

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 29, año 2024. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-10176-00-3

La Estampación [como proceso creativo] (2024)

María del Mar Bernal

Separata

Capítulo 13

Título del Capítulo

«Estampar sensaciones. Tintas distintas»

Autoría

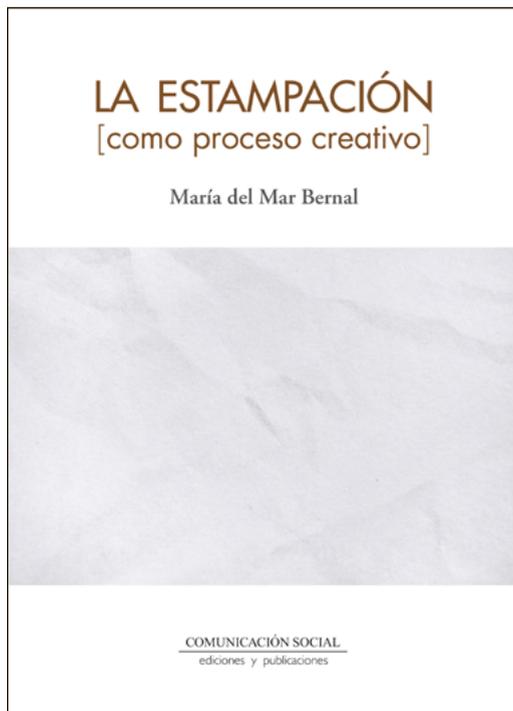
María del Mar Bernal

Cómo citar este Capítulo

Bernal, María del Mar (2024): «Estampar sensaciones. Tintas distintas». En Bernal, María del Mar, *La Estampación [como proceso creativo]*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-10176-00-3

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c13.emcs.29.art2>



El libro *La Estampación [como proceso creativo]* está integrado en la colección «Arteratura» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

La estampación es un lugar en el que llevar a cabo la práctica del arte. *La estampación [como proceso creativo]* aborda los procedimientos de una disciplina que ha evolucionado junto con el resto de las manifestaciones artísticas para configurar el arte contemporáneo.

La transferencia de la imagen desde una matriz a un soporte une a todas las propuestas de la gráfica, y la experimentación está presente en muchos de los trabajos que intentan innovar asentándose en las técnicas tradicionales. Cambian los soportes, las tintas y los procesos; las estampas antes editables, pueden ser únicas o reunirse en metaediciones infinitas. El estampador —pluriempleado en las labores de artista, director y editor— interviene cada vez más en este proceso colaborativo de creación; lo analógico se une a los procesos digitales, surgen nuevos productos, varían las modas, se complican los formatos expositivos y se busca, más que nunca, la interacción con el espectador.

Pero, pese a todos los cambios imaginables, la poética de la gráfica *permanece* y es su motivación fundamental: la de una sensibilización del espectador, la que origina las creaciones más sólidas.

En una época en que lo grandioso, lo espectacular y lo monumental se adueña de los espacios expositivos con contundencia, se comprueba una y otra vez que la capacidad de expresión de la stampa permanece también en las actitudes mínimas, esto es: hacer una raya o estampar un grabado son actos gráficos con una capacidad de expresión similar a la que tiene un multimedia.

Dicho de otra forma, en este campo expandido persevera una gráfica en la que prima el objeto, que distingue entre la producción y la creación y que es recogidamente hermosa.

SUMARIO

VIGOR Y ORFANDAD DE LAS ARTES CISORIAS	vii
INTRODUCCIÓN	3
1. LA ESTAMPACIÓN COMO PROCESO CREATIVO	7
2. RESISTIR BAJO PRESIÓN	15
3. INSTRUCCIÓN Y ESTAMPACIÓN.	31
4. GRABADO A TODO RIESGO	43
5. <i>BELLE ÉPREUVE</i>	49
6. MÁS TINTA, MÁS BELLEZA: LA TRANSFERENCIA ÓPTIMA.	55
7. LA VISTOSIDAD DE LA TINTA.	61
8. LA ESTAMPACIÓN EN RELIEVE. ARGUMENTOS TÉCNICOS	69
9. GOFRADO: LA LUZ Y LA SOMBRA	91
10. EL FROTTAGE: APARECER	95
11. LA ESTAMPACIÓN EN HUECO: PROCESOS DE ENTINTADO	101
12. LOS ESTAMPADORES	123
13. ESTAMPAR SENSACIONES. TINTAS DISTINTAS	135
14. EL PAPEL: PARÁISO DE LA TINTA.	157
15. EL TÓRCULO, EMBLEMÁTICO ARTEFACTO	183
16. LA EDICIÓN: LIMITAR Y EXTRALIMITAR	201
17. LA PRUEBA Y EL ENSAYO	219
18. EL SECADO Y APLANADO DE LA ESTAMPA.	243
19. ILUMINAR, REUSAR, REFORMAR.	247
20. HACER LA OBRA, ACABAR LA GRÁFICA	253
21. PIES DE FOTO, FUENTES Y CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES	263
22. BIBLIOGRAFÍA.	283

13.

ESTAMPAR SENSACIONES. TINTAS DISTINTAS

En estos últimos treinta años hemos visto cómo la estampación se ha reinventado para sobrevivir al impacto digital. Las tintas convencionales han dado paso a composiciones que innovan no solo en lo visual y lo sostenible, sino también en otro tipo de experiencias táctiles, sonoras y olfativas que invitan al espectador a interactuar con la estampa. Ahora son un componente técnico, estético y también simbólico integrante de propuestas gráficas cada vez más complejas. La imagen perceptible solo a través de la vista se ha quedado corta.

Los materiales para imprimir acumulan un extenso pasado y un futuro incierto si nos limitamos al soporte y la función tradicionales. Mientras el sector de la impresión industrial, obligada por un mercado competitivo se adapta con prontitud, el artístico requiere adaptar los materiales más novedosos a los procesos manuales. El ámbito académico, del que depende un porcentaje importante de la formación de grabadores, se resiente a causa de unas estructuras y un funcionamiento parsimonioso que le impide enfrentarse a los cambios con soltura.

La impresión en plotter convive con técnicas aferradas a los dudosos méritos de imprimir artesanalmente una plancha. Ha habido teóricos que han llamado certeramente la atención sobre el desatino que supone utilizar el proceso *per se* como único motivo de valor; otros, más centrados en la poética de la gráfica, van descubriendo los matices que existen entre ambas realidades, la analógica y la digital, dándole sentido y trabajando tanto en su valor autorreferencial como en la manera física en la que se muestra. Esto es, en cómo luce su propia piel, la piel de la imagen.¹

Estos saltos generacionales se han dado en otros momentos de la historia de la gráfica: con el origen de la policromía, con la litografía y después el offset,

¹ La piel de la imagen es una certera expresión recogida en Alcalá Mellado, José Ramón, *La piel de la imagen: ensayos sobre gráfica en la cultura digital*, 2011. Valencia: Sendema.

por supuesto con la fotografía y ahora está cebado con lo digital, la globalización y la vuelta a lo individual y analógico en un amago de diferenciación. La simbiosis de la gráfica con la cultura visual en la que vivimos fusiona las nuevas tecnologías con el resto de las actividades artísticas. La descentralización de la matriz y los nuevos materiales obligan a adaptar la tinta a nuevas situaciones. Ante la decadencia del trabajo artesanal el mensaje se profundiza nutriéndose de la invectiva provocada por los conflictos y las contradicciones sociales, territoriales y medioambientales para convertirse en un reflejo de la sociedad contemporánea y la estampación se ve obligada a adaptar los materiales con fluidez: la tinta es un material, pero también un símbolo; el proceso es un método, y además una alegoría; la estampa no es solo papel sino una cualidad física más en esta compleja representación.

Por tanto han mutado matrices, tintas y soportes. Ya no se buscan, solo, nuevas experiencias visuales con tintas a base de aceite y pigmento, sino que se intenta también que la estampa mute a raíz de la intervención del espectador. Existen colores fluorescentes, luminiscentes, invisibles, tintas sonoras o metáforas de tinta, como la sangre y la ceniza, que dan a luz hermosas obras. Estas tintas no son elegidas exclusivamente por su capacidad pigmentante, sino como séquito del proyecto discursivo. A su evolución contribuyen, sin duda, la facilidad de búsqueda y compra de materiales a través de la red y la consulta de información sobre sus prospectos. Es la tienda en casa para la estampa más sofisticada o para la más callejera.

La incorporación de elementos sensoriales en la impresión se asocia al ámbito publicitario. Lo meramente visual da paso a lo háptico añadiendo sensaciones táctiles, olfativas y sonoras. El seductor lema de «¿qué impresión quieres dar?»² ya ha saltado a los talleres y se introduce con naturalidad entre los cilindros del tórculo.

En la realización de todo proyecto hay una fase constructora, quizá la más larga, caracterizada por la perseverancia en adaptar la matriz, la tinta y el soporte al modo de estampación. Si algo se consigue es gracias a la insistencia, al ensayo y error y a una sabia combinación entre inconformismo y flexibilidad para reorientar el trabajo hasta acertar.

Aplicar el proceso a una situación de estampación nueva implica un conocimiento competente de la tinta. Es necesario también cierto pensamiento abstracto que ayude a establecer relaciones nuevas con los soportes para adaptarlos a un escenario desconocido. Una vez establecida la estética, las variables más importantes son la viscosidad, la absorbencia del soporte y la presión. Añadir aceite o carbonato, un retardador o un acelerador del

² Eslogan de la Casa Esparbé, Manresa (Barcelona), fundada en 1876, que aboga por una percepción multisensorial de los impresos.



Bloques de madera y pruebas durante el proceso de realización de *Aten Reign*, de James Turrell, 2014. Taller Pace Prints, el estampador es Yasu Shibata. Nueva York.

secado pueden ser las claves de una estampación sobre un soporte improbable, por ejemplo: muchos productos industriales contienen secativos que, si bien son beneficiosos para la velocidad de una rotativa, hacen imposible el entintado manual. En estos casos se enlentece añadiendo aceite y/o un retardador del secado, acrílico u oleoso, o se extrae el pigmento que se emulsiona con un vehículo más apropiado.

Esta reorientación de la estampación implica una dilatada fase de pruebas que aprovecha estos retos como una valiosa oportunidad para innovar. «Imprimir es una especialidad que ya no se concibe aislada, sino como parte integrante de proyectos transversales y colaborativos impulsados para crear nuevos productos cada vez más complejos y avanzados. Y este es el reto de los impresores: ya no basta con imprimir tinta, ahora también se imprimen sensaciones.»³

Ampliar el círculo cromático. Hay un universo que va más allá de los límites del círculo cromático hacia efectos metálicos, luminiscentes o pigmentos que aparecen y desaparecen desbordando la fantasía del artista. Estos efectos especiales se suman cada vez más al discurso de los grabadores, por lo que conviene recordar que todo exceso de artificialidad puede hundir el propósito más exquisito. Pero ahí están para ser bien utilizados.

En las siguientes líneas abordaré la relación de la tinta con la oscuridad,

³ Torra, Lluís. «El arte de imprimir sensaciones. Las artes gráficas se reinventan para sobrevivir al impacto digital», *Elisava Temes de disseny*, nº. 29, 2013 (Ejemplar dedicado a: *Comunicación visual. La percepción de lo invisible*), pp. 86-93. <https://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/270515/358077> (Consultado el 30/09/2021).

la luz, el olor, la invisibilidad, el sonido, la espiritualidad o el simbolismo, por poner algunos ejemplos:

La tinta y la oscuridad: existe un tipo de pigmentos que se activan en condiciones lumínicas distintas a las normales y son elegidos para proyectos que necesitan de la oscuridad. Mientras que los convencionales producen el color reflejando la luz, estos operan absorbiéndola en un rango espectral normal y lo emiten en otro diferente, esto es: mutan en condiciones de luz ultravioleta o de oscuridad absoluta.

Los pigmentos fluorescentes, también llamados pigmentos neón, son colores brillantes que se activan aún más con la luz neón y ultravioleta, de ahí su nombre. Surgen de la necesidad de encontrar tintas de seguridad para billetes, sellos y productos que no se pudiesen falsificar con ligereza. Ya existen en el mercado algunas tintas de base acuosa o solventada adaptadas a las prácticas artesanales, pero para ampliar el rango, siempre queda la posibilidad de batir el pigmento con el vehículo elegido.

Otro método para trabajar este efecto consiste en imprimir sobre papeles fluorescentes con tinta opaca tradicional (funcionan muy bien con las manchas producidas con linóleo, por su poder cubriente). Si no existiera el color o gramaje deseado, se puede fabricar imprimiendo el soporte con un plotter, serigrafarlo o rociarlo con spray de color neón. Si algo no existe, ya lo decía Paul Arden, fábralo.

La búsqueda de estas sensaciones no es nueva. En 2013, James Turrell (Pasadena, 1943) creó *Aten Reign* para el Guggenheim de Nueva York, una evocadora instalación en la que se podía experimentar la arquitectura de Frank Lloyd Wright como un inmenso volumen de color flotante con cinco anillos elípticos de luz y matiz cambiantes. De esa exposición emanó una serie de estampas en xilografía y aguatinta cercanas al efecto Ganzfeld característico del artista. Cada una de ellas se realizó con tinta tradicional, 14 colores, 12 bloques de madera y una placa de metal en las que las formas geométricas brillaban desde la oscuridad de las aguatinas.

Javier Pividal usó papel Hahnemühle en varias series de su obra *Écrire en blanc* (2011) pintando la cara posterior de la estampa con acrílico fluorescente. Al intervenirla abriendo huecos, calados a mano, la luz emana a través de ellos creando una sensación de color tan sutil que, aunque el ojo la percibe, es casi imposible de capturar con la cámara fotográfica.

Esta fabricación del soporte por el artista amplía la oferta del mercado. Similar es el proyecto de la antigua alumna Rocío Cano Bevia de título *IdeMticos* (2017)⁴ que unió lo artesanal y lo digital elaborando un soporte

⁴ Cano Bevia, Rocío. *Repetición y herencia generacional* (Trabajo Fin de Grado) 2017. Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes.



Javier Pividal, *Écrire en blanc*, 2011. Impresión digital pigmentada e intervención, 88 × 58 cm. Ogami Press, Madrid. | Rocío Cano Bevia, *IdeMicos*, 2017. Papel/spray fluorescente/cristal con tratamiento de esmerilado, 60 × 60 cm, Sevilla.

mediante corte láser coloreado con un spray de color flúor. Así consiguió una minuciosa filigrana imposible de realizar a mano. Cuando se observaba el brillante color de la pieza, se emulaba cierta sensación de recuerdo, ya que al mirar hacia otro lado, o al cerrar los ojos, surgía la misma forma inmaterial en el color complementario.

Estos pigmentos son distintos a los pigmentos fluorluminiscentes y fotoluminiscentes. Los ya comentados emiten luz solo mientras los iluminamos, pero los segundos siguen emitiendo luz, incluso, después de iluminarlos. Dos ejemplos son la manilla de los relojes o la señalética de seguridad.

Del primer grupo destacaré un tipo de tinta transparente a la luz natural que se colorea intensamente al exponerse a la luz negra o ultravioleta. En 2016 la joven artista Delia Ponce realizó el trabajo de título *Deeespacio* con este material inspirándose en los sellos temporales que ponen a los jóvenes a la salida de las discotecas. Trabajó en una serie de linóleos cuya ideación y estampación fue una dilatada fase de ensayo y error.

En este tipo de trabajos que fundamentan gran parte del proceso en la búsqueda de materiales innovadores pueden distinguirse una serie de fases en la elaboración del proyecto. No son fases lineales en el tiempo sino que interactúan conviviendo durante toda la elaboración de la obra. Si las ana-



Delia Ponce, *Tránsitos 1*, de la serie *Deespacio*, 2015. Tinta ultravioleta sobre papel 47,5 × 47,5 cm. | Ricardo Macía Lalinde, *Las madres de Soacha y los falsos positivos*, 2018. Fotograbado y tinta ultravioleta iluminada con luz negra, 29,7 × 42,0 cm.

lizamos podremos comprobar también que son coincidentes en la mayoría de los artista. Veámoslo:

En la primera fase el artista elabora el discurso desde el punto de vista conceptual. Ahí se engendra en el plano teórico la elección del material y el proceso. En el caso que nos sirve de ejemplo, la artista pretendía realizar el rastro de un caracol que se viera a la luz del día transparente pero que se iluminara en la oscuridad. Ponce describe: «El caracol es prosopopeya del individuo al que me acerco. Un individuo errante que carga sus taras y sus fortalezas dentro de sí. (...) Se deshace en un trazo, en dibujo, en línea, en el elemento más intelectual y abstracto —más inmediato— ya que solo existe en el pensamiento. (...) Deja con ello una huella de larga contemplación que a veces se hace visible y otras no, pero que existe continuamente, pues ha creado un lugar (o un no-lugar) no físico al que volver.»

En la segunda fase se decide la apariencia. «La razón por la que en este proyecto se presentan imágenes incoloras en las que tan solo se puede acceder al color mediante la luz ultravioleta es para hablar de lo no visible, de lo sutil. (...) Está en cierta manera relacionada con la capacidad de introspección.»

Una tercera fase, solapada con la anterior, está destinada a la búsqueda del material que, si es novedoso, entraña no pocas dificultades. «Mi intención era conseguir una tinta incolora que tan sólo se viera alumbrándola con luz ultravioleta. Desconocía cómo la encontraría o si serviría para estampar en papel de grabado. Como posibilidad se me puso por delante la opción de conseguir un pigmento ultravioleta en el extranjero

que podría mezclar con médium y fabricar yo la propia tinta, pero, además de que excedía mis medios económicos, era una apuesta arriesgada, ya que nada me aseguraba poder conseguirlo. Tras una ardua búsqueda en la red, en el teléfono, cara a cara, no sólo conseguí un bote de tinta de grabado ultravioleta de color amarillo e incolora sin la aplicación de luz, sino que también me hice con una bombilla de bajo consumo de luz ultravioleta con la que comprobé que la tinta funcionaba y daba los resultados esperados.»

Cuarta fase: práctica de ensayo y error. Reproduzco un texto que resume el trabajo de dos meses: «Después de realizar una serie de bocetos en papel con bolígrafo, me planteé utilizar como matriz el linóleo, buscando la expresión gráfica de la huella de un caracol, pero me decanté por el carborundo. (...) Tras muchas pruebas fui consciente de que el proceso de estampación era demasiado costoso. Al trabajar con una tinta invisible no era capaz de ver el estado de la plancha durante el entintado y no podía estimar con exactitud la limpieza de la matriz. No conseguía sacar pruebas de ensayo aceptables y cada estampa me ocupaba, como mínimo, una hora de trabajo. Me planteé volver al linóleo. El tiempo transcurría. Las dificultades y los contratiempos se sucedían. (...) Realicé en acetatos finos plantillas que colocaba sobre el linóleo para enmascarar el fondo y dibujar las líneas rectas y, tras muchas pruebas con papeles distintos, descubrí que el resultado cambiaba según el tono de éste: si estampaba sobre blanco a la luz normal el resultado era elegante y bello, al iluminarlo con la luz ultravioleta, la tinta era visible pero no contrastaba excesivamente; en cambio, si utilizaba un color crema de papel el resultado con la luz natural no funcionaba tan bien pero con la luz ultravioleta las líneas brillaban claramente sobre un fondo morado. Al utilizar papel negro el resultado a la luz normal era vistoso, se asemejaba a un barniz, en cambio, a la luz ultravioleta, como se había realizado la estampación en seco (el papel no resistía bien la humedad) no había suficiente carga de tinta y el color se desvanecía. Fue un proceso de experimentación largo.»

En la quinta y última fase se refinan los resultados obtenidos para lo que apelaremos a la excelencia que requiere cualquier proyecto artístico, que por regla general trasciende la inmediatez de un curso académico. «Existen más obras en mente con las que completar la exposición. Planteo la posibilidad de contratar modelos humanos que se muevan por la sala desnudos con mapas trazados en tinta ultravioleta en sus cuerpos. Utilizaría un cuarto oscuro para realizar una composición de líneas en la pared. Me interesaría experimentar también con los resultados fotográficos obtenidos y con el juego de luz de la estampa iluminada desde la cara posterior del papel.»

Resumiendo:

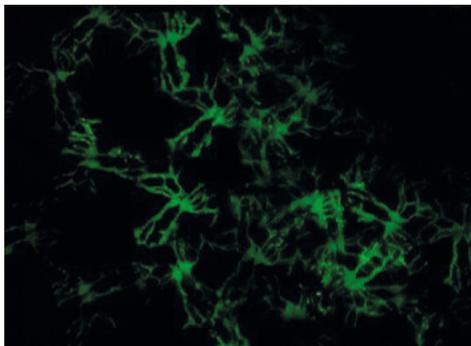
Primera fase: se elabora el discurso desde el punto de vista conceptual.
Segunda fase: se decide la apariencia.
Tercera fase: se busca el material.
Cuarta fase: se realizan sucesivas pruebas de ensayo y error.
Quinta fase: se refinan los resultados obtenidos.

Vemos cómo el esfuerzo técnico del artista se produce mayoritariamente en el apartado de la estampación, justo aquel en el que se materializa la idea. En este estudio de caso, se intentaba ampliar una categoría tradicional para introducirnos en la investigación a partir de los formatos expositivos más contemporáneos, como la performance o la instalación, «y en combinación con esto, como objetivos potenciadores de la emoción artística, tantear más resultados y reacciones físicas que puedan producirse de la utilización de la tinta y la lámpara ultravioleta. Ha sido una primera toma de contacto en lo que podría ser una investigación que entrelace el mundo artístico con otro más racional, el de la física, la luz —literalmente—, los medios científicos. Buscar la reunión de los campos de estudio con la pasión con la que Wagner hablaba de la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total.»⁵

Tras esta digresión, necesaria para la comprensión de estos trabajos, continuamos con el segundo grupo de pigmentos. Los pigmentos fotoluminiscentes, también llamados fosforescentes, almacenan los fotones lumínicos y al exponerlos en la oscuridad permanecen. Este tipo de tintas son conocidas en el ámbito anglosajón como *Glow in the Dark*. En 2014, el alumno de máster Jonás Carmona Pérez, médico de profesión, realizó la *Serie Neu* (2015).⁶ El discurso se sustentaba en la intención de mostrar «lo sublime y la red, como pathos y como inconsciente. De la importancia de descubrir lo oculto, la caverna y además la unión entre ciencia y arte.» Partiendo de

⁵ Ponce, Delia, *Deespacio*, 2016. Trabajo específico de la asignatura *Creación Abierta en Grabado*, 4º curso del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Inédito. Ponce utilizó una tinta industrial para huecograbado Sun & Chemical de secado lento, pero se hubiesen conseguido efectos similares a base de pigmento y médium adaptando la viscosidad al proceso. Existen otras tintas de seguridad tales como las tintas variables, que cambian de color al cambiar el ángulo o las que se ven solo con un dispositivo especial, tintas reactivas a determinados solventes y al rascado. También están aquellas para tatuajes en húmedo o adhesivo de venta en la gama básica que facilita la gama tonal completa.

⁶ Carmona Pérez, Jonás, *Matemáticas, música y salud: las tres edades de la mirada de Debray, un recorrido desde Leonardo a Xenakis* (Trabajo Fin de Máster) 2015. Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Inédito.



Jonás Carmona Pérez, *Serie Neu III*, 2014. Tinta bioluminiscente y rotulador sobre cartulina. Propuesta expositiva para el *Espacio G*, Sevilla. | Raquel Serrano Tafalla, *Rostrros*, 2017. Carborundo sobre metacrilato, luz y sombra proyectada, 23 × 23 cm.

unas fotografías de cultivos neuronales con el síndrome de Down elaboró una serie de siete planchas de linóleo en pequeño formato (10 × 10 cm) que estampaba una y otra vez. El resultado fue muy satisfactorio ya que, pese al tamaño de la matriz y lo elemental del proceso, pudo realizar una instalación para la que usó una costosa variedad de pigmento bioluminiscente. Completó el trabajo a base de iluminar las estampas con rotuladores de las mismas características.

El artista colombiano Ricardo Macía Lalinde realizó la serie *Las madres de Soacha y los falsos positivos*⁷ (2018) consistente en fotografados que luego iluminó con rotuladores ultravioleta. Estos rotuladores, utilizados para juegos infantiles, mensajes encriptados e, incluso, para chuletas de examen, incorporan una pequeña linterna de luz ultravioleta en el mismo capuchón. El sentido simbólico fue primordial para denunciar el escándalo de asesinatos de civiles por miembros del ejército colombiano. Las víctimas eran personas reclutadas en lugares marginales con una oferta de empleo; tras matarlas, las disfrazaban de guerrilleros, que eran presentados como bajas en combate, para obtener una recompensa.

«Muchas de las víctimas pertenecen a los sectores más excluidos de la sociedad, incluyendo reclusas, marginadas o habitantes de la calle, discapacitados físicos o mentales, personas desempleadas, trabajadoras sexuales,

⁷ Macía Lalinde, Ricardo, *Las madres de Soacha y los falsos positivos*, Trabajo específico para la asignatura Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado, 2018. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, Inédito. La siguiente cita pertenece a este mismo documento.

y en general personas seleccionadas para ser ejecutadas en razón de su condición de alta vulnerabilidad económica y social.»

Tinta luz. La transparencia de algunas matrices ha sido utilizada por muchos artistas para que sea la luz la que cree, mediante la sombra, la estampa. Puede analizarse el caso de Raquel Serrano Tafalla, una artista emergente que realizó en 2017 unos retratos en carborundo sobre metacrilato, pero observó que los matices de la imagen eran más sutiles en la plancha que en la estampa. De ahí paso a proyectar una luz a través de la matriz consiguiendo una serie de cinco retratos muy hermosos dibujados por la sombra arrojada sobre el papel. «La luz se convierte en la gran protagonista de mi obra, ya que es la que interviene en ella modificándola, distorsionando el rostro, mostrando y ocultando el dibujo. Es la que construye las formas.»⁸ Dibujar con luz es un recurso tecnológico cada vez más utilizado en eventos y exposiciones de toda naturaleza. Elena Garrido, otra estudiante que basó su proyecto en este parámetro describía: «Es entonces donde considero la luz como el elemento principal de mi obra, el medio por el cual sucede el acto de transferir. La propia luz materializa una imagen efímera y tridimensional haciendo inequívoca la relación espacio temporal. Un concepto de grabado cuyo valor intangible lo hace muy actual. Una luz que pasará por acetatos impresos que a modo de matrices modifican y tiñen mediante la unión de luz y tinta. Si bien grabar con luz es extraño, el sol es la fuente más primigenia con la cual se graba, desde nuestra sombra en el suelo o las primeras fotografías estenopeicas.»⁹

Tintas interactivas. El campo del neuromarketing abandera sofisticadas investigaciones que activan las emociones de los consumidores ante determinados soportes impresos. Estos materiales son adoptados del circuito industrial por los artistas más vanguardistas que quieren separarse de una impresión digital, ya desgastada por el sobreuso, y acentuar su faceta sensorial para que pueda interactuar con el espectador.

Las tintas termocromáticas, termocrómicas o termosensibles se colorean o desaparecen por efecto de la temperatura. El rango de reacción está entre los 5 y los 130 grados, aunque las más frecuentes son las que reaccionan con la temperatura corporal, cambiando de aspecto cuando se toca. Un uso doméstico de estos pigmentos se utiliza en algunas botellas de bebidas

⁸ Serrano Tafalla, Raquel *La imagen de un retrato contemporáneo*. (Trabajo Fin de Grado) 2017. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/73542/WAOTFG_119.pdf;jsessionid=4E9B1F9CF40A7E00ED2520E0A23AA26D?sequence=1> (Consultado en 6 de octubre de 2022).

⁹ Garrido, Elena. *Grabar con luz. Deconstrucción de una imagen digital*, (Proyecto específico para la asignatura de Creación Abierta en Grabado), 2016. 4º curso del Grado en Bellas Artes. Universidad de Sevilla. Inédito.



Cándido Baquero Muñoz, «Tócame #1» en *Mitología de lo cotidiano: del folclore, la imagen y los millenials*, 2016. Fotografiado con tinta termocrómica sobre papel, 28,5 × 19,5 cm.

para mostrar que el producto pasa de temperatura ambiente (sin color) a lo suficientemente fría (azul); otro caso especial es la tinta negra termocrómica opaca capaz de esconder una estampación a todo color.¹⁰ La mayoría de estos pigmentos pierden sus propiedades a partir de los dos años. Preparadas para el offset, existe la posibilidad de adaptarlas modificando sus cualidades de secado. Lo normal es añadir un retardador, pero hemos comprobado que estos pigmentos se pueden mezclar con médium transparente calcográfico. Se trata de adoptar, adaptar y aplicar los materiales a gusto del artista.

En 2016 el artista Cándido Baquero Muñoz realizó un proyecto de título *Tócame*¹¹ usando tinta termosensible *TMC Hallcrest* para serigrafía. Esta tinta bicomponente de base acuosa se decolora a partir de los 31°C, lo que permite que desaparezca en contacto con el cuerpo humano. Se dejó secar para extraer el pigmento puro que luego se mezcló con el médium calcográfico dando muy buen resultado.

En otro sentido existen también antecedentes para que las personas con discapacidad visual puedan apreciar la gráfica. Las técnicas del grabado tienen múltiples formas de crear relieve, pero nos alejaríamos del discurso principal si enumeráramos la cantidad de iniciativas existentes en la impresión 2D y 3D para ayudar a las personas ciegas. La propuesta, de interés para las administraciones deseosas de realizar actividades para la igualdad, es aprovechada por artistas que escriben en Braille con procedimientos artesanales. En esta idea se encuentran tintas cuyos acabados recrean tactos como el corcho, la madera, las pinceladas de la pintura o la piel del melocotón. En algunos lugares turísticos se han expuesto reproducciones de obras de arte bajo el eslogan «prohibido no tocar» para instar al espectador a interpretar estas impresiones con el tacto, algo que subsana una mínima parte de los derechos de las personas con discapacidad visual.

Tinta invisible. Aunque aún no hemos encontrado aplicación artística más allá de la tinta invisible escolar, citaremos la patente de Xerox en 2006 bajo la denominación de *papel borrable* que produce imágenes que duran un solo un día y permite su reutilización continua. Tal vez pronto lo ve-

¹⁰ En 2018 se realizó una campaña de *Citymarketing* en Sevilla para promocionar la serie «La Peste», creada por Alberto Rodríguez y Rafael Cobos. Se trataba de un gran despliegue de cartelera urbana con grandes impresiones digitales realizadas con tinta termocrómica que cambiaban según la luz, el calor del sol o si eran tocadas por los viandantes.

¹¹ Los resultados con esta mezcla son los presentados como finales en el proyecto final de Baquero Muñoz, Cándido, *Mitología de lo cotidiano: del folclore, la imagen y los millenials*. (Trabajo de Fin de Máster), 2016. Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes. <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/55188/tfm_031.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Consultado el 1/07/2021).



Laura Rodríguez Naranjo, *Circuitos sonoros*, 2012. Circuito impreso con tinta elaborada con grafito. | Autor desconocido (Agencia de publicidad DM9éDDB) *All Images have a sound*, 2012. Serigrafía y plástico. São Paulo.

remos aplicado a alguna creación artística, una especie de *Snapchat* de la estampa.

Tinta sonora. Encuentra sus precedente en la introducción del sonido en las artes visuales, desde Duchamp, quien lo aplicó en su *ready made Á Bruit Secret* (1916), hasta Fluxus, Henry Cowell o John Cage, quien compone con las imperfecciones del papel para liberar su espíritu sonoro. En la gráfica solo hemos encontrado algún caso excepcional como el realizado por DM9éDDB, una agencia de publicidad de São Paulo, que editó unas serigrafías «sonoras» acordes al elemento representado. El título era *All Images have a sound* y se realizó para la empresa Saxofunny en 2012. Para ello se estampaba en distintos soportes (plástico de bolitas, papel vegetal y una plancha de aluminio) que al ser tocados o agitados evocaban en el espectador una máquina de escribir, el crepitar del fuego y una tormenta.

También puede ilustrarse este apartado con el trabajo de la artista Laura Rodríguez Naranjo *Electrolescencia programada*¹² (2012). Se trataba de crear un grabado interactivo que sonase, para lo que se necesitó un *drawdio*, una tinta que condujese la electricidad y un ordenador. El drawdio es un dispositivo analógico que al aplicar su punta en las tallas impresas y conectado a una pila, suena a través del ordenador que ejerce de amplificador. La intención era que la estampa pudiera ser manipulada por el público orientando su percepción hacia el sentido del tacto y el oído.

¹² Rodríguez Naranjo, Laura. *Circuitos sonoros*. (Trabajo Específico para la asignatura Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado), 2012. Máster en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

En este caso la mayor dificultad fue encontrar una tinta analógica que condujese la electricidad. Para ello el pigmento tenía que ser grafito puro y solo quedaba dar con el vehículo. Tras muchas pruebas se constató que la cantidad y la naturaleza grasa de la tinta impedía la correcta transmisión eléctrica y que solo funcionaba mientras el papel estaba húmedo. La investigación se dirigió a buscar vehículos acrílicos que se adaptaran a la lentitud de un entintado calcográfico. Para evitar el secado rápido se comprobó que el más idóneo era el propio retardador del secado. La tinta final estaba compuesta por un 70% de grafito en polvo y un 30% de retardador de pintura al acrílico. A mí me gustaba denominarlo *Printaudio*.

Con estos ejemplos se demuestra que la combinación de conocimiento y una dilatada fase de pruebas es lo que construye un nuevo relato en la estampación. Es un probaje de estado en el que se analiza la evolución de la imagen y el comportamiento de los materiales, dos elementos imprescindibles para el estampador. Otros artistas han trabajado con estos parámetros, tal es el caso de Marcelo Vera con su obra *Interactive Print Media*¹³ realizada para el Rochester Institute of Technology en 2012.

Tinta olorosa. El fenómeno de los artistas que usan la percepción olfativa en su práctica lleva ya varios años de recorrido, aunque la gráfica ha tenido que esperar para poder aplicar un olor envasado en microcápsulas que están ligadas en un vehículo incoloro. Cuando se toca la estampa, las microcápsulas se rompen y liberan la esencia, con lo que la experiencia sensorial es más completa, aumentando la apreciación de la imagen reproducida por la impresión digital que queda en un segundo plano.

El enfoque principal es la sensación olfativa más que el olor en sí. El público atribuirá su agrado o desagrado, ya que son experiencias personales. Dice la artista japonesa Maki Ueda (Tokio 1974) de su obra *Olfactory Memory Game*¹⁴ (2015): «Intento excluir lo más posible los aspectos visuales y audibles en mis trabajos. Dejo que el trabajo se explique a sí mismo en lugar de hacerlo con palabras. Los olores y el espacio se comunican con sus sensaciones físicas, lo que le permite proyectar imágenes y reproducir sonidos en la mente. Creo que el olor posee un gran poder.» La fabricación de tintas, especialmente de serigrafía, ya es capaz de incorporarlo.

Tinta espiritual. La mexicana Alba Citlali Córdova realizó en 2012 una carpeta de estampas consistente en una metáfora de una caja de herramientas en analogía al trabajo de Foucault. Dado que los elementos estampados eran tridimensionales (alicates, tenedores, armas de fuego, clavos, etcétera)

¹³ Vera, Marcelo. Web oficial. < <http://marchelovera.com/installations/> > (Consultado el 1/07/2021).

¹⁴ Ueda, Maki. *Scent Laboratory* < <http://scent-lab.blogspot.com/2015/> > (Consultado el 1/07/2021).



Alba Citlali Córdova Rojas, *La caja de herramientas: artilugios para la subjetivación*, 2012. Herramientas entintadas y estampadas mediante frotado sobre papel Tengucho de 15 gr. Carpeta de estampas, Fotograma de vídeo y estampa, plancha variable, papel 29 × 21 cm.

se escogió un papel japonés *Tengucho* de 15 gramos. En este caso se aunaba la idea de tocar las herramientas mientras se obtenía su huella con la tinta Sumi japonesa, de importantes connotaciones poéticas y espirituales.

Una vez entintadas podían ser rodeadas con el papel y frotadas para obtener una impronta muy delicada. Dice la artista: «El acto de ternura consiste en acariciar con delicadeza una serie de objetos, en este caso herramientas, para sensibilizar la materia inanimada tratando de dotarla de alma.»¹⁵

Este trabajo es una versión adaptada de la técnica del *Gyotaku*, o la práctica de entintar y estampar peces que se ha puesto de moda en Europa occidental en los últimos años. Se originó en Japón en el siglo XVIII, tal vez procedente de China, y su uso linda más con la cultura popular de los mercados para mostrar la especie y escala de los peces que con lo artístico. El término significa *gyo-tab'-koo*, «frotar» y «pescado», una palabra registrada en la primera exposición celebrada en la Galería Matsuya de Tokio en 1955, cuando estas populares impresiones acapararon el interés de los agentes artísticos. Se utilizó esa tinta Sumi a la que se le conceden ciertas atribuciones mágicas para captar el alma de lo que representa, yendo más allá de lo técnico al unirse al espíritu de las cosas. Analizado desde un punto de vista más prosaico, es posible que esta tinta se utilizara por ser una sustancia acrílica derivada del carbón vegetal. Así el pez, una vez estampado, se podía disfrutar por los placeres del alma y, también, por los del paladar.

El dibujo a tinta es uno de los caminos en la filosofía Zen aunque también pueden encontrarse ejemplos en los que se dibuje sin utilizar ninguna

¹⁵ Córdova Rojas, Alba Citlali, *La caja de herramientas: artilugios para la subjetivación*, (Trabajo Específico para la asignatura de Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado) 2012. Máster en Arte, Idea y Producción, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

materia colorante. La historiadora Rosa Vives describe otros métodos de estampación japonesa, hechas con tacos de madera, arcilla o metal muy sugerentes. Se podían distinguir entre las impresas (*in*) sobre papel o tela [*inbutsu*], las obtenidas mediante frotamiento (*shu*) [*shubutsu*] y una tercera que me parece absolutamente poética: el *kanso no inbutsu* o *Budas estampados por el pensamiento*,¹⁶ en el que las planchas talladas se estampan en el cielo, en el agua o en la arena. Así no hay rastro ni producto, sino una huella efímera en la que el taco adquiere el valor objetivo y la estampa queda en la naturaleza, en la vida.

Tinta simbólica. El artista gráfico contemporáneo puede escoger la tinta por su carácter simbólico. En esta categoría entra el fuego, la sangre o la ceniza. Podrían ser sustituidas por tintas tradicionales que le darían una capacidad colorante mayor, pero la materia es lo que conforma la parte esencial del hecho artístico.

La capacidad del fuego para dejar una marca a partir de una matriz eliminando la materia o tiñéndola, ha servido a algunos artistas en su discurso. El vocablo «carácter», además de su acepción tipográfica hacia 1250, refería al hierro incandescente para marcar el ganado y la marca que se registraba en la carne del animal. Según describe Adam Greenhalgh con la obra *Fire*, impresa en 1985, John Cage inició una larga exploración del potencial estético del fuego y el humo como elementos impredecibles, efímeros y volátiles, que no podía controlar fácilmente. Estas obras se realizaron pasando simultáneamente fajos de periódicos y otros medios impresos en llamas sobre la pletina del tórculo. Les ponía encima un papel humedecido, que sería el soporte definitivo y, aún humeante, lo deslizaba entre los cilindros. La llama quedaba sofocada por la mantilla dejando una impronta de esos restos teñidos por el humo y el hollín. Tras esta fase, en la que el azar determinaba la composición principal, Cage continuaba las estampaciones con grandes anillos metálicos calientes para acentuar las formas. Fue realizada en Crown Point Press, tras un minucioso estudio junto a Kathan Brown para determinar la mejor combinación entre el grosor del papel y la cantidad de fuego. Al final el resultado quedó exquisitamente montado sobre papel japonés Gampi. Cuando la primera prueba exitosa de *EninKa* fue retirada de la prensa, desplegada y sumergida en agua para apagarla y luego montada sobre otro papel definitivo, Cage respondió alegremente: «¡Oh, es hermoso! ¿No crees que es hermoso? No puedo creerlo.»¹⁷

¹⁶ Vives Piqué, Rosa. *Guía para la identificación de grabados*, 2003. Madrid: Arco Libros, p. 65.

¹⁷ Greenhalgh, Adam (2013). *Sí, no, tal vez: artistas que trabajan en Crown Point Press*, 2013. Washington, DC: Galería Nacional de Arte, p. 42.



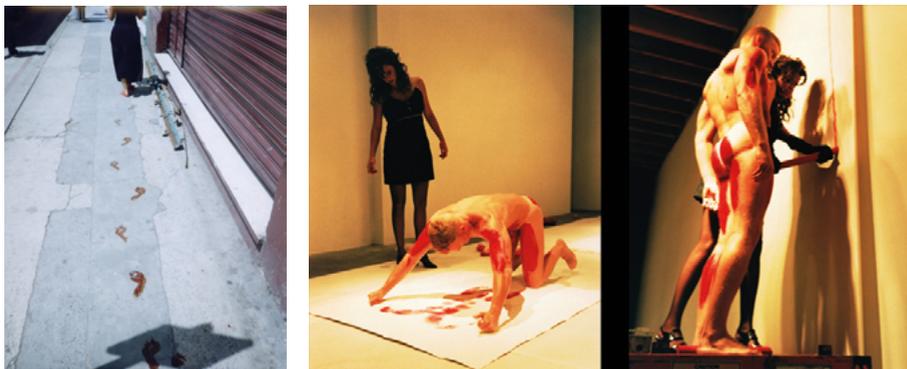
John Cage, *EninKa* n° 9, 1986. Monotipo ahumado montado en papel Gampi con *Chine collé*. 62,2 × 45,7 cm.; estampado por Marcia Bartholme en Crown Point Press, San Francisco.



Javier Pividal, *El intruso*, 2015. Fotograbado y ceniza. 56 × 36 cm. Ogami Press, Madrid.

La ceniza es otro elemento simbólico que atrapa el interés de los artistas. La obra *El intruso* (2015), realizada por Javier Pividal, junto a Juan Lara en Ogami Press, está unida a los ritos funerarios de desaparición por la acción purificadora del fuego. La edición, de solo dos ejemplares, se realizó a partir de un fotograbado en plancha solar estampado con médium transparente sobre el que, aún fresco, se espolvoreó ceniza. Las distintas concentraciones de puntos de la trama recogían la ceniza registrando las tonalidades con increíble precisión. El resultado es una imagen sofisticada, de un gris claro evanescente, que desaparece por el mero hecho de tocarla. Se representaron a gran formato rostros de personajes de Pasolini y algunos apóstoles en el momento en el que las lágrimas toman el protagonismo. Pividal pretendía reflexionar sobre la mirada, el paso del tiempo y la desaparición. Paralelamente se realizaron estampaciones en tinta plata que, sin tener el mismo contenido simbólico, conseguían reproducir con mayor estabilidad la apariencia de las primeras.

Hay experiencias internacionales periféricas a la obra gráfica con estos medios. Destaca la realizada por la agencia creativa J.J. Walter Thompson tras el segundo incendio de The Glasgow School of Art el 15 de junio de



Regina Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003. Performance con sangre humana, Ciudad de Guatemala. | Rachel Lachowicz, *Red, Not Blue*, 1992. Performance en Shoshana Gallery, Nueva York.

2018. Para coger fondos y restaurar el emblemático Edificio Mackintosh se solicitó a renombrados artistas, entre los que se incluían siete ganadores del Premio Turner, que hicieran una obra con los restos calcinados. Estuvieron Tacita Dean, Hugo Boss, los hermanos Chapman, Richard Long, Anish Kapoor, Paula Rego... Se reinterpretaron los trozos de madera convirtiéndolos en esculturas, muchos dibujaron con el carbón del incendio y otros como Sir Peter Blake e Idris Kham intervinieron impresiones digitales con el carbón y la ceniza. El calibre de los artistas, combinado con el prestigio de la escuela y la importancia del edificio, atrajo a la casa de subasta londinense Christie's que consiguió recaudar 706.438 libras.

Pese al emergente negocio de realizar todo tipo de objetos con las cenizas humanas, es más común utilizar cenizas de otros productos. El aspecto desvaído, imperfecto, sutil, evanescente o desdibujado que da la ceniza atrae a muchos artistas que buscan sustitutos como la plumbolina, el carboncillo o el polvo de grafito, que solo cito de pasada ya que interesan solo por su capacidad pigmentante.

Utilizar la sangre como medio impresor es una idea recurrente, casi intuitiva, al ser uno de los elementos más vistosos que se encuentra en el cuerpo humano. Además es un símbolo de la vida y de la muerte. A veces se usa sangre animal, como hizo Beuys, o materias colorantes para imitarla, ya que su intensidad y su textura desaparece al secar, perdiendo las propiedades gráficas que mantiene en su estado vivo.

Muchas artistas utilizaron su cuerpo para la militancia feminista durante los años 60 y 70 innovando con procesos destinados a llamar la atención.



Fernanda Guaglianone, *Mi cuerpo como matriz de guerra*, 2019. Performance realizada en el patio de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. | Raúl Valverde, *Oro posado*, 2013. Oro de 22 kt sobre aguatina, Ogami Press, Madrid.

La cubana Ana Mendieta en *Works* y *Body Prints*, (1973-1977) abanderó el problema de la identidad femenina cuestionando las convenciones que determinan el rol individual y social —múltiple— de la mujer. De esta forma plasmaron una gruesa realidad reduciéndola a las dos dimensiones: en *Body Prints* Mendieta cubre su cuerpo tintado a modo de sangre con un sudario negro, que luego quitaba dejando al descubierto la impronta roja de su anatomía desnuda.

Regina Galindo va un poco más allá realizando una acción con sangre humana. Centra su intervención en los problemas sociales de su país natal, Guatemala, sobrecogido por las violaciones, la discriminación y otras injusticias propias de la dictadura. En *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) Galindo moja sus pies en sangre y camina desde el edificio de la Corte Constitucional al antiguo Palacio Nacional de la capital guatemalteca. Su actuación es en silencio, elegante, un acto poético de la resistencia bajo la mirada de los transeúntes. Mediante esta hematografía impresa la artista utilizó su cuerpo «no como cuerpo individual sino como cuerpo colectivo, cuerpo global. Ser o reflejar a través de mí, la experiencia de otros; porque todos somos nosotros mismos y al mismo tiempo somos los Otros. Un cuerpo que es, entonces, el cuerpo de muchos, que hace y se hace, que resiste y se resiste.» Para ello la repetición —seriación— de la huella era imprescindible. En 2005 fue premiada con el León de Oro en la categoría de artista joven en la Bienal de Venecia.

Rachel Lachowicz en *Red, Not Blue* (1992) expuesta en la Shoshana Ga-

llery de Nueva York hizo una clara crítica a las *Anthropometries of the blue period* sustituyendo el azul de Ives Klein por pintalabios rojo y las mujeres desnudas por hombres musculosos que dejaron sus huellas en grandes papeles. Para la ocasión Lachowicz, al igual que su antecesor, también se vistió de gala y dirigió la actuación de sus modelos. Fernanda Guaglianone, por otro lado, es un ejemplo activista que lucha por la visibilización del colectivo LGTBI por parte de las instituciones académicas.

Cierro esta selección mínima con un broche de oro. Este material, laminado en finas hojas, fue usado por Raúl Valverde en su obra de título *Oro Posado* (2013) título que indica cómo fue hecha. Se realizó un cuadrado de aguatinta impreso con médium transparente a la medida estándar del pan de oro auténtico y, con la tinta aún fresca, se dejó caer la lámina dorada para obtener una delicada y lujosa estampa-joya.

PIES DE FOTO, FUENTES Y CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

- Estampa con una jirafa cornoemergente y otros siete animales compuesta por el arquitecto a partir de una xilografía (198 × 149 mm) de Erhard Reuwich de la serie «Opus transmarine peregrinationis» publicada en el volumen de Bernhard von Breydenbach titulado *Peregrinationes in Terram Sanctam*, Mainz, 1486. British Museum, Londres. Inv: 1904,0206.2.10... viii
- Leopoldo Méndez, *Posada en su estudio*, 1953. Linóleo, 35,5 × 79,3 cm. Print and Drawing Club, Nueva York. © 2018 Artists Rights Society (ARS), Nueva York / SOMAAP, Ciudad de México. (<https://www.artic.edu/artworks/222760/posada-in-his-workshop-homage-toposada>)... 8
- Michael Phillips, réplica de la plancha de William Blake *America a Prophecy*, 1793. (Michael Phillips. «Printing in the infernal method»: William Blake's method of «Illuminated Printing» Interfaces, 2018, p. 39)... 8
- Jan van der Straet, Stradanus, plancha nº 19, (ca. 1600). Talla dulce, 20.2 × 27.1 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363060>)... 9
- Chuck Close trabajando en «Fanny»*, 1985. Óleo sobre lienzo realizado a partir de huellas dactilares. Fotografía: The Pace Gallery. (<https://mymodernmet.com/chuck-close-fanny-fingerpainting/>)... 9
- Recuperación de piedras litográficas pertenecientes al grabador Manuel Manzorro*, para la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Santa Lucía, (Vejer de la Frontera), 2019. Fotografía María del Mar Bernal... 10
- Grabadores sevillanos en el taller de litografía*. De izquierda a derecha: Félix de Cárdenas, María Manrique, Paco Cortijo, Margarita Sierra, Mercedes de la Gala, Paco Reina y José Pedro Ruiz. José Antonio Sánchez Baillo, *Las grandes ediciones, en Sevilla, de grabados en planchas de latón al aguafuerte, en ausencia de tratamiento de acerado electrogalvánico*. Tesis Doctoral, (Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992), p.188... 10
- Henry Matisse y Fernand Mourlot revisando una prueba litográfica para el libro *Les Amours de Ronsard* en el *Atelier Mourlot* de París hacia 1948. Cortesía de Galerie Mourlot... 11

- Robert Rauschenberg* fotografiado por Henri Cartier Bresson, Nueva York, 1968. 12
Colectivo Textil. Ellen Gallagher, *De Luxe*, 2004-05. 60 estampas en varias
técnicas: fotograbado, aguatinta, serigrafía, litografía, aguafuerte y punta seca;
algunos con plastilina, corte láser, collage, óleo, gouache, pomada, lámina
metálica, grafito, barniz, medium acrílico, globos oculares de juguete, *Chine collé*,
acrílico, grabado de tatuajes, repujado, terciopelo, purpurina, cristales, pan de
oro, juguete adiciones de cubitos de hielo y láminas de plástico. 13 × 10 cm c.u.
Exposición Arte y Feminismo, University of California, Berkeley Art Museum &
Pacific Film Archive. BAMPFA, 2002. Fotografía de María del Mar Bernal. . 12
- Graham Nash, *Autorretrato*, 2013. Portada para *Wild Tales: a Rock & Roll life*
Editorial: Crown Archetype, Nueva York (<https://graficartprints.com/graficart-prints-visits-nash307-editions/>) 13
- Jesús Limárquez, *proceso de oil print*, 2018. 13
- Raúl Valverde, *DRP-E 22/27*, 2010. Porfolio de 6 impresiones inkjet 42 × 29,7
cm c. u. Ogami Press. 13
- Jean Charles Delafosse, *Caricatura del impresor en talla dulce*, 1734-1789. Lápiz,
acuarela y carboncillo sobre papel. 17,9 × 10,3 cm. Metropolitan Museum of Art,
Nueva York. 14
- Jan Collaert I, llamado Stradanus, *The Invention of Book Printing*, plancha 4, ca.
1600. Butil. 27 × 20 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/659683>) 16
- W. Read, *Doctor Prosody corrigiendo su prueba en una imprenta*, 1821. British Li-
brary, Londres. Grabada por W. Read, publicada en 1821 por M. Ray, Londres.
(<http://www.poltronpress.com/our-stanhope-press/Polton-Press>). 16
- Johannes Gutenberg, *Biblia de las 42 líneas*, 1456. Biblioteca de la Universidad de
Sevilla. Fondo Antiguo. 17
- Boner Ulrich, *La piedra preciosa*, ca. 1462. Xilografía iluminada. Biblioteca Esta-
tal de Berlín. 17
- Jost Amman, *Dos balas de tinta de impresor*, 1588. Xilografía coloreada (<https://jeffpeachey.com/2020/07/14/reproduction-printers-ink-balls-before-the-roller-andbrayer/>). 18
- Claire Danna, *Estudio e intervención sobre mujeres impresoras*, 2022. Biblioteca de
la Universidad de Berkeley. Fotografía María del Mar Bernal 18
- Siber, Johann, *Marca de impresor*, 1489-1500, British Museum, Londres. Xilogra-
fía, Lyon (https://marques.crai.ub.edu/es/impresor/a13579034/a13579034_0) 18
- Thomas Bewick, *Mujer y hombre a caballo con hoja*, 1791-1797. Xilografía, 3,1 ×
6,8 cm. British Museum, Londres. Publicado en «Historia de las aves británicas»
de Ralph Beilby (Newcastle: 1797, Vol I) (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1882-0311-3493). 19

<i>Estampación manual con cuchara</i> , 2016. Para el proyecto «Pateando piedritas» Grado en Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2016. Fotografía de Susana Giménez Rodríguez.	20
Recreación de una estampación a mano con bruñidor (derecha) y con tórculo (izquierda) del aguafuerte de Hans Sebald Beham, <i>El conocimiento de Dios y las siete virtudes cardinales: La Prudencia, 1500-1550</i> (https://21stcenturyrenaissanceprintmaker.wordpress.com/2014/09/02/printing-an-intagliomatrix-without-a-press/) .	20
Prensa y rodillo de dos mangos (https://www.flickr.com/photos/34564322@N03/15822327168/in/pool-handpress/).	20
Tommaso di Antonio Finiguerra, <i>El rey de las cabras</i> , c.1460-64 Grabado. Institute of Arts, Minneapolis USA. (https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Tommasodi-Antonio-Finiguerra/170313/El-rey-de-las-cabras:-una-s%C3%A1-tira-sobre-cuckolds,-c.1460-64.html)	24
Máquina para escurrir ropa con los cilindros de madera. Hostal-Restaurante <i>El Hacho II</i> , Autovía A92, km 110, Lora de Estepa. Fotografía María del Mar Bernal.	24
George Cruikshank, <i>Batalla de grabadores</i> , 1828. Aguafuerte, 21,5 × 29,5 cm. Colección Vicenç Furió.	25
Atribuido a Bileam Master, <i>San Eligius o San Eloy, patrón de los orfebres, en su taller</i> , ca. 1450. Grabado. Rijksmuseum, Ámsterdam.	25
Aldo Crommelynck posa en el tórculo de Pace Prints, ca.1990, Pace Prints. (https://paceprints.com/about).	27
Piero Crommelynck con el retrato de Picasso realizado en aguafuerte y aguatinta, 1966. Colección Crommelynck (https://www.phillips.com/article/10449508/picassos-printmakers-worksfrom-the-piero-crommelynck-collection)	27
Martin Harris, <i>Fannie, en Atelier 17</i> , ca. 1947. Impresión en gelatina de plata, 25,2 × 20,8 cm. Museo de Bellas Artes de San Francisco.	27
Dionisio González, <i>Wittgenstein's Cabin IV</i> , impresión digital, 2021.	28
Mike Winkelmann, [Beeple], <i>Mi primo Jim</i> , 1981. Primera obra de <i>Everydays: los primeros 5000 días</i> Obra digital no tangible (jpg). 21,069 × 21,069 píxeles.	29
Beeple, <i>Everydays: The First 5000 Days</i> , 2021.	29
<i>Carnet de estudiante de Salvador Dalí</i> . Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), 1924-1925. The Dalí Museum, San Petersburgo, Florida (https://the-dali.org/about-themuseum/timeline/).	32
Ruscelli, Girolamo, portada de <i>Secreti del Reverendo Donno Alessio Piemontese</i> , 1555, Venecia. München, Bayerische Staatsbibliothek Venecia. (https://www.digitalesammlungen.de/en/view/bsb10202339?page=1).	32
Sir Hubert von Herkomer, <i>Dos impresores en el taller</i> , 1891. Aguafuerte y punta seca, 15,2 × 20 cm. British Museum, Londres (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1892-0212-9)	33

- Norbert Goeneutte, *Henry Gerard en su prensa*, 1888. Aguafuerte, punta seca, aguainta y ruleta. 28,4 × 37,8 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam. (<https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p0841S1995>). 33
- William M. Ivins Jr., *Autorretrato*. Punta seca 13 × 8,5 cm. Regalo de Barbara Ivins al Metropolitan Museum of Art, Nueva York 1962 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/681639>) 34
- Pepe Domínguez, *Los animales extraños van a lugares extraños*, 2019. Monotipos, carpeta de estampas. Facultad de Bellas Artes, Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal. 36
- Conferencia taller *El producto ampliado en la obra gráfica, edición y packaging*, 2021. Impartida por Juan Lara Hierro [Ogami Press] en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. 38
- El litógrafo Antonio Gallo impartiendo el curso para la identificación de estampas «*De la litografía al offset*» dirigido a los especialistas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, Madrid. 38
- María del Mar Bernal, *Clase de estampación a los alumnos de primer año*, 2021. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. 38
- La alumna Raquel Serrano Tafalla viste divertida una estampa de su compañero Felipe Leal Rodríguez, 2020. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. 39
- Nicolás Quinio Pino realizando un monotipo, 2022. 39
- María Medem, *Making off de Sonidos negros*, 2016. Carpeta de estampas. Todos son alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal. 39
- Taller calcográfico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, 2020. Fotografía María del Mar Bernal. 40
- Estudiantes trabajando en el Wolfson Printmaking Hall, The Royal College of Art, Dyson Building, 2015 (<https://www.artandeducation.net/schoolwatch/58071/the-royal-collegeof-art-expanding-tradition-at-the-best-art-school-in-the-world>). . . 40
- Tórculo con protección para evitar la caída de la pletina. 44
- Cizalla con señales de advertencia. Ambos en el taller de grabado de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2021. Fotografía María del Mar Bernal. . 44
- Taller de grabado en Monash, 2022. Australia University (<https://www.monash.edu/mada/current-students/facilities/IPB>) 45
- Alfonso Crujera e Inés Márquez preparando un baño de sulfato de cobre para electrolisis, 2013. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal. 45
- Henry Somm, *Seduction and The St. Menuphar Affair*, 1882. Aguafuerte, 30,4 cm × 23,4 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam. 46

Fernando de la Torre, <i>Goya en el lecho de muerte</i> , 1828. Litografía por Gaulon, 42,9 × 32,2 cm. Museo de Zaragoza. Fotografía José Garrido Lapeña (https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MZ&Ninv=54939).	46
María del Mar Bernal, material pedagógico usado en clase: simulación de pizarras preventivas, 2018.	47
Henry Somm, <i>Invitación a una velada con el coleccionista Mr. Philippe Burty</i> , c 1880. Aguafuerte y punta seca. 30,4 × 20,6 cm., Van Gogh Museum, Ámsterdam.	50
Maxime Lalanne, <i>Dos paisajes: Puente Solferino de París y Paisaje Boscoso</i> ; ilustración del ‘ <i>Traité de la gravure à l’eau forte</i> ’ de Lalanne» (París: Cadart & Luquet, 1866) Aguafuerte. 183 × 116 m. British Museum, Londres.	50
Léopold Flameng, <i>Factura del taller de impresión artística de Delâtre</i> , 1865. París, 1860. 26,7 × 19,9 cm. British Museum, Londres (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P1888-0612-645)	51
Henry Somm, <i>Tarjeta de visita de los impresores Auguste & Eugène Delâtre</i> , 1902, aguafuerte, punta seca y buril, 1902. Van Gogh Museum, Ámsterdam (https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p0826M1994)	51
Rembrandt, <i>Jesús cuidando a los enfermos</i> o <i>La estampa de los cien florines</i> (detalle), ca. 1648. Aguafuerte y punta seca, 28,1 × 38,9 cm, British Museum, Londres	52
Charles Meryon, <i>Proyecto de encuadre para el retrato de Armand Guéraud</i> , 1862. Aguafuerte y punta seca con entrapado, 16,7 × 13,4 cm. British Museum, Londres (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-1011-723)	52
Chofereta eléctrica. Casa de materiales <i>TotenArt</i> , Valencia, 2022.	63
Tinta con aceite. Fotografía María del Mar Bernal.	63
Hilo largo de la tinta. Fotografía María del Mar Bernal.	64
Hilo corto tras añadir carbonato de magnesio. Fotografía María del Mar Bernal.	64
Ceras Denninson. TPM equipos. (https://tpmequipos.com/936779_486-Ceras-Dennison---Kit-completo.html)	65
Latas de tinta con la gama básica de color. Fotografía María del Mar Bernal.	65
Recogida de tinta de la lata con la espátula. Fotografía María del Mar Bernal.	66
Juan Carlos Bracho, <i>Otra vida futura</i> , 2017. Estampación en relieve, 100 piezas de 50 × 50 cm c.u. Estampador Juan Lara Hierro (Ogami Press). Fundación Banco Santander. Fotografía María del Mar Bernal.	68
Detalle del rodillo en la realización de la edición de Gabriela Bettini, <i>Topografía del Borrado</i> para el proyecto <i>Derivada</i> , 2020. Ogami Press/ Fundación Banco Santander.	71
Banda de tinta ante un rodillo. Fotografía María del Mar Bernal.	73

Manuel Zapata, <i>La reproducción de la imagen</i> , 2015. Flexografía, medidas variables 14,8 × 21,0 cm.	74
Extensión rectangular de tinta en el tintero. Fotografía María del Mar Bernal.	74
Pablo Picasso, <i>La visita: dos mujeres sentadas con un libro</i> , 1933. Monotipo, 22,8 × 31,8 cm. Colección Privada, París. (https://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.33:202)	76
Pablo Picasso, <i>La visita: dos mujeres sentadas con un libro</i> , 1933. Cognate de la estampa anterior. Musée Picasso, París. (https://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.33:354). Ambas obtenidas en la Web Picasso Online Project, realizada por Enrique Mallén, Sam Houston State University, Texas.	76
Rodillo de composición, 1906. American Type Founders Co. «American Line Type Book», p.1146 (https://archive.org/details/americanlinetype00daysrich).	78
Kimberley Bursic durante el probaje de la obra de Frank Stella «Imaginary Places», 1997. Kenneth Tyler Collection.	79
Rodillo de caucho de la casa Hawthorn Printmakers, Reino Unido.	79
Rodillos del aula de grabado, 2022. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal.	80
John Sanderson Dalziel, <i>Anuncio de un artista xilógrafo recortado de un periódico</i> , 1869. Xilografía. 3,6 × 5,5 cm. Montreal. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1927-0712-60-)	82
Bryan Nash Gill, <i>Leader</i> , 2012. Xilografía, 75,4 × 54,1 cm © Bryan Nash Gill. (https://www.bryannashgill.com/woodcuts#/woodcuts/leader)	82
Autor desconocido, <i>Sainte Opportune o Santa Dorotea</i> , ca 1440. Grabado criblé, 15,4 × 10 cm. Bajo Rhin, Biblioteca Nacional de Francia. París. (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43728542r)	83
William Blake, <i>Songs of Innocence, Introducción</i> , 1789. Planchas de cobre para aguafuerte en relieve recreadas por Michael Phillips. (http://www.williamblake-prints.co.uk/gallery-of-william-blake-plates)	83
Frederik Bloemaert, <i>El artista y sus modelos</i> , 1679-1702. <i>Camaïeu</i> 30,3 × 22,3 cm. British Museum, Londres.	84
Ugo da Carpi, <i>El Descendimiento</i> , ca.1512-25. Xilografía, <i>Camaïeu</i> . Después de Raffaello Sanzio da Urbino. Rijksmuseum, Ámsterdam. (https://colonialart.org/artworks/3552a).	84
Aurora García Calabrés, <i>Paleta de colores con medio transparente para «Lindes»</i> , 2020. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.	85
Edvard Munch, <i>Cabeza de hombre en pelo de mujer</i> , 1896. Xilografía a color, 55 × 38,2 cm., Munchmuseet, Bergen / MoMA, Nueva York. (https://www.moma.org/collection/works/75940)	86

- Ernst Ludwig Kirchner, *Escena de calle*, 1922. Xilografía 70,6 × 38 cm. MoMA, Nueva York. (https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytech/objbytech_tech-5_sov_page-674.html)... 86
- Muriel Murieau: planchas de cobre y estampa de *Lex Chapeaux*, 2015. Aguafuerte estampado en relieve. Ogami Press, Madrid... 87
- Elena Saiz Garrido, *Lo Oculto*, 2017. Linóleo sobre impresión digital, 60 × 45 cm. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. 89
- Nicolás Guzmán, *La vida de las imágenes*, 2016. Monotipo y fotopolímero. 56 × 76 cm. Ogami Press, Madrid... 89
- Kitagawa Utamaro, *Momochidori kyoka awase*, ca. 1790. Álbum plegable ilustrado para un concurso de poesía; detalle a la derecha. Volumen 2 de dos volúmenes. Xilografía a color y gofrado. Dimensión total 25,5 × 18,90 cm. Edo, Japón. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-67-2). 90
- John Baptist Jackson, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*, ca. 1744. Xilografía a color, 5 planchas. 48,0 × 33,5 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1841-0612-48); 92
- Kitagawa Utamaro, *Momochidori Kyoka awase*, álbum plegable ilustrado para un concurso de poesía; detalle a la izquierda. Volumen 2. Xilografía a color y gofrado, ca. 1790. Edo, Japón. Dimensión total 25,5 × 18,90 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-67-2)... 92
- Ed Ruscha, *Ghost Station*, 2011. Mixografía® impresa en papel hecho a mano, 27,25 × 46 cm. (<https://mixografia.com/artist/ed-ruscha/>). 93
- Raquel Serrano Tafalla, *Huella de reproducción*, 2020. Frottage, grafito sobre papel, 139,6 × 95,2 cm. Genalguacil... 96
- María del Mar Bernal, *Tumba de la Virreina Dña. Catalina de Ribera y Cortés*, 2022. Frottage, grafito sobre papel. 55 × 50 cm... 96
- Simry Gill, *Lemain Deluxe 850 TR*, 2008. Frottage con grafito sobre papel, 98 × 62 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Australia, Sídney. (<https://www.mca.com.au/artistsworks/works/2010.42.1/>) 97
- Mona Hatoum, *Sin Título*, 2005. Frottage sobre papel encerado, 18,5 × 25,5 cm. (<https://www.mutualart.com/Artwork/No-Title/4EF3C539C71C6665>)... 97
- Uso del papel de seda para la limpieza natural de la plancha calcográfica. Fotografía María del Mar Bernal. 102
- Uso del blanco de España en la fase final de limpieza de la plancha calcográfica. Fotografía María del Mar Bernal. 103

- Alphonse Legros, *San Jerónimo*, 1855-1911. Aguafuerte estampado con *retroussa-ge*, 37,5 × 27,3 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2019-7015-338) 104
- Odilon Redon, *Cain y Abel*, 1886. Aguafuerte y punta seca. Estampada probablemente por Auguste Delâtre e intervenida durante el entintado. 34,8 cm × 26,9 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=CAIN&agent=Odilon%20Redon&view=grid&sort=object_name__asc&page=1) 104
- James McNeill Whistler, *Nocturne: Palaces*, 1886. Segunda Serie Veneciana, 1879-80. Aguafuerte y punta seca estampada en marrón con entrapado. 29,2 × 19,8 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359320?ao=on&ft=etching+press&offset=80&rpp=40&pos=96>) 108
- Ludovic Napoléon Lépici, *Incendio en el molino*, de la serie *Views from the Banks of the Scheldt*, c. 1870-1876. Aguafuerte variable, 34,3 × 74,4 mm. The Baltimore Museum of Art, Baltimore, Garrett Collection. Fotografía Mitro Hood. (<https://www.moma.org/audio/playlist/27/474>) 105
- Badanas de tarlatana para la limpieza de la tinta en la plancha. Fotografía María del Mar Bernal. 108
- Édouard Manet, *La amante de Baudelaire*, 1882. Óleo sobre lienzo 90 × 113 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest. (<https://remi.uninet.edu/2004/01/jduval.htm>). 109
- Hortensia González Longo, *A tiras*, 2022. Diversas intervenciones con tarlatana, tarlatana tratada con vainica. Medidas variables, aprox. 200 × 200 × 100 cm. 110
- Lógica difusa*. Estampación de tarlatana sobre papel. Ambas en la exposición *Con la piel a tiras*, sala Laraña, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2022. 110
- Densidad de la tarlatana. Fotografía María del Mar Bernal. 112
- Estameña (tipo de muselina para la estampación natural). Fotografía María del Mar Bernal. 112
- Disposición y retirada de la tinta con la rasqueta. Fotografía María del Mar Bernal. 114
- Mantilla sobre el cilindro. Fotografía María del Mar Bernal. 115
- Tórculo sin reductora. Fotografía María del Mar Bernal. 115
- Johannes Teyler, *Opus Typochromaticum* ca. 1688-1700. Contraprueba estampada *à la poupée*. 19,4 × 26,7 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-1209-5056). 117
- Jacob Christoph Le Blon; *Paleta de color*, en *Coloritto o L'harmonie du coloris dans la peinture reduite en Pratique mecanique...*, 1725. Mezzotinto en cuatro planchas,

- 29,1 × 22,7 cm. Ilustración en libro. Internet Archive: (<https://ia601303.us.archive.org/18/items/Colorittoharmon00LeBl/Colorittoharmon00LeBl.pdf>). 117
- Jacques Fabien Gautier d'Agoty, *El dibujante de espaldas*, 1743. Mezzotinto impreso en cuatro planchas: rojo, azul, amarillo y negro, 21,2 × 15,4 cm. British Museum, Londres. 118
- Pablo Picasso, *Minotauromachie VIIb*, 1935. Aguafuerte, punta seca y buril estampado à la *poupée*, 49,8 × 69,3 cm. Musée Picasso, París. Fotografía tomada en 2014 por Thierry Clouet (<https://www.flickr.com/photos/thierry-clouet/15186870484>). 120
- Krisna Reddy, *Whirlpool*, 1963. Color en hueco, 36.9 × 46.2 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Fotografía: Experimenter (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/633973>). 120
- Josef Albers, *White Line Square IV*, 1966. Litografía sobre papel, 40 × 40 cm. Tate Modern, Londres. © 2022 The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York/DACS, Londres. (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/albers-white-linesquare-iv-p01786>) 124
- Ruth Lingen trabaja junto a dos ayudantes en una de las estampas de Chuck Close con pulpa de papel. Taller Pace Paper en Gowanus Brooklyn. (<https://www.facebook.com/paceprintsny/photos/a.246950836697/10152819001051698>). . . 124
- Joan Miró y Aldo Crommelink revisando una prueba de la plancha nº 2 de *Les géants*, 1960. Works from the Piero Crommelynck Collection. (<https://www.phillips.com/article/10449508/picassos-printmakers-works-from-the-pierocrommelynck-collection>) 125
- Juan Lara Hierro con el artista Juan Navarro Baldeweg trabajando en la obra *Universo América*, 2016. Ogami Press, Madrid. 125
- Helen Frankenthaler y Michael Mueller observan cómo Kenneth Tyler y Tom Strianese toman una prueba xilográfica, 1992. National Gallery of Australia's Kenneth Tyler Printmaking Collection (<https://tylerblogs.files.wordpress.com/2012/02/helen-frankenthaler-andmichael-mueller-observing-as-kenneth-tyler-and-tom-strianese-pull-proof-impressionfrom-freefall-assembled-wood-blocks-1992.jpg>). 126
- Frank Stella (derecha) y Kenneth Tyler trabajando en *The Fountain*, 1992. Xilografía en color, aguafuerte, aguainta, relieve, punta seca, serigrafía y collage impreso a partir de tres bloques de madera, 22,8 × 70,1 cm. Colección de la Galería Nacional de Australia. Cortesía de Kenneth Tyler. 126
- The nose*, obra de teatro, Metropolitan Opera, Nueva York, Noviembre de 2013. Producción de Shostakovich. Fotografía de Ken Howard. (<https://www.durangoherald.com/articles/the-met-strips-away-russian-satire-in-the-nose/>) 128

- William Kentridge y Jillian Ross, *The nose 2*, 2009. Aguatinta al azúcar, punta seca y grabado, 35 × 40 cm., Johannesburgo. (<https://www.kentridge.studio/projects/the-nose/>) 128
- Henry Charles Gerard, *Invitación para la quinta cena Dentu*, 1883. Aguafuerte y ruleta a dos colores, 13,9 cm × 17,9 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam. . 129
- El maestro impresor Xavier Fumat (centro) con Garrett Metz (izquierda) e Isaac Osher (derecha) bajando una de las tres planchas de cobre de *Double Rift II* de Richard Serra en el tanque de mordida hecho a medida, 2013. Fotografía cortesía de Xavier Fumat en Nahoko Takahatake, *The Art of the Printer*, 2016. (<https://unframed.lacma.org/2016/11/07/art-printer>) 131
- Xavier Fumat prepara la placa de cobre *Double Rift II*. Foto cortesía de Xavier Fumat en Nahoko Takahatake, *The Art of the Printer*, 2016. (<https://unframed.lacma.org/2016/11/07/artprinter>) 131
- Richard Serra, *Double Rift II*, 2013. Aguafuerte a gran formato estampado en negro, 237,5 × 362 cm. Copyright © 2019, Géminis GEL. Galería Moisant Weyl, Nueva York. (<https://joniweyl.com/exhibition/richard-serra-levels-weights-rifts-2008-2013>) 131
- El impresor de Crown Point, Lawrence Hamlin (izquierda) con John Cage en el estudio de Crown Point Press, San Francisco, 1986. Fotograma del vídeo «John Cage Fire Prints en Crown Point Press». San Francisco. Cortesía de Crown Point Press. (<https://www.youtube.com/watch?v=T5IoGWbfFAc>) 132
- Bloques de madera y pruebas durante el proceso de realización de *Aten Reign*, de James Turrell, 2014. Taller Pace Prints, el estampador es Yasu Shibata. Nueva York. Fotografía cortesía de Pace Prints (<https://www.widewalls.ch/magazine/james-turrell-exhibition-pace-prints-2014>) 137
- Javier Pividal, *Écrire en blanc*, 2011. Impresión digital pigmentada e intervención, 88 × 58 cm. Ogami Press, Madrid. Foto cortesía Juan Lara Hierro . . 139
- Rocío Cano Bevia, *IdeMticos*, 2017. Papel/spray fluorescente/cristal con tratamiento de esmerilado, 60 × 60 cm, Sevilla. Fotografía Rocío Cano Bevia. . . 139
- Delia Ponce, *Tránsitos 1*, de la serie *Deespacio*, 2015. Tinta ultravioleta sobre papel 47,5 × 47,5 cm. Trabajo para la asignatura de *Creación Abierta en Grabado*, Grado en Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Fotografía Delia Ponce 140
- Ricardo Macía Lalinde, *Las madres de Soacha y los falsos positivos*, 2018. Fotograbado y tinta ultravioleta iluminada con luz negra, 29,7 × 42,0 cm. Trabajo específico para la asignatura *Aplicación y Desarrollo de Técnicas de Grabado*. Máster en Arte: Idea y Producción, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal 140
- Jonás Carmona Pérez, *Serie Neu III*, 2014. Tinta bioluminiscente y rotulador sobre cartulina. Propuesta expositiva para el *Espacio G*, Sevilla. Fotografía Jonás Carmona 143

- Raquel Serrano Tafalla, *Rostrós*, 2017. Carborundo sobre metacrilato, luz y sombra proyectada, 23 × 23 cm. Trabajo Fin de Grado Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla (https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/73542/WAOTFG_119.pdf;jsessionid=4E9B1F9CF40A7E00ED2520E0A23AA26D?sequence=1) . . . 143
- Cándido Baquero Muñoz, «Tócame #1» en *Mitología de lo cotidiano: del folclore, la imagen y los millenials*, 2016. Fotograbado con tinta termocrómica sobre papel, 28,5 × 19,5 cm. Trabajo de Fin de Máster. Máster Universitario en Arte: Idea y Producción. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2016). (https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/55188/tfm_031.pdf?sequence=1&isAllowed=y)... 145
- Laura Rodríguez Naranjo, *Circuitos sonoros*, 2012. Circuito impreso con tinta elaborada con grafito. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Trabajo específico para la asignatura *Aplicación y Desarrollo de Técnicas de Grabado*. Máster en Arte: Idea y Producción, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. 147
- Agencia de publicidad DM9éDDB, All Images have a sound, 2012. Serigrafía y plástico. Sao Paulo. (<https://campaignsoftheworld.com/print/sound-posters-saxsofunny/>). 147
- Alba Citlali Córdova Rojas, *La caja de herramientas: artilugios para la subjetivación*, 2012. Herramientas entintadas y estampadas mediante frotado sobre papel Tengucho de 15 gr. Carpeta de estampas, fotograma de vídeo y estampa, plancha variable, papel 29 × 21 cm. Trabajo Específico para la asignatura de *Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado*, Máster en Arte, Idea y Producción Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Video y fotografía Citlali Córdova Rojas.149
- John Cage, *EninKa* nº 9, 1986. Monotipo ahumado montado en papel Gampi con *Chine collé*. 62,2 × 45,7 cm.; estampado por Marcia Bartholme en Crown Point Press, San Francisco. (<https://crownpoint.com/artist/john-cage/#&gid=1&pid=127>).151
- Javier Pividal, *El intruso*, 2015. Fotograbado y ceniza. 56 × 36 cm. Ogami Press, Madrid. (<http://ogamipress.com/project/15/el-intruso>)...152
- Regina Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003. Performance con sangre humana, Ciudad de Guatemala. Fotografía Víctor Pérez. (<https://www.reginajosegalindo.com/quien-puede-borrar-las-huellas/>)153
- Rachel Lachowicz, *Red, Not Blue*, 1992. Performance en Shoshana Gallery, Nueva York. ([http://lachowicz.com/works/#!prettyPhoto\[slides\]/146/](http://lachowicz.com/works/#!prettyPhoto[slides]/146/)).153
- Fernanda Guaglianone, *Mi cuerpo como matriz de guerra*, 2019. Performance realizada en el patio de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal154
- Raúl Valverde, *Oro posado*, 2013. Oro de 22 kt sobre aguatinata, Ogami Press, Madrid. Fotografía María del Mar Bernal.154

- Transparencia de distintos gramajes de papel (40 y 240 gr) sobre superficie opaca y fondo luminoso. Fotografía María del Mar Bernal. 158
- Autor desconocido, *El telón de acero*, ca. 1946. Ephemera. Litografía offset sobre cartón, 9,5 × 23 cm desplegado. Colección particular. Fotografía María del Mar Bernal. 159
- Papeles de distinto tipo y gramaje, de izquierda a derecha: Papel artesanal de 400 gr.; papel Arches 240 gr.; papeles orientales de 40 gr. Fotografía María del Mar Bernal. 160
- Grano rugoso de un papel artesanal de 400 gr. Fotografía María del Mar Bernal 162
- Filigrana de Fabriano, ca. 1950. (<https://www.mchampetier.com/sitephp/phpes/papiers.php>) 162
- Detalle del proceso de una estampación en formato grande. Obra de Inma Herrera encargado por la galería F2 Gallery, 2020 Taller de *Benveniste_Contemporary*, Madrid. (https://www.instagram.com/p/CHh5YclDchp/?utm_medium=share_sheet) 164
- Albrecht Dürer, *The Triumphal Arch*, 1515-17. Primera edición del Arco Triunfal de Maximiliano impresa a partir de 195 bloques de madera sobre 36 hojas de papel, 357 × 295 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-5-1). 164
- Jacques Callot, *L'homme au gros dos orné d'une rangée de boutons* de la serie *Les Gobbi*, 1621-25. Aguafuerte y buril, primer estado, 6,4 × 8,8 cm. Biblioteca Nacional de Francia. (<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb425670894>). . . . 165
- Raquel Algaba López. *Sinlación*, 2016. Fotograbado sobre tela de algodón y jabonera 15 x 8 x 8 cm. *En el Aquí y en el Ahí*, trabajo específico para la asignatura de *Desarrollo y aplicación de las técnicas de Grabado*. Máster en Arte: Idea y Producción, Universidad de Sevilla. Fotografía Raquel Algaba. 165
- David Hockney y Kenneth Tyler trabajando en una de las estampas de la serie *Paper pools*, de Hockney, Tyler Graphics Ltd., Bedford Village, Nueva York, 1978. Fotógrafo: Gregory Evans. Galería Nacional de Australia, Canberra. Donación de Kenneth Tyler en 2002. 168
- Detalle de la mano del impresor Yasu Shibata colocando el papel en la obra de James Turrell *Aten Reign*, 2016. Taller de Pace Prints. Nueva York. 168
- Barbas naturales de un pliego de papel japonés sobre fondo opaco e iluminado. Fotografías María del Mar Bernal. 169
- Papel humedecido en la pila de agua. Fotografía María del Mar Bernal. . . . 172
- Manteniendo la humedad del papel. Taller de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2020. Fotografías María del Mar Bernal. 172

- Israel Gómez Tirado, *Sin título*, 2021. Fotograbado sobre papel japonés, 20 × 20 cm. Fotografía Israel Tirado; 174
- Kiki Smith, *Free Fall*, 2018. Fotograbado y aguafuerte, 1994. 33 × 42 cm. MoMA, Nueva York. (<https://www.moma.org/audio/playlist/251/3240>) 174
- Valeriu Schiau, *Borned in URSS*, 2010. *V Bienal Internacional de Grabado Experimental* de Rumania. Fotocomposición de María del Mar Bernal a partir de los fotogramas extraídos en el vídeo oficial. (<https://www.youtube.com/watch?v=P9lNwL5LIGw>). 176
- Xu Bing, *Tobacco Project*, 2000. Impresión tipográfica sobre hojas de tabaco. The Duke Homestead Tobacco Museum y The Perkins Library Gallery, Duke University, Durham, Carolina del Norte, USA. (<http://www.xubing.com/en/exhibitio/details/461?year=2000>)(<https://www.luxartasia.com/2011/09/xu-bing-tobacco-project-virginia-museum.html>). 176
- Textil de Sion*, Xilografía sobre lino, siglo XIV, 106 × 264 cm. Historishes Museum Basel, Suiza. 178
- Sandra Carvalho, *Sin título*, litografía. 35 × 23 cm, 2022. Fotografía Sandra Carvalho. 179
- Louise Bourgeois, *Embracing the Tree*, 2000. Punta seca sobre pañuelo. Estado variable, II de II, 44,5 × 43,8 cm Edita Harlan & Weaver, Nueva York. The Easton Foundation/VAGA at ARS, NY (https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbydate/objbydate_beginyr-2000_sov_page-179.html). 179
- Olalla Colás, *De una pieza*, 2015. 15 planchas de acetato entintadas con máscara y montadas sobre cartón pluma blanco. 70 × 50 cm, cada una. Sevilla. Fotografía Olalla Colás. 180
- Hieronymus Wierix, *Cristo en la prensa de vino*. ca. 1619. Grabado 14.4 × 9.6 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. 182
- Edward Hopper en su estudio de One Washington Square North, 1947. (<https://elhurgador.blogspot.com/2014/01/manos-la-obra-xxvii.html>) 184
- Bosse Abraham, *De la maniere de graver a l'eau forte et au burin, et de la gravûre en maniere noire*, 1645. Cabecera dibujada por C.N. Cochin Filius y grabadas por Fessard. 184
- Torque de oro de 500 gr. de peso. Edad del Hierro II, años 400 a 60 a.C. Museo de Pontevedra. Fotografía Ángel M. Felicísimo (<https://www.flickr.com/photos/elgolem/albums/72157688194412890>) 185
- Leonardo da Vinci, *Boceto de una prensa* (detalle), ca. 1500, detalle. Propiedad Getty images. Fotografía SSPL/GettyImages. Detalle (<https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/sketchtaken-from-a-notebook-by-leonardo-da-fotograf%C3%ADa-de-noticias/90763086>). 185

- Vincent Laurensz van der Vinne I, *Mujer sentada grabando una plancha con una prensa detrás*, ca. 1644-1702. Pluma y tinta negra; grafito y sanguina para realizar la transferencia. Estudio para estampa. 23,20 × 19 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_SL-5237-159)186
- Félicien Rops, *Tarjeta para Imprimerie F. Nys*, ca. 1869-70. Aguafuerte, 17,8 × 13,0 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1888-0612-1148)186
- Man Ray, *Meret Oppenheim ante el volante de impresión*, 1933. Impresión en gelatina de plata, 12,1 × 17,8 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. .187
- Tórculo de Crommelynck, ca. 1962. Fotografía de André Morain. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/264625>)187
- Tórculo eléctrico. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.188
- Detalle de la línea de cartones introducidas para amortiguar la presión. Ambas en Facultad de Bellas Artes de Sevilla, 2022. Fotografía María del Mar Bernal; .188
- Prensa de Cadart en el tratado de Maxime Lalanne *Traité de la gravure à l'eau-forte*, 1866. [lettre-préface par Charles Blanc]. (Paris, Cadart et Luquet, 1866) Traducción autorizada al inglés de la 2 edición francesa para Koehler, S.R.A treatise on etching. Text and plates (Boston: Estes and Lauriat, ca. 1880), p. 70 (<https://archive.org/details/treatiseonetchin00lalauoft>)188
- Tórculo eléctrico, detalle del motor. Facultad de Bellas Artes. Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal190
- Tórculo de la Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. (<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/calco-grafianacional/taller-de-estampacion>).190
- Juan Lara Hierro, editor de Ogami Press, tras la pletina y mantillas del tórculo. Sevilla, 2015. Fotografía María del Mar Bernal.191
- Mantillas. Facultad de Bellas Artes, 2022. Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal.191
- Emery Walker, a partir de Alfred Hartley, *Retrato de Frederick Goulding en su estudio*, 1910. Fotografiado, 15 × 18,5 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1911-0912-3)193
- Krishna Reddy en Atelier 17: *El maestro con su herramienta*, fecha desconocida. (<https://chaibisket.com/krishna-reddy-artist/>).193
- Regleta de presión de los tórculos Azañón. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal.195
- Palancas de ajuste de presión. Fotografía María del Mar Bernal195
- Reductora del tórculo. Todas en la facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2022. Fotografía María del Mar Bernal195

- Eugène Delâtre, *Retrato de Auguste Delâtre*, 1894. Aguafuerte y aguatinta a color, 29.2 × 23.2 cm. National Gallery of Australia, Canberra. (<https://searchthecollection.nga.gov.au/object?uniqueId=53632>) 196
- Jordi Rosés estampando en relieve con Juan Escudero. Art Print Residence, Arenys de Munt, 2020. (<https://www.facebook.com/artprint.residence.1/photos/pb.100064481690504.-2207520000./1946189268848736/?type=3>). 196
- Tórculos del aula de grabado de la Central St. Martin's School of Art and Design. Londres, 1991. Fotografía María del Mar Bernal 198
- Vista a la izquierda de la sala de tórculos del taller calcográfico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 2022. Fotografía María del Mar Bernal 198
- Tórculo en el aula de grabado de la School of Fine Art, Universidad de Berkeley, 2021. Fotografía María del Mar Bernal. 198
- Proceso de registro de una matriz sobre una plantilla de acetato. Fotografía María del Mar Bernal 199
- Pier Roche, *Atlas, padre de las Hespérides*, ca 1896-98. *Gypsograph*, 43 × 29 cm. Publicado por *L'Estampe Nouvelle*. 199
- Alexandra Mir, *Venezia*, 2009. Edición masiva de 1 millón de postales (100 originales en una tirada de 10 000). 53ª Exposición Internacional de Arte, *La Biennale di Venezia*. (https://www.aleksandramir.info/projects/venezia_all-places-contain-all-others_/) 202
- Ai Weiwei, *The Black Cover Book*, 1994. Libro de artista, 22,9 × 18,2 × 1 cm. Edita: Tai Tei Publishing Company Limited, Hong Kong. Metropolitan Museum, Nueva York. © Ai Weiwei <https://www.moma.org/collection/works/150070>. 202
- Kakyoung Lee, *Dance, Dance, Dance*, 2014 (Fotograma). Punta seca sobre cobre. Animación realizada con 342 puntas seca. Sonido compuesto por Natacha Diels. (<https://vimeo.com/31863057>). 203
- James Turrell mira sus estampas en la editora Pace Prints el 6 de mayo de 2013, día de su cumpleaños. Aguafuerte y aguatinta. Nueva York. (<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jamesturrell-presents-his-aten-reign-in-a>) 204
- Raúl Valverde, *100 veces mejor*, 2013. Detalle. Offset sobre papel, gofrado y lápiz. Ogami Press, Madrid. (<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jamesturrell-presents-his-aten-reign-in-a>) 205
- María del Mar Bernal, *El grabado es como el sexo...*, 2017. Montaje tipográfico. Se trata de una famosa frase de la disciplina de autor desconocido. 206
- Revisando la profundidad de la mordida en una plancha de aguafuerte de Juan Escudero. Art Print Residence, Arenys de Munt, 2020. (<https://www.facebook.com/artprint.residence.1/photos/a.669685843165758/1944226472378349>) 208

- Juan Escudero, *Tsunamisurf* [negra], 2020. Aguafuerte 125 × 80 cm. Ambas en Art Print Residence, Arenys de Munt, 2020. (<https://www.facebook.com/artprint.residence.1/photos/pb.100064481690504.-2207520000./1951913454942984/?type=3>)208
- José de Ribera *El Españolito, Retrato ecuestre de Don Juan de Austria*, 1648. Aguafuerte 35 × 27 cm. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-6-92).210
- José de Ribera, *El Españolito, Retrato ecuestre de Don Juan de Austria*, 1670. Aguafuerte retocado, 35 × 27 cm. Ambos en British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-6-93)210
- Autor desconocido, *litografía transferida de un grabado en acero recortada de un libro de Joseph Shannon*, en el Manual de la Corporación de la Ciudad de Nueva York, 1968. Nueva York (http://www.graphicsatlas.org/guidedtour/?process_id=226).211
- James McNeill Whistler, *Fulham (Chelsea)* 1879. Aguafuerte y punta seca obtenida de una prueba cancelada. Quinto estado de cinco. 13,3 × 20,3 cm Metropolitan Museum of Art, New York.212
- Luis Gordillo, *Todos los Hombres Patata quieren a las Mujeres Patata III*, 1934. Matriz litográfica de aluminio, 76 × 111 cm. Fotografía María del Mar Bernal en el estudio de Antonio Gallo, Madrid.212
- Vito Aconcci, (sentado) en el estudio de Crown Point con los impresores (desde la izquierda) Paul Singdahlsen, Peter Pettengill y Nancy Anello. La obra desplegada sobre la mesa es *Foot Ladder for Any Size Wall*, 1979-81. Fotograbado en ocho hojas de papel, impresas en gris. Tamaño papel 109 × 77,4 cm. Publicado por Crown Point Press, estampada por Nancy Anello (<https://crownpoint.com/artist/vito-acconci/#editions&gid=1&pid=3>).213
- Alberto García-Álix firmando la serie *Johnny Thunders*, 2018. 47 × 38 cm. Ogami Press, Madrid.213
- Antonio López firmando la edición de *Rosaprima Nena*, del año 2022, en el taller de impresión Ogami Press de Madrid.214
- Clàudia Lloret junto al artista Juan Escudero en Art Print Residence. Arenys de Munt, 2021 (<https://www.facebook.com/artprint.residence.1/photos/pb.100064481690504.-2207520000./2226334810834179/?type=3>).216
- El Maestro Impresor Yasu Shibata trabajando en la suite de James Turrell, 2016 (<https://www.facebook.com/paceprintsny/photos/a.246950836697/10154139806446698>).216
- Juan Lara Hierro estampando una plancha en Ogami Press, 2022.217
- Fotograbado sobre papel negro de la artista Belzy Fastidio en Art Print Residence, Arenys de Munt, 2021 (<https://www.facebook.com/artprint.residence.1/photos/2375543915913267>)217

- Mr. James Tan revisando una impresión digital, 2006. Región del Pacífico (Asia). Fotografía de EIZO. (<http://www.eizoglobal.com/solutions/casestudies/james-tan>). 220
- El artista Julie Mehretu trabajando en la plancha para *Epigraph, Damascus*, 2016. Taller. BORCH Print Studio, (Copenhague). Cortesía Niels Borch Jensens (<https://www.ossayecasadearte.com/post/por-qu%C3%A9-son-importantes-las-edicionesel-incondicional-del-grabado-niels-borch-jensen>) 221
- Uso de una aplicación lupa del móvil para ajustar el registro de un fotograbado a color. Las manos son de Luis Cabrera, Ogami Press, Madrid. 222
- Varios cuentahílos sobre estampas. Ambas en 2022. Fotografías María del Mar Bernal. 222
- Cristhian Rohfs, *La expulsión del Paraíso* (versión grande), ca. 1917. Xilografía. Prueba con falta de transferencia de tinta, probablemente por falta de presión o un papel muy seco, 60 × 69,1 cm. MoMA, Nueva York. 224
- Thomas Bewick, *Gallos de pelea*, ca. 1778-1790. Estampa defectuosa por el uso de una tinta demasiado fluida y exceso de presión. Xilografía, 1,6 × 22 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1882-0311-4007). 224
- Rembrandt, *Júpiter y Antiope*, 1659. Aguafuerte, buril y punta seca. Primer estado. Pueden observarse las marcas de la mantilla y los bordes irregulares. 14,2 × 20,6 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1848-0911-103) 231
- Rembrandt, *Hombre de perfil a la derecha* (probablemente su padre), 1630. Aguafuerte retocado con pincel y tinta negra. 231
- Verso: *Mujer, casi de perfil a la izquierda*, primer estado, ca. 1630, 12 × 11,8 cm y 8,4 × 9,7. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1848-0911-103) . 231
- Rembrandt, *Titus, el hijo del artista*, 1656. Aguafuerte con entrapado. 8,8 × 7,0 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam (<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-22>). 231
- Jim Dine, *Autorretrato*, 1969-1972. Aguafuerte en tres planchas, 29,2 × 21,6 cm cada uno. Editado por Petersburg Press. Se observan las *calvas* producidas por el efecto de la mordida. (<https://www.bukowskis.com/en/auctions/558/121A-jimdine-etching-self-portrait-primary-colors>). 232
- Vincent Van Gogh, *Retrato del Doctor Gachet*, 1890. Aguafuerte. 32,5 × 25 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/849056?ao=on&ft=etching+press&offset=80&rpp=40&pos=89>) 233
- Maestro del Monograma de Cristo, *Máscara*, ca. 1560; de la serie *Raccolta di maschere grottesche* Buril. 15,1 × 15,2. L'Istituto Centrale per la Grafica, Roma.

- La estampa presenta más presión por una zona que por otra. (<https://www.calco-grafica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC114457>) 233
- Esquema de clase que explica el anclaje que necesita la tinta sobre la plancha para no ser desplazada por la tarlatana. María del Mar Bernal 234
- Rolando Campos, *Uno*, ca. 1980. Punta seca, Emulsión de agua y tinta en el entrapado. 10 × 20 cm. Colección particular, Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal. 235
- Giovanni Fattori, *Barcos varados*, 1875-1880. Aguafuerte con mucho entrapado y manchas de óxido. 25 × 90 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2019-7014-7). 236
- Estante de secado, conocido como *rack* de secado (detalle izquierda) y prensa de aplanado (derecha). Taller calcográfico de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2022. Fotografía María del Mar Bernal. 242
- Abraham Bosse, *Taller de impresión*, 1642. Grabado, 32 × 38 cm. 244
- Prensa de aplanado de aire al fondo. Taller Ogami Press. Madrid. 244
- Honoré Daumier, «Lo que la burguesía llama una ligera distracción», de la serie *Les Bons Bourgeois*, Sátira, nº 14, publicada en *Le Charivari*, 1846. Litografía coloreada a mano por Édouard Bouvenne para ser utilizado como plantilla para los coloristas. British Museum, Londres. 248
- Simón Arrebola Parras, «Escenografía para el rey Lear», de la serie *Ilustrando la tragedia*, 2011. Aguafuerte y aguatinta (izquierda); estampa iluminada con acuarela (derecha), 24,5 × 34,5 cm. 249
- Max Ernst, «Le lion de Belfort 17» 1933. Collage. 250
- Max Ernst, «Le lion de Belfort 4». Ambas de la serie *Une semaine de bonté*, 1933. Collage, 27 × 20,5 cm cada página. Collage © Isidore Ducasse Fine Arts (<https://lapetitmelancolie.net/2013/10/30/max-ernst-une-semaine-de-bontel/>). 250
- Hortensia González Longo, *Vacíos III*, (serie *La intersección en la y griega*), 2022. Serigrafía y bordado con hilo de algodón, 43 × 70 cm. 250
- Hortensia González Longo, *Cartografía III*, (serie *La intersección en la Y griega*), 2022. Serigrafía y bordado con hilo de algodón, Prueba Única P/U (variante de edición). 250
- Tomás Alejandro Candeas Martín, *La Casa*, 2017. Linóleo sobre tela bordado en oro. 98 × 75 cm. Fotografía Tomás Candeas. 251
- Firma en lápiz azul de Ludovic Napoleón Lepic sobre el aguafuerte *Pastor con ovejas*, 1862. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2017-7030-1). 254
- Firma de Alberto Corazón sobre la estampa *Como pavesas encendidas en medio de la tormenta*, 2010. Serigrafía, fotoaguatinta e impresión pigmentada. 8 piezas de 40 × 52 cm (160 × 104 cm). Fotografía María del Mar Bernal. 255

Rafael Canogar firmando los cincuenta ejemplares de <i>Flujo</i> , 2015. Serigrafía y fotopolímero, 110 × 78 cm. Ogami Press, Madrid. Fotografía Juan Lara Hierro. .	255
Manuel Pastrana, certificado de edición de <i>Ensamblaje Trasthotérico</i> , 2013. Linóleo.	256
Alberto Corazón, Certificado de edición de <i>Como pavesas encendidas en medio de la tormenta</i> , 2010. Serigrafía, fotoaguatinta e impresión pigmentada. 8 piezas de 40 × 52 cm (160 × 104 cm). Fotografías: María del Mar Bernal.	256
Almudena Lobera, <i>Certificado de edición de «Desvelaciones»</i> , 2010. Fotograbado, 29 × 29 cm; poemas de Graciela Baquero. Fotografía María del Mar Bernal.	257
Vicenç Furió, caja de transporte de los grabados para la exposición <i>El Arte del Grabado Antiguo. Obras de la Colección Furió</i> , marzo-junio 2017. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fotografía Vicenç Furió	258
Prueba de impresión del libro <i>El arte del grabado antiguo. Obras de la colección Furió</i> , Publicacions i Edicions de la Universidad de Barcelona, 2014. Fotografía Vicenç Furió.	258
Eugène Delâtre, <i>Tarjeta de negocio del editor Édouard Kleinmann</i> , 1890-1900. Aguafuerte, 8 × 11,4 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam.	259
Henry Hardy, <i>Ángeles jugando en la imprenta</i> , ca. 1780-1820. Aguafuerte y grabado. 11,5 × 9,5 tarjeta comercial. British Museum, Londres. (https://www.british-museum.org/collection/object/P_Heal-99-57)	259
Juego de rol para una negociación de venta de obra gráfica. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2018. Prof. Francisco Caro González.	260
<i>Desarrollando la mentalidad emprendedora</i> dentro de los planes de Innovación Docente de la Universidad de Sevilla. Asignatura de Grabado II, 5º curso de Licenciatura, Sevilla, 2014. Fotografías María del Mar Bernal.	260
Conferencia sobre <i>Modelos de negocio en el campo de la gráfica</i> , por el Prof. Dr. Francisco Caro González, 2020. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. 2020.	261
Stand de Ogami Press en Estampa Contemporary Art Fair, Madrid, 2017. Fotografía Juan Lara Hierro.	261

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1986): *Max Ernst*. Catálogo. Madrid: Fundación Juan March.
- AA.VV. (2009): *Max Ernst: une semaine de Bonté: los collages originales*. Catálogo. Madrid: Fundación Mapfre.
- Alberti, Rafael (2017): «La niña que se va al mar», *Marinero en Tierra* (1924). Madrid: Visor.
- Alcalá Mellado, José Ramón (2011): *La piel de la imagen: ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Valencia: Sendema.
- Arteaga, Ángel (2011): *Palabraria*. <http://palabraria.blogspot.com/2011/06/torculo.html> Blog Internet. (Consultado el 2/07/2021).
- Aub, Max (2001): *Obras completas* Vol. II. (Incluye Campo cerrado y Campo abierto), Valencia: Generalitat Valenciana/Diputació de Valencia.
- Bacher, Otto H. (1908): *With Whistler in Venice. Illustrated with many reproductions of Whistler's work, and of etchings and photographs by the autor*. Nueva York: The Century Co.
- Baer, Brigitte (2003): «La mano, la manera de trabajar» *Picasso, Suite Vollard y Minotauro-maquia*. Madrid: Sociedad Estatal para las Exposiciones Internacionales.
- Baquero Muñoz, Cándido (2016): *Mitología de lo cotidiano: del folclore, la imagen y los millenials*. Trabajo de Fin de Máster, Máster en Arte: Idea y Producción. Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. en https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/55188/tfm_031.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Consultado 1/07/2021)
- Beguín, André (1981): «Diccionario de términos técnicos», en Melot, M. (coord.); Griffiths, A.; Field, Richard S.: *El grabado: historia de un arte*. Barcelona: Skira-Carrogio, 243-262. (Es versión de Dictionnaire technique de l'estampe, Bruselas: Oyez, 1977).
- Benjamin, Walter (2003 [1936]): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca. (Traducción de Andrés E. Weikert).
- Bernal, María del Mar (2019): «Métodos históricos de estampación calcográfica: terminología y clasificación de los procesos de entintado.» *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 41(115), 95-128 <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2691> (Consultado el 03/09/2021)
- Bewick, Thomas (1862): *A memoir of Thomas Bewick, written by himself*. London: The Project Gutenberg, cap. XXII en <https://www.gutenberg.org/files/60075/60075-h/60075-h.htm> (Consultado el 5/ 03/ 2021).
- Blas Benito, Javier (1994): *Bibliografía del arte gráfico: grabado, litografía, serigrafía, historia, técnicas, artistas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- Calcografía Nacional.
- Blas Benito, Javier (coord.); Ciruelos, Ascensión; Barrena, Clemente (1996): *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- Calcografía Nacional.
- Bosse, Abraham (1645): *Traicté des manieres de graver en taille douce sur l'airin*. Paris: Abraham Bosse. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k117103s>

- Brea, José Luis (2004): *El tercer umbral*. Murcia: CENDEAC.
- Burty, Philippe (1875): *L'eau-forte en 1875: quarante eaux-fortes originales et inédites par quarante des artistes les plus distingués*. Paris: A. Cadart Éditeur, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/brv1b8527610g> (Consultado el 27/09/2018).
- Caballero Bonald, José Manuel (1992): *Ágata ojo de gato*. Madrid: Anagrama.
- Cano Bevia, Rocío (2017): *Repetición y herencia generacional*. Trabajo Fin de Grado. Grado en Bellas Artes. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.
- Carmona Pérez, Jonás (2015): *Matemáticas, música y salud: las tres edades de la mirada de Debray, un recorrido desde Leonardo a Xenakis*. Trabajo Fin de Máster. Máster en Arte Idea y Producción. Sevilla. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Inédito.
- Carrete, Juan; Vega, Jesusa; Bozal, Valeriano (1988): *El grabado en España. Siglos XIX-XX*, (Summa Artis, Historia general del arte vol. XXXII). Barcelona: Espasa Calpe.
- Cela, Camilo José (1944): *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*. Madrid: Debolsillo.
- Chamberlain, Walter (1988): *Manual de aguafuerte y grabado*. Madrid: Hermann Blume.
- Chamberlain, Walter (1988): *Manual de grabado en madera y técnicas afines*. Madrid: Hermann Blume.
- Churchill, Winston (web oficial) (s.f.): <https://winstonchurchill.org/publications/finest-hour/finest-hour-160/education-pentland-churchill-design-competition/> (Consultado el 2/07/2021)
- Coetzee, John Maxwell (2009): *Mecanismos internos*. Barcelona: Mondadori.
- Coldwell, Paul (2015): «Hybrid practices within printmaking» *Journal of Visual Art Practice*, 14:3, 175-178.
- Coldwell, Paul (2017): «Jim Dine. Printmaking and the tools of his trade» *The print Quarterly*, 2017, Vol. 34, nº 2. 177-188.
- Cook, Greg; Silver, Larry (2009): *Grand Scale: monumental prints in the Age of Dürer and Titian*. Catálogo. London: British Museum.
- Córdoba Rojas, Alba Citlali, (2012): *La caja de herramientas: artilugios para la subjetivación*. Trabajo académico, asignatura Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado, Máster en Arte, Idea y Producción. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.
- Coromines Vigneaux, Joan; Pascual, José Antonio (2015): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vols. I-VI. Madrid: Gredos.
- Cottrell, Barry F.W. (2013): «Origins as Ontology in Printmaking» *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Special Printmaking.
- Díaz Padilla, Ramón (2007): *El dibujo del natural en la época postmoderna*. Madrid: Ediciones Akal.
- Diderot, Denis (1988): *Pensamientos sueltos sobre la pintura (1776-1777)*. Madrid: Tecnos.
- Factum Arte, <https://www.factum-arte.com/> (Consultado el 28/09/2021)
- García Larraya, Tomás (1979): *Xilografía: historia y técnicas del grabado en madera*. Barcelona: Sucesores de E. Meseguer.
- Garrido, Coca (2000): «Trayectoria, metodología y funciones de un gabinete de grabados» *Arte, Individuo y Sociedad*, 12, 113-130. DOI:10.5209/ARIS.6766. (Consultado 14/08/2022)
- Garrido, Elena (2016): *Grabar con luz. Deconstrucción de una imagen digital*. Trabajo académico, asignatura: Creación Abierta en Grabado, Grado en Bellas Artes. Sevilla: Universidad de Sevilla. Inédito.
- Gilmour, P. (2001). «Piero Crommelynck» *Print Quarterly*, 18 (2), 164-190. <http://www.jstor.org/stable/41825967>
- González Vázquez, Margarita (2010): *Nuevos procesos de transferencia mediante tóner y su aplicación al grabado calcográfico*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- Guigon, Emmanuel, (1995): *Historia del collage en España*. Teruel: Museo de Teruel.
- Hayter, Stanley William (1966): *New ways of gravure*. London: Oxford University Press.
- Hevia Toledo, Pamela Carolina (2016): *La tela como soporte de creación en la obra gráfica*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad Politècnica de València. 10.4995/Thesis/10251/62179
- Hind, Arthur Mayger (1963): *A history of engraving & etching from the 15th century to the year 1914*. New York: Dover publications.
- Ivins, William Mills (1975): *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili

- Kessel, Erik (2019): *Don't! Photography and the Art of Mistakes*. San Francisco: Museo de Arte Moderno.
- Koehler, S.R. (ca. 1880): *A treatise on etching. Text and plates by Maxime Lalanne*. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington. Traducción autorizada de la segunda edición francesa de Lalanne, Maxime. F.A (1866): *Traité de la gravure à l'eau-forte / texte et planches par Maxime Lalanne*; Paris: Cadart et Luquet <https://archive.org/details/treatiseonetchin00lala-uoft> (consultado en 1/12/2017).
- Le Blon, J.C. (1725): *Coloritto, or, The harmony of colouring in painting: reduced to mechanical practice, under early precepts, and infallible rules*. London: Printed by Samuel Palmer. <http://hdl.loc.gov/loc.rbc/rosenwald.1741.1> (Consultado 25/10/2019).
- Lewis, John (1962): *Printed Ephemera. The changing uses of Type and Letterforms in English and American printing*. New York: Dover Publications Inc.
- Macía Lalinde, Ricardo (2018): *Las madres de Soacha y los falsos positivos*. Trabajo académico, asignatura: Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado. Máster en Arte: Idea y Producción. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Inédito.
- Manly Banister (1972): *Lithographic prints from stone and plate*. New York: Sterling Publishing Company.
- Marcos Barbado, Alberto (2013): *El monotipo. Análisis, fundamentos y nuevos desarrollos*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- Marina, José Antonio (2006): *Teoría de la inteligencia creadora*. Madrid: Anagrama.
- Martínez Moro, Juan (2012): *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Molina Soto, Eduardo (s.f.): *Tránsito*, en https://issuu.com/edu_molina/docs/edu_molina-obraplastica (consultado el 28 de junio de 2021).
- Monedero Isorna, F. Javier (1986): «Precisiones sobre el significado general de la palabra dibujo con vistas a una especificación de algunos de sus significados particulares» *Actas del I Congreso EGA*, Sevilla: Junta de Andalucía.
- Papillon, Jean-Michel (1766): *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, París: P.G. Simón en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626113x> (Consultado el 16/04/2022).
- Parry Jenis, Emily (1980): «Setting the tone. The revival of etching, the importance of ink», *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*, New York: Metropolitan Museum of Art / Bradford D. Kelleher Publisher.
- Perinat, María (de) (1997): «El proceso industrial textil: de la materia prima a los acabados de las telas» *Materia prima textil*. Segunda Parte. https://issuu.com/evelina03/docs/costura_-_corte_y_confeccion_-_mar (Consultado en 4/07/2022)
- Ponce, Delia (2016): *DEEESPACIO*. Trabajo académico. Asignatura: Creación Abierta en Grabado, Grado en Bellas Artes. Sevilla: Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla. Inédito.
- Ramos Guadix, Juan Carlos (1991): *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada.
- Rena M., Hoisington, (2011-2012): *Print by Print: Series from Dürer to Lichtenstein*. Catálogo. Baltimore: Baltimore Museum of Art.
- Ribes, Carlos (s.f.): *Tórculos Ribes*, <https://www.torculosribes.es/en/tutorials-news/64-tracci%C3%B3n-inferior-o-superior> (Consultado el 2/07/2021)
- Roberts, Jennifer L. (2021): «Contact: Art and the Pull of Print», Conferencia. Washington DC: The National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/research/casva/meetings/mellon-lectures-in-the-fine-arts/roberts-2021.html>. AlabertoDes
- Roberts, Sean (2014): «Inventing engraving in Vasari's Florence» *Intellectual History Review*, 24:3, pp 367-388, DOI: 10.1080/17496977.2014.891181
- Rodríguez Naranjo, Laura (2012): *Circuitos sonoros. Grabado interactivo*. Trabajo académico, asignatura Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado, Máster en Bellas Artes. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.
- Ross, John; Romano, Claire; Ross, Tim (1990): *The complete printmaker*. New York: Free Press.
- Ruiz Ruiz, M.D.C. (2008): *El molde de bloque como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea*. Tesis Doctoral, València: Universitat Politècnica

- de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/37856>.
- Rumelin, Christian (2020): *L'eau-forte est à la mode 1840-1910: Un nouveau technique et esthétique au XIXe siècle*. Paris: Page d'Arte.
- Ruscelli, Girolamo (1555): *Secreti del Reverendo Donno Alessio Piemontese*. Munich, The Bavarian State Library. (Digitalizado 14/03/1014) http://www.edym.net/Materia_prima_textil_gratis/2p/matrim/cap06/cap06-1.htm (Consultado el 12/01/2017).
- Sáez del Álamo, M. Concepción (1989): *El grabado a color por zieglengrafía*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.
- Saff, Donald; Sacilotto, Deli (1978): *Printmaking: History and Process*. Boston: Wadsworth Publishing Co Inc.
- Sánchez Baíllo, José Antonio (1992): *Las grandes ediciones, en Sevilla, de grabados en planchas de latón al aguafuerte, en ausencia de tratamiento de acerado electrogalvánico*. Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Santín Álvarez, Eva (2021): *Narrativas digitales y nuevos procesos de creación en la xilografía contemporánea*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/64962/>
- Savage, William (1841): *Dictionary of the art of printing*, London: Longman, Brown, Green y Longmans.
- Schultz, Sugar (2015): *What Makes a Master Printer*. New York: Briarpress. <http://www.briarpress.org/43032> (consultado el 16/03/2020)
- Serrano Tafalla, Raquel (2017): *La imagen de un retrato contemporáneo*. Trabajo Fin de Grado. Grado en Bellas Artes. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/73542/WAOTFG_119.pdf;jsessionid=4E9B1F9CF40A7E00ED2520E0A23AA26D?sequence=1
- Smith, Charles W (1954): *Experiments in Relief Printmaking*. Virginia: The University of Virginia Press.
- Stijnman, Ad (2012): *Engraving and Etching, 1400-2000. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*. London: Archetype Publications, Houten, Netherlands, in association with Hes and De Graaf Publishers.
- Stower, Caleb (1965 [1808]): *The Printer's Grammar*. London: Gregg Press.
- Stupia, Eduardo (2017): *Cuanta más certidumbre querés, más incertidumbre generarás*, Entrevista realizada por la Asociación para el desarrollo profesional interdisciplinario, en <https://adeprin.home.blog/2017/09/02/eduardo-stupia-cuanta-mas-certidumbre-quieres-mas-incertidumbre-generas/> (Consultado el 28/06/2021)
- Tanizaki, Junichiro (2024 [1933]): *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela. (47ª ed.).
- Ter Brugghen, Gerard (1616): *Verlichtery Kunst-Boeck*. Amsterdam: Roels (reimpreso en 1634)
- Torra, Lluís (2013): «El arte de imprimir sensaciones. Las artes gráficas se reinventan para sobrevivir al impacto digital», *Elisava Temes de disseny*, nº. 29, 2013 (Ejemplar dedicado a: *Comunicación visual. La percepción de lo invisible*), pp. 86-93. <https://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/270515/358077> (30/09/2021).
- Ueda, Maki (2015): *Scent Laboratory*. Blog Internet <http://scent-lab.blogspot.com/2015/> (Consultado el 1/07/2021).
- Vera, Marcelo (s.f.): <http://marchelovera.com/installations/> (Consultado el 1/07/2021).
- Vitale, T.J.; Hamburg, Doris (s.f.): «BPG Drying and Flattening», *The Book and Paper Group*. https://www.conservation-wiki.com/wiki/BPG_Drying_and_Flattening#refVitale1992 (Consultado el 16/07/2021).
- Vives, Rosa (2003): *Guía para la identificación de grabados*, Madrid: Arco Libros.
- Wöldicke, Evelyn (2017): «John Baptist Jackson's Woodcuts and the Question of Embossing» *Print Quarterly*, Vol XXXIV, 2017, 298-310.
- York, Emily (s.f.): «Ink: It's Not You, It's Me», *Crown Point Press* en <https://magical-secrets.com/studio/questions-advice/> (Consultado el 2/05/ 2018)