidirse por uno solo de los varios caminos posibles”

“Las pruebas de estado son fases intermedias del proceso creativo del grabado, piezas inacabadas que no están concebidas para ser mostradas al público, pero que evidencian los avances del artista. En esto reside su interés: las pruebas de estado develan el pensamiento creativo, y las decisiones plásticas que se toman en el camino para llegar a una obra final”

Este documento incluye pruebas de estado y grabados finales de las series Retrato de un Desconocido, Risa, El delirio de las monjas muertas, amarraperros, la tauromaquia y flora.

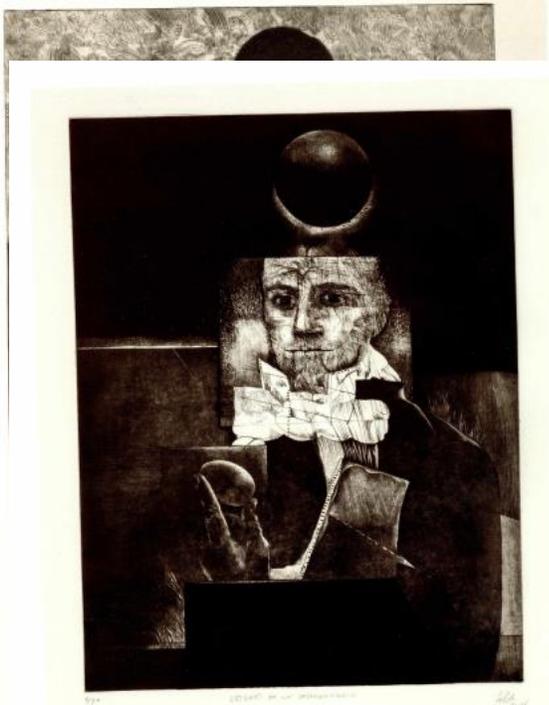
“En éste largo proceso artesanal en el que la imagen se hace y se deshace es necesario imprimir con cierta periodicidad una prueba de estado.”

“Las pruebas de estado constituyen testimonios de la sucesivas confrontaciones del artista con su imaginación y su técnica, de su placer y disgusto ante las formas construidas.”

Referentes

Juan Antonio Roda

Las series secretas de Juan Antonio Roda, Pruebas de estado.
Exposición Itinerante del banco de la república.



Retrato de un desconocido N°9 / AP 4181
Banco de la República
1971
GRABADO EN METAL, AGUAFORTA,
PUNTADESA Y AGUATINTA
PAPEL
50 x 35 x 1
BIBLIOTECA

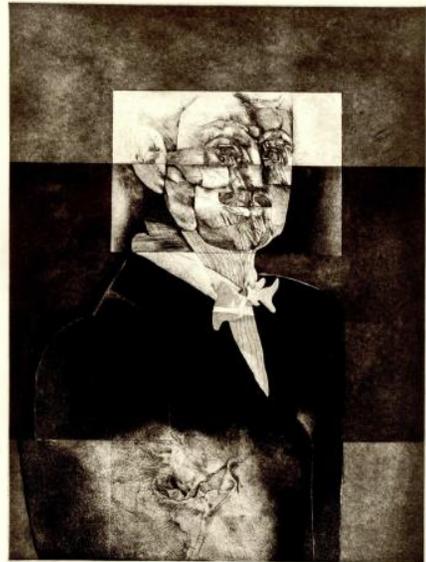


Retrato de un desconocido N°10 / AP 4597

BANCO DE LA REPUBLICA
BIBLIOTECA
Petra



Retrato de un desconocido N°10 / AP 4388



Retrato de un desconocido N°10 / AP 4188

En: Juan Sison.
1981
GRABADO EN METAL - AGUAFUORTE,
PUNTADEGA Y AGUACINTA
Papel
No. 19 x
19,5 x 24,5 cm



Risa N°6 / AP 4471



Risa N°6 / AP 0382

En: Juan Sison.
1972
GRABADO EN METAL,
AGUAFUORTE Y AGUACINTA
Papel
Número: 220
19 x 19 cm



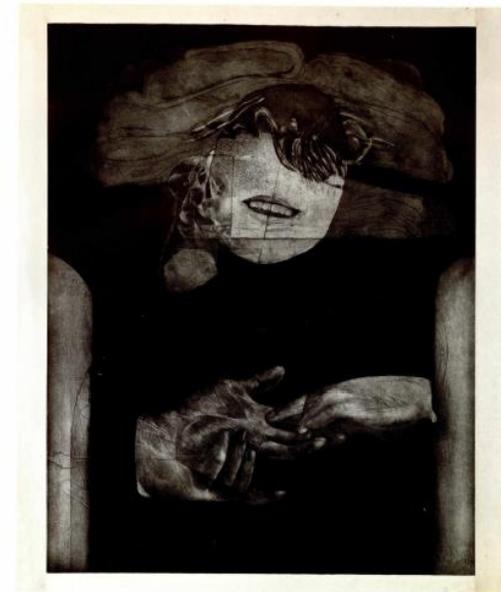
Rosa N°8 / AP 4385



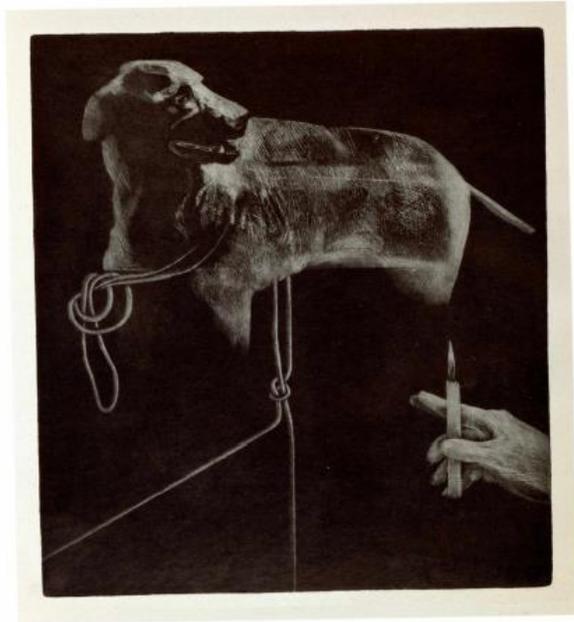
Rosa N°8 / AP 4386



Rosa N°8 / AP 4385



Rosa N°8 / AP 4386



Amarroferro N°5/AP 4385

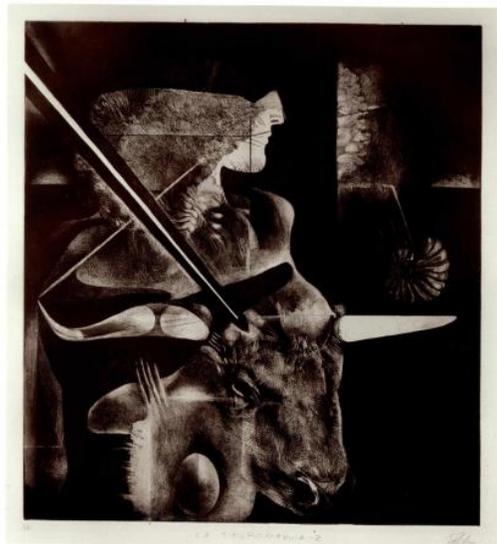


Amarroferro N°5/AP 4377
 O.P. 86/80
 Foto, José Antonio
 1952
 GRABADO - PUEBLO DE ESTUDIO
 AGUAFUORTE, PUNTADETA Y AGUATINTA
 60,3 x 37 cm



La Tauriniquin N°2/AP 4616

La Tauriniquin N°2/AP 4619



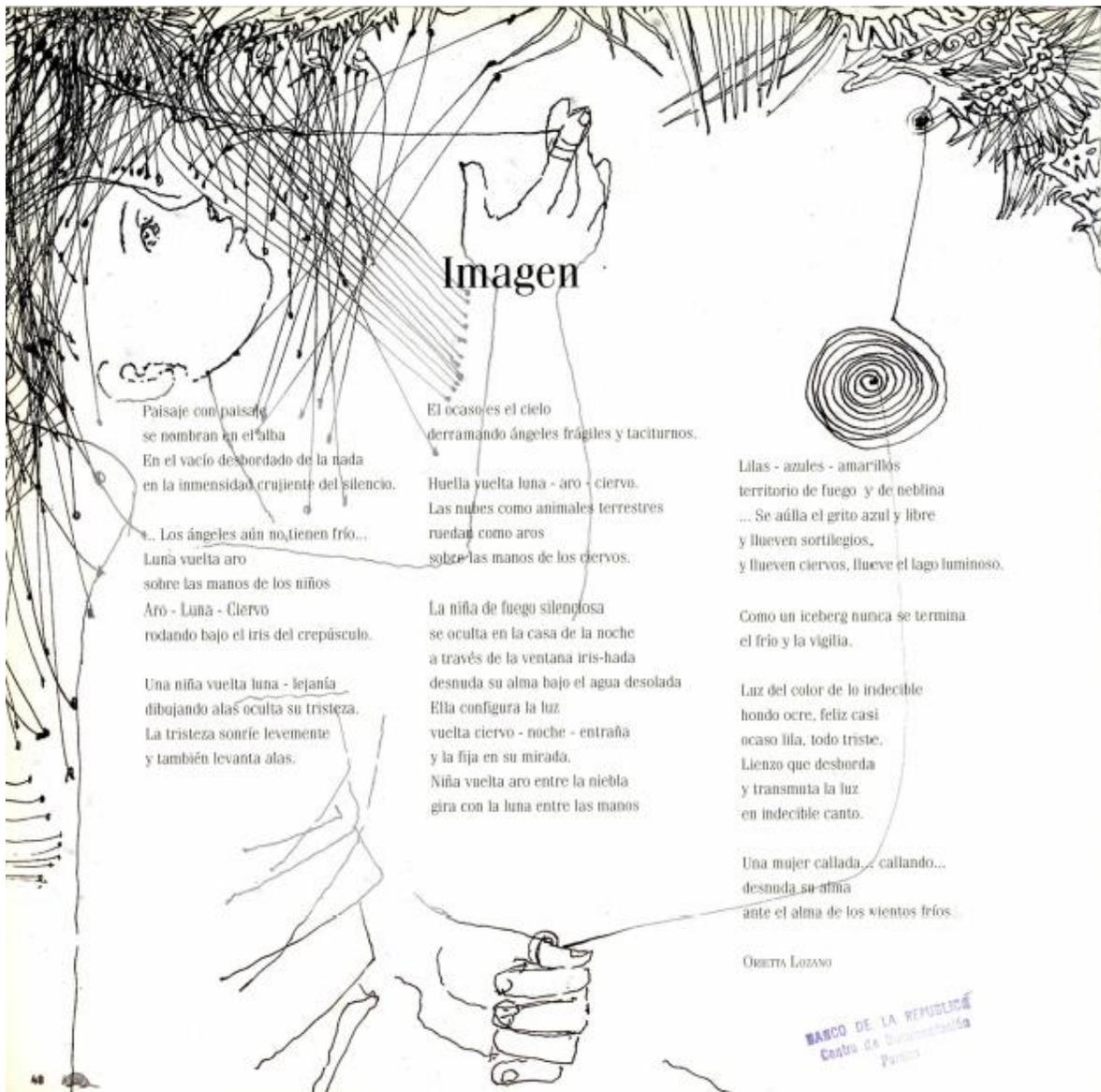
La Tauriniquin N°2/AP 4168
 Foto, José Antonio
 1950
 GRABADO EN METAL
 AGUAFUORTE - AGUAPUENTE
 PAPI
 80 x 70 cm

BANCO DE LA REPUBLICA
 BIBLIOTECA
 Pereira

Lucy Tejada

Pereirana. 1920-2011

Trabajaba tanto el metal como el acrílico, además de otras técnicas mixtas para alcanzar su riqueza iconográfica.



BANCO DE LA REPUBLICA
Centro de Documentación
Perú





Bonissios, 1980 • Acrílico-Técnica mista • 30,5 x 34 cm





E. Anst, 1955 • Metal - Agua furtiva • 23.5 x 30 cm



Miriam Goussis, 1955 • Metal - Panta seca • 24.5 x 33.5 cm



BANCO DE LA REPUBLICA
Centro de Documentación
Punúa

FABULARIO-INDRI VIGILANTE, 1986 • Acrílico-Técnica mixta • 29 x 39.5 cm

Reflexiones

De la sensibilidad

La sensibilidad es la capacidad de discernimiento, es receptividad.

El primer paso para la educación del gusto es la sinceridad: seguridad y claridad en lo que nos gusta. Esto es educar los sentimientos para sintonizar con lo bello, para ser más sensibles a lo bello.

No hay que olvidar la dificultad enorme que tiene lo estético para ser expresado.

Para la psicopedagogía la sensibilidad es la cualidad personal socioafectiva que permite percibir, sentir e integrar en el plano psicológico y emocional, emociones, sentimientos, placeres, ilusiones y pensamientos, Relación con uno mismo, con los demás y con el entorno; o hacia sí mismo sentimientos, emociones, control/autocontrol.

Se convierte en expresión para consigo y los demás de respeto, comprensión, interacción, conocimiento.

La sensibilidad permite interiorizar, prever las consecuencias de los actos al concienciarle y educarle de lo intrapersonal a lo interpersonal.

Antes del siglo XVIII la sensibilidad casi se desconocía como concepto y en las menciones pocas que se encuentran es referida a lo corporal y a lo religioso, más aún en este último caso no se desliga de lo corporal.

A partir de la ilustración este concepto se amplía más allá del ámbito médico, a temas de viajes, comunicación, filosofía, química, dramas, temas literarios y poesía; contextualizando su significado se relaciona más con el ámbito espiritual, de los sentimientos, con el amor, la tristeza, la melancolía.

La sensibilidad hace más completo el hombre. Asociado al terreno del alma.

Marítimo De la sensibilidad a la Expresividad Visual

Qué nos impulsa a escribir visualmente?

Describir la escritura visual nos invita a un fenómeno tan amplio y diverso, como personas y/o imágenes existen en cada caso

Es una inquietud, definitivamente es una inquietud. Sin embargo el origen mismo de ésta se encuentra en lo más profundo. Por ello busco en cambio, a través de proceso, un sentido que cohesiona mi trabajo y le hace familiar; placa a placa, estampa a estampa

¿Dónde mi expresividad cohesiona esa sensibilidad? ¿Cómo tracé un encuentro con lo que inquieta mi interior?

Un estilo de expresividad continuado pulsa una temática, si tuviese yo que nombrar mi trabajo, sin duda le llamaría marítimo

La práctica visual, la práctica escritural. ¿De dónde nacen los dibujos?
¡¿Cómo abordar esa sutil naturaleza que suntuosa el trazo?! Ese trazo bailarín y siempre distinto.

Cómo lo hacemos, de qué manera lo pensamos?

Heme aquí buscando la raíz de mi quehacer.

El trabajo continuado comienza a evidenciar recurrencias como formas repetitivas o alusiones a temáticas afines.

En mi caso, a menudo me pregunto sobre el ser humano dentro de la obra misma y acudo a paisajes poblados de creaturas marinas, seres míticos como sirenas y floras de otros mundos

La constitución de un imaginario expresivo y prolongado, radica en las experiencias mismas con las que un individuo se confronta; ya sean positivas o negativas e incluso determinadamente desde el lenguaje de su entorno; esto es lo que conoce y después identifica conformándole como símbolos que son parte de un lenguaje visual propio.

Al hablar de imagen referimos a toda aquella escritura que a través de los ojos, de la mirada, percibimos, se puede leer incluso lo que no está escrito con el hecho de observar, percatarse de lo que comunica.

Genera identidad lo que le es propio, lo que lo remite a su propia existencia, a un punto o momento específico, con lo que se siente afín.

Imágenes del entorno del autor transferidas a esferas metafísicas y psicológicas íntimas. Van Gogh

Empatía. Al sentir identificación con una imagen queremos vestirla, queremos llevarla, guardarla, exhibirla.

Maríntimo es una serie de grabados al aguafuerte con temática íntima de mis recuerdos y ensueños. Creaturas del realismo mágico pueblan paisajes marinos o montañosos que se distinguen entre los delicados trazos que aluden a la orfebrería o a grabados de Gustav doré.

De La Expresión

La descripción de gestos escriturales,

Un viaje de pieles

Para encontrar así

Los relieves secretos del trabajo sobre la placa

Sentirse marinero,

Sentirse capitán

Abrir

Ver uno de tus pequeños nacer

Y llevarlo a los columpios,

Mientras el aire se lleva Suaves

besos

Que le entrega el agua

De la expresividad

Mi cuerpo simboliza una inquietud, una expresión, un algo que mantiene en movimiento cada partícula, densidad o vacío con tal fuerza que es superior a mi voluntad y tal vez a mi comprensión, que proviene o mana de mi esencia más íntima y que le impulsa a crecer, conocer, pensar y actuar; y después a transformarse en otro estado o pulsación como valor integrador del todo.

Lo que sujeta en el sujeto y lo que le deja al viento

Se empieza a pasar más tiempo razonando, creyendo, monologando, pasando de un estado de conciencia y de percepción a otro, como cuando se cambia al escribir de un renglón a otro y todo lo que puede suceder en ese transcurso.

El tránsito

La historia

Un pedacito de la memoria.

De la expresividad La

expresión

Un límite inalcanzable

Es el mismo suceso

Lo que solda el paso

....

La posibilidad expresiva

¿Qué conjuga?

¿Cómo cambia tanto?

Y el ansia de remanencia

Que no es ansia,

Sino un eco, un río

El alimento del alma para siempre

Siempre diferente

La lecto-escritura
Expresiva Inmediata. El
Gesto

El transitar del ser..
Qué acaso le pudiera detener. Nada nunca.

El orden de lo expresivo Deviene
del organismo.
Lo biológico
Lo químico
Lo morfológico

La naturaleza también es cultura
Es región, es localidad, es relación.

Como el viento que en la historia
Todo lo conforma,
También el agua y la luz...

La herencia, El panorama
La viajera entre los ojos viajantes. La luz
Impactos que dibujan el paisaje
Hablando de los ojos.
El recorrido
Y
El bagaje

Mucha Leche Condensada

Arte y La posibilidad Expresiva De la Visión

El arte se sale de lo que es el mundo y lo que abarca, más aún se impregna de todo de él y del sujeto que lo reconstruye hermenéuticamente.

Su intención y función están ligadas al desarrollo de un ser humano sensible, reflexivo y comunicativo que revele en base a su educación, la propia percepción y su concepto del acto de vivir y de la vida misma, así como las posibilidades de lo que es el arte, lo que logra y lo que toca, rosa, vislumbra o alimenta.

Puede que la educación sea un proceso de la conciencia pulsante que llamamos vida, una manera que ha encontrado de mirarse a sí misma reflexiva, caótica, aislada e integradora que le permita conocerse a través de nuestros pensamientos, emotividades o sensaciones, así como en cada ser; cualquiera que no puede cargar con un peso tal, como conocer ese sueño que llamamos "toda la verdad". El devenir de una energía orgánica integradora que comprende tanto lo que vemos como lo que desconocemos y que tiene su propia experiencia, lenguaje y voluntad. Formas que contienen conceptos, lenguaje y vida propia.

Educación también, podría decir, es cuando un retoño crece y un cuerpo delimita su espacio en determinada dirección, lo que lo obliga a modificar su forma para continuar creciendo; así como el hombre puede educarse con las miradas percatándose de su espacio y de su pensamiento.

Educación ➡ conciencia del individuo, conciencia del mundo, conciencia de vida
Sensibilidad ➡ viene de algo que estimula la mente, la intención, la mano por ejemplo para dar forma a través de la autorreflexión, a lo que manifiesta la psique y la danza como dispositivos de formación.

Configuración del lenguaje en la configuración del ser

Aspectos psicológicos en

Cargas o material a través del cual se conduce un pensamiento, o una manifestación del cuerpo.

Los lenguajes posibilitan la comunicación

¿Cuáles son manifestaciones del lenguaje?

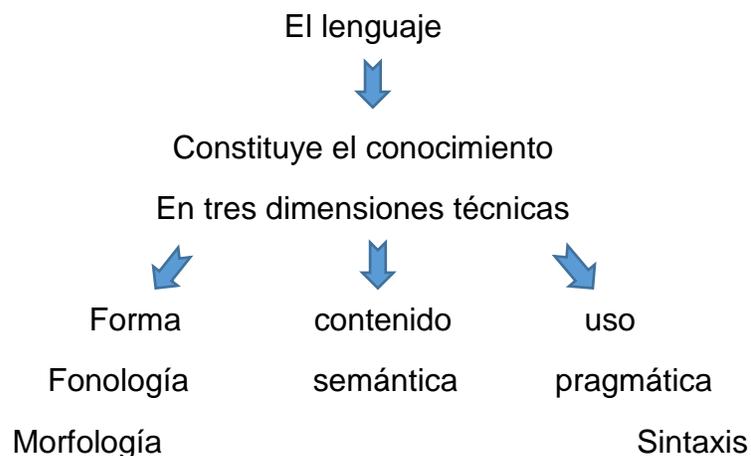
¡Lo que se manifiesta, expresa o evidencia! ¿Qué da a conocer a través de lo que indica, muestra o dice?. Esto es una identidad que coliga y se construye, mediante raíces fisiológicas y psíquicas.

Como el trazo en una obra que le da cualidades estéticas y dinámicas además de hacerse legible dentro de la composición; o como una planta que es sensible a los rayos del sol y los transforma en la energía que necesita para sus procesos.

¿Cómo educar con las miradas?

Así como el cuerpo se descubre a sí mismo a través de los sentidos y desarrolla su propia inteligencia.

Sensibilidad → contiene → Inteligencia, esto es que tiene un lenguaje perceptible.



Promueve interacción

Ser sensibles a las miradas de nuestros semejantes, promueve la inteligencia la interacción y el estar en un entorno, hace legible la energía que es manifestada.

¿Cómo educar la mirada?

¿Desde qué lugar y bajo qué lecturas es esto posible? ¿Cómo se educa desde la escuela de arte la mirada? ¿Cómo se construye a partir de ello un bagaje imaginético propio y de contenido con sentido humano?

Aprender a ver, hay lecciones; razonar en cómo se piensa.

Tiene todo que ver con el juicio que emite la razón ante los estímulos y como ella va discerniendo todo un monologo interminable de pensamientos y devenires.

Y de qué depende nuestro discurso, sino de lo que sabemos, creamos y desvariamos con nuestra historia y con nuestros sentidos con nuestro bagaje escritural, que es la capacidad gráfica que tiene un autor.

Lo real viene a ser la evidencia del conocimiento. El conocimiento está más allá de lo real. La búsqueda de lo real tiene relación con una certeza del sujeto representador o interpretador.

Necesidad lógica



Razón y Sentidos



Validez universal

Ideas innatas cargadas de verdad.

En la mente, como reconocer un objeto o tocarlo.

Ver es tocar con los ojos, ser más fluidos con nuestro trazo representa mayor armonía y equilibrio entre las ideas que a través de nosotros pasan; como una meditación.

Por eso hay que tener atención en lo que se toca, en lo que se escribe y se lee. Pues es algo que habla de nosotros mismos y de lo que estamos pensando. Así entonces al recibir un mensaje estamos comunicando inmediatamente nuestra respuesta.

La estructuración de la iconografía

Bagaje histórico en el bagaje personal,
Imágenes del entorno, imaginaciones recurrentes,
Nos lleva a la estructuración del lenguaje visual
Y a la estructuración del procedimiento de la mirada.
Descubre el individuo su naturaleza legítima y su lenguaje armónico
Toda esta carga escrita en la memoria y expresada mediante el gesto escritural.
Donde el signo se configura, cada vez de manera más estructurada y diciente.

La dificultad de la mirada en interacción... Tocando la sensibilidad ajena y la propia

El juicio y la naturaleza

la comodidad de la mirada...



Costumbres

Semejanzas que motivan la seguridad,
Diferencias que estremecen el sentido estético.

Es difícil mirar al otro, las miradas tensan o median energía del entorno, principalmente en la dimensión emocional y en el sentir bienestar al ser acogido, correspondido o no, desde la primera mirada.

Ser emocional, ser sensible, parece que la mirada propicia un entorno de agrado o desagrado cuando de relaciones sociales se trata. Sea una cosa diferente al mirar una obra, en especial si se hace detenidamente.

Tiene relación con la educación que procura la clase de dibujo, en especial si nuestro referente viene del entorno natural y real, contando también con el panorama histórico, ¿Pero cómo decirlo? ¿Cómo idearlo?.

Mediante experiencias emocionales que tiene el ser humano.

Tan grande misterio alberga la mirada, es un constante debate consigo mismo, saberse lector y generador de entorno.

La contemplación es un estado superior de la mirada.

La intensidad de la mirada, el fenómeno de la atención, la altura y contextura de tu sustantuar habla.

Encontrar un estilo, un sentido conductor en la mirada y en la obra implica un trayecto; un punto más o menos lejano del punto de partida en la labor gráfica y visual.

Ecos que convocan y conforman un imaginario, imágenes repetitivas o de estilo símil; se conforman en lo que llamamos bagaje imaginético, ya que se hacen relevantes en la lectura de la obra y en la escritura del grabador, del dibujante, del pintor.

Un encuentro con las imágenes que contiene tu bagaje, enriquece la mirada y la escritura.

Como dijo Heráclito: El río no es el mismo dos veces.

Heráclito afirma que el fundamento de todo está en el cambio incesante. El ente deviene y todo se transforma en un proceso de continuo nacimiento y destrucción al que nada escapa.¹

Todos buscamos, todos llamamos, todos queremos encontrarnos a nosotros mismos. Hablando, gestuando, escribiendo. Y así mismo percibimos el llamado del otro, algún hermano.

El cuerpo físico y el panorama, se componen de espacios cerrados y espacios abiertos, somos nómadas y nuestro territorio es la mirada y el lenguaje que con ella se expresa a partir de diferentes escrituras.

La realidad se configura mediante las miradas, el observador compone y reflexiona objetos, sujetos y movimientos en su mente.

Lo real es transferido a una esfera metafísica dónde casi todo puede ser nombrado.

Significante y significado

Realidad y construcción de realidad, hechos que son memoria.

El impulso expresivo radica en la gestualidad, generalmente estimulada desde el entorno mismo donde se encuentra el sujeto; o así mismo como respuesta a sus propios pensamientos, esferas físicas o mentales.

La gestualidad en la escritura corresponde a cualidades únicas adquiridas en la expresividad propia, es decir, su bagaje escritural.

La expresión gestual también es escritura y se hace legible a través del lenguaje visual o táctil.

La mirada del pensamiento se conecta y desconecta de diferentes realidades viajando entre el consciente y el subconsciente.

La expresión es táctil y perceptiva.

¿Cómo decir con los ojos?!

Mirar genera atmósfera. La mirada transforma, escribe sentimientos.

La evolución de la mirada es un discurso que habla del individuo.

Siempre dibujando un paisaje con los ojos, tal vez un lugar intrínseco.

Entonces el pensamiento se convierte en devenir, en un discurso propio y completamente sincero, de uno consigo mismo y marca unos patrones en el proceder que se configuran como la propia naturaleza del pensamiento, y deriva así en la esencia misma de la personalidad, en el ser.

El punto de vista es una constante pregunta sobre el estar, alude al habitar diferentes panoramas, es enterarse de los espacios y el descubrir múltiples realidades; el punto personal de vista es un trasegar, es una historia silenciosa y única, es una respuesta a la pregunta por la vida, es siembra y es cosecha.

Habitar el punto de vista  el olvido del rostro propio de la realidad dentro y fuera de sí.

Ver es leer, ver es habitar, es hablar.

El ejercicio creativo

El ejercicio iconográfico al que me sujeto consta de imágenes y palabras que trazan un rumbo creativo, el componente intuitivo es fundamental al momento de realizar la obra.

Las palabras y las formas son mi recurso, a través de ellas navego a mundos de imágenes mentales y viceversa, que nacen cuando los metales se tocan: La punta y la placa.

Busco una temática íntima como real, todo sale de sucesos y sensaciones de las que no me puedo desligar, se trata de un viaje hacia mi ser de trascendencia.

Las temáticas, las alusiones son a paisajes oníricos cuyos elementos hacen referencia a personas o a los sentimientos que resultan de toda relación, y se fusionan o toman cuerpo valiéndose de caracteres propios de elementos naturales como lo son plantas, animales, agua, aire, tierra y fuego.

El dibujo es el medio en el que afloran mis pensamientos y a través de él he llegado a los procesos del grabado, que sin duda son un caminar hacia la imagen de un mundo que no para de nacer.

Como antecedentes encuentro conexión con la expedición botánica y referencio en ocasiones texturas o movimientos que asemejan a los grabados de Gustav Doré, así mismo a los dibujos y los rayographs de Man Ray con todos los elementos como flotando en la imagen.

Experiencia

Recuerdo

Sueños

Irrealidad

Dimensiones

Ser

Intención

Afloramiento

Expedición

Fuego vida, movimiento

Aire comunicaciones, levedad

Tierra materialidad

Agua emociones y sentimientos

Mapa mental explicativo:

Sensibilidad e Instinto



El hecho de un grabado, el proceso de un grabado, la configuración de una imagen

A través de

Símbolos ↔ Conexiones



Entre el mundo real y el mundo interior

Todo se filtra a través de lo se conoce o al menos se cree conocer, y acude así mismo a otras referencias sociales que le son dadas.

La estructuración de la iconografía



Bagaje histórico en el bagaje personal

Imágenes del entorno, imaginaciones recurrentes Conllevan

a

La estructuración del lenguaje visual

Y

La estructuración del procedimiento de la mirada.

La dificultad de la mirada en interacción... Tocando sensibilidades propias y ajenas



Semejanzas que motivan la seguridad,
Diferencias que estremecen el sentido estético

¿por qué cuando piensas algo se te pierde del afuera la mirada?

Ahí hay algo. Lo que estaba antes, pero te das cuenta de que ya no lo estás mirando, navegas ahora por el mar del pensamiento y tus ojos están entre los renglones de la existencia misma, la tuya propia.

De recorridos visuales a recorridos gráficos.



El carácter escritural

Gramma Escritura Sello Signo



Nos conllevan a

Metodologías de investigación en Artes Que
devienen en

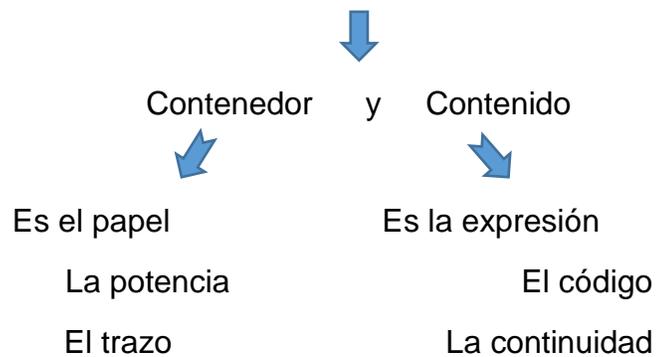


Operación Visual

Operación Constructiva

Legitimación
Iconografía
Arquetipos
Bagaje
Experiencia Plástica
Encaminado Disciplinar

Imagen es



Estética Expandida → Necesidades que van más allá de lo bello, desborda y accede a más posibilidades que nos estremecen.

Redondeando la mirada

La mirada se convierte en un ciclo de lectura, se trata de un transitar y un trasegar que puede trascender a caminar rompiendo paradigmas.

Destacar dentro de la experiencia estética la mirada o así mismo diferentes tactos del pensamiento y de la piel.

Interpretar la experiencia personal acorde al gusto y a la honestidad consigo mismo a medida que se interpreta la realidad.

La viveza de la mirada destaca cualidades como la inteligencia y la simpatía según el enfoque del lector-emisor.

La mirada gira y gira dentro del espacio que nos contiene de manera curiosa y está atenta al movimiento, especialmente.

Valorar así lo que miras implica un trabajo que se sale de lo cotidiano y se esmera por ser permanente; matizado especialmente en el gremio del arte. Tanto en la valoración del arte como en de sucesos significativos y de la vida diaria, trazando la calidad en la experiencia de vida.

Desarrollo Plástico

El aspecto plástico de este proyecto es desarrollado en las instalaciones del taller de grabado de la U.T.P., en los últimos semestres del énfasis en Grabado de la Licenciatura en Artes Visuales.

Para un total de 22 carpetas organizadas de la siguiente manera:

4 carpetas, formato A4, en las q se compilan 34 grabados al aguafuerte, entre ellos algunas pruebas únicas de autor.

2 carpetas gemelas, formato 1/8 de pliego, con 10 grabados al aguafuerte cada una.

10 carpetas, formato 1/8 de pliego, contienen el trabajo en relieve.

6 carpetas. Formato 1/8 de pliego, con 3 grabados en reieve cada una.

Conclusión

Es una inquietud del ser humano estar generando ideas e imágenes de una u otra forma; el simbolismo, la ejecución, determinan la calidad y las cualidades de los objetos o productos hechos por el hombre en este camino de expresión y vida.

El desarrollo de este proyecto implica muchas etapas de un proceso continuo de expresión y búsqueda, bases del trabajo artístico.

Es de vital importancia para el grabador conocer las bases de su oficio, tanto históricamente como en la práctica y la manipulación de los elementos necesarios para lograr los efectos esperados; Además de tener la facilidad de transmitir su saber y orientar adecuadamente a estudiantes y compañeros.

Facilitar la ejecución de las técnicas desarrolladas en este documento, especialmente en el anexo al marco metodológico, donde se explica cómo trabajar estas técnicas de impresión en relieve y en hueco.

Palabras Finales

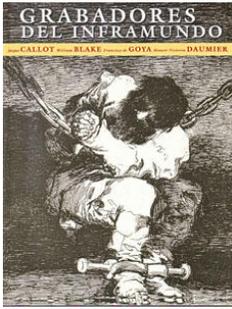
Comiéndose la cola, mirándose al espejo.

Estructuración: Ensamble que reúne varias ópticas el fenómeno gráfico, fijándonos perspectivas históricas y personales, un contraste necesario, tejido con cariño.

Analizar las estrategias creativas y compartirlas, con el fin comprometido de facilitar nuevas experiencias, de creación y aplicación, como talleres de diferentes índoles, crece el sentido estético y profesional, de investigar y configurar unas bases primarias de su quehacer, en sus múltiples facetas y cambiantes roles entre estudiante, profesional, artista, profesor, tallerista, etc.

La compilación de este proyecto genera unos accesos muy propicios a nuevas aplicaciones y a bases históricas importantes para todo aquel que se interese en los procesos de creación a través del grabado en relieve y en hueco, tanto en el taller de grabado de la universidad tecnológica de Pereira; como en otros espacios más personales o profesionales del oficio.

Bibliografía



Grabadores del inframundo: jaques Callot, William Blake, Francisco de Goya, Honoré-Victorin Daumier.

Marzo 16 – Mayo 9, 2005.

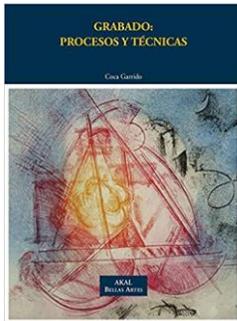
Exposiciones, Banco de la República (Bogotá). Casa de la moneda.



Durero. Grabados 1496 – 1522.

Museo de Arte del banco de la república.

113 grabados de Durero. Agosto- noviembre de 2014.



Grabado: Procesos y técnicas.

Coca Garrido.

AKAL. Bellas Artes.



El Grabado.

Colección Artes y Oficios.

Jordi Cafal y Clara Olivia.

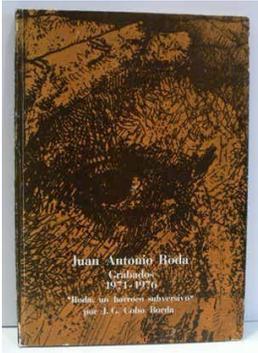
Ed. Parramón.



Las series secretas de Juan Antonio Roda, pruebas de estado.
Exposición Itinerante del Banco de la República.
Curaduría: Marta Rodríguez



BANCO DE LA REPUBLICA Centro de Documentación
... Pereira
Lucy Tejada



Juan Antonio Roda
Grabados 1971 – 1976
“Roda un barroco subversivo” por J.G. Cobo Borda

Bibliografía en Red

ArtissBook

https://www.facebook.com/walid.nayif/media_set?set=a.10210412052950137&type=3

Oskar Kokoshcka

<https://www.theviennasecession.com/the-dreaming-youths/>

Procesos de Taller

<https://www.lateliercanson.com/node/1015>

Ver anexos en la carpeta: Plegable y obra gráfica.