



ABRIR PUNTO 2

1.3. EL "RUBBING" (FROTAMIENTO DE RELIEVES)

El "rubbing", que en lengua inglesa significa frotamiento, se basa en la reproducción de una determinada imagen tomada de un original, el cual ha de estar grabado o esculpido, formando un cierto relieve en su superficie, que ha de ser lo suficientemente sólida, como para permitir que la presión que se ejerza en dicha frotación no la desgaste o deforme.

El rubbing, como técnica de grabado, es una de las más antiguas; la prueba la tenemos en textos orientales; los chinos la practicaban hace 2000 años; estos situaban el papel humedecido sobre la superficie tallada a la que aplicaban un pincel con una cierta presión por las hendiduras y partes más salientes (en este caso la piedra o la madera), para moldear la imagen dejándola secar; después impregnando una almohadilla de seda con tinta se frotaba ligera y cuidadosamente sobre la superficie de papel creada, hasta que aparecía la imagen contrastada con el fondo.

En muchas partes del mundo hay testimonios de esta técnica, entrando a formar parte importante de sus respectivos modos de expresión; tal es el caso de las misiones tibetanas, las civilizaciones del valle del Nilo, las culturas del Eúfrates y Tigris, así como los mayas y otros pueblos del continente americano. Los egipcios del siglo XV la utilizaban calcando los diseños grabados en superficies de latón. A lo largo de la Edad Media, así como en siglos más recientes, en muchos países europeos existen muchas pruebas de rubblings, la mayoría de estos tomados de inscripciones en piedras y tumbas, donde predomina el tema religioso. Hoy en día, aparte de ofrecer innumerables posibilidades artísticas, el rubbing es aplicado en estudios científicos y arqueológicos de gran relevancia.

Así pues, partiendo de lo expuesto, cabe pensar en todo tipo de matrices aptas para la obtención del rubbing, las cuales, a su vez pueden ser:

- Fijas (paredes, suelos, inmuebles, superficies pertenecientes a objetos que no se mueven, etc.)

- Móviles, a las que pertenecen todo un sinnúmero de elementos que pueden ser trasladados de un lugar a otro, o lo que es lo mismo, poder situarlas tanto individualmente, como formando grupos de otras materias; estos elementos, si son de fácil colocación, permiten que el desarrollo del rubbing sea mucho más libre, pues, parte de su lenguaje radica en esa diversidad de formas obtenidas y la interrelación existente entre ellas.

Se debe entender que, las materias colorantes con las que se pueden conseguir rubblings de gran calidad, pueden ir desde las tintas de imprenta, hasta las cenizas, pasando por los grafitos, las barras de pastel o carbón y los lápices de colores. Igualmente, los pinceles, rodillos, almohadillas y trozos de tela, pueden ser los útiles más idóneos para tan diversos fines.

1.3.1. RUBBINGS CON CERAS (PROCEDIMIENTOS ADITIVOS)

Apante de haberse comprobado que los lápices de colores las barras de pastel, grafito y carboncillo, pueden desempeñar importantes funciones en las técnicas de frottage, son las barras de cera las que ofrecen un amplio campo de posibilidades expresivas, de ahí, que se hayan escogido para la obtención de determinados efectos de rubbings. Por otra parte, el papel que se escoja para estos fines, debe guardar una estrecha relación con el tipo de resultado a obtener. En términos generales, un papel con cierta textura al que se le aplique un rubbing hecho con ceras acusará un efecto sumamente positivo. Por consiguiente, en un mismo rubbing pueden darse:

- Las imágenes propias de la superficie a calcar.
- Las texturas de dichas imágenes.
- Las texturas propias de las ceras; sobre todo, cuando éstas son pasadas varias veces (13).
- Las texturas propias del papel.

Por último, decir que los puntos desarrollados en este subparágrafo, responden a procedimientos aditivos sin que haya ningún tipo de extracción, por motivos de composición. Todo cuanto se adiciona, sirve para el lógico desarrollo de las diferentes maneras de actuar en el calcado de superficies.

Entre los puntos seguidos en los distintos trabajos obtenidos con ceras, según criterio de realización y composición, se han considerado establecen los siguientes:

1) Rubbings hechos de un mismo elemento. Una vez situado el papel, preferentemente fino, da igual su textura, sobre una sola superficie a calcar y, aplicadas las ceras correspondientes, pueden sacarse dos conclusiones:

- a) Que se calque tal cual.
- b) Que se haga moviendo cualquiera de las superficies - (la del papel o la que es calcada)

En cualquiera de estas dos maneras pueden realizarse las imágenes parcial o íntegramente.

En el punto a) las imágenes o dibujos aparecen sin ninguna modificación; salvo el juego o combinación de colores que se quiera dar. En este apartado, antes de efectuar cualquier dibujo o forma, conviene hacer una selección previa de la superficie que se estime como más apropiada, para la obtención de imágenes positivas. Es, por esto, por lo que quizá este punto sea el más vulnerable a la acción de lo insulso y sin-poca vida artística.

Ahora bien, cuando se toman esas superficies o estructuras en relieve como base del papel que se pone encima y sobre el que las ceras pueden ser movidas en muy distintas direcciones; entonces se entra en otra dinámica de obtención de dibujos o formas con grafismos y texturas. Esto, sí tiene realmente razón de ser, pues, en este procedimiento no existe límite alguno en las calidades y características expresivas que aparecen entre las formas hechas a propósito y con verdadera intención.

Dentro de lo que es posible elegir, por ejemplo, como base o elemento único a ser calcado está también la localización de planchas de grabado (aguafuente, linóleo, xilografía, etc.) lo suficientemente hundidas en su incisión, como para sacar de ellas esta primera iniciativa del rubbing. En este tipo de planchas se puede advertir toda una serie de soluciones grafistas, texturales y formales que, tras pasadas o calcadas gozan de gran plasticidad.

Como ya se ha adelantado, el hecho de realizar un rubbing de una única pieza o superficie, no obsta, para que éste pueda hacerse parcialmente y con los colores que se quieran, ya que en lo fragmentario es donde estriba todo un juego de combinaciones, capaces de no poder conseguirse de nuevo resultados idénticos, con lo que la idea de monoimpresión sale ganando.

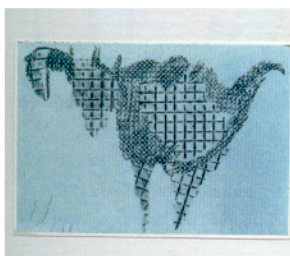
En cuanto al punto b, se entiende que, las consabidas superficies, si a medida que se ejecuta la presión de las cenizas sobre el papel, también son movidas o trasladadas, se produce una repetición y sucesión de las mismas imágenes o grafismos que sobre ellas existen, ya sea de manera libre o siguiendo unas pautas marcadas por formas o dibujos.

2) Rubbings hechos con varios elementos. Pueden regirse los siguientes puntos:

a) Obtención de rubbings de varios elementos sin ser movidos.

b) Obtención de rubbings de varios elementos moviéndolos

En ambos casos se dan parecidas características que cuando se trataba de un solo elemento, salvo que aquí hay mayor riqueza de imágenes.

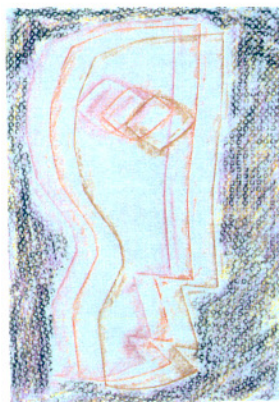


No cabe desdeñar la importancia a nivel de elementos -- plásticos y de composición (grafismos, planos, texturas, colores, movimientos, ritmos, espacios, volúmenes, formas, etc.) -- que intervienen en dichos rubbings, pues de ellos pueden surgir nuevas propuestas formales y muchas más orientaciones que pueden estar ligadas al deseo de poder llegar aún más lejos -- dentro de este campo. Se puede decir, que las formas surgidas están supeditadas a los elementos que surgen como consecuencia del calcado de esas superficies, y no al contrario, por lo que el valor plástico que representan éstas se impone a veces a las necesidades de contenido y composición que a priori se haga.

3) Rubbings con plantillas. Las plantillas ocupan en el rubbing un lugar preponderante, ya que consiguen reflejar formas específicas y determinadas para ciertas composiciones. -- Existe toda una gama de materias susceptibles de servir como plantillas. En este apartado se ha optado por las de papel, -- porque responden sencillamente a su fácil acceso y manejo, -- con las que, una vez localizadas sus configuraciones, son compuestas sobre una superficie sólida, para después servir como base de futuros rubbings.

Atendiendo al modo de trabajo, se establecen los siguientes puntos:

- a) Composición con una sola plantilla (inmóvil o cambiando su posición).
- b) Composición de plantillas diferentes (inmóviles o cambiando sus posiciones).
- c) Composición de plantillas con fondo texturado.



En cualquiera de estos tres puntos se dan análogas consecuencias o las que se derivaban de la utilización de materias variadas; en esta ocasión, la marca personal y original del artista viene reflejada, siempre y cuando los tipos de planti -

llas que utilice, las haya creado él mismo.

Cuando una o varias barras de cera son llevadas a lo largo y ancho de estas formas, pueden aparecer dos tipos de sensaciones: una la que corresponde al aplicar íntegramente dichas ceras sobre toda la extensión de la plantilla, en este caso, aparece una forma de rubbing con cierto relieve, acusado sobre todo en los contornos, con uno o varios colores; también, si el paso de las ceras se ha hecho varias veces, aparecen ciertas texturas. El otro caso, corresponde aplicar las ceras únicamente alrededor de los contornos de las plantillas entonces, la aparición de la sensación de volumen se hace más patente, al existir ese contraste entre zona sembrada de color, y el resto, zona exenta del mismo. Esa sensación de volumen se ve incrementada, cuando alrededor de dichas formas se aplican ceras, que pueden llevar al mismo tiempo diversidad de trazos y grafismos, con lo que aparece un nuevo elemento; la sensación de espacio. Todo esto no deja de ser anecdótico, si se tiene en cuenta, que innumerables maneras de colocar, situar y disponer las formas esperan a que una mente creadora las saque de su letargo y las haga resaltar como se merecen.

Una de las consecuencias que se derivan de este tipo de actuaciones (punto b), es la posibilidad de conseguir composiciones que siguen ciertos ritmos, originados por esas repeticiones formales; para poder lograrlo, se debe controlar el lugar donde se quiere hacer pasar el cálco.

En el punto c (composición de plantillas con fondo texturado) debe hacerse una distinción de base, que es la de entender que el fondo que acompaña a los rubbings de plantillas, puede estar determinado de tres maneras: una, si la textura de dicho fondo corresponde íntimamente a la que tenga la superficie del papel; otra, la que se refiere a las texturas procedentes de las mismas ceras y, por último, las que se obtienen como consecuencia de situar tramas alrededor de las plantillas.

En este mismo punto, todo un mundo de superficies, tramas y demás elementos con tintancias varias, son susceptibles de complementar la acción que desempeñan las plantillas hechas rubbings. En cualquiera de los tres casos citados, aparte de lo expuesto, los fondos que se establezcan deben sobre todo reforzar la acción de las formas, a las que les darán una proyección y finalidades específicas, como pueden ser: la aportación de grafismos; la sensación de espacio y volumen; la interconexión entre masas distintas de colores, la interrelación de imágenes y así un largo etcétera.

4) Procedimiento aditivo con apariencia subtractiva. Cuando sobre la superficie de papel se hace un rubbing con ceras o parafinas incolores se producen los mismos efectos y características, que si se tratan con color, consiguiéndose imágenes que, para poder vislumbrairlas, se requiere la presencia de otras materias colorantes. Con la adición de colores en cada superposición de rubbing hecho con ceras incolores, se va consiguiendo todo un conjunto cromático de peculiar aspecto, ya que cada aplicación puede actuar como reserva del color que se encuentra ya puesto sobre el papel. Esto se ve con total claridad cuando después de todas las superposiciones, se extraen raspando todas las ceras aplicadas, las cuales dejan la huella de sus respectivos rubbings.

Las materias colonantes que pueden desempeñar la función mancada por este procedimiento, son entre otras:

- Las acuanelas, las cuales son de extraordinaria eficacia, para conseguir que ni un ápice de los grafismos o formas que se produzcan con las ceras se pueda escapar, abarcando y cubriendo todo tipo de huecos e intersticios que pudieran existir en dichos rubbings.

- La tinta china es, igualmente eficaz, Aplicada con plumas, formando dibujos o trazos pueden servir para que después las ceras los recubran y así poder conseguir los mencionados efectos de reservas.

- Los lápices. Tienen su importancia, sobre todo, si son acuanelables.

- Los rotuladores, poseen la ventaja de ofrecer colores=fluorescentes, con lo que se completa aún más la gama de posibilidades de este procedimiento.

1.3.2. RUBBINGS CON CERAS. PROCEDIMIENTOS SUBSTRACTIVOS

El método a seguir es prácticamente el mismo que el realizado con los procedimientos aditivos, salvo que aquí, la cera es aplicada previamente sobre el papel, creándose una cierta capa; después, situado dicho papel sobre una superficie en relieve, se extrae la cera por efecto de anastado y presión=con un útil (espátula, cuchillo, etc.). Por otro lado, el efecto de volumen aparece con toda claridad, cuando al raspar se hace de forma irregular, consiguiendo extraer las ceras de forma parcial y totalmente.

1) Rubbings hechos de uno o varios elementos. Cuando elementos varios son reflejados repetidamente sin superponerse, ese efecto de traslado de situación también puede ocasionar una transmisión nueva de sensaciones. No se debe olvidar el gran papel que desempeña la cera, cuando forma capas de un considerable grosor, ya que de éste se desprenden texturas que conllevan a definir y dan más vida aún a dichas imágenes= surgidas del fondo del papel.

2) Rubbings con plantillas. En los métodos substractivos el uso de plantillas también resulta un buen recurso para conseguir resolver problemas, tanto de espacio, como de formas.

Cuando se combinan formas de plantillas y fondo y, si además, ambos contienen texturas distintas, el raspado que se hace sobre la superficie de papel, consigue sacar a flote lo que ya se sabe: todo un mundo de sensaciones grafistas, y formales, capaces de manifestar nuevas vías de expresión plástica. Si ya era importante la textura lograda por las ceras sobre la superficie de papel (sobre todo si es rugoso), más si cabe, son los provenientes de elementos o superficies varias= que, colocadas alrededor de las plantillas, tanto parcial como totalmente, consiguen abrazar y dadas mayor vida expresiva de la que ya tienen.

Cuando sobre dichas formas se raspa, en la trayectoria seguida por la cuchilla se producen pequeños tropiezos, debido al relieve que estas superficies tienen, organizándose de=

un modo regular unas estructuras con matices claros y oscuros. Ahora bien, entre los espacios más claros y los más oscuros, se pueden conseguir una gama de tonos, capaces de modelar y dan un carácter volumétrico a la forma de la plantilla que se representa, que, aun siendo plana, con estos efectos puede conseguirse su transformación plena. Esto, aplicado de manera consciente y dirigida sobre todas las formas de plantillas que contiene una determinada composición, se traduce en juego armonioso de luces y sombras, muy bien definidos, por la fuerza colonista que ponen las ceras, y que consiguen dar otro carácter e identidad a las propias imágenes surgidas de las propias plantillas.



1.3.3. SUPERPOSICIONES DE RUBBINGS CON CERAS. PROCEDIMIENTOS ADITIVOS Y SUBSTRATIVOS

1) Superposiciones aditivas de rubbings.

a) De un mismo elemento. Con las sucesivas superposiciones de la misma imagen, se incrementa una nueva manera de mostrar otro aspecto de dicho elemento que, sin duda, dada la cantidad de veces que haya sido superpuesto, aportará una identidad muy distinta a la original; tanto es así, que en la gran mayoría de los casos de superposiciones se ofrecen imágenes que en gran medida, analizadas al milímetro, no se sabe verdaderamente su procedencia u origen.

b) La aportación de varios elementos o superficies distintas. Cuando se toman varias estructuras que provienen de superficies homogéneas (por ejemplo: plantillas que contienen formas geométricas de líneas rectas) y se superponen, se consigue una armonía y coherencia, infiriendo dichas líneas sobremano en la creación de un conglomerado de elementos entre los que se encuentran: grafismos de marcada incidencia formas nuevas, texturas de amplia calidad y consistencia; es

pacios y mezclas de colores igualmente variados y composiciones que derivan en innumerables planteamientos. Algo parecido ocurre cuando se superponen imágenes tomadas de materias diversas, pero apareciendo matices más contrastados.



Otra apariencia de superposiciones es la que se genera, cuando varias plantillas de fino grosor son colocadas unas encima de otras, al pasar las ceras, van apareciendo todo un conglomerado de líneas y formas entretejiéndose entre sí. Es llamativo observar que, aun estando muy recargada la superficie del papel, después de los muchos calcados que se han hecho de cientos de elementos, no existe un ahogo en cuanto a la composición se refiere, sino que ese pluriforme efecto posee su propia validez, como algo que tiene cabida dentro de otra manera de plantear el ordenamiento de las imágenes.

2) Superposiciones substractivas de rubbings. Hay que remitirse al subparágrafo 1.3.2., para entender que es el mismo procedimiento el que se utiliza, sólo que aquí, al existir superposiciones la aparición de elementos de composición se hace mucho más proliza.

Existe otro método que consiste en hacer un rubbing de una estructura preferentemente regular; después, se cubre todo con ceras de varios colores (por capas); por último, puestas las correspondientes plantillas, se hace el rubbing. Las formas que aparecen, cuando se raspa la superficie, lo hacen acompañadas en su interior de la primera estructura, marcada con su color correspondiente; con lo que formas y fondo quedan fusionados y armonizados.



3) Superposiciones combinadas de rubbings, aditivas y -
substractivas. Cuando dichos métodos comparten la misma super
ficie, pueden diferenciarse dos aspectos:

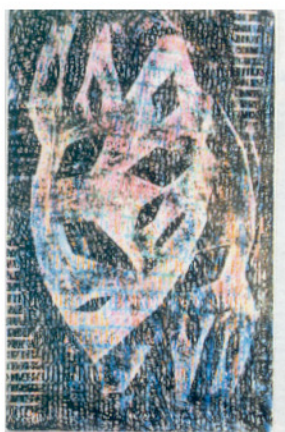
- a) La composición de los dos métodos por separado.
- b) La combinación de estos entre sí.

En el a, pueden existir una serie interminable de situa
ciones y de maneras de disponer dichos procesos, sin que se
juntan; eso sí, compensándose y conjugándose de tal manera, -
que el uno no puede prescindir del otro. A grosso modo, puede
decirse, que sea cual sea el orden y colocación sobre el pla
no que se les haya asignado a ambos, lo cierto es, que al dar
se dos tipos de formas, dibujos y grafismos antagónicos, la -
compensación, el contraste y el impacto que a la vista causen
tales imágenes, no deja de resultar interesante, pues esa dua
lidad de la que tanto se habla en muchos campos (el arte, la
religión, las ciencias, etc.), también en esta ocasión se cum
ple. El "yin-yang" que tanto preconiza la doctrina "ZEN", po
dría entenderse en este caso, ya que fuerzas y masas de colo
res contrapuestas se necesitan mutuamente para configurar una
nueva manera de manifestación, tanto formal, como gráfica, -
pues, el hecho de que estas imágenes creen tensiones entre sí
producen a su vez un toque de atención a quien las contempla.

b) Si en el punto a se organizan dichas técnicas, en el=
se puede establecer una lucha de la que no haya un vencedor
y un vencido; es decir, que si los dos métodos son llevados a
buen término, sin dar más importancia a uno que a otro, no só
lo se conseguirá una composición ecuanime, sino que el refle
jo gráfico-plástico estallará de interés y armonía.

Con la mezcla de procedimientos aditivos y substractivos

se consiguen en muchas ocasiones duplicar los ya conocidos - efectos que hasta ahora se han ido relacionando. Las superposiciones entre estos consiguen establecer todo un cúmulo de sensaciones, capaces de introducir elementos nuevos de composición.



1.3.4. COMBINACION DE TECNICAS COMPLEMENTARIAS A LOS RUBBINGS HECHOS CON CERAS

El amplio mundo del monotipo permite que determinados - procedimientos de su seno pueden ser adaptados a los que desarrolla el rubbing; ambos son perfectamente compatibles. Se ha comprobado que fondos de rubbings tratados con colores claros a los que se les superpone un monotipo, crean un armonioso - conjunto de calidades plásticas muy singulares. Asimismo los - transfer con imágenes de prensa casan perfectamente con los - rubbings de ceras.

1.3.5. RUBBINGS SOBRE PAPIER COLLE

Cuando papeles de colores son pegados sobre otros de -- constitución más fuerte y después encima de ellos se realiza un rubbing, apanecen imágenes que están sujetas al ritmo, a - la disposición, al conte y la forma que cada papel contado posea. Esto se aprecia mejor, cuando se trata de cera negra, - que es la que realmente contrasta con estos.

En la mayor parte de los casos, la cera actúa como ele - mento que afianza dichos colores, al tiempo que les da un an - gumento al que se apoyan, para poder extender sus posibles - combinaciones y configuraciones, siempre que se superpongan -

entre sí. No cabe duda, que la introducción de otro tipo de papeles con características diferentes a los ya citados, comportan sensaciones y conceptos nuevos de distribución sobre el plano donde se representen.

También el procedimiento aditivo con apariencia subtractiva da excelentes resultados



1.3.6. RUBBINGS CON RODILLOS ENTINTADOS

Teniendo en cuenta la fácil adaptabilidad, la plena disposición en tomar y distribuir la tinta, la libertad de posiciones y movimientos sobre el plano, y otras muchas más características; el rodillo, que ha sido previamente entintado, es rodado a lo largo del papel sobre una superficie en relieve, apareciendo todo tipo de formas (según la clase de superficie calcada) texturas, grafismos y todo un conglomerado de elementos que por sí solos, muestran otro aspecto expresivo-plástico.

En esta acción la reproducción de dichas formas se hace más nítida, comparadas con las que se obtenían con las ceras.

La labor del rodillo, básicamente, puede ser doble: reproducir tal cual las formas que se disponen en la superficie de relieve; o, cambiar y modelar sustancialmente dichas formas a las que aporta una configuración nueva, según sea éste aplicado sobre la superficie del papel (con inclinaciones, -- presiones y movimientos varios).

1) Rubbings de uno o varios elementos. Como ya ocurriera con los rubbings con ceras, la elección de un solo elemento o materia a calcar, depende únicamente de lo que a priori se pueda vislumbrar de estos, aun sin haber empezado a obtener un trabajo concreto.



48

Las materias susceptibles de ser tratadas con el nodillo para configurarlas en rubbings, pueden estar divididas en:

- a) Superficies fijas (suelo, pared, rocas, etc.)
- b) Superficies móviles (telas, trapos, papeles, etc.)

Con los rubbings de varias materias, se pueden crear encadenamientos de variopintas sensaciones, dándose así más importancia a la composición y distribución de estos sobre el plano. Se debe tener presente, que al tiempo que el nodillo consigue el rubbing de una o varias formas determinadas, puede igualmente marcar su propia huella, que podrá ser parcial o íntegramente; dicha señal corresponderá al grosor y longitud que éste tenga, así como el recorrido que haga a lo largo de la forma y del papel. También pueden haber incisiones sobre él.

La utilización de varios tipos de nodillos de distintos tamaños, obliga a pensar que es posible conseguir composiciones en las que haya distintas configuraciones de formas con mayor o menor circunscripción.

Existen composiciones en las que el nodillo copa casi todos los aspectos de composición, dejando a un segundo plano el efecto del rubbing, del cual se sirve como pretexto, para la consecución de otros fines más concretos.

Con los enlaces y uniones de varios elementos, el nodillo consigue configurar sugerentes imágenes que, con un contenido básicamente figurativo, pueden trascender a interpretaciones abstractas de todo tipo, sin olvidar el sentido surrealista que determinadas agrupaciones formales contienen.

3) Rubbings con plantillas y elementos varios. Cuando el nodillo es pasado por encima del papel, bajo el que se encuentra una plantilla, al tiempo que se marcan sus formas; sin

pretendiendo, se van sombreado sus contornos, tanto dentro, - como fuera; el porqué de este hecho, hay que buscarlo en el - vacío que algunas de éstas poseen en su interior que al pasar el rodillo, sabiendo que este es blando, se introduce ligeramente parte de su superficie entintada en las oquedades, produciéndose una tenue veladura, que rodea todo su contorno. Es te es, pues, un caso claro de designación de volumen, cuya - imagen está marcada por la presencia de la plantilla y tam - bién por el rodillo; ambos, participan de un nacimiento y con - solidación.

El color, igualmente debe cumplir una función muy impor - tante, ya que, si por ejemplo, se aplica sobre una superficie de papel satinado, junto con la lisura del rodillo, y la poca película de tinta sobre él puesta, se pueden conseguir tonos = y matices tan atractivos, como delicados.

Las plantillas y elementos varios pueden apuntar al nu - bbing un matiz contrastado y diferenciador de sensaciones en = el mismo contexto de la composición; para ello es preciso una selección adrede de todas y cada una de las materias que se - quienen conjugan.



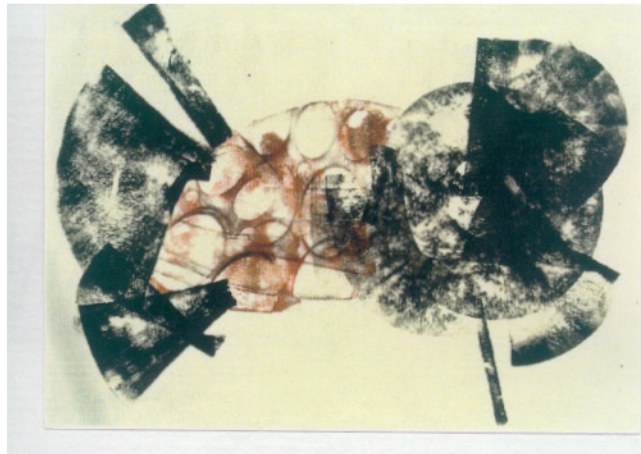
3.7. SUPERPOSICIONES DE RUBBINGS HECHOS CON RODILLOS ENTINTADOS

Las superposiciones pueden establecense de esta forma:

- a) Superposiciones de tramas y texturas.
- b) Superposiciones de elementos varios entre sí.
- c) Superposiciones de plantillas.
- d) Combinación de diversos tipos de superposiciones.

Sea cual fuere el tipo de superposición escogida (obte-

niendo los rubbings de una o diversas materias que se superponen entre sí o cambiando de posición el papel sobre las mismas), lo cierto es que se repite lo ya apuntado en el apartado de las cenizas, salvo que aquí la definición de ciertas estructuras y formas pueden ser casi fotográficas, aparte de que con el rodillo se consiguen unificar todos y cada uno de los elementos superpuestos con tan sólo una pasada, sin olvidar tampoco las consecuencias formales, grafistas y de volumen que pueden surgir.



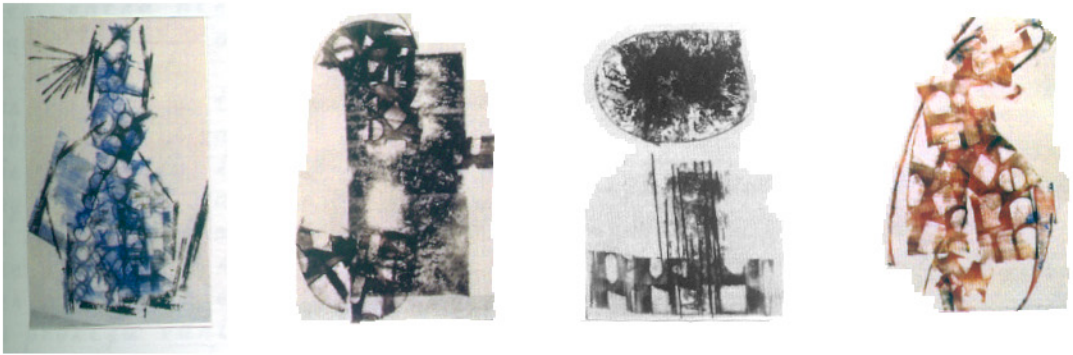
Entre las muchas y ricas derivaciones que del rodillo se sacan en estas composiciones de superposiciones, están, por ejemplo:

- Que aparecen ciertas imágenes o grafismos tímidos y sutiles, superpuestos a otras formas de rubbings, que actúan como si fuesen transfer de offset; esto se explica, porque el rodillo cuando es pasado por encima del papel con la correspondiente presión, aquellas partes más salientes de la superficie a calcan, absorben de él la tinta, grabándose sobre su superficie el dibujo o imagen que dichas partes posean. Cuando el rodillo es pasado de nuevo todo lo que se ha grabado es transferido, pudiéndose al tiempo conseguir rellejan un nuevo rubbing. Estos efectos, que dependen en gran medida de lo aleatorio, confieren a la imagen y, por extensión a la composición, una misteriosa expresión, capaz de despertar un cierto interés y trascendencia sin igual.

- Cuando el rodillo es presionado de manera continua sin hacer las correspondientes pausas para cargarlo una vez más de tinta y, a medida que éste es nulado, se va organizando una rica y variada gama de tonos, en los que se aprecia con toda facilidad la formación de imágenes transparentes que, superpuestas crean una red de formas que flotan entre sí, enca-

denadas y aglutinadas dentro de un mismo espacio, al que conceden visos de volumen, no exento de valiosísimos y variados grafismos.

Cuando se trata de colores diversos, si el rodillo apenas se mueve como antes se ha apuntado, es presionado de forma irregular, la aparición de transparencias y demás efectos diáfanos, están más que presentes, lo que se traduce, generalmente, en composición exenta de reiterativo cromatismo.



1.3.8. COMBINACION DE ALGUNAS TECNICAS COMPLEMENTARIAS A LOS RUBBINGS HECHOS CON RODILLO ENTINTADO

Con la conjunción de imágenes procedentes de monotipos y de transfers, especialmente estos últimos, y las que producen los rubbings con rodillos se consiguen efectos tan parejos que lo único que hace diferenciar unos formas de otras es su contenido y significado, algo que ocurre también cuando se trabaja sobre "papien collé".

1.4. MONOIMPRESIONES DE DISTINTAS MATERIAS REALIZADAS DIRECTA- MENTE SOBRE EL SOPORTE (El papel)

Dentro de la amplia gama de técnicas y procedimientos habidos en la monoimpresión, llega el turno de hacer especial mención a algunas determinadas materias y modos de imprimir, que, mediante su intervención, se consiguen espléndidos y no menos brillantes resultados.

Estas materias tienen el denominador común de pertenecen al mundo de lo rudimentario, e incluso, de lo inservible, -- pues, entre otros propósitos, se pretende demostrar en este apartado que todo aquello, que en apariencia pasa desapercibido a la vista, puede intervenir con iguales o mejores resultados que si se tratara de elementos, materias o herramientas fabricados para dichos fines. Por consiguiente, como ya se ve más adelante, la aportación de materias varias de procedencia muy diversa, va mucho más allá en el terreno de la plástica, de lo que meramente, sin previo conocimiento, cabría pensarse. Pretenden hacer mención a todos los elementos susceptibles de ser impresos, es poco menos que aludir al infinito, no ya por su prolija variedad existente, sino por las ramificaciones y derivaciones de las posibles combinaciones que entre unos y otros podrían darse, con lo que aparecen nuevos resultados dando origen cada vez más a extensas deducciones que harían imposible su análisis, tanto objetivo, como subjetivo.

1.4.1. MONOIMPRESIONES CON ELEMENTOS Y MATERIAS DE MODO INDEPENDIENTE: LOS SELLOS

LOS SELLOS

En primer lugar, es necesario hacer alusión a los sellos. Estos tienen la misión de marcar o imprimir la imagen que ofrecen sobre el plano. Para la consecución de dicha impresión que siempre se hace independientemente, ya que es la característica común a todos ellos, el proceso a seguir siempre es el mismo; es decir, primero se embebe un tampón con color -- puede ser de tela, esponja u otro material -- después es absorbido o impregnado en el sello, el cual es llevado a la superficie del soporte (papel, tela, plástico, etc.), y con una leve o fuerte presión, según sea el tipo de sigilo utilizado, o efecto deseado, queda reflejada la forma que contiene su cara sobre el plano, con las características que le son propias -- (textura, grafismo, dibujo, etc.)

Si hay algo que merezca realmente el calificativo de versátil e inmenso, dentro del terreno de los útiles empleados en la monoimpresión, ese, es sin duda el sello. Hablar de sellos es poco menos que aludir a todo el inmenso e infinito mundo de las cosas y objetos que nos rodean por doquier; todos y cada uno de ellos tienen mucho que decir en el terreno =

de la plástica; sus formas, tamaños, posiciones, texturas y demás características tienen cabida y validez plena en la monoimpresión. Estamos, pues, ante un mundo apasionante, sobre todo en lo que se refiere a la sonpresa; y nunca mejor dicho pues todas aquellas materias, que en apariencia resultan insignificantes, o simplemente pasan de forma desapercibida ante nuestra vista, después, cuando han sido impregnadas de color y llevadas sobre el papel donde quedan impresas, es cuando verdaderamente se llega a comprender toda su importancia y revelación formal y gráfica. Atendiendo a los resultados conseguidos de algunas y determinadas materias y elementos, los sellos pueden englobarse en la siguiente clasificación:

1) Los que se preparan o construyen ex professo para estos fines artísticos, de los que a su vez se derivan:

- a) Sellos naturales
- b) Sellos artificiales

Los naturales proceden de fuentes vinculadas directamente con la Naturaleza y, dada su constitución, pueden ser manipulados o tratados, consiguiéndose con ellos todo tipo de formas sugestivas. Entre algunos ejemplos de materias capaces de ser transformadas, debido entre otras razones a su blandura, pueden citarse:

- Las de procedencia vegetal. Son muchas y variadas, ofreciendo un sinnúmero de posibilidades expresivas. Al tratarse de materias generalmente blandas, permiten ser talladas con toda comodidad, bien sea con cuchillo, gubias, o con hojas de afeitar y cuchillas empleadas en el linóleo, produciéndose en ellas todas cuantas formas se deseen, sobre todo sin son geométricas. (Un ejemplo que lo ilustra está en toda la inmensa gama de frutos, verdunas y leguminosas).

- Las maderas pueden ser también labradas, grabadas, pulidas, etc., aunque al ser mucho más duras, siempre resultan más trabajosas a la hora de llevar a cabo ciertas formas en ellas. Sin embargo, aparte de conseguirse determinadas y ricas imágenes, ofrecen la posibilidad de encontrar en las mismas sus característicos grafismos, que son el reflejo de sus vetas. Según sea la clase de madera, así lo es igualmente el tipo de grafismos que se consiguen plasman conjuntamente con las formas que los integran; por tanto, con los sellos de madera natural o industrializada por la técnica se pueden conseguir efectos un tanto sui generis, debido a la constitución que cada matriz tenga.

- Las arcillas húmedas poseen una de las mejores plasticidades que puedan encontrarse en elementos surgidos de la Naturaleza; su ductilidad está garantizada al cien por cien; por eso, no es extraño obtener con ellas todo tipo de formas planas que sirvan a su vez como sellos para impresiones sueltas e independientes; además, dentro de dichas formas, pueden hacerse incisiones y hendiduras con todo tipo de útiles (espátulas, palillos de modelado, cuchillos, objetos de distinta procedencia, cuerdas, dedos, plantillas, etc.); o sea, todo un sinfín de materias que pueden quedar grabada la superficie del sello no sólo una determinada señal o grafismo, sino también sus propias imágenes o configuraciones con sus

propias texturas; en suma, toda una amplia gama de elementos de composición pueden darse cita en un mismo sello.

- Las ceras y parafinas cuando se presentan en bloques, pueden ser tratadas realizándose los pertinentes sigilos. Si se calientan, pueden llevarse sobre superficies texturadas o de distinta índole de donde toman sus características, que al enfriarse están listos para servir como sellos. Por otro lado también se las puede tallar o hacer incisiones.

Los sellos artificiales, que se obtienen a propósito para estos trabajos tienen su origen en materias de muy diversa índole, como pueden ser:

- Las plastilinas, que al igual que las arcillas poseen mucha ductibilidad, por lo que cabe aplicar lo expuesto en aquellas; la única salvedad es, que no se secan de la manera que lo hacen las anteriores, estando siempre aptas para ser modeladas.

- Las gomas de borrar tienen la elasticidad y solidez necesaria, para que sobre ellas se realicen todo tipo de incisiones, cortes, hendiduras y, además, toda clase de tallado. Igualmente, con los útiles adecuados, pueden realizarse en sus superficies líneas y grafismos de muy variadas características. Dentro de un mismo bloque, por otra parte, se consiguen obtener varias caras. Cuando se hace un corte transversal, la misma cuchilla produce unas líneas irregulares que, después, al hacer la impregnación correspondiente del color que sea y, hecha la impresión, aparecen sobre el papel con una extremada y delicada resonancia grafista.

2) Los sellos que ya están preparados o fabricados, utilizándose tal cual, sin necesidad de que se les manipule o modifique, abarcan otro extenso campo de posibilidades expresivas entre la inagotable relación pueden citarse:

a) Los que son y pertenecen también al mundo de la Naturaleza como:

- Los dedos la posición y movimiento de estos, así como la forma y longitud que cada uno tiene, permiten obtener variadas imágenes de rica traducción a las que se pueden reforzar con otros elementos, como líneas y grafismos hechos con tinta china y plumilla, con el fin de pronunciar más el sugerente efecto que de tales impresiones resulta. Aparte de esto, los dedos aportan sus consabidas huellas, con lo que las texturas están igualmente presentes.

- Los vegetales (frutas, verduras, leguminosas), sirven también para obtener formas de muy peculiar representación. Normalmente, si se les hace un corte transversal, aparece su silueta recortada; unas permiten conseguir monoimpresiones con abundantes grafismos a causa de su constitución; otras se mejan pequeños arbolitos, pero, indudablemente, sus imágenes pueden ser utilizadas para representar otras formas.

También hay vegetales que en su contorno poseen nervaduras, apareciendo después sugerentes imágenes.

En definitiva, cualquier vegetal que se precie de ello, puede servir como sello que cumpla todas las misiones de monoimpresión que se le encomiende, como ocurre también con las

hojas que ocupan, igualmente, todo un amplio campo de posibilidades. A tan infinita gama de formas y características que cada cual posee, le corresponden otros tantos resultados. El simple hecho de que varias hojas de la misma clase sea puestas juntas e independientemente, no implica que el efecto resultante deje de tener su interés. Lo más resonante de este aspecto, está en ver realizadas composiciones con hojas de distinta índole y tamaño.

Lo verdaderamente importante de las hojas, son sus nervios, poros y pequeños filamentos a modo de pelos, que hacen aún más atractiva y fotográfica la impresión que de ellas se obtiene.

b) Los sellos de consistencia artificial, utilizados - tal como se presentan, cuya procedencia es muy diversa e ilimitada, entre otros, pueden citarse a:

- Los que están constituidos por metales fabricados en serie (tornillos, gomas) de los que existen a su vez tamaños diversos.

- Los de composición de plástico (de los que hay un sin número de objetos)

- Con las hojas de las espátulas, que es la parte metálica o de madera o de goma, se consiguen óptimas formas de rigurosa geometría.

LAS TINTAS DE IMPRESION

Para que los sellos muestren todo su esplendor, necesaria y convenientemente han de ser impregnados con colores adecuados que permitan adherirse; por un lado, al mismo sello y; por otro, permanecen fieles en el momento de efectuar la impresión; es decir, que cuando el sello es presionado sobre el papel, no dispensen o embonnen la imagen que dichos sellos tienen encomendada. Los más conocidos y usados son:

- Las témperas, a las que hay que buscar el punto de espesor, con el fin de poder hacer eficiente la imagen impresa

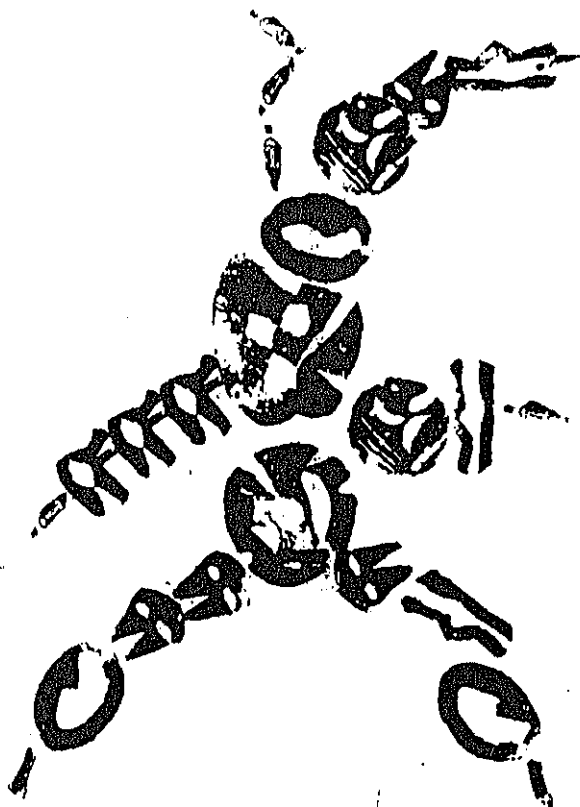
- La tinta china, cuya presentación líquida se presta idóneamente para ser tomada por el sello; más fluida supone la indefinición de la imagen.

- Las tintas al agua cumplen una misión parecida a las témperas, su problema es, que secan con relativa rapidez, por lo que hay que estar añadiendo agua, para encontrar el punto idóneo de espesor.

- Las tintas de imprimir de composición grasa son, sin duda, las más apropiadas para fines de sellado. Las distintas viscosidades que cada clase ofrece, sirven de igual modo para que la acción se desarrolle con toda comodidad y sin miedo al secado rápido. Sin embargo, hay tintas al óleo, como las tipográficas y las de grabado calcográfico que, siendo más espesas, han de rebajarse previamente con trementina, para conseguir una mayor movilidad con los sellos a la hora de impregnarlos. También, en algunas ocasiones, las tintas de offset que, generalmente, suelen ser más fluidas, se les suele añadir disolvente para la consecución e impresión de determinados efectos.

- Tintas acrílicas y acilídicas.

- Encaustos sólidos con calor y presión.



EL RITMO: ELEMENTO DE COMPOSICION PRESENTE EN IMPRESIONES INDEPENDIENTES.

Aparte de los muchos y variados efectos de composición - conseguidos con los sellos, es el ritmo el que marca la pauta y el que de forma asidua está presente en la mayor parte de las composiciones que se obtienen con estos procedimientos. - El hecho de que los sellos actúen independientemente y de forma repetida, permiten que puedan surgir una serie de movimientos y trayectorias en la composición capaces de dar una dinámica presencia a todas y cada una de las formas emanadas de ellos mismos.

En la visión de conjunto de gran parte de las monoimpresiones independientes, aparece una constante: la inquietud y atracción que las composiciones mancan a causa de la absoluta contundencia del ritmo, pues, esa libertad de situación y posición que los sellos pueden adoptar en el plano, permite buscar nexos que vayan encadenándose a modo de secuencias, = para formar un cuerpo coherente, o un todo, capaz de tener - eco e identidad propia.

Así pues, es fácil advertir un movimiento rítmico de distintas formas, es decir, que cuando varios sigilos alineados = se suceden siguiendo un movimiento regular y ordenado, y se cierran o encuentran con el punto inicial de donde partieron, la imagen así surgida queda completada, o formando líneas con imágenes de sellos con direcciones varias, dispuestas y combinadas con otras de parecidas características.

Para entender mejor los distintos modos de aplicar y representar las impresiones dimanadas de los sellos, se han establecido los siguientes puntos:

- 1) Impresión con sellos de forma aislada e independiente.
- 2) Impresión con sellos mediante la notación de los modos.
- 3) Superposiciones de impresiones con sellos.
- 4) Creación de imágenes y composiciones con sellos y plantillas.
- 5) Combinación de imágenes de sellos con otras técnicas.

1) En la impresión con sellos de forma aislada e independiente, se encuentran toda una serie de armonías rítmicas que, comparadas con la música, sería algo así como la creación de una sinfonía, en la que la sucesión de notas de varios instrumentos guardan una estrecha relación con el todo de la obra completa.

En términos rítmicos, la relación existente de las partes con el todo, es lo que se llama la unidad; es decir, que cada una de las formas surgidas de los sellos, tienen mucho que ver entre sí, y, por tanto, han de estar vinculadas, para que juntas, formen un conjunto acorde. Cuando esto se ha conseguido, entonces aparece la variedad; o sea, la cualidad de alteración que contribuye a dar animación y libertad a las partes. Ambas, la unidad y la variedad, han de estar convenientemente coordinadas, pues de ellas, depende que el ritmo resultante sea monótono, o, por el contrario, aparezca con un dinamismo y atracción, dignos de contemplarse.

En otro aspecto, las formas de los sellos pueden o no estar unidas unas a otras, o lo que es igual: guardar su plena identidad, o hacer que ésta forme parte de otra más general con el resto de las formas del conjunto que origina cada línea. Por tanto, las líneas que pueden formar parte de composiciones rítmicas son entre otras:



a) Composiciones de ritmos de formas de sellos creando líneas

- Composiciones de líneas tangentes (curvas).
- Composiciones de líneas quebradas (rectas).
- Composiciones de líneas con efecto de prolongación.
- Composiciones de líneas mixtas (curvas y rectas).
- Composiciones de líneas divergentes (cuando, por ejemplo, dos líneas se bifurcan a partir de un mismo punto).
- Composiciones de líneas en espiral.
- Composiciones de líneas truncadas (si dos líneas curvas se cruzan, creando un corte).
- Composiciones de líneas con efecto de retroceso (cuando una línea llega a un punto determinado y, después, sigue una trayectoria opuesta).
- Composiciones de líneas con efecto de ondulación (las curvas son las que mejor se prestan para estos fines).
- Composiciones de líneas opuestas (pueden ser rectas o curvas, cuyas situaciones y disposiciones en el plano son completamente contrarias las unas a las otras).

Sea cual sea la clase de línea escogida, compuesta por formas de impresiones de sellos, debe tenerse en cuenta que, no sólo depende de cómo ésta se desarrolle en el plano; o sea, qué lugar del mismo ocupe, sino que también ha de examinarse:

- La longitud que cada cual tiene, pues en una misma composición pueden darse iguales o diferentes.

- El paralelismo que dos o más líneas de la misma clase sigan la misma trayectoria, pero separadas, con mayor o menor distancia entre sí en distinto lugar del plano; esto no es óbice para que cada cual tenga longitudes diferentes. También puede existir paralelismo con líneas en las que en cada una hay formas de sigilos distintos.

- La anchura. Pueden existir dentro de una misma composición líneas de distinta anchura; de hecho, es conveniente que así sea, para que dicha composición no resulte asfixiante y monótona.

Una línea fina, lógicamente, está siempre compuesta por formas de sigilos pequeñas, ordenadas de tal manera, que configuren dicha línea; por otro, por formas grandes.

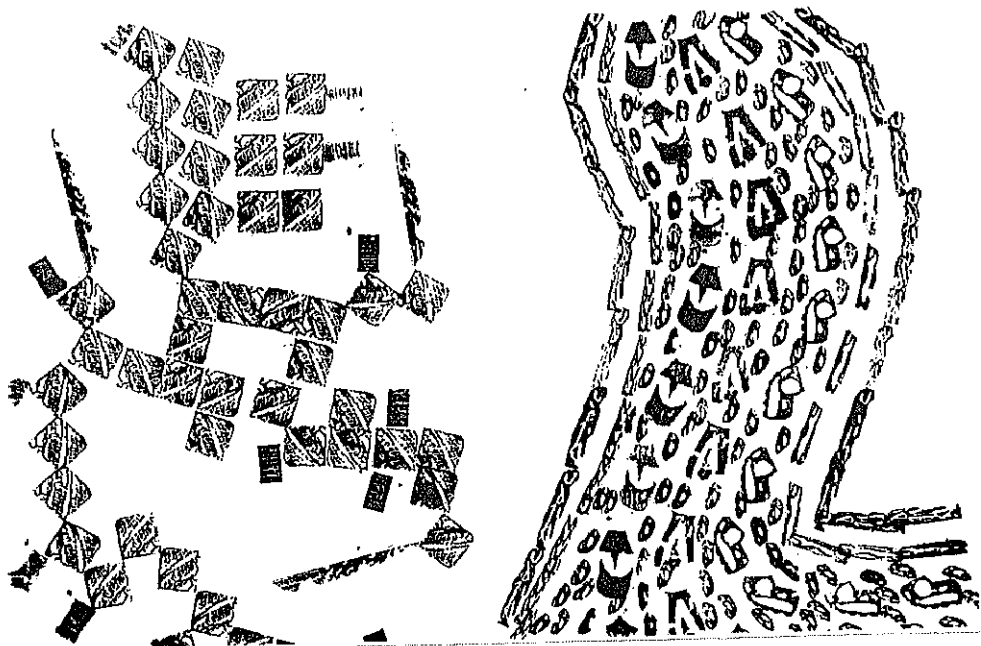
Dentro de una misma línea gruesa, puede haber otras líneas más finas sin que cada cual tenga la misma composición de formas de sellos.

- El espacio. Aparte de poder crearse toda una composición a base de una misma clase de línea, éstas son susceptibles de ser combinadas con otras muy distintas entre sí, dentro del mismo espacio o plano del papel, al margen de que puedan engancharse o fusionarse, pues de este modo, la atracción que el ritmo cause en la retina del observador, será aún mucho mayor.

- La constitución de la línea. Una línea puede estar compuesta por formas de sigilos que, no necesariamente debe estar ordenados regularmente. Se pueden dar los casos citados (longitud, paralelismo, anchura, espacio) en los que aparezcan constituidas por formas anárquicamente dispuestas, sin

que por eso, se piense todo el sentido del ritmo.

- Los tamaños de las formas de sigilos impresos. Una simple línea que contenga varias formas de sellos, puede ser la única protagonista en el plano donde se representa; las formas que en ella están, pueden tener tanto ritmo y expresión, - que por sí solas se las puede considerar elementos de composición.



54

- Las texturas. Cuando los sucesivos sellos son llevados sobre la superficie del papel, apoyándose sobre el mismo de manera irregular, ocurre que surgen unas partes en las formas más cargadas de color que otras, pero además en la mayor parte de las ocasiones, acompañadas de calidades de irregulares puntos de color, o lo que es igual: la aparición de texturas con mayor o menor poder expresivo, dando un carácter propio y original a las formas donde se encuentran. También, pueden aparecer en las mencionadas formas, parecidos efectos, cuando el color que se toma del tampón está en el sello irregularmente repartido. Pero lo que quizá tenga más fuerza es, sin duda, las texturas que provienen de las propias superficies de los sellos (maderas, esponjas, dedos, hojas, etc.). Todo un mundo de sensaciones se pueden dar dentro de una misma línea en la que, debido a la variedad y calidad de los sellos que la integran, así resultará con mayor o menor interés a la vista del espectador; y todo, a causa de la magia, siempre indescriptible de las infinitas texturas habidas en infinitas índoles de superficies.

Los sellos, pueden contener en su forma una serie de trazos, tanto hechos expresamente, como surgidos por efectos de impresión; en definitiva: grafismos que refuerzan mucho más aún el poder expresivo del sigilo, con lo que la aparición de formas gráficas contenidas en una misma línea, al igual que -

las texturas, la aportan otra vida expresiva interior.

Se debe apreciar que, con un solo sello, el efecto multiplicador de la línea se consigue cuando éste es impreso repetidamente; ahora bien, esa misma marca grafista, producida también por el conte transversal e irregular que, a veces, se suele hacer, por ejemplo, con una cuchilla en una goma de borrar, conlleva a encontrar con claridad, que dichos grafismos si están alineados ordenadamente, según y conforme al ritmo adoptado entre éstos, contribuyen a acentuar más todavía el sentido rítmico de la línea, aparte de observar su ya consabida expresividad.



b) Composiciones de ritmos de formas impresas que provienen de sellos y que crean a su vez otras formas.

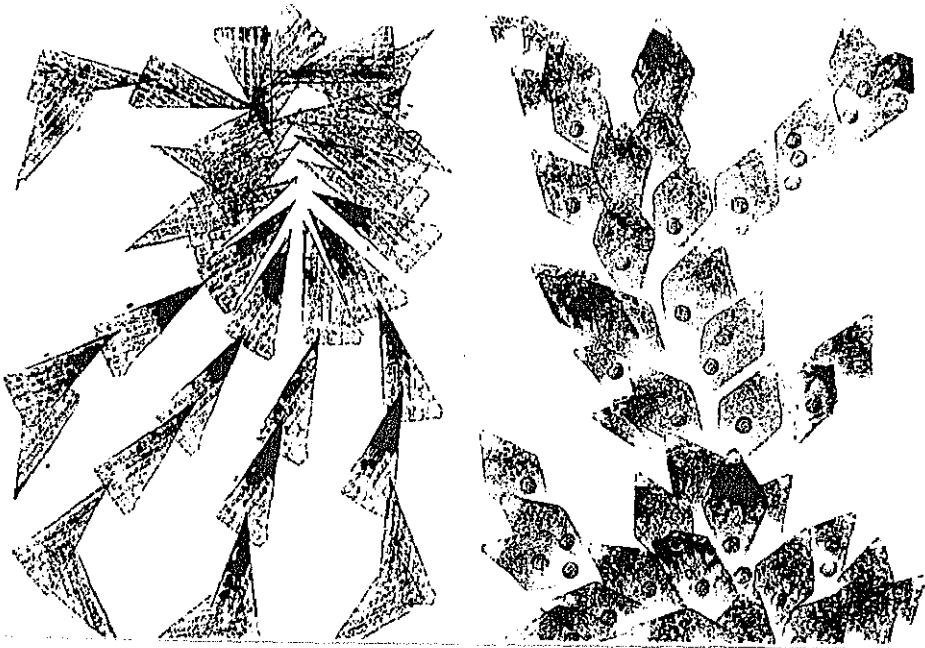
Las propias imágenes resultantes de los sigilos, conforme sean dispuestas y compuestas en el plano, originan a su vez otras que tienen igualmente un marcado carácter personal; dicho de otro modo: que la línea (que está constituida por las marcas de los sellos) cuando se cierra, junta o termina en el punto de donde partió, habiendo seguido trayectorias diversas, se configura lo que se llama forma cerrada. Para no crear posibles confusiones se hablará, pues, de la forma en este caso, como un todo que nace de unas partes rítmicamente ordenadas - circunscritas a un espacio finito, los sellos, por tanto, ofrecen posibilidades rítmicas en las imágenes que crean y que con-
tornan a su vez a otras mayores como:

- Formación del sentido decorativo.

- La presencia del volumen. Cuando un mismo sigilo o varios son impresionados sobre el papel, en los que el color se aplica gradualmente en varias tonalidades (del oscuro al más claro, o viceversa) de manera que las formas resultantes se si-

túan ordenadamente y agrupadas. De este principio, se derivan toda una serie de posibles combinaciones, tanto de tonos de colores, como de tamaños de marcas de sigilos

- El efecto de la perspectiva. Se consigue situando los sellos más pequeños en el fondo (para la sensación de lejanía) y progresivamente, se van imprimiendo todos aquellos que gocen de la consiguiente graduación de tamaños, de tal manera que, cuando se le quiera dar a la forma la sensación de proximidad, se aplique a los que son más grandes. Se pueden conseguir asimismo efectos cargados de ritmos en perspectiva o de perspectiva volumétrica.



56

c) Composiciones con ritmos de formas de colores.

Un efecto de volumen con color, generalmente se muestra más atractivo que si no lo tiene; no es que se quiera menospreciar la ausencia del mismo, sino que la fuerza expresiva que determinados colores tienen, hacen y contribuyen mucho más a potenciar todo aquellos que, teniendo su propia con secuencia, no destaca por falta de luminosidad cromática. Por algo existe todo un lenguaje y representación de cada clase de color.

Una construcción o conjunción de líneas, compuestas a su vez por marcas de un mismo sello en los que destacan grafismos y texturas repetidas sin interrupción con un mismo color, pueden conducir a una considerable monotonía a la vista del observador; en cambio, esas mismas líneas, con las mismas características, pero con colores varios y estudiados a fondo, no sólo apanecen distintas entre sí, sino que en el fondo de todas ellas no parece existir relación alguna con su aspecto primario.

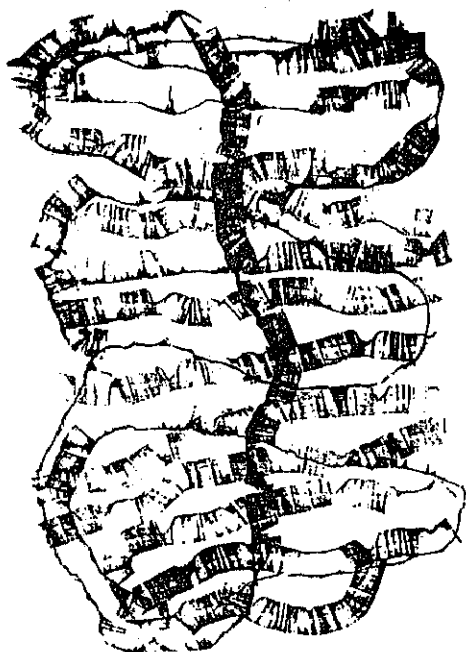
d) Composición con líneas, formas y colores surgidos de la impresión de sellos.

Hablar de la coordinación entre líneas, formas y colores producidos por los sellos, es ir mucho más allá de lo expuesto aquí en cada uno de los apartados (a, b y c); es traspasar a otros niveles, donde lo anecdótico, lo lógico, la sorpresa y el asombro de determinados resultados, sólo puede descifrase con la vista puesta directamente en los mismos, de donde pueden surgir otro tipo de propuestas expresivas, tanto para el mundo de la monoimpresión, como para el de la pintura en general.

2) Impresiones de sellos mediante el movimiento de los mismos.

Las inclinaciones que de los sellos se hacen, a medida que van rotándose de un lugar a otro, en los que en muchas ocasiones se les cambia de posición (situándoles de canto) producen al mismo tiempo, una ruptura de lo anodino. El ritmo pues, en este sentido, viene dado por la aparición de las mismas formas, que en un intervalo de espacio concreto (el que abarque la forma inicial con la última del sello) se van repitiendo.

Partiendo de un movimiento con su trayectoria libre, lo que es simple en su origen, se vuelve compuesto y hasta complejo de visualizarse, porque la continua impresión que se va sucediendo así lo confiere. Es, por tanto, muy conveniente observar en trabajos de este tipo, cómo se puede encontrar toda una auténtica argumentación e historia gráfico-artística, cuando las formas que nacen de la repetición constante, van protagonizando todo un papel importante, en el que se acaba por configurar una composición, no exenta de elementos varios y valores expresivos.



Los distintos tipos de líneas (finas, gruesas, etc.) pueden generarse como consecuencia del grado de inclinación que se le dé al sello cuando es nulado. Estas pueden a su vez estar compuestas de grafismos y texturas varios, adquiriendo un contenido e identidad propios.

Un caso que concurre a este ejemplo es el que se refiere a la goma de borrar que actúa como sello; si se le hacen cortes irregulares (no planos) en sus bordes, cuando se rueda, irán apareciendo una serie de líneas de muy diferentes mates y anchuras irregularmente dispuestas, todo ello entretelado con las distintas intensidades de color. Otro factor que se añade a esto, puede ser la calidad y textura del papel, que, si es rugoso, la diversidad de grafismos y tonos de color se acentúa aún más.

3) Superposiciones de imágenes con sellos

En el terreno práctico, superponen una imagen que proviene de un sello sobre otra de parecidas características, no encuentra ningún tipo de dificultad, simplemente se trata de llevarlo sobre otra superficie tal como ya ha quedado expuesto anteriormente. Otra cosa es su efecto plástico, algo que ya compete a un terreno puramente analítico de la composición.

Para poder diferenciar las distintas impresiones de sus superposiciones sobre el plano, han de hacerse básicamente las siguientes divisiones:

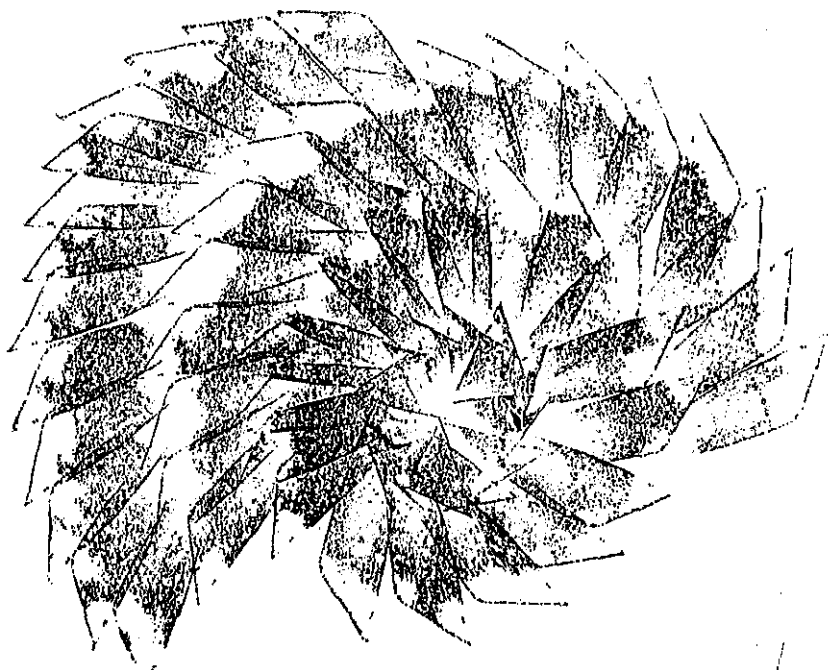
a) Superposiciones ordenadas y dirigidas.

b) Superposiciones descontroladas actuando al azar.

En el punto (a), se entiende que, cuando una forma de sello es superpuesta a otra, a medida que esta acción se va repitiendo, se va procurando controlar cada impresión que se efectúa, que podrá estar sujeta a un diseño o estructura ya marcados con anterioridad. Hablan de dichas pautas, es poco menos que adentrarse en el mundo de la composición, o lo que es igual: empiezan a describir posiciones, situaciones y relaciones entre formas, y no acaban nunca de ejemplificar.

Del mismo modo que un mismo sello puede conseguir sensaciones de ritmo, empiezan y acaban una composición, los siglos que tienen diferente imagen que se superpongan siguiendo un control estricto de posiciones y situaciones, previamente estudiados, consiguen establecer las mismas cualidades siempre que guarden una alternancia entre sí, lo contrario rompería este esquema. En las superposiciones controladas y dirigidas, todas las ventajas se encuentran con facilidad (volumenes, perspectivas, líneas, formas, espacios, etc.)

b) Con las superposiciones descontroladas, guiadas simplemente por un impulso creador, el azar es el que reina de manera absoluta. Toda sorpresa, como ya se sabe, puede tener dos vertientes: la aparición positiva de elementos válidos, que a su vez definen una situación formal o composición; o la negativa, aunque esta última puede ser subsanada, simplemente por el mero hecho de guardar un relativo tesón en conseguir buenos efectos en el momento de efectuarse cada monoimpresión con los sellos. En este aspecto, es más fácil que con la aportación de imágenes superpuestas al azar, se consiga llenar de contenido una forma o configurarla al mismo tiempo.



58

Con las superposiciones al azar, se pueden crear cientos conglomerados, que no por abundantes y excesivos en elementos de composición, dejan de ser menos interesantes. En estos saturados de superposiciones varias, que pueden haber sido hechas con sellos pertenecientes a materias de índole muy diversa (lancillas húmedas, maderas, plásticos, hierros, vegetales, gomas de borrar, etc.), pueden coexistir y complementarse con jugando toda una serie de situaciones y sensaciones.

Entre las muchas apreciaciones que se pueden deducir de tales concentraciones de elementos pueden destacarse:

- Las texturas, en ellas pueden confluír un sinnúmero de aspectos y apariencias que proceden de las que cada sello superpuesto posee; es algo parecido a lo que ocurre en el mundo de la música, cuando sonidos procedentes de instrumentos distintos crean uno solo al unísono, pero que si se escucha y analiza objetivamente cada cual es perfectamente apreciable.

En la valoración de las texturas, entran a formar parte también las distintas densidades de las tintas que se aplican.

- Los grafismos nacen igualmente de ese aglomerado de elementos que producen las superposiciones, se pueden originar por:

- La superposición de formas de sigilos, sobre todo en las partes que corresponden a los recortes de siluetas, aparte de poseer éstas otros en su superficie hechos adrede.

- El reflejo del aspecto de las texturas unidas a la superficie de cada sello; se ve con toda claridad cuando se imprime, por ejemplo, con tinta china un determinado sello de -

madera, que quedará grabado en la superficie del papel con sus ya conocidas vetas, que más que textura, responde al grabado de las mismas, traduciéndose así en grafismos.

- Llevan íntimamente unidos, como consecuencia de la superposición, las texturas de la masa de color, la definición de la forma y la índole del material. Estos tres casos conjuntados pueden crear otro tipo de grafismo, que no es otro, que la suma de los mismos. Un ejemplo claro puede ser el referente a la ancilla húmeda que actúa como sello, en ella, el color es peso de la tinta se funde con la propia naturaleza del barro, al que se une la configuración que se le da al mismo, para que actúe como útil de imprimir; después, en el grabado sobre el papel aparecen todos unidos (color, forma y parte de la ancilla).

- Las transparencias ocupan asimismo el consiguiente resultado de haber realizado superposiciones con colores de distinta densidad. También, resulta interesante hacer superposiciones de colores transparentes entre sí, en vez de hacerlo sobre otros oscuros. No es nada raro, pues que se llegue a composiciones con un cierto carácter de volatilidad. Asimismo las transparencias, pueden poseer texturas y grafismos tan diversos, como lo sean las peculiaridades de los sellos que se utilizan, llegándose así a incrementar y aportar un cierto misterio a la composición, aparte de romper con la monotonía redundancia que supondría encontrar formas distintas con distintos colores, pero con valores plásticos en sus superficies exactamente iguales.

Otras de las misiones que tienen encomendadas las superposiciones, es obtener fondos de determinadas estructuras, sobre los que se asientan formas ya estudiadas para encontrar un complemento entre ambas.



4) Creación de imágenes y composiciones con sellos y plantillas. El sello una vez impregnado de tinta, se aplica sobre la plantilla, que está ya situada sobre el papel. Dada la condición del sello, la plantilla que se elija para ser tratada, ha de ser básicamente de papel o plástico fino, ya que un determinado grosor, no sustituiría el efecto deseado al existir un cierto desnivel entre ésta y el plano donde se apoya, pues el sello, generalmente plano, no registraría los extremos de la plantilla, con la consiguiente indefinición, a no ser que el sigilo utilizado sea extremadamente flexible y dúctil.

Existen igualmente, dos maneras de aplicar los sellos:

a) Cuando son aplicados dentro de las propias plantillas (poseyendo éstas espacios vacíos); El espacio circundante de las mismas aparece en blanco o del color que tenga el plano (el papel).

b) Si se aplican alrededor de éstas, al no disponer de espacios vacíos en su interior, el que queda alrededor de ellas (o sea, en el fondo) es el que puede contener las imágenes procedentes de los sellos; en cambio, el interior queda recontado e integrado por una silueta en blanco o el color que corresponda al soporte.

En cualquiera de ambos casos, el modo de aplicar los sellos sobre las plantillas, puede estar sujeto a los puntos hasta ahora tratados; o sea, imprimiendo de forma aislada e independiente, mediante rotación o haciendo superposiciones. Ahora bien, lo realmente nuevo en este punto, es la peculiar definición que dichas plantillas consiguen obtener con el refuerzo de los sigilos, los cuales están superpuestos a las formas que marcan las mismas, sin que por ello pierdan sus ya consabidas identidades.

Las formas de las plantillas, tratándose de recortes de papel o plástico, ya se hayan hecho con tijeras o con cuchillas, suelen ser bastante finas, sin embargo, la aportación de determinados sellos con grafismos, texturas y demás elementos de composición, permiten que sus imágenes se transformen en algo más cálido y directo, porque directa es la acción de los propios sigilos.

5) Combinaciones de imágenes de sellos con otras técnicas.

Dada la amplia versatilidad que los sellos tienen para ser aplicados sobre superficies diversas, tampoco están ajenos a aquellas donde imitan otras técnicas, ya sea como puro complemento, o formando conjuntamente con las mismas otros planteamientos o composiciones y mezclan varias.

Entre las más resonantes hay que aludir a:

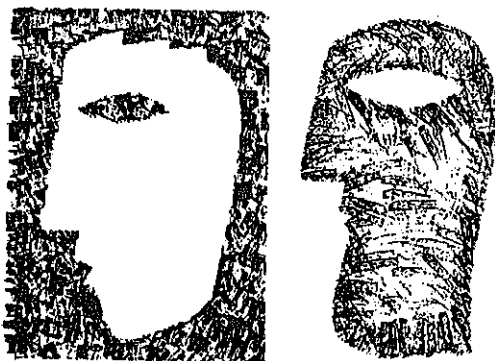
El monotipo. Aplicando directamente los sellos sobre las estampas o monotipos, se consiguen hermanar dos técnicas que resultan complementarias. Cualquier procedimiento de los descritos con relación al monotipo, es perfectamente compatible con los distintos modos de aplicar los sellos.

El transfer. Existe igualmente el proceso, mediante el cual los sellos son impresos sobre la plancha que, después se transfieren al papel; éstos pueden formar una composición por sí solos.

También forma parte de estas combinaciones, la posibilidad de añadir sellos a una composición de transfer (transfer= mediante offset, con imágenes de prensa, etc.); en este caso se debe estudiar y controlar lugares donde se puedan aplicar los mismos con el fin de no romper toda la composición.

El rubbing también se presta de forma parecida al monotipo y al transfer.

- Los acuarelas y los rotuladores, cualquiera de estos dos procedimientos son perfectamente compatibles, al igual que lo vienen siendo en las demás técnicas de monoimpresión. Su condición transparente les hace perfectamente asimilables con los sellos.



60

1.4.2. MONOIMPRESIONES CON RODILLO

En esta ocasión el rodillo no está relegado a un segundo plano, desempeñando un marcado protagonismo que consigue obtener unos efectos de considerable expresión, sobre y directa - mente en el plano. El modo y la manera de llevarlo sobre dicha superficie, en gran medida ya ha sido mencionado; a pesar de eso, todavía existen más formas de actuación que permiten sacar a la luz nuevas representaciones con nuevos signos de identidad.

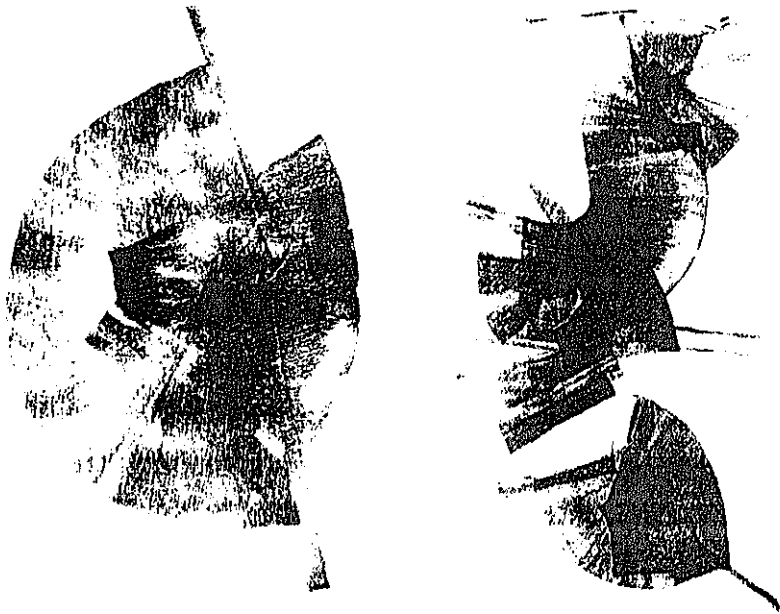
Al margen del grosor y anchura que cada rodillo tiene, algo, por otra parte, imprescindible para lograr acentuar y diversificar más los matices de las formas que se obtienen, se ha considerado oportuno y conveniente clasificar tres grupos o clases de rodillos:

1) Rodillo liso

- 2) Rodillo con plantillas
- 3) Rodillo con incisiones.

1) El rodillo liso es el que ofrece su superficie tal - cual se ha fabricado, ofreciendo una amplia gama de grosores y anchos. Preferentemente, para estos trabajos ha de optarse por aquellos que están formados por caucho o goma, aunque también otras variedades de material, como la goma espuma o el cuerno pueden servir igualmente. La superficie del rodillo, antes de efectuar la impresión pertinente, puede presentar los siguientes aspectos:

- a) Que lleve impregnado el color.
- b) Que no contenga color alguno.



61

En el punto a, el rodillo puede ser impregnado de tinta - óleo, ténpera, etc., de manera regular o irregularmente, ru - lándolo a lo largo de una superficie plana que contiene el co - lor, hasta conseguir entintarlo uniformemente, formando una - determinada capa o película (fina, mediana, gruesa). La capa fina va a dar imágenes bastante tenues; en la mediana se com - binarán zonas diáfanos y otras más oscuras; en cambio, con - la gruesa, la opacidad estará presente en todo momento.

El modo de aplicar el rodillo va ligado con las distin - tas posiciones que se le dan. Los movimientos y sus direccio - nes ocupan igualmente un gran papel, ya que éstos, asociados a las posiciones, consiguen configurar todo un mundo de imá - ges, tanto sueltas e independientes, como ligadas o encadena - das entre sí, dependiendo todas ellas del espesor del color - que la superficie del rodillo tenga. Existen, pues, toda una - gama de grosores de líneas, que serán las que configuren des - pués las formas que van desde las muy finas, como si fuesen - hilos, hasta las más gruesas (las que corresponden a la anchu

na de todo el nodillo.

b) El otro proceso es situar una porción o varias de colores sobre el papel, para pasar después por encima de dicho nodillo, consiguiéndose otro tipo de imagen que se va repitiendo a medida que éste avanza. Asimismo, varios colores que son tomados por el nodillo, a medida que nula consigue unirlos, mezclarlos y darles una condición envolvente a las formas o espacios que imprime.

2) El nodillo con plantillas ofrece la novedad de poseer en su superficie una serie de elementos que están adheridos o pegados al mismo. Pueden ser muy diversos y distintos. Los más utilizados son el papel grueso o cartulina, las láminas de plástico (papel de acetato, etc.), pudiendo ser utilizados por ejemplo: hilos, cuerdas, hojas, puntillas, telas, etc.; o sea, todas aquellas materias susceptibles de encurvarse y pueden mantenerse en esa situación con el pegado que se les aplique. La condición más importante para conseguir la impresión idónea con estos elementos es, que al ser pegados sobre la superficie del nodillo mantengan una uniformidad o igualdad de nivel. Su posición y movimientos generan desde el reflejo fiel de la imagen de las plantillas, hasta la deformación de las mismas (estiramiento, reducción, impresión parcial, etc.).

También aparecen un sinnúmero de grafismos, texturas, colores, formas, etc. máxime, cuando el nodillo se vuelve a pasar nuevamente por aquellas zonas donde ya había pasado, consiguiéndose superposiciones de verdadera importancia.

Cuando se ve una impresión realizada con nodillo de plantillas, inconscientemente se piensa en las impresiones hechas con sellos, pues hay una considerable similitud entre una y otra; ahora bien, existe una serie de circunstancias y resultados que les hacen diferenciarse con toda claridad. Algunas de esas semejanzas están en las siguientes consideraciones que se hacen del nodillo, como son:

- La exacta sucesión de imágenes, encajando y repitiendo se a medida que el útil avanza, especialmente si se mueve regularmente y apoyado en toda su longitud, pudiéndose reproducir dichas imágenes de manera infinita y continua.

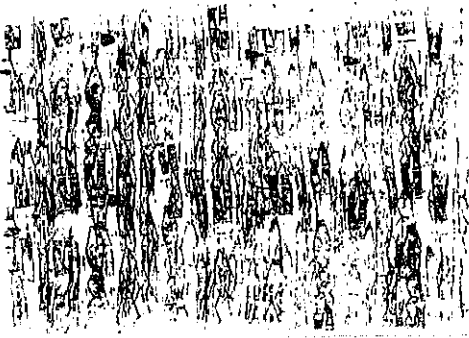
- El logro de muchas imágenes en una sola acción de presión.

- Facilidad de obtener superposiciones, no sólo en las formas, sino también en los colores, grafismos, texturas, volúmenes, etc.

- La habitual aparición del ritmo, debido a las continuas sucesiones y disposiciones que las formas tienen en el nodillo, cuando es rodado.

- La fácil obtención de imágenes en movimiento, con sus deformaciones y alteraciones.

Cuando el nodillo avanza sin ser cargado de color, las formas van perdiendo un tono más oscuro, para ir poco a poco convirtiéndose en diáfanos, recontados por sus bordes con líneas nítidas y muy finas, también si se ha aplicado el color irregularmente, las imágenes pueden aparecer con contenidos texturales y gráficos muy diversos.

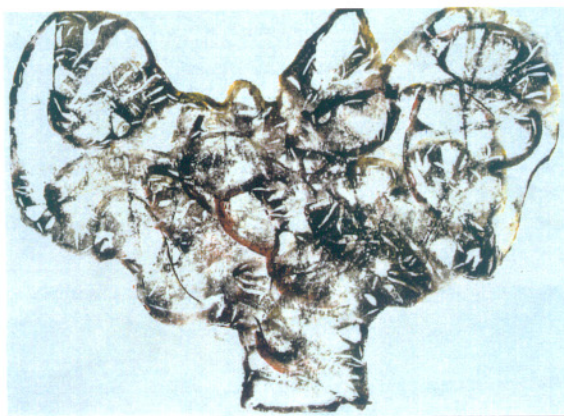


3) El nodillo con incisiones. El modo de preparar el nodillo con hendiduras, no es otro que cortar, hendir, agrietar, abrir, rajar, etc. la superficie del mismo, sobre todo si es de caucho o goma. Por consiguiente, aparecerá en la impresión imágenes en blanco o el color que corresponda al soporte, rodeadas de color (el que pertenece a la superficie del nodillo). Por lo demás, en este apartado se dan las mismas características ya apuntadas en el punto 2.

4) Monoimpresión de nodillos sobre papeles arrugados. El proceso es el siguiente: en primer lugar, se toma un papel muy fino (papel vegetal, cebolla, etc.), pues, siendo así, los resultados serán óptimos; entonces, es doblado, arrugado, plegado a propósito, o, simplemente al azar. Cuando ya se ha dispuesto, se toma el nodillo impregnado de tinta y se hace pasar por encima del papel; como ya se sabe, los movimientos, direcciones y posiciones que se le puede dar al nodillo son muy variados, con lo que esta acción se verá recompensada posteriormente. Cuando se ha marcado la huella del nodillo, se procede a desdoblar el papel, apareciendo una imagen fraccionada a simple vista, pero de un interés plástico absoluto. El modo y manera de ser doblado el papel, dará por tanto, resultados muy distintos, es ahí donde radica fundamentalmente la magia diferenciadora que permite encontrar en cada caso apreciaciones muy dispares.

La multiplicidad de formas y grafismos en un determinado trabajo, guarda una estrecha relación con el número de arrugas alcanzadas. Se pueden dar casos en los que uno o dos simples pliegues, son suficientes, para configurar una imagen elegante, enigmática, sutil y expresiva; esto se obtiene con gran facilidad, pues el misterio que encierra el papel, unido

con el del propio nodillo, conjugan algo muy distinto y difícil de explicar. El azar en estos casos, juega un papel primordial.



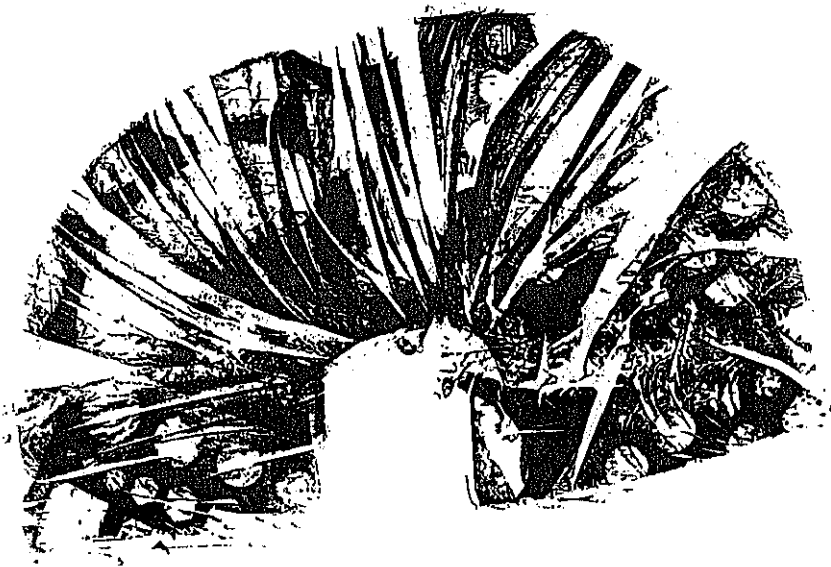
Al hablar de la acción del nodillo sobre el papel arrugado, se hace también mención implícita a la utilización tanto del que es liso, como el que lleva adheridas plantillas o tiene incisiones. En cada caso la huella que deja cada cual, es considerablemente distinta, las cuales alcanzan altas cotas de expresivas imágenes, unidas por el lazo común de los típicos grafismos procedentes de las arrugas.

Existe otra variante dentro de este procedimiento del arrugado del papel; consiste en situar debajo del mismo toda una serie de materias y elementos varios (temas, hilos, monedas, estructuras, plantillas, etc.) cuya peculiaridad común es que tienen un cierto relieve, del que luego el nodillo se encarga de reflejar. El resultado que se consigue no puede ser más sugerente y curioso, ya que imágenes de valioso efecto son entrecortadas por la acción de los pliegues.

1.4.3. MONOIMPRESIONES REALIZADAS DIRECTAMENTE CON Y EN EL PAPEL, AL QUE LE HAN SIDO APLICADOS LOS COLORES

Con los procedimientos de monoimpresiones realizadas directamente sobre, con, en y por el papel, al que previamente se le agregan los colores pertinentes, se abre una nueva página, donde lo casual, aleatorio o el azar, van a jugar una función preeminente, tanto independientemente, como mezclados -

por una determinada pretensión y dirección en el modo de actuar, ya que es una permanente e inacabable fuente de información, tanto de formas como de otros elementos de composición; hablar pues, de los resultados hasta ahora alcanzados, es simplemente dar fe de todo un mundo de sensaciones y expresiones variadas, encaminadas a crear otro contexto, otra manera de ver las cosas, y, sobre todo, otro concepto y dimensión en el campo de la monoimpresión; por consiguiente, la mente del observador, ha de estar predispuesta para tan inesperados y maravillosos resultados, surgidos como de la nada, para configurar un todo coherente y con la fuerza suficiente, como para elevar dichas consecuencias a la categoría de obra de arte. = Algo así debieron establecer y pensar determinados maestros surrealistas de fama mundial que, partiendo de estos procedimientos, consiguieron llevar un arte mucho más allá de las barreras convencionales y oficiales de la expresión. Atendiendo a los distintos tipos de composiciones realizadas, caben mencionarse:



64

1) Las composiciones asimétricas. Se consiguen aplicando el color (témpera, óleo, etc.) sobre la plancha (cristal, cinc, cobre), tanto si se hace uniforme como irregularmente; después es llevado el papel sobre la plancha y, a continuación, se hace la presión por encima de éste; por último, se levanta el mismo en el que aparece la impresión, con lo que queda el proceso concluido. Dicho así, sencillamente, tal explicación queda un tanto inconclusa, pues la aparición de la imagen, que es completamente asimétrica, contiene una serie de puntos, que son la consecuencia directa del tipo y circunstancias que rodean a la impresión. Son entre otras:

- La clase de color aplicado sobre la plancha, que puede tener la misma densidad, o todo lo contrario; traduciendo --

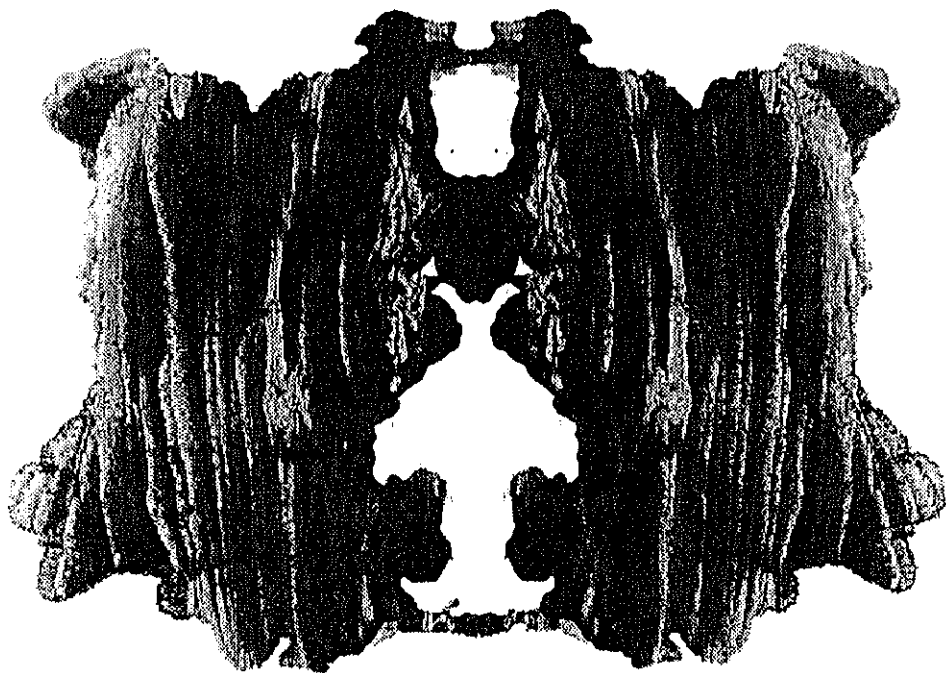
se después en la impresión en imágenes homogéneas o heterogéneas respectivamente, donde existe la clara disposición de - que se mezclen los colores.

- La presión que se ejerce con la mano sobre el papel, - la cual, puede ser uniforme e irregular.

- El movimiento que toma la mano en el momento de la presión puede ser en una o varias direcciones, con lo que los resultados son muy dispares en cada caso.

2) Composiciones simétricas. La característica más sobre saliente y común, es la actuación directa del propio papel. - donde van a estar reflejadas imágenes simétricas. Así pues, - sin salir todavía de este contexto, hay que decir, que el color puede ser aplicado básicamente de tres maneras:

- a) A modo de manchas
- b) Salpicándolo
- c) Aplicándolo con pinceles o brochas



65

En el primer caso, las manchas pueden ser ocasionadas al cogen el color y ventarlo sobre la superficie del papel (ya sea con un recipiente que le haya contenido o con una cuchara o espátula). El hecho de derramar el color, implica, igualmente, esparcirlo a modo de grandes o pequeñas manchas, e incluso, formando líneas.

En el segundo caso, es fácil entender, que el color es - tomado por un instrumento (pincel, brocha, espátula, cepillo, cuchara, etc.) y se salpica, moviendo dichos útiles enérgicamente con determinadas sacudidas.

El último método, es de sobra conocido; cargados tanto - el pincel, como la brocha de abundante color, se aplica pintando sobre el papel, como si se tratase de cualquier trabajo pictórico.

Cuando al papel, en una de sus caras se le ha impregnado el color correspondiente (según los modos de aplicación ya descritos) es doblado por la parte que se desee (no necesariamente por el centro); entonces, la otra parte del mismo que está exenta de color se hace junta con la que lo posee realizándose la presión pertinente. El juego y la magia de este procedimiento vienen dados, cuando, una vez se han impregnado sendos dobleces y, estando aún el color húmedo sin que el papel lo haya embebido por completo, se levanta o separa uno de estos de forma progresiva y lentamente; a continuación, la parte levantada se junta de nuevo con la que le corresponde del doblez restante, pero parcialmente; mientras que la otra (la ya impresa) se deja libre. Cada movimiento de levantamiento, supone la creación de formas distintas que al mismo tiempo son simétricas. Por tanto, la envengadura de las formas simétricas viene dada por la extensión o espacio que se crea en el levantamiento con los sucesivos movimientos; o sea, si es la forma estrecha, el levantamiento ha sido corto; si es ancha, se entiende que se ha levantado más.

El número de formas impresas, guarda relación con el número de veces que ha sido levantado el papel.

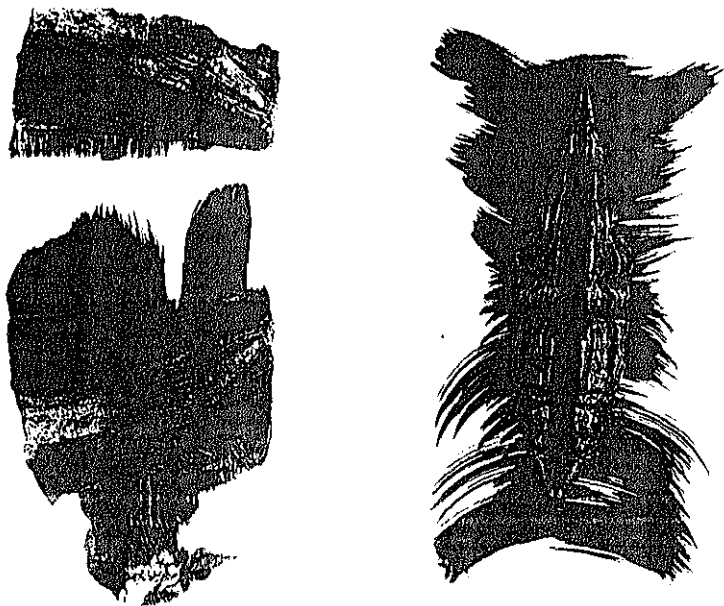
Las distintas adiciones de colores diversos que se apliquen después tendrán su reflejo positivo en el resultado final con atractivas combinaciones.

El hecho de conseguir una impresión simétrica de un solo eje, o lo que es lo mismo el doblez del papel, no es óbice para que se consigan varias impresiones simétricas con otros tantos ejes dentro del mismo papel. De esta mezcla de simetrías varias, se producen consiguientemente una serie de combinaciones tanto formales como texturales y grafistas, fruto de las distintas interconexiones o cruces entre las mismas.

Entre los ejemplos más comunes están: las composiciones de varios ejes situados paralelamente entre sí. Composiciones simétricas en las que los ejes forman radios (simetría radial), o, simplemente, distintos ejes son situados al azar sobre el mismo plano, con los consiguientes cruces, superposiciones y mezclas de elementos de composición de cada cual.

El otro modo de aplicar el color (con los pinceles o brochas) trae consigo toda una nueva serie de trazos. Si se aplica todo el procedimiento ya descrito, para la obtención de simetrías, éstos, aparecen con sus ya consabidas formas, pero recortadas por las típicas marcas del pincel o la brocha, con lo que se le da un sentido a este procedimiento y un paso cualitativo en la calidez de la composición resultante.

3) Composiciones simétricas con fondos asimétricos. Cuando una determinada impresión (hecha doblando el papel) es efectuada parcialmente, presionando únicamente en una parte de la mancha de color, el resultado, sigue siendo simétrico, pero con la considerable diferencia de que aparece un fondo sin imprimir sobre el que se sustentan las formas impresas.



Este tipo de resultados, consigue romper con la a veces monótona representación simétrica, dando un especial atractivo a la composición, máxime, si dicha zona no impresa, goza de unas características propias; por ejemplo, si está compuesta con trazos de pincel.

Del modo y lugar donde se efectúe la presión correspondiente, radica, igualmente, la importancia y curiosidad del producto conseguido, o sea: la composición y coordinación de formas.

4) Análisis objetivos y subjetivos de los resultados obtenidos.

Entre las muchas y variadas sensaciones y aportaciones de elementos varios de composición, es preferente referirse a:

a) Los grafismos y las texturas; surgidos de una manera fortuita y directa de la separación del papel sobre la plancha, o de un doblez sobre otro; en cualquiera de ambos casos la aparición de variados grafismos y texturas, alcanza en esta modalidad de monoimpresión unas cotas altísimas; es sin duda, junto con la creación de formas, lo que íntimamente caracteriza a estos resultados obtenidos bajo el mismo denominador común: la dispersión y el discurrir del color, relativamente líquido, bajo la presión y entre ambas superficies que se juntan. La acción de unirse la una con la otra, provoca que el color, estando líquido, escape y busque los huecos e intersticios que entre ambas existe, produciendo en su efluviio múltiples líneas a modo de nervios, que siguen una o varias direcciones (las que haya marcado la mano al efectuar la presión). Las muchas clases tanto de grafismos, como de texturas, están ligadas al tipo de presión efectuada (débil=

o fuente) y, sobre todo, al grado de dilución del color. Si se observan con lupa o lente de aproximación, aparecen grafismos produciendo sensaciones muy diversas, como: de estar viendo elementos vegetales de todo tipo. Cuando el color está muy diluido, los grafismos aparecen generalmente más difusos, poco concretos, más tenues y formando hilenas de puntos de muy variada configuración. Por otra parte, las texturas se acusan por doquier, consiguiéndose una extrema escala de valores dentro de un mismo plano, sobre todo, cuando el color es muy difuso en consistencia.

b) Las transparencias vienen marcadas por las distintas diluciones que el color posee, especialmente, cuando se encuentra muy acuoso. Pero también, se producen cuando el papel extrae de la otra parte del doblez la pintura que corresponde a tal acción, succionando o embebiéndola, con lo que la formación de capas de color tenue se hace mucho más palpable. Con las transparencias se consigue contrapesar el exceso de color espeso que sobre ciertas zonas de la composición se sitúan. Se puede dar la circunstancia en muchos casos, que determinadas disposiciones de densidades de color de irregulares consistencias, al ser puestas conjuntamente, aparece en la impresión pertinente todo un juego de transparencias y zonas opacas que se complementan mutuamente.

c) Los colores están igualmente representados; al hacer la correspondiente presión con la mano sobre el papel y, al extraer éste, aparece toda una sinfonía de matices, tonos y mezclas capaces de dar vida a la composición, creando otro aspecto y mensajes distintos. La existencia de un solo color, generalmente oscuro, acusa en las composiciones una mayor autonomía e impacto, pronunciando con mucha más contundencia los distintos elementos de composición.

d) Las formas son, sin duda, el punto de mayor atracción curioso, e interesante, por la diversidad de apariencias que se vislumbran y las diferentes interpretaciones que de ellas se hacen; es conveniente aludir a algunos aspectos que contribuyen a que se originen dichas percepciones. Una de las cuestiones, es la relativa al volumen; la apariencia de éste, está presente con clara notundidad cuando las distintas diluciones del color han conseguido crear una serie de envolturas, al existir una zona de gradaciones de tono que dan solidez a la propia forma; se puede decir con total contundencia, que es la acción de ese degradado, y no otra, la que construye y define la forma resultante de dichos procedimientos.

El espacio, también ocupa un lugar destacado y necesario para que determinadas composiciones, sobre todo, si son simétricas, no resulten demasiado cargadas, pues el efecto de volumen es tan fuerte, que un exceso del mismo en determinadas formas conllevaría a ciertas apatías a la vista del observador. Aporta igualmente, configuraciones sugestivas, que ofrecen una mejor acentuación en el conjunto de la composición; este tipo de espacios, es muy propio en situaciones simétricas, donde el disminuir del color en el momento de la presión crea ciertas zonas vacías que después se traducen en formas blancas, cargadas de una considerable dosis de estética.

En cuanto a las posibles interpretaciones y traducciones que de tan sugerentes formas se hace; se puede decir, que todo un mundo fantástico, con imágenes espectrales, como surgi-

das del más allá, aparecen y se entremezclan con otras de parecidas características. Lo mágico de su aspecto, aun sabiendo el proceso seguido para llegar a él, sigue causando sorpresas y curiosidades a propios y a extraños (14), pues de tan perfecta conjunción de elementos (transparencias, grafismos, texturas, colores, volúmenes y espacios), surge todo un cúmulo de sensaciones y apreciaciones.

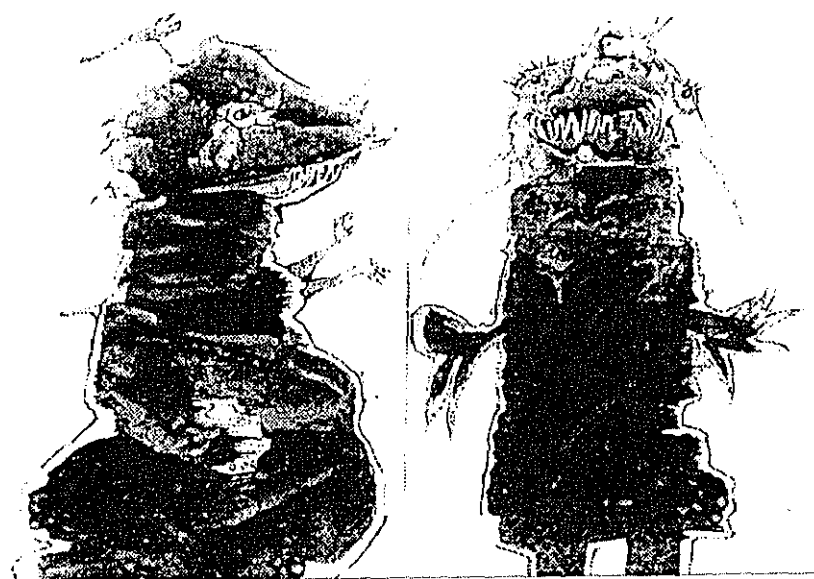
Las interpretaciones oníricas están, pues, presentes por doquier; es como ver lo imposible plasmado y reflejado con todo detalle. En suma, las formas obtenidas bajo este método dan un giro de trescientos sesenta grados a lo que hasta ahora se habla visto en los distintos modos de monoimpresión, mezcladas por un sello muy especial y personal, que sólo este modo de actuación consigue.

5) Técnicas complementarias a las monoimpresiones realizadas directamente sobre el papel.

Las más apropiadas, las que de alguna u otra manera refuerzan todo el poder de dichos resultados son:

a) El retoque, consistente en perfilar, acentuar y definir mejor todas aquellas formas resultantes de tales procedimientos, que por su apariencia, semejan una determinada imagen o composición. Con la utilización de plumillas y tinta china, rotuladores o acuarelas, se consigue pronunciar el aspecto sugestivo que a priori ofrecen dichas formas.

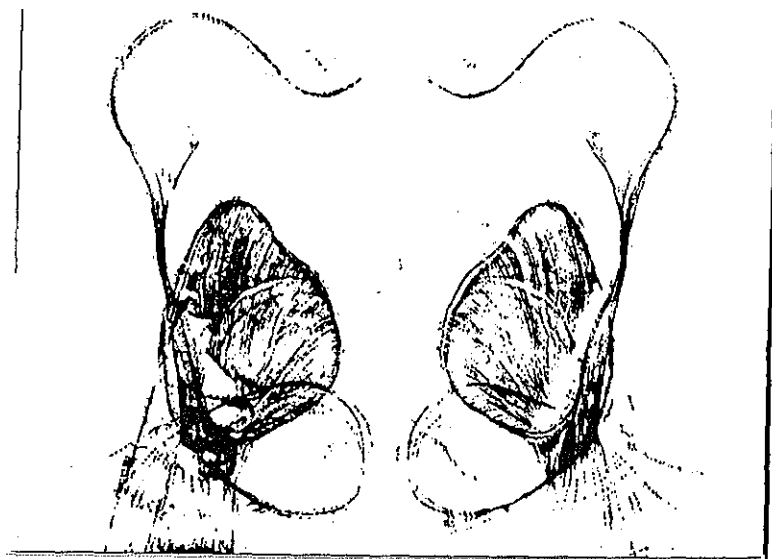
b) El collage. Con el análisis y selección de formas, a las que se recorta y pega por último, y con la suficiente idea de querer configurar algo nuevo, se llega a otro estado de cosas que, siendo completamente diferentes entre sí, consiguen formarse originales composiciones con las peculiares apariencias antedichas.



1.4.4. MONOIMPRESIONES CON CUERDAS REALIZADAS DIRECTAMENTE EN EL PAPEL

Para empezar, se impone la alusión al modo de actuación, que se resume de la siguiente manera:

En primer lugar, se toma una cuerda cualquiera -hay que decir al respecto, que si está constituida por varios hilos o condeles envueltos entre sí, resultará más eficaz para la consecución de determinados efectos- después, es impregnada de un color (témperas, óleos o tintas de estampación). Cuando está preparada, es puesta sobre el papel, ocupando la mitad de éste; la manera de situarla es completamente libre; a elegir entre dejarla caer, sin más, o sea, al azar; o procurando ordenarla y colocarla sobre el mencionado plano; a continuación la otra mitad del papel, que quedaba libre, es doblada hacia adentro; a esto, le sigue la presión correspondiente con una mano, que habrá de hacerse continuamente, mientras que con la otra, se va tirando de un extremo de la misma con el debido cuidado, para que la mano que presiona, abarque toda la trayectoria que ésta manquee en su retinada. Por último, el papel se abre por su doblez, apareciendo dos imágenes simétricas, cargadas de elementos de composición de gran valor y expresión.



Igualmente, y en vez de ser una sola cuerda la que realice tales fines, pueden situarse sobre el papel varias del mismo o distinto grosor, con lo que el resultado que se logra es una multiplicación de efectos, que necesariamente aparecen entrecruzados y superpuestos, con tanta o mayor validez que en el primer caso. Si la pretensión es conseguir una composición colorista; entonces, puede recurrirse a dos maneras de obtenerla:

a) Impregnan varias cuerdas de colores con uno o varios grosores realizándola al unísono.

b) Obtienen dichos colores y formas de modo independiente; o sea, efectuando la operación tantas veces, como colores se pretenda poner, resultando pues, un trabajo en etapas sucesivas.

Cuando se analizan más objetivamente los resultados, se observan claramente los siguientes elementos de composición, que, entre otras cosas, son los que contribuyen más directamente a las diferentes sensaciones y representaciones de las imágenes aparecidas; son pues:

a) Los movimientos. Los continuos, fuertes y decisivos= movimientos empiezan a marcarse en el papel, a medida que la cuerda se va desennoscando y estirando a la vez imprimiendo= sus trayectorias -que pueden ser muchas- y sembrando su huela en su avance. El proceso de estiramiento, que puede ser= lento y progresivo, no se corresponde después cuando se ve= en el resultado final, donde toda una serie de direcciones= de vivos y enérgicos movimientos, dan el toque de atención= al ser contemplados. El dinamismo en las formas, está presente contundentemente, tanto es así, que no se puede hablar de forma que no esté hecha a base de movimientos varios. La composición por tanto, rezuma acción y vida. El movimiento es,= pues, el vehículo conductor; la clave oculta y la nota eminente que transforma en eficacia y roba lo anodino, para hacerlo importante y sustancial.

El grafismo. Si se parte de la base de que las cuerdas= utilizadas constan de varios hilados, éstos se transforman= en la impresión, en profusión de líneas en el momento del= anastre, grabando y configurando imágenes a base de líneas= bien definidas y nítidas, que, debido a su enroscamiento,= produce asimismo grafismos con direcciones de avance y retroceso. Por tanto, las trayectorias que pueden aparecer por el= anastreado de la cuerda, son realmente innumerables dentro= de un mismo plano, con lo que las diferentes representacio= nes grafistas configuran toda una extensa gama de sensacio= nes varias.

Cuando una determinada parte de la cuerda en su anastre se superpone a otros grafismos grabados con anterioridad se producen toda una serie de combinaciones lineales, capaces de ofrecer apariencias y aspectos muy diversos, como por ejemplo:

- la sensación de espacios tramados, semejando tejidos= de variada naturaleza. Si los grafismos aparecen sin mezcla= o superposición alguna, parecen trazos enérgicos como si hubieran sido realizados con brochas de pelo fuerte.

Los grafismos serpenteantes denotan y dan la sensación= de ver el movimiento en secuencias de latigazos con gran dinamismo.

Sobre los distintos anchos de grafismos no existe un límite, todos están directamente ligados al tipo de cuerda= utilizada, a su grosor y a otros factores que provienen del= anastre del color. También aparecen distintos tonos de grafismos, muchos de ellos transparentes a causa de la pérdida= del color a medida que la cuerda es anastreada.

b) Las formas. Estas aparecen igualmente con una fuerte y firme sensación de gran vigor y energía, como si estuviesen en plena agitación, movidas por algo que las hace inquietas, para perder el equilibrio y escapar a algo mucho más etéreo, ya que en parte suelen resultar bastante volátiles, a juzgar por la composición de elementos grafistas que las integran y las perfilan, dándolas unas configuraciones realmente caprichosas, escapándose de una realidad aparente, para metamorfosearse en otras guiadas por un viento, a veces a modo de torbellino; otras en forma de abanico, o aparentando animales voladores extraños, o, simplemente, lazos de muy variados cruces y tamaños, dispuestos de manera irregular.

Tampoco se escapa en dichas formas la presencia del volumen, al ser envueltas en innumerables líneas y trazos, causando unas ciertas degradaciones tonales; con la consiguiente aparición de claroscuro,

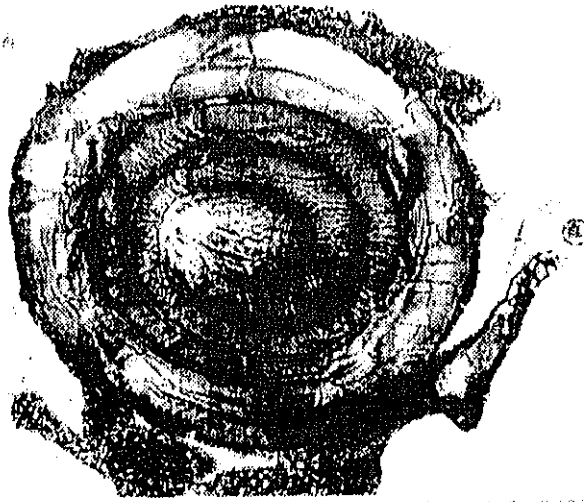
c) Los colores. La importancia de la cantidad de color aplicada en la mezcla es sumamente vital, ya que de ella depende si las texturas que surgen tienen o no cuerpo al igual que los grafismos.

d) La composición. Siempre que se actúa para la consecución de los efectos ya conocidos, aparecen dos imágenes simétricas, creando un equilibrio total; pero, a veces, esa repetición excesiva de simetría, lleva a contrarrestar la importancia que por sí sola e independientemente tiene cada imagen por lo que el recurso más idóneo, es contar con el eje o doblez del papel, quedando, pues, cada cual por separado, con lo que se adquiere un valor y expresión mucho más fuerte en tal emancipación.

1.4.5. MONOIMPRESION POR ABSORCION SIN EFECTUAR PRESION

Si la tinta de imprimir (offset, tipografía, calcografía etc.) es extendida con el rodillo sobre la plancha, procurando formar una fina capa de color uniforme, cuando el disolvente cae sobre la misma empieza a actuar esparciéndola desde dentro hacia afuera, la cual fluye en el sentido o forma que se le haya dado al disolvente al ser vertido. Concluido esto, se lleva el papel sobre la plancha, dejándolo caer simplemente; entonces, las formas disueltas y aún líquidas, son embebidas por el papel, al tiempo que en el mismo se graban todas las consecuencias y efectos, producto de la acción realizada por el disolvente en el color.

Otro factor a tener en cuenta para la creación de formas es el papel y su poder absorbente, que cuanto más lo sea, mejor definición de dichas imágenes se conseguirán; en cambio, si no es así, se traduce en formas difusas, cosa que también tiene su utilidad y valor expresivo, apareciendo efectos nebulosos, cargados de interrogantes en la interpretación. Aparte de esto, lo que sorprende es el hecho de haber conseguido una impresión sin haber realizado ningún tipo de presión; simplemente, la succión del papel ha sido el único medio por el cual se ha conseguido la impresión; por tanto, estamos ante otro tipo o modo de imprimir: ABSORBIENDO.



El conocimiento del comportamiento tanto de la clase y =
reacción del disolvente, como las características y espesor -
de la superficie de color, pueden ser perfectamente contrastadas y dirigidas sin miedo a posteriores consecuencias negati-
vas.

Entre algunas de las aportaciones que pueden darse en es-
te procedimiento, con el fin de conseguir aún más un efecto -
positivo, está la aplicación de las acuarelas o rotuladores -
sobre el fondo, o formas obtenidas, dando un aspecto mucho -
más colorista y peculiar a la composición.

Minando, pues, al punto más analítico de estos resulta -
dos, se observa como esa dispersión del disolvente deslie el -
color de tal manera que, aparte de conseguir que sea mucho -
más tenue que el fondo que le rodea, se consiguen una serie -
de efectos grafistas a modo de innumerables nevaduras que, -
al tiempo le dan un carácter a las formas que surgen de esa -
dispersión, contribuye igualmente a configurar imágenes en vo-
lumen, rodeadas por un fondo más intenso de color (el que no -
ha sido alcanzado por la trementina); con lo que les da a di -
chas formas un perfil y recorte mucho más nítido y diferencia-
do.

La consecuencia del efecto de volumen obtenido se debe a
 que en la parte central de estas formas está acumulada mayor =
 cantidad de trementina (con lo que aparecen zonas más claras).
 A medida que disminuye la cantidad de disolvente, aumenta el =
 tono. La parte donde actúa el disolvente al disgregan el co -
 lon, le confiere un aspecto transparente y con apenas cuerpo;
 en cambio, los contornos de dichas formas, están compuestos -
 por una espesa película, que es la que corresponde a la tinta
 de imprimir en su estado inicial al ser aplicada con el rodillo.

Las formas. La condición y limitación que encierra la dilución de la tinta no se presta a encontrar formas extremadamente rebuscadas, lo cual es siempre una ventaja, pues lo poco bueno, tiene mucho más que decir que lo mucho malo en este sentido. Otros aspectos son, las múltiples situaciones, posiciones y tamaños que éstas pueden adoptar en el plano (la plancha), o la interrelación que se puede conseguir entre unas y otras, ya que la fusión, superposición o cruce del disolvente sobre otras formas con anterioridad ya conseguidas -- así lo permite. Por consiguiente, se puede decir afirmando en este tipo de trabajos, que la acción que desempeña el disolvente sobre el color es de tal importancia, que una simple gota o chorro a modo de línea vertidos, se convierten después en algo extremadamente misterioso y fantasmagórico en la mayor parte de las ocasiones; es tal la transformación que experimenta, que toda referencia a la localización de su aspecto inicial es pura coincidencia.

Otra de las características de las formas que surgen por este procedimiento es su apariencia fresca y espontánea; o sea, que aparecen como algo natural exentas de posibles retoques hechos adrede, que sólo conducirían a crear una composición más artificiosa y sistemática, perdiéndose todo el encanto que ya de por sí tienen.

Las texturas y grafismos. Si la tinta de imprimir es rebajada previamente con disolvente y extendida con rodillo, al poner y extraer después el papel de la superficie de la plancha, aparecen, aparte de las consabidas formas de apariencia volumétrica, unas calidades texturadas en el fondo de tales formas, acompañadas de sus grafismos correspondientes, fruto de la blandura de la tinta.

La composición, que dada la alterabilidad y susceptibilidad existente, tanto en el modo de aplicar el disolvente, como marcan sus trayectorias en el momento que es aplicado sobre la plancha, permite vislumbrar todo un campo de conjunciones formales capaces de originar composiciones sumamente simples, que son al mismo tiempo atractivas, conceptuales y con una expresividad e identidad un tanto sui generis, sin olvidar, por supuesto, el papel que juega el fondo, del que también pueden surgir otros elementos compositivos que contribuyen a potenciar todo lo que en este apartado se ha expuesto.

ABRIR CAPITULO II

