The background of the book cover features a vibrant, abstract pastel painting of a horse's head in profile, facing left. The horse's mane is rendered in shades of yellow, orange, and green, while its body is a mix of blue, green, and red. The background is filled with soft, blended colors of yellow, orange, and pink.

60+ CREATIVE
TECHNIQUES AND
EXERCISES FOR PAINTING
WITH PASTELS

PASTEL

INNOVATIONS

DAWN EMERSON



CONTENIDO

Introducción	4
Materiales	6
Cómo usar este libro	9

- | | | | |
|----------|--|----------|---|
| 1 | PÁGINA 10
UNA MIRADA NUEVA
AL VOCABULARIO
DEL ARTE | 4 | PÁGINA 80
MONOTIPOS
Y PASTEL |
| 2 | PÁGINA 38
LA MAGIA DE
LOS TRAZOS | 5 | PÁGINA 106
EL PASTEL AL
CANDELERO |
| 3 | PÁGINA 62
ENTRE BASTIDORES | 6 | PÁGINA 132
ALZAR EL VUELO |

Índice	156
Sobre el autor	158
Agradecimientos	158
Dedicatoria	158

MATERIALES

No creas que debes tener a mano todos estos productos para empezar a pintar y crear. Comienza con las técnicas que requieren materiales que ya tienes, o sencillamente con lo esencial: pasteles, papel y tinta. Entonces, a medida que progreses con el libro, ve añadiendo más

herramientas y materiales a tu práctica, los que más te inspiren. Enseguida sabrás qué te conviene y qué te apasiona, y tendrás las herramientas y materiales que necesitas para lograr tus resultados soñados con el pastel.

- carboncillo comprimido General's Jumbo, 2B, 4B, 6B
- barras de pastel
- panpastel
- lápices
- ceras
- tinta sumi
- médium retardador Akua
- tinta Akua Intaglio
- óleo mezclable con agua
- acuarelas
- pinceles
- pincel de abanico
- rodillo de entintar
- espátula
- goma de borrar maleable
- goma de borrar de plástico
- cuñas de esponja (maquillaje)
- papel de cocina
- bloc de papel Newsprint de 41 x 61 cm
- papel de dibujo
- papel Stonehenge
- papel Rives BFK
- papel para congelar
- cartulina de colores
- caballete de pie
- planchas de plástico de 23 x 30 cm
- cámara digital
- programa para edición de fotografía
- prensa manual
- superficie de vidrio
- temporizador
- cinta de enmascarar
- tijeras
- aguja de punto
- peine
- objetos con textura
- algodón
- toallitas húmedas
- tarjeta de plástico (como una tarjeta de crédito)
- hoja de afeitar
- círculo cromático
- jabón líquido para platos
- cuchara
- cuenco pequeño
- hojas
- fotografías de referencia

CONTENIDO

Introducción	4
Materiales	6
Cómo usar este libro	9

1	PÁGINA 10 UNA MIRADA NUEVA AL VOCABULARIO DEL ARTE	4	PÁGINA 80 MONOTIPOS Y PASTEL
2	PÁGINA 38 LA MAGIA DE LOS TRAZOS	5	PÁGINA 106 EL PASTEL AL CANDELERO
3	PÁGINA 62 ENTRE BASTIDORES	6	PÁGINA 132 ALZAR EL VUELO

Índice	156
Sobre el autor	158
Agradecimientos	158
Dedicatoria	158



INTRODUCCIÓN

Este libro trata sobre cómo aprender a experimentar la creación de arte, más que la reproducción de imágenes. Creo que lo importante no es el sujeto que se pinta, ni siquiera con qué se pinta, sino cómo ves lo que pintas y cómo lo expresas. He dedicado incontables horas a jugar en el estudio, experimentando con herramientas y materiales por el puro placer de explorar. Sinceramente, si solo pudiera pintar una imagen durante el resto de mi vida, mi meta sería que cada vez que la pintase fuera una nueva experiencia, y trataría de encontrar el mayor número de formas posibles de hacerlo de tal modo que cada una de ellas fuera única y bella.

Este libro está diseñado para presentar el lenguaje del arte —sus elementos y principios— de una forma más poética y sugerente, de tal manera que te invite a reconsiderar todo lo que haces en relación con el pastel y los medios mixtos. Te planteo el reto de cuestionar qué es un dibujo y qué podría llegar a ser. Me encantaría que fueras a la esencia y emplearas materiales y herramientas sencillos y económicos para crear un montón de dibujos, en lugar de concentrarte en una sola obra y apegarte a ella. Cada vez que hagas lo que te propongo, podrás desprenderte de las expectativas, relajarte y disfrutar del proceso de creación de arte.

Lo peor que puedes hacerte es:

- elegir un soporte muy caro del que solo tienes una unidad
- usar tus colores favoritos o los máspreciados

- usar una fotografía de referencia que esté perfectamente encuadrada
- seguir trabajando sin convicción sobre algo que deberías haber tirado media hora antes
- preguntar a tu pareja qué opina de lo que estás haciendo

Lo mejor que puedes hacer por ti mismo es:

- usar materiales humildes como papel Newsprint y papel de dibujo para poder JUGAR
- aprovechar todos los materiales que has acumulado durante décadas
- hacer fotografías de referencia que te ofrezcan un montón de ideas de diseño
- hacer muchos dibujos, parar a menudo y acabarlos pronto
- explorar y juzgar por ti mismo

Mi enfoque de la pintura ha cambiado de manera radical a lo largo de los años, debido a la influencia que ha tenido el grabado sobre mí en la última década. He reconsiderado todo lo que creía que sabía sobre el dibujo para liberarme de los juicios negativos y las expectativas, y ha resultado ser una experiencia transformadora. Ahora me siento más entusiasmada por la pintura que nunca y no puedo esperar a ver qué sucede cuando entro en el estudio. Espero de corazón que este libro te ayude a sentirte de la misma manera.

~ DAWN

FIEBRE DEL SÁBADO NOCHE / 56 × 38 CM /
PINTURA AL ÓLEO, PASTEL, CARBONCILLO Y LÁPICES DE
COLORES SOBRE PAPEL PARA MEDIOS MIXTOS

MATERIALES



PASTELES EN BARRA

Yo uso muchas marcas diferentes de pastel en barra, tanto duros como blandos. Entre mis favoritos se encuentran los Great American, Diane Townsend Terrages y Blue Earth. Como dibujo sobre todo con el lateral del pastel, retiro siempre todo el envoltorio, los parto por la mitad y los organizo por colores y tono en una caja.

PANPASTELES

Estos pasteles de alta pigmentación son maravillosos para usar junto con el pastel en barra. Los encuentro útiles para añadir transparencias de color sobre monoprintos, para hacer estarcido, y para añadir capas de imaginería y color. Sueltan menos polvo que la mayoría de los pasteles en barra, se pueden borrar y son fáciles de transportar.



MEDIOS HÚMEDOS

La tinta sumi, las pinturas a base de agua, la acuarela, el gouache y el gesso transparente son medios que uso con el pastel, porque al secarse dan el mismo acabado mate. El óleo mezclable con agua se puede aplicar con un rodillo de entintar para hacer monoprintos, monoprintos de trazo y dibujo con rodillos para estampar.

TEXTURAS Y ESTARCIDOS

Es esencial tener una colección de texturas y plantillas para estarcido con el fin de incorporar a tu trabajo las técnicas de *frottage*, impresión offset, pintura con rodillos para estampar y técnicas de impresión. Las texturas pueden convertirse en un elemento distintivo de tu trabajo y pueden estimular tu creatividad de maneras que nunca habías imaginado.



MEDIOS SECOS Y MATERIALES PARA BORRAR

Prácticamente cualquier medio seco se puede usar con el pastel. Yo uso las barras de carboncillo comprimido General's Jumbo para la mayor parte de mis bocetos porque vienen en tres grados de dureza y no ensucian tanto como otras marcas de carboncillo comprimido. Tienen una superficie amplia que favorece un buen agarre y aristas bien definidas para hacer trazos caligráficos. Los lápices de colores y las ceras también funcionan con el pastel.

Para borrar y hacer trazos por sustracción son necesarias una goma de borrar maleable y una goma plástica dura. Una hoja de afeitar plana es muy útil para rascar las capas de pastel. También se muestran aplicadores de esponja (cuñas para maquillaje), así como trozos de espuma comprimida que uso para mezclar los materiales secos.



HERRAMIENTAS PARA APLICAR Y RETIRAR PINTURA

Necesitarás una superficie de vidrio o una bandeja plana para extender la tinta y pintar, un surtido de rodillos de goma blandos, una colección de pinceles, palillos, toallitas húmedas, trapos, redecilla, tarjetas de crédito, algodón, espuma, esponjas, peines y cualquier otra cosa que se te ocurra para aplicar y retirar tinta o pintura.



TINTA PARA GRABADO AKUA INTAGLIO Y MEDIUM RETARDADOR

La tinta Speedball de Akua Intaglio es perfecta para hacer monotipos con o sin prensa. Como la tinta no se seca si se aplica en una superficie no porosa, tendrás mucho tiempo para trabajar. Se limpia con jabón para platos y agua o bien con toallitas húmedas y, al secarse, da un acabado mate. En lugar de agua, yo uso medium retardador para que la tinta sea más fácil de aplicar. El medium retardador es menos espeso y menos viscoso que la tinta Intaglio y por tanto sirve para hacer reservas.



PAPELES PARA TRANSFER Y GRABADO, PLANCHAS PARA ESTAMPACIÓN.

Los papeles no porosos como el papel para congelar, el encerado, el papel para horno, el papel celofán, el vidrio y las láminas de acetato y de policarbonato pueden usarse como "planchas" o portatintas para estampación manual y procesos de transferencia. Cuando se usa una prensa el vidrio no es recomendable. Incluso los papeles absorbentes como el Newsprint, la cartulina, los papeles satinados y los de color para elaboración de libros se pueden usar como "planchas" para estampar o transferir. Para el grabado y el grabado en relieve, los papeles económicos como el Stonehenge y el Rives BFK funcionan bien. Las toallitas húmedas son perfectas para limpiar las planchas rápidamente y retirar la pintura o tinta.



MEDIOS SECOS Y MATERIALES PARA BORRAR

Prácticamente cualquier medio seco se puede usar con el pastel. Yo uso las barras de carboncillo comprimido General's Jumbo para la mayor parte de mis bocetos porque vienen en tres grados de dureza y no ensucian tanto como otras marcas de carboncillo comprimido. Tienen una superficie amplia que favorece un buen agarre y aristas bien definidas para hacer trazos caligráficos. Los lápices de colores y las ceras también funcionan con el pastel.

Para borrar y hacer trazos por sustracción son necesarias una goma de borrar maleable y una goma plástica dura. Una hoja de afeitar plana es muy útil para rascar las capas de pastel. También se muestran aplicadores de esponja (cuñas para maquillaje), así como trozos de espuma comprimida que uso para mezclar los materiales secos.



HERRAMIENTAS PARA APLICAR Y RETIRAR PINTURA

Necesitarás una superficie de vidrio o una bandeja plana para extender la tinta y pintar, un surtido de rodillos de goma blandos, una colección de pinceles, palillos, toallitas húmedas, trapos, redecilla, tarjetas de crédito, algodón, espuma, esponjas, peines y cualquier otra cosa que se te ocurra para aplicar y retirar tinta o pintura.



TINTA PARA GRABADO AKUA INTAGLIO Y MEDIUM RETARDADOR

La tinta Speedball de Akua Intaglio es perfecta para hacer monotipos con o sin prensa. Como la tinta no se seca si se aplica en una superficie no porosa, tendrás mucho tiempo para trabajar. Se limpia con jabón para platos y agua o bien con toallitas húmedas y, al secarse, da un acabado mate. En lugar de agua, yo uso medium retardador para que la tinta sea más fácil de aplicar. El medium retardador es menos espeso y menos viscoso que la tinta Intaglio y por tanto sirve para hacer reservas.



PAPELES PARA TRANSFER Y GRABADO, PLANCHAS PARA ESTAMPACIÓN.

Los papeles no porosos como el papel para congelar, el encerado, el papel para horno, el papel celofán, el vidrio y las láminas de acetato y de policarbonato pueden usarse como "planchas" o portatintas para estampación manual y procesos de transferencia. Cuando se usa una prensa el vidrio no es recomendable. Incluso los papeles absorbentes como el Newsprint, la cartulina, los papeles satinados y los de color para elaboración de libros se pueden usar como "planchas" para estampar o transferir. Para el grabado y el grabado en relieve, los papeles económicos como el Stonehenge y el Rives BFK funcionan bien. Las toallitas húmedas son perfectas para limpiar las planchas rápidamente y retirar la pintura o tinta.



HERRAMIENTAS PARA ESTAMPACIÓN MANUAL

Puedes usar una cuchara, una espátula de plástico o una plegadera de teflón para transferir una imagen entintada a una superficie de papel. Busca una herramienta que se adapte al tamaño de tu obra y que te resulte cómoda de utilizar para que no se te cansen las manos.



ÚTILES PARA HACER TRAZOS Y MARCAS

Casi cualquier cosa se puede usar para hacer trazos y marcas, por ejemplo: ruedas de trazado, peines, bolígrafos y palillos de modelado para arcilla, entre otros. Los mercadillos de segunda mano son lugares fantásticos para hacerse con nuevas herramientas.



PRENSA MANUAL AKUA

Tiene un diseño ergonómico y es portátil. Sirve para estampación con tintas Akua y es económica y robusta, por lo que resulta una buena alternativa a la estampación manual o a la compra de un tórculo.



TÓRCULO

Un tórculo como este Conrad de mesa para monótipos es perfecto para hacer monótipos. (Imagen proporcionada por Conrad Machine Company)



CÓMO USAR ESTE LIBRO

Este libro trata de cómo aprender a involucrarse en el proceso de pintura con pastel y medios mixtos de una forma que te ayude a ser más creativo y estar más contento con tu trabajo. Para usar este libro, te sugiero que lo leas de principio a fin. Cada capítulo incorpora lo tratado en el anterior. Al final de los capítulos 1-5, se ofrecen ejercicios prácticos con el material presentado en las secciones respectivas. Verás que cada tema se desarrolla en dos páginas para que puedas dejar el libro abierto y probar lo que ves. Espero que te ensucies las manos y también las páginas.

capítulo 1

UNA MIRADA NUEVA AL VOCABULARIO DEL ARTE

Si alguna vez has visto dibujar a un niño pequeño, probablemente te habrás fijado en que ellos se absorben completamente mientras desarrollan su imaginación. Todo su cuerpo parece moverse junto con las ceras mientras éstas registran su energía y movimiento como un sismógrafo. Sus sujetos están vivos para ellos y hasta las ceras parecen cobrar vida. Esto es lo que a veces llamamos "perdernos en nuestro arte", algo que todos ansiamos.

En este capítulo te pido que imagines que vuelves a ser un niño y explores los siete elementos y los siete principios de composición y diseño como si estuvieras oyendo hablar de ellos por primera vez. En esta exploración del lenguaje del arte encontrarás nuevas formas de involucrar tu imaginación y expresar tus emociones. No importa cuánta experiencia tengas con el dibujo o con el pastel: esta es una oportunidad para volver a experimentar la magia y el placer de crear trazos.

Al final del capítulo te guiaré a través de unos ejercicios para que explores los siete elementos y los siete principios de composición y diseño en más profundidad. Junto con estos ejercicios encontrarás el enfoque de la autocritica que uso para ayudarme a crecer como artista. Así comienza un proceso que se repetirá a lo largo del libro a medida que pruebas los materiales y herramientas que se presentan y trabajes para integrarlos a tu propio crecimiento como artista.

**BÚFALO EN CUEVA / 22 × 30 CM / MEDIOS MIXTOS
(ACRÍLICO, PASTEL, CARBONCILLO) SOBRE TABLERO**

Esta imagen expresa el amor que siento por el pastel, el poder de los trazos sencillos y la belleza del color.



capítulo 1

UNA MIRADA NUEVA AL VOCABULARIO DEL ARTE

Si alguna vez has visto dibujar a un niño pequeño, probablemente te habrás fijado en que ellos se absorben completamente mientras desarrollan su imaginación. Todo su cuerpo parece moverse junto con las ceras mientras éstas registran su energía y movimiento como un sismógrafo. Sus sujetos están vivos para ellos y hasta las ceras parecen cobrar vida. Esto es lo que a veces llamamos "perdernos en nuestro arte", algo que todos ansiamos.

En este capítulo te pido que imagines que vuelves a ser un niño y explores los siete elementos y los siete principios de composición y diseño como si estuvieras oyendo hablar de ellos por primera vez. En esta exploración del lenguaje del arte encontrarás nuevas formas de involucrar tu imaginación y expresar tus emociones. No importa cuánta experiencia tengas con el dibujo o con el pastel: esta es una oportunidad para volver a experimentar la magia y el placer de crear trazos.

Al final del capítulo te guiaré a través de unos ejercicios para que explores los siete elementos y los siete principios de composición y diseño en más profundidad. Junto con estos ejercicios encontrarás el enfoque de la autocritica que uso para ayudarme a crecer como artista. Así comienza un proceso que se repetirá a lo largo del libro a medida que pruebas los materiales y herramientas que se presentan y trabajes para integrarlos a tu propio crecimiento como artista.

**BÚFALO EN CUEVA / 22 × 30 CM / MEDIOS MIXTOS
(ACRÍLICO, PASTEL, CARBONCILLO) SOBRE TABLERO**

Esta imagen expresa el amor que siento por el pastel, el poder de los trazos sencillos y la belleza del color.





LOS SIETE ELEMENTOS DEL ARTE

Los siete elementos del arte son empleados por el artista para describir su imaginario. Tal vez conozcas otra versión de esta lista pero no hayas estudiado en profundidad el papel que desempeña cada elemento en la creación de tu imaginario. A medida que leas, ten en cuenta que, si bien cada elemento se presenta de forma individual, es la interacción entre ellos y cómo se relacionan lo que da vida a la historia que el artista quiere contar. Cada elemento transmite un carácter distintivo y registra la energía de quien hace los trazos en el proceso. Es importante que sepas que cualquiera de los elementos puede describir o incluso ser el sujeto de tu pintura.

A continuación encontrarás la definición de los siete elementos: primero la versión tradicional que ya habrás estudiado y después una definición más poética. Espero que esta interpretación alternativa te inspire y te sugiera nuevas formas de considerar cada elemento y la manera en que contribuye a la obra en general.

LÍNEA

Tradicional: la línea es la estela de un punto que se mueve en el espacio y que puede ser bidimensional o tridimensional, abstracto o figurativo.

Innovador: la línea es el registro sismográfico de un trazo; transmite su velocidad, emoción, peso y forma.

FORMA

Tradicional: la forma se crea cuando una línea se cruza consigo misma o intersecciona con otras líneas cerrando un espacio. Las formas pueden ser geométricas u orgánicas.

Innovador: la forma consiste en un grupo de trazos que forman una unidad.

TEXTURA

Tradicional: la textura se refiere a las cualidades táctiles de una superficie o a la representación visual de las cualidades de la superficie.

Innovador: la textura hace que tus ojos recuerden lo que tus manos y tu corazón sintieron cuando tocaron algo.

BORDES

Tradicional: un borde es la frontera de una forma o la intersección de una o más formas.

Innovador: los bordes son los diferentes contornos que detecta el ojo cuando explora el paisaje visual de una imagen.

TONO

Tradicional: los grados de luz y sombra que se usan para describir una imagen.

Innovador: el tono es el arquitecto que construye una estructura por medio de la luz y la sombra.

COLOR

Tradicional: el color está compuesto de tonalidad, saturación e intensidad.

Innovador: el color es la armonía que el artista aporta a su melodía de trazos.

ESPACIO

Tradicional: el espacio artístico se refiere a las fronteras entre el soporte donde se crea una obra de arte, cómo está dividida la superficie y el tipo de ilusión tridimensional que una obra crea para sus observadores.

Innovador: el espacio es el escenario donde los elementos bailan juntos para expresar su magia.



LOS SIETE ELEMENTOS DEL ARTE

Los siete elementos del arte son empleados por el artista para describir su imaginario. Tal vez conozcas otra versión de esta lista pero no hayas estudiado en profundidad el papel que desempeña cada elemento en la creación de tu imaginario. A medida que leas, ten en cuenta que, si bien cada elemento se presenta de forma individual, es la interacción entre ellos y cómo se relacionan lo que da vida a la historia que el artista quiere contar. Cada elemento transmite un carácter distintivo y registra la energía de quien hace los trazos en el proceso. Es importante que sepas que cualquiera de los elementos puede describir o incluso ser el sujeto de tu pintura.

A continuación encontrarás la definición de los siete elementos: primero la versión tradicional que ya habrás estudiado y después una definición más poética. Espero que esta interpretación alternativa te inspire y te sugiera nuevas formas de considerar cada elemento y la manera en que contribuye a la obra en general.

LÍNEA

Tradicional: la línea es la estela de un punto que se mueve en el espacio y que puede ser bidimensional o tridimensional, abstracto o figurativo.

Innovador: la línea es el registro sismográfico de un trazo; transmite su velocidad, emoción, peso y forma.

FORMA

Tradicional: la forma se crea cuando una línea se cruza consigo misma o intersecciona con otras líneas cerrando un espacio. Las formas pueden ser geométricas u orgánicas.

Innovador: la forma consiste en un grupo de trazos que forman una unidad.

TEXTURA

Tradicional: la textura se refiere a las cualidades táctiles de una superficie o a la representación visual de las cualidades de la superficie.

Innovador: la textura hace que tus ojos recuerden lo que tus manos y tu corazón sintieron cuando tocaron algo.

BORDES

Tradicional: un borde es la frontera de una forma o la intersección de una o más formas.

Innovador: los bordes son los diferentes contornos que detecta el ojo cuando explora el paisaje visual de una imagen.

TONO

Tradicional: los grados de luz y sombra que se usan para describir una imagen.

Innovador: el tono es el arquitecto que construye una estructura por medio de la luz y la sombra.

COLOR

Tradicional: el color está compuesto de tonalidad, saturación e intensidad.

Innovador: el color es la armonía que el artista aporta a su melodía de trazos.

ESPACIO

Tradicional: el espacio artístico se refiere a las fronteras entre el soporte donde se crea una obra de arte, cómo está dividida la superficie y el tipo de ilusión tridimensional que una obra crea para sus observadores.

Innovador: el espacio es el escenario donde los elementos bailan juntos para expresar su magia.



LOS SIETE PRINCIPIOS DEL ARTE

Los principios de diseño y composición se usan para organizar los elementos. Es más fácil identificar los problemas que presenta un trabajo, o evaluar la obra terminada, cuando se usan estos principios como guía para observar la obra con objetividad. A continuación se incluyen los siete principios que yo encuentro más útiles. En lugar de tratar de definir el principio, proporciono una serie de preguntas, las que me hago a mí misma porque me ayudan a valorar cómo está expresado cada principio en una imagen particular. Cuando tengo algún problema con una obra, mi proceso de evaluación consiste en hacer un inventario de cada uno de los elementos del arte y después ver cómo están funcionando para reforzar los principios. Uso este proceso una y otra vez hasta que la obra está terminada. Profundizaré en este proceso que puedes utilizar para evaluar tus trabajos más adelante en este mismo capítulo.

UNIDAD Y ARMONÍA

- ¿El trabajo parece terminado? ¿Los elementos parecen funcionar como un todo para respaldar el "carácter" principal, o están compitiendo unos con otros o disputándose la atención?
- ¿Parece que la misma persona ha hecho toda la obra, o hay partes que muestran un carácter distinto al resto?
- ¿Hay áreas que parezcan no resueltas o tentativas?

VARIEDAD Y CONTRASTE

- ¿Hay suficiente (o demasiada) variación entre los elementos para mantener la atención del observador? ¿O se aprecia una monotonía que hace al trabajo aburrido?
- ¿Los elementos se relacionan unos con otros de manera demasiado regular o previsible?
- ¿Hay suficiente variedad de tamaños (pequeño, mediano y grande)?
- ¿Hay algún elemento que destaque por ser único o diferente de los que le rodean?

PREDOMINIO Y ÉNFASIS

- ¿Qué llama mi atención primero y por qué? ¿Es ahí donde quiero que se dirija el ojo del observador?
- ¿Hay una jerarquía visual que aporte claridad cuando una cosa es más importante que otra?

- ¿Hay un elemento que sea "la estrella del espectáculo", apoyado por el resto de elementos?

MOVIMIENTO Y DIRECCIÓN

- ¿Cómo está guiado el ojo del observador por la composición?
- ¿Dónde o por qué abandona el ojo a la imagen?
- ¿Hay algo que impida o distraiga el movimiento del ojo? Y, en tal caso, ¿es deliberado?
- ¿Hay ángulos, curvas, flechas o movimientos figurados o de trasfondo que impidan que el observador recorra con su mirada toda la pieza?

ESCALA Y PROPORCIÓN

- ¿Hay una manera de decir cuán grande o pequeña, distante o cercana, es la imagen?
- ¿Cuál es el ángulo de visión del observador y cómo afecta a la respuesta que tenemos ante la imagen?
- ¿Sentimos que hay una relación entre las partes de la imagen y el todo? ¿De qué manera ayuda o entorpece el formato que le hemos dado a la obra?

REPETICIÓN, RITMO Y PATRÓN

- ¿Hay un pulso visual que favorezca o entorpezca la observación de la imagen? Y, en tal caso, ¿qué papel desempeña en la creación de movimiento, estado de ánimo o estructura?
- ¿El uso de patrones es decorativo o de apoyo? ¿Cómo se usan los patrones para crear escala o espacio?
- ¿Hay un eco visual o repetición de elementos que sirva de apoyo al tema de la obra?

EQUILIBRIO

- ¿Se percibe una sensación de peso visual que haga que la composición parezca desequilibrada?
- ¿Puede eliminarse algún elemento sin que afecte a la composición?
- ¿Hay áreas que parecen innecesariamente abarrotadas? ¿Hay otras que resultan vacías?
- ¿Hay áreas que parezcan generar tensión por estar próximas a uno de los bordes del soporte de la obra?

LÍNEA

... el registro sismográfico de un trazo; transmite su velocidad, emoción, peso y forma.

Igual que el músico varía el sonido de su instrumento, el artista escoge de un amplio menú de trazos para conectar con el observador. La fuerza, el peso, la atención, la intención, el estado de ánimo y la velocidad se pueden sentir por medio de la línea del artista. Las líneas pueden desvanecerse, serpentejar, saltar, retorcerse o arrastrarse por la página. Una línea puede ser la estela que deja un pez tras él en el agua, o el borde entre el mar y la arena. Una línea puede ser la grieta que se expande en una acera o la marca de un gusano en la

corteza. Líneas pueden ser las huellas de un ciervo en la nieve, o las marcas que dejan en la arena las hierbas de las dunas. Cada línea es diferente por su carácter y su cualidad. Cuando el artista hace trazos o líneas, está registrando sus sentimientos e intención, así como conectando con la energía del objeto o la imagen que está creando. Una línea es como una respiración: cuando se pone toda la atención en sentirla, cada una de ellas se vuelve única y fascinante.

PERAS QUE ENFATIZAN LA LÍNEA

Cuando observes esta imagen, concéntrate en cómo se usa la línea para:

- sugerir carácter
- definir formas
- describir contornos y bordes
- sugerir masa y volumen, peso y tamaño
- crear grupos de líneas que se mezclan juntas creando un tono
- hacer que una zona o borde resalten



LÍNEA / 30 x 41 CM / CARBONCILLO SOBRE PAPEL DE DIBUJO



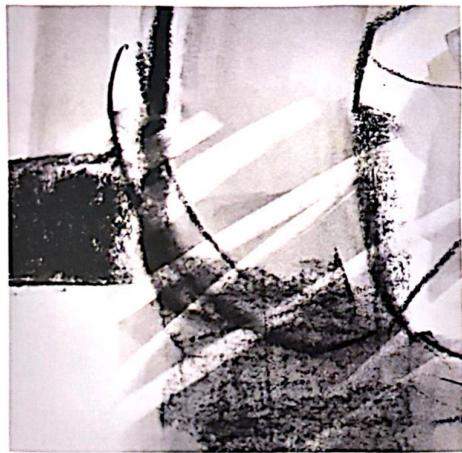
Fíjate en cómo la línea se rompe y varía su peso y anchura. El ojo rellena los huecos y completa la linea.



Una linea en zigzag se usa para añadir valor a la zona sombreada de la pera. Los dos tallos se describen de manera diferente con trazos caligráficos creados retorciendo el carboncillo mientras se cambia la presión. Cada tallo tiene un carácter ligeramente diferente.



Las marcas de borrador aportan textura a la superficie y son un eco de los trazos en zigzag en la imagen previa, pero a una escala mayor. La goma de borrar cruza los bordes de la pera desafiando así una descripción realista en términos espaciales.



Fíjate en cómo algunas líneas están borrosas y algunas muy definidas. Cada línea puede expresar una cualidad única según cómo se cree y según la superficie donde se aplique.



Fíjate en cómo los puntos y rayas implican una linea, como si fuera una costura en una tela. Esta variación de linea es apenas visible pero aporta matices a los trazos de esta imagen.

FORMA

... un grupo de trazos que forman una unidad.

Las formas no tienen por qué estar encerradas dentro de una línea. Un grupo de gansos en vuelo forman una "V", una bandada de golondrinas sobrevolando un pasto es una forma en constante cambio. Una forma puede ser plana o tener un contorno, otras pueden ser más redondeadas o dimensionales. Al dibujar, esto se traduce en la creación de formas con distintos tipos de bordes. Por ejemplo, los gansos en "V" son como una línea de puntos, pero nuestros ojos cierran el triángulo y conectan los puntos interpretando una forma, incluso aunque no esté cerrada o conectada. La bandada de golondrinas tiene una apariencia tridimensional porque forma una

unidad de tono y de textura; a veces, la forma o los bordes de la bandada parecen oscuros o claros, porque la densidad de los pájaros está siempre cambiando. A mayor número de pájaros, mayor número de trazos superpuestos, lo cual equivale a una textura más densa, o a un tono más oscuro. Si pensamos en crear formas que resulten intrigantes al observador, podemos generar arte que resulte nuevo, diferente y excitante. En otras palabras, el artista puede sentirse libre de recrear sus sujetos de maneras nuevas, con nuevas formas, formas que no están cerradas y separadas del entorno o del fondo, sino que entran y salen, se adelantan y se atrasan.

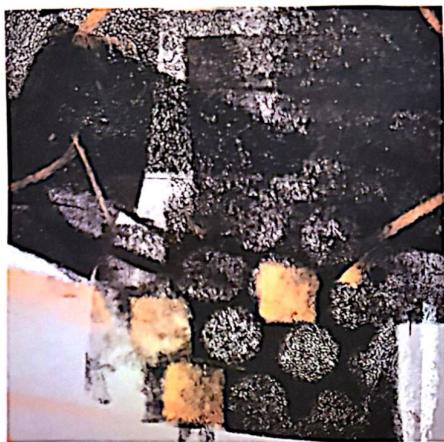
PERAS QUE ENFATIZAN LA FORMA

La línea y el color también están presentes en esta imagen, pero concéntrate en cómo se usa la forma para:

- crear una especie de línea del horizonte implícita
- dividir el espacio en formas pequeñas, medianas y grandes
- conectar y vincular zonas diferentes
- crear bordes (en las peras, por ejemplo) sin usar líneas
- aportar ritmo visual por medio de la repetición de formas pequeñas
- representar una forma plana o gráfica más que una forma realista o que sugiere volumen
- conectar tres bordes de la composición mediante el uso de la forma
- crear profundidad por medio del solapamiento



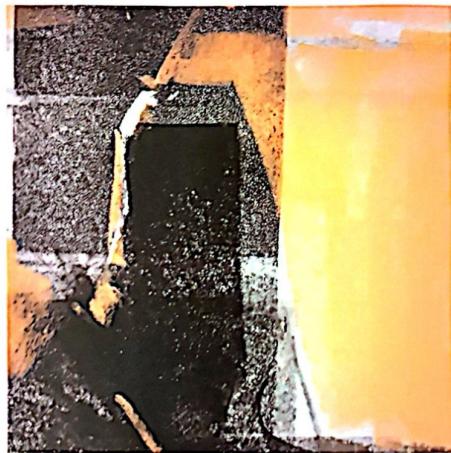
FORMA / 30 x 41 CM / CARBONCILLO, PASTEL Y ÓLEO SOBRE PAPEL DE DIBUJO



Pequeñas formas crean un patrón que se funde con una forma mayor. Esta forma oscura parece estar delante y detrás de las peras al mismo tiempo. Este tipo de espacio se vuelve imaginario más que puramente representativo.



Fíjate en cómo la forma del fondo entra en la forma de la pera. La forma del interior de la pera define el borde y ayuda a evitar el efecto de "figura coloreada".



Grandes formas rectangulares parecen fluir delante y detrás de las peras. Unas pocas líneas que describen mínimamente los bordes de la pera contrastan con unas formas más geométricas. La pera se describe mediante formas de color plano colocadas unas junto a otras, más que con colores mezclados o aplicados por capas.



La repetición de líneas verticales crea una frontera visual que define el primer plano del espacio del dibujo, haciendo que las peras parezcan estar detrás de esta "valla". Las líneas se agrupan y crean una forma que ayuda a dirigir el ojo del observador hacia arriba, hacia los tallos.

TEXTURA

... hace que tus ojos recuerden lo que tus manos y tu corazón sintieron cuando tocaron algo.

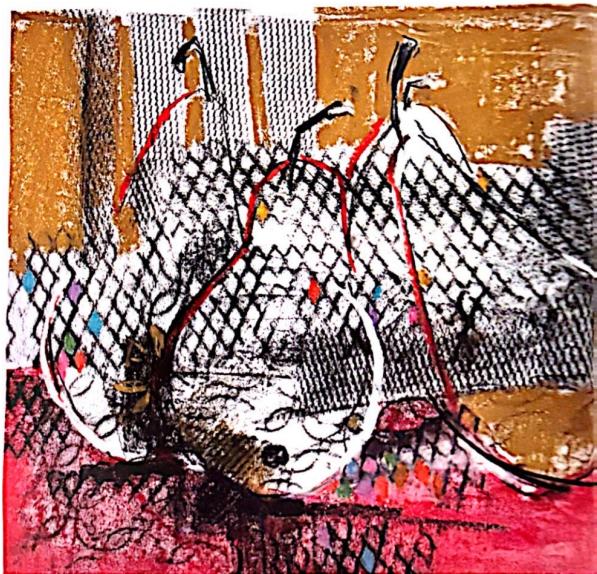
Yo uso la textura para provocar conexiones visuales inesperadas y únicas empleando técnicas de dibujo y de otra índole. Puesto que la textura tiene el poder de evocar recuerdos relacionados con el tacto, los ojos pueden hacer conexiones visuales más metafóricas y poéticas que predecibles. Para mí, la construcción de texturas visuales, ya sean atrevidas o sutiles, y el entramado imaginario que se obtiene como resultado, es el comienzo de la verdadera diversión a la hora de dibujar. Puede ser tentador pensar que las texturas son generadas por la superficie física del soporte o de las ilusiones que se pueden crear con un determinado medio al pintar. Trabajar con procesos de grabado y

estampación y medios mixtos ha ampliado mi visión de lo que puede ser la textura hasta verlo como tal vez el elemento más rico de todos. La textura puede emerger al colocar objetos debajo del soporte, raspando capas con diversos útiles, o con aditivos físicos al medio. Puedo manipular y combinar cada uno de los otros elementos para crear texturas que podrían sugerir un abanico prácticamente ilimitado de reacciones en el observador. Aunque todos los elementos son importantes, a mí me fascinan y me entusiasman particularmente las oportunidades visuales que me proporciona la exploración de la textura.

PERAS QUE ENFATIZAN LA TEXTURA

Aunque aquí están presentes la línea, la forma y el color, el elemento predominante de esta imagen es la textura. La textura en un dibujo o pintura puede ser visual o física. En estas imágenes no hay relieve en la superficie del papel, se trata de una representación visual de la textura. Fíjate en cómo se usa la textura en este dibujo para:

- ayudar a que el ojo se desplace por la imagen y crear espacio
- unificar el grupo de peras como una sola forma al traspasar las fronteras entre ellas
- Evocar el recuerdo de objetos no relacionados que pueden compartir esta textura de rombos (la mesa del patio, una cesta, etc.)
- sorprender al ojo porque la textura es inesperada
- dividir el espacio de formas diferentes que permiten el uso de la línea y la forma dándoles papeles diferentes
- crear tonos más claros y más oscuros superponiendo texturas y usando texturas que tienen escamas distintas



TEXTURA / 30 x 41 CM / CARBONCILLO, PASTEL Y LÁPICES DE COLORES SOBRE PAPEL DE DIBUJO



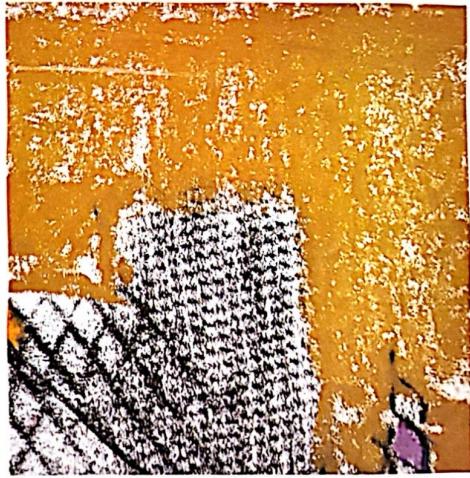
Una línea blanca se emplea para separar la forma de la pera del fondo; dicha línea también se relaciona con los espacios blancos de la textura. Jugar con diferentes maneras de representar el espacio recurriendo a la textura es divertido.



La textura se usa para describir tanto el fondo como las peras. La línea actúa en contraste para encontrar los bordes de las peras.



Una mezcla de texturas, líneas y color crea una especie de paisaje imaginario dentro del círculo. Aunque no se ha representado ninguna fuente de luz, nuestro cerebro interpreta la oscuridad bajo la parte inferior de la pera como una sombra arrojada por ella.



Las texturas se solapan para unirse con formas del fondo que podrían interpretarse como edificios o estructuras. Esto estimula la imaginación y nos lleva a participar en la narrativa de la historia.

BORDES

. . . los diferentes contornos que detecta el ojo cuando explora el paisaje visual de una imagen.

Imaginate que conduces por una autopista y pasas a un camino de tierra lleno de baches. La transición es como mínimo drástica. Ahora piensa que mueves la mano por la superficie del brazo de una persona y pasas al brazo de otra persona distinta. Se trata de una transición mucho más sutil. Cuando dibujamos, los artistas prestamos mucha atención a todos los matices de la cualidad de los bordes. Los bordes pueden ser muchas más cosas, a parte de duros o blandos. Un borde puede ser misterioso, impredecible, irregular y cambiante, según su carácter, y muchas cosas más. Los bordes retorcidos y definidos son totalmente diferentes de los húmedos y pastosos, tanto en el aspecto emocional como en el físico o el intelectual.

Mi reto artístico personal ha sido aprender a no definir todos los bordes. Permitir que los bordes

pierdan definición y desaparezcan significa renunciar a representar todas las transiciones de manera definida.

Enfrentarme a este reto me ha llevado a inventar formas nuevas de trabajar los bordes, como por ejemplo explorar la interacción de las capas, traer las texturas del fondo al primer plano, ignorar líneas y fronteras visuales, y arrastrar trazos y herramientas por encima de los bordes de los objetos. Todo esto invita a que se dé una creación de formas única e impredecible. Todavía tengo que recordarme a mí misma no convertir todo en un borde marcado y dejar que la grava se mezcle con la hierba. Saber cómo usar tus herramientas y medios para crear bordes con una amplia variedad de cualidades es crucial para gestionar y manipular el elemento del espacio en tus imágenes.

PERAS CON CÍRCULOS, AMARILLO, ROSA Y NEGRO

Los elementos de forma, línea, textura, color y tono están presentes en esta imagen, pero la forma de trabajar los bordes es lo más interesante. Fíjate en cómo los bordes:

- aparecen y desaparecen a medida que recorres la imagen
- comparten más de un espacio específico describiendo dos objetos al mismo tiempo
- crean una variación y un interés inesperados
- separan algunas formas y al mismo tiempo difuminan los bordes de otras
- parecen tener una cualidad de movimiento





Esta línea crea un borde duro que es oscuro por un lado y muy luminoso por el otro. Este enfoque se emplea en todas las peras para aportar peso visual, conferir una cualidad gráfica a la imagen y crear un "pulso" visual que recorre toda la imagen.



Los bordes aquí son un conglomerado de línea, textura, forma y tono. Como resultado de esta combinación, el espacio resulta ambiguo y transmite una sensación ligera y flotante que contrasta con el borde duro y pesado.



Las líneas que representan los tallos parecen flotar hacia arriba como cintas de cometa, mientras que los bordes de las peras son sobre todo suaves y poco definidos. La imagen general da la sensación de que las peras están a punto de despegar, que casi se están convirtiendo en humo.



Se pueden crear cambios muy sutiles en un borde mediante un color que casi desaparece, como puedes ver aquí entre la línea amarilla, el pastel blanco y el blanco del papel.

TONO

... es el arquitecto que construye una estructura por medio de la luz y la sombra.

Como muchas personas, aprendí a dibujar primero con línea y después con mancha. Esta es la diferencia entre esculpir con alambre o esculpir con arcilla. Sentía que dibujar el contorno de un sujeto me ayudaba a desarrollar una línea sensible, pero no me ayudaba a entender las formas subyacentes que mantienen al sujeto íntegro. El tono, que muestra la masa del sujeto mediante los patrones de luz y sombra que se observan en él, se me escapaba. Durante cinco años centré mi atención en dibujar solo con mancha, usando el lateral de la barra de pastel para crear formas con un determinado tono, sin recurrir al uso de la línea. Tuve que desarrollar una mayor apreciación y entendimiento

de cómo se movía la luz por las formas para producir los tonos que describen su volumen y su estructura. Centrarme en el tono me llevó a trabajar desde el interior de las formas hacia el exterior. En lugar de visualizar simplemente los bordes, veía y sentía las grandes formas. Trabajar mediante la sustracción con frecuencia lleva a emplear tonos más claros, mientras que trabajar mediante la adición tiende a producir tonos más oscuros. Explorar esto me permitió descubrir que si quería que algo fuera oscuro, necesitaba ubicar algo de un tono más claro justo al lado, y viceversa. Al final, entendí que el color no es más que tono con pigmento añadido y que puede cambiarlo todo.

PERAS QUE ENFATIZAN EL TONO

Esta imagen fue creada poniendo énfasis en la mancha, usando el lateral de una barra de carboncillo para crear trazos tonales más que líneas. Empecé aplicando carboncillo al papel para lograr un tono medio claro y después añadi y retiré carboncillo para crear el resto de la imagen. En ocasiones utilicé la punta del carboncillo para aportar a un tono un aspecto "plumoso" mediante un sombreado de líneas finas juntas (esto también puede hacerse con una goma de borrar). La presión que se usa en cada uno de estos métodos afecta a la oscuridad o luminosidad del tono creado. Fíjate en como aquí el tono se empieza para:

- sugerir un estado de ánimo, un sentido de tiempo y un entorno por medio de la calidad de la luz y la proporción entre luces y sombras
- crear un ritmo visual de claroscuros
- crear un punto focal (o no)
- hacer que los objetos parezcan tener volumen, profundidad y peso
- hacer que los bordes llamen la atención o desaparezcan



TONO / 30 × 41 CM / CARBONCILLO SOBRE PAPEL DE DIBUJO

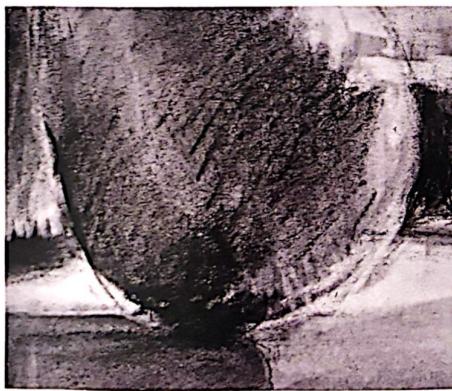
- detener o redirigir el ojo del observador
- crear una sensación de movimiento dirigido
- otorgar intensidad emocional por la forma en que el tono está situado en la página



El patrón de claroscuro está muy claro aquí. El borde izquierdo de la pera de la derecha parece venir hacia delante por contraste con la parte oscura de la pera de la izquierda. Las sombras y los reflejos crean formas de luz y sombra que transmiten volumen, peso y superficie a los objetos.



El borde de la pera del centro es un borde perdido porque tiene el mismo valor claro que la zona que lo rodea. De forma similar, el borde de la pera de la izquierda se pierde porque tiene el mismo valor oscuro que el fondo. El acusado contraste de tonos hace que el tallo acapare la atención.



Hay muchas maneras de crear tono: con líneas, con líneas sobre manchas, con textura, etc. En este ejemplo, puedes ver cómo las líneas que están dentro de la zona más oscura de la pera ayudan a describir la redondez del objeto.



La ubicación de los tonos en un espacio o forma afecta considerablemente al poder emocional de la composición. En este ejemplo, los tonos oscuros están apiñados en la parte inferior izquierda y parecen sobrepasados por los tonos medios y las luces.

COLOR

... es la armonía que el artista aporta
a su melodía de trazos.

En uno de mis talleres conocí a un estudiante con mucha experiencia en dibujo con pastel que nunca había dibujado a partir de una referencia fotográfica en blanco y negro. Siempre usaba fotografías en color como referencia. Cuando acabó un ejercicio diseñado para explorar el valor tonal del color, literalmente lloró de alegría al experimentar la libertad que le dio aquella experiencia. El color es con mucho el elemento más subjetivo, y a los postelistas les encanta. Pero con mucha frecuencia, las barras de color permanecen sin usar en su caja porque el paisaje que rodea al artista o las referencias que usan para su trabajo no contienen esos colores. Darte cuenta de que puedes usar cualquier color de tu caja siempre

que tenga el tono adecuado es increíblemente liberador. Este es mi mantra cuando enseño, no puedo exagerar la importancia de dibujar en blanco y negro una y otra vez, hasta que el color se convierte en una manera de aportar armonía visual a los trazos y tonos que ya están ahí.

En diseño gráfico, el color se emplea a menudo para agrupar información o crear asociaciones entre elementos. La forma y el color pueden funcionar juntos para agrupar elementos y darles o quitarles importancia. En este libro no profundizo en la teoría del color, pero sí te sugiero que tomes las imágenes en color que se muestran y las conviertas en imágenes en blanco y negro, para que puedas entender el tono que hay detrás de cada elección de color.

PERAS Y COLOR

La imagen que ves aquí es muy similar a la imagen de carboncillo que ilustra el tono, salvo que aquí se emplea el color para transmitir la cualidad de la luz y el carácter del sujeto. Fijate en cómo el color puede:

- crear un estado de ánimo y una sensación de entorno
- evocar una sensación de temperatura y espacio
- crear un ritmo visual o movimiento
- crear una sensación de armonía o disonancia visuales
- conectar formas o sujetos por asociación de colores similares
- dar énfasis a una zona o elemento



COLOR / 30 x 41 CM / PASTEL SOBRE PAPEL DE DIBUJO



Intensificar la saturación hace aumentar la temperatura de color y cambia por completo el carácter de la imagen.



Aumentar el contraste entre tonos de color modifica el impacto emocional de la imagen.



Alterar la tonalidad de la imagen modifica la temperatura de color y transmite un carácter distinto.



Aumentar la luminosidad de la imagen realza los bordes perdidos y altera la sensación general de peso visual de la imagen.

ESPACIO

... es el escenario donde los elementos bailan juntos para expresar su magia.

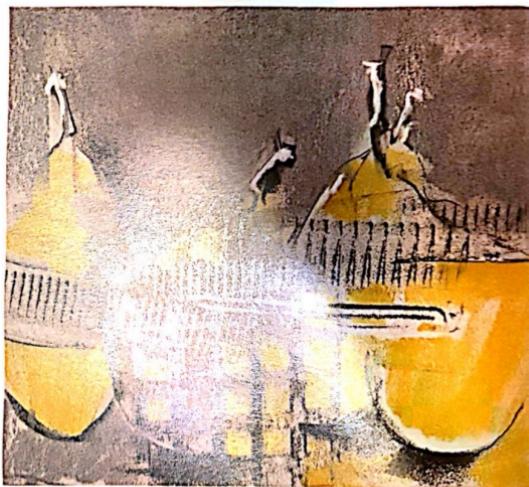
Podría decirse que cada uno de los elementos del arte actúa de manera independiente y en relación con los demás para crear espacio. El artista puede manipular el espacio para que parezca superficial, profundo, retorcido, comprimido, plano, combado, fracturado, realista, imaginario, multidimensional o artificioso. El artista puede escoger dónde situar los elementos de la imagen en el soporte para crear tensión o equilibrio. El artista puede llenar áreas de un dibujo o pintura con quietud o actividad, vastedad o intimidad. La forma en que el artista aplica la información en las distintas

capas, en términos de opacidad y transparencia, puede afectar a la manera en que el observador percibe la imagen y la narrativa de la obra. Aquello que se enfatiza, en términos de bordes, tono, color, forma, línea, textura —así como lo que no se enfatiza— se convierte en crucial para la historia que el observador crea en su mente. El artista monta el escenario para contar su historia, y en ese escenario es donde los elementos bailan y despliegan su magia. El artista es el director de ese escenario, el creador del mundo y de la historia que quiere expresar.

PERAS QUE ENFATIZAN EL ESPACIO

Fijate en cómo la sensación de "espacio" en esta imagen es completamente diferente a la de la imagen previa. La línea se emplea para describir el contorno de las peras. Hay básicamente dos formas: las peras agrupadas y el espacio negativo. El aspecto tonal se limita a una combinación de tonos claros, medios y oscuros. La textura crea un camino visual que recorre la imagen y rompe la forma. Los bordes son en su mayoría duros o inexistentes. El color se usa para crear una forma conectada. El espacio parece comprimido y aplanoado por el solapamiento de formas recortadas y porque toda la imagen se ha llevado hacia la izquierda de la página, permitiendo que el sujeto se salga del papel. En esta imagen, el espacio —más que las peras— es el sujeto. Fijate en cómo el espacio puede:

- parecer plano, superficial, profundo, imaginario, implícito, sugerir capas, parecer fracturado
- transmitir emociones según resulte calmado, abarrotado, activo, agitado, misterioso, etc.
- parecer tener un peso o tensión visual

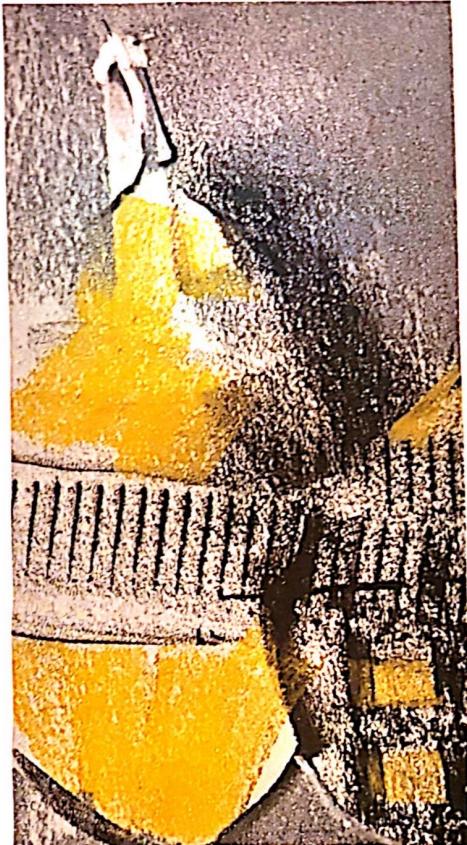


ESPACIO / 30 • 41 CM / CARBONCILLO, PASTEL, LÁPICES DE COLORES SOBRE PAPEL DE DIBUJO

- debido a la ubicación y tamaño de los objetos
- alterarse al manipular la representación de distancias para contradecir las expectativas



La única distancia representada aquí procede del solapamiento de las peras. Se sugiere que las peras arrojan una sombra sobre una pared posterior.



En este ejemplo, la única sensación de espacio procede de la sombra que arroja la pera de la derecha, que parece al mismo tiempo separarla y fundirla con el primer plano.

Algunas partes de la pera parecen emergir del fondo mientras que otras partes parecen hundirse en él. La textura de "gofre" crea cortes visuales en la superficie de la pera, mientras que la textura dentada conecta las peras como si fuera una cremallera.

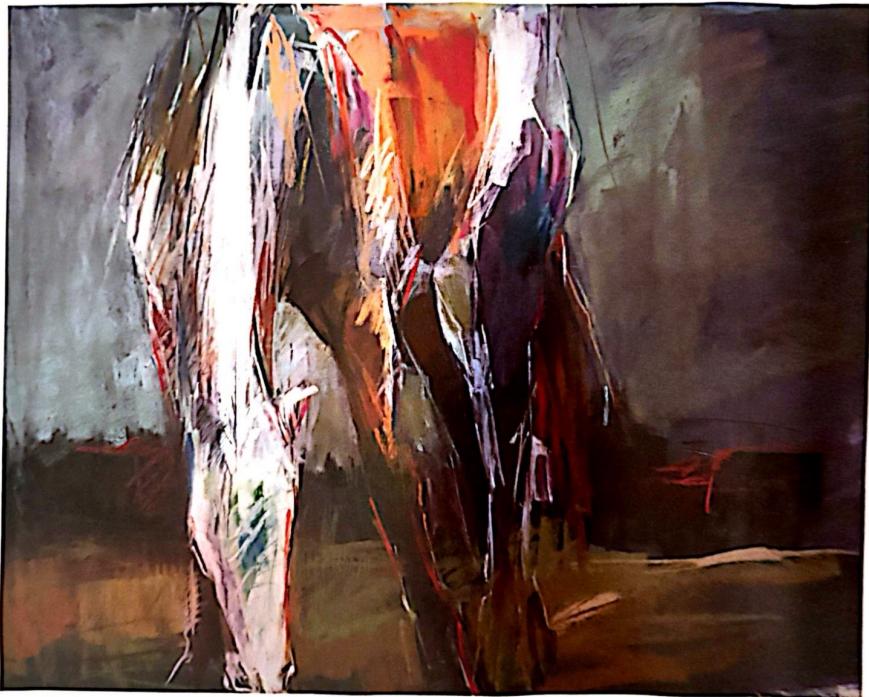


El patrón dentado crea movimiento visual y una especie de perspectiva atmosférica a medida que se disuelve con el fondo.

FUNDAMENTOS DE LOS PRINCIPIOS DE DISEÑO

Como seres humanos, nuestro cerebro está programado para que nuestros ojos respondan al mundo. Agrupamos las cosas por tamaño y forma con el fin de valorarlas; percibimos el movimiento y la dirección para poder responder en concordancia; notamos las semejanzas y diferencias entre lo que es familiar y lo que no; y percibimos cuándo las cosas están torcidas o inestables para poder mantener el equilibrio y asegurar la supervivencia. Vamos automáticamente al lugar de mayor contraste o al punto óptimo de un rectángulo

gracias a nuestro sentido de la proporción y del espacio, que tenemos incorporado. Respondemos a la repetición y tenemos la necesidad de poner orden en el caos visual. Nuestra percepción visual se refleja en los principios de diseño. Cuando me di cuenta de cómo y por qué ordenan mis ojos la información de la manera en que lo hacen, los principios de diseño cobraron un nuevo sentido para mí. Cuando pinto, imagínate que eres el director y coreógrafo de los elementos del arte que están sobre el escenario. ¡Están a tu servicio!



HABLANDO CON LA GENTE DEL PASTO

/ 56 x 76 CM / PASTEL Y ÓLEO SOBRE PAPEL RIVES BFK

HORIZONTE BAJO

Comencé esta pintura estableciendo una línea del horizonte bajo para tener un cielo grande. La gradación del cielo, de oscuro a claro, crea un movimiento visual

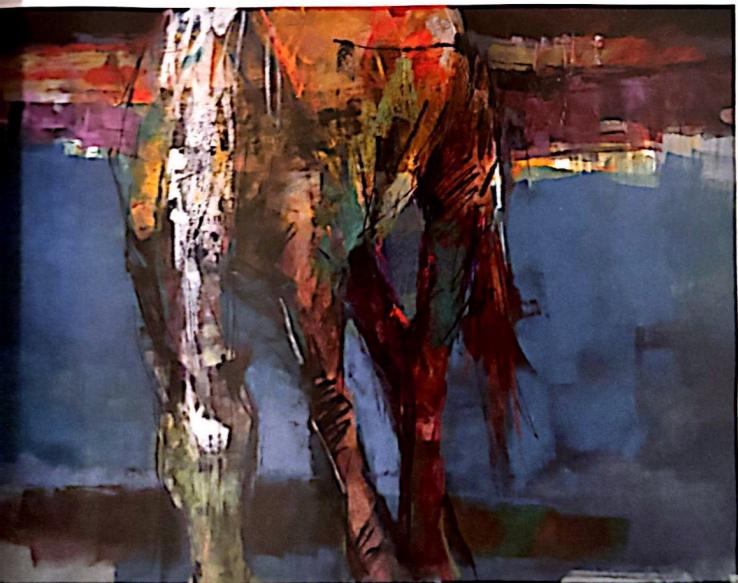
de derecha a izquierda que se detiene en la curva blanca del cuello. El uso de un gris neutro intensifica el color presente en la figura del caballo para crear un equilibrio entre la quietud y el movimiento. (Usé la misma referencia para cada una de estas tres pinturas pero las organicé de forma diferente para que cada una transmita un carácter y una historia distintas).



ALIMENTO PARA EL PENSAMIENTO / 56 • 76 CM / PASTEL SOBRE MONOTIPO Y MONOTIPO DE TRAZO SOBRE PAPEL STONEHENGE

ABSTRACCIÓN

Empecé con un monotipo de fondo abstracto, compuesto de color y texturas. Más tarde, hice un monotipo de trazo para la figura del caballo, que superpuso al monotipo base. Luego usé el pastel para integrar el caballo y el fondo. Este proceso de creación de imágenes receptivo y basado en la respuesta sucesiva es como una improvisación de jazz, en el sentido de que la imagen va evolucionando según lo que sucede en el momento anterior.



PASTANDO EL AZUL / 56 • 76 CM / PASTEL, GOUACHE Y ACRÍLICO SOBRE PAPEL STONEHENGE

HORIZONTE ALTO

Esta composición muestra una línea del horizonte alta, con un campo intermedio de color azul. Quería que cada pasaje de color fuera como un conjunto de notas diferentes, mi propia interpretación del "blues". Esta pintura evolucionó a medida que yo iba respondiendo a cada matiz hasta que sentí que estaba completa.

SIETE PASOS PARA PRACTICAR LA AUTOCRÍTICA

El propósito principal de una crítica es ayudarte a resolver cuestiones que están causando problemas en una obra de arte y ayudarte a decidir si algo está "terminado". El objetivo en ambos casos es identificar áreas problemáticas y después determinar las opciones posibles para resolver los problemas. Por ejemplo, si la cuestión es dónde o cómo está siendo guiado el ojo por la imagen, la solución podría ser añadir más o menos contraste, endurecer o atenuar un borde, cambiar un color o suavizar una textura. A menudo, el problema no reside donde uno cree. El problema está con frecuencia en otro lugar de la pintura. Ahí es cuando otro par de ojos o un sistema de evaluación pueden ser útiles.

El proceso de evaluación necesita tener en cuenta cómo funcionan los elementos individualmente y en conjunto para transmitir lo que el artista quiere transmitir. Los cambios que se hacen en una parte de un dibujo afectan al resto de los elementos y tal vez crean la necesidad de realizar más ajustes. A medida que implementas cada

cambio, tu comprensión de la imagen en su conjunto evoluciona, hasta que al fin converges en una solución que parece satisfacer los siete principios de diseño.

He aquí los siete pasos que yo encuentro útiles a la hora de criticar mi trabajo:

1. toma una fotografía de la imagen para forzarte a objetivar la obra.
2. haz un inventario de cómo funciona cada elemento.
3. identifica cuáles son los problemas.
4. considera las opciones de cambios.
5. implementa los cambios uno por uno.
6. evalúa cómo funcionan los principios.
7. repite el proceso hasta que sientas que has llegado a una buena solución.

ARMONÍA PERFECTA
(INACABADO) / 56 x 76 CM /
PASTEL Y MEDIOS MIXTOS SOBRE
PAPEL BFK RIVES

EVALUAR Y ANALIZAR
Este es el punto en el que comencé a evaluar si la obra estaba lista.



ELEMENTOS

Así fue mi proceso de pensamiento: empleé el lenguaje del arte para hacer un inventario de cómo los elementos están o no funcionando en esta obra:

LÍNEA: por lo general me gusta cómo las líneas verticales de la roca dan ritmo a la pieza. La línea que parece captar demasiado mi atención es la línea blanca que está sobre el acantilado más lejano. Ese borde blanco me atrae porque contrasta fuertemente con la oscuridad del cielo. Sé que no quiero que ese sea un punto focal, de modo que tengo que atenuar el tono.

FORMA: veo básicamente cuatro formas: el acantilado oscuro junto con el cielo; el muro de roca; el suelo donde está situado el caballo; y el caballo. Las formas del caballo se dividen demasiado, en especial en la cabeza y el cuello. Me gustaría que el caballo se percibiera más como parte del paisaje que separado de él, como ahora lo veo. Tal vez haya demasiadas formas en el caballo. ¿Cómo puedo simplificarlo?

TEXTURA: la textura no desempeña un papel importante en esta pintura. Las rocas se perciben como rocas sin una descripción minuciosa, así que puedo pasar a los bordes.

BORDES: me parece que resultan ásperas las transiciones entre los bordes de las rocas y el cielo, entre una roca y otra justo detrás del caballo, y entre los bordes de color a lo largo del cuello del caballo. Necesito considerar cómo ocuparme de estos bordes.

TONO: el acantilado lejano parece demasiado oscuro y se confunde demasiado con el cielo. El tono del primer plano parece demasiado oscuro y contrastado, al igual que el cuello del caballo. ¿Qué puedo hacer para integrar el caballo, el primer plano y el fondo con el fin de lograr una pintura más interesante? ¿Cómo puedo aportar misterio o un elemento de descubrimiento?

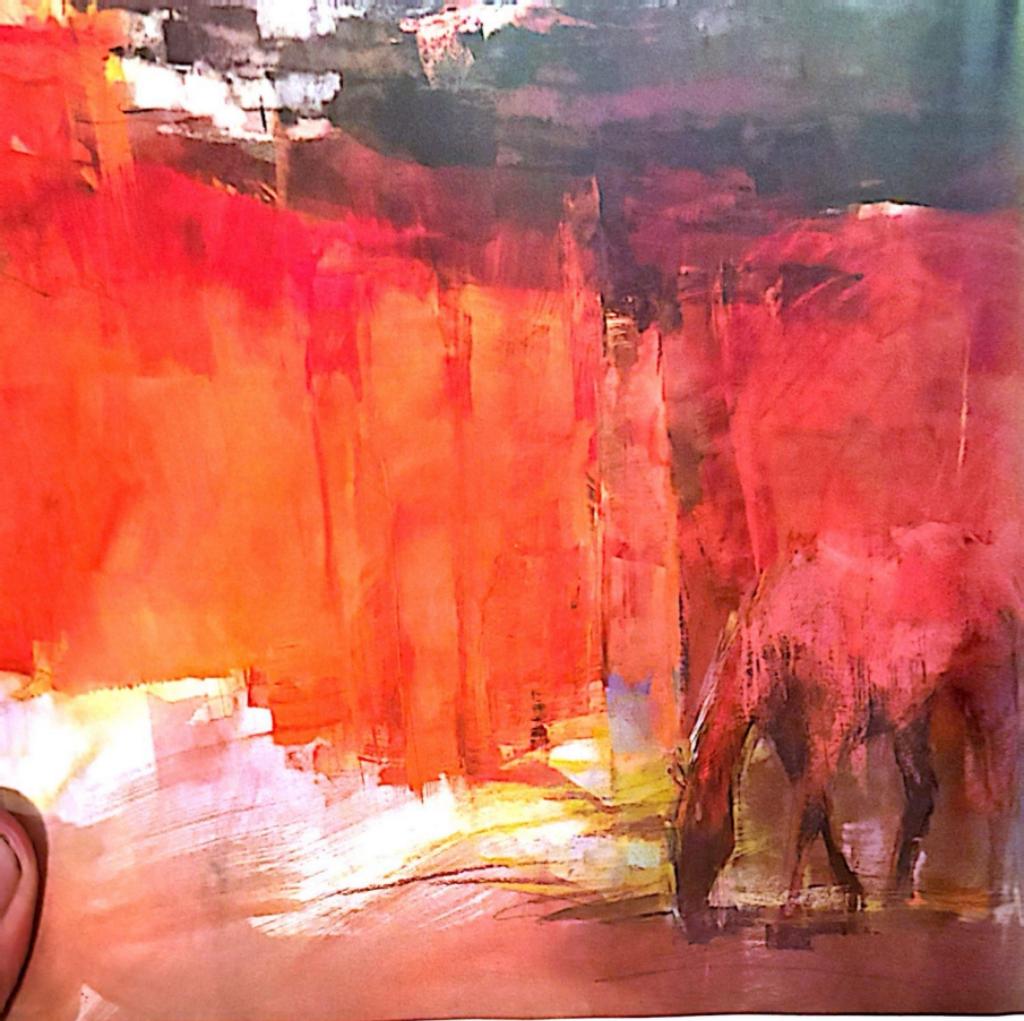
COLOR: me gusta el color del muro rojo de roca y el carácter que confiere al dibujo. Lo que no está funcionando es el verde de la parte superior del acantilado del fondo. Sé que el verde es el complementario del rojo, pero aquí parece distraer mi vista. Esa mancha de color en el cuello del caballo es demasiado diferente del resto de elementos que la rodean.

ESPACIO: el caballo parece estar más cerca de mí de lo que yo quiero, y parece que me estoy esforzando demasiado en describir las capas del espacio. No quiero que el primer plano resulte tan diferente del fondo. Quiero que ambos se fundan.

EXPERIENCIAS Y ERRORES

*la experiencia es ese algo maravilloso
que nos permite reconocer un error
cuando lo volvemos a cometer*

-franklin p. jones



**ARMONÍA PERFECTA / 56 x 76 CM / PASTEL Y MEDIOS
MIXTOS SOBRE PAPEL BFK RIVES**

Esta es la imagen final con los cambios implementados.

LO QUE HICE:

- atenuar la línea de los acantilados.
- aclarar un poco las rocas distantes.
- aclarar el primer plano.
- cambiar el color verde menta, frío, por otro más cálido.
- aclarar los tonos del suelo y la roca en la zona que queda detrás del caballo para transmitir más calma.
- fundir algunos tonos para perder algunos bordes.
- unificar la línea superior del acantilado con más rojo.
- simplificar las formas del caballo dejando que el rojo de la roca entre en él.

PRINCIPIOS

UNIDAD Y ARMONÍA: parece que los colores funcionan bien para describir un estado de ánimo. El caballo, la roca y el primer plano se ven unificados ahora. El caballo no parece desconectado del fondo, sino parte de él. Parece que ahora el observador puede descubrir el caballo y todo está mejor integrado.

VARIEDAD Y CONTRASTE: la zona de mayor contraste está entre el cielo y la roca. Ahí es donde quiero que esté. Hay suficiente variedad en los elementos, así que no siento que nada esté demasiado vacío o resulta aburrido.

PREDOMINIO Y ÉNFASIS: el color rojo de la pared es dominante y es donde quiero poner el énfasis.

MOVIMIENTO Y DIRECCIÓN: hay una sensación de movimiento horizontal de izquierda a derecha, y el ojo vuelve al caballo cuando lo descubre.

ESCALA Y PROPORCIÓN: el caballo establece una buena escala para la roca; la relación y proporción entre el cielo, la roca y el caballo parecen funcionar.

REPETICIÓN, RITMO Y PATRÓN: la repetición de intervalos verticales en la roca crea un bonito ritmo, y los ángulos de las patas del caballo son un contrapunto interesante a las verticales.

EQUILIBRIO: sí, transmite una sensación de calma y equilibrio. Nada parece desfasado. ¡Está terminado!

AUTOCRÍTICA

1. haz una fotografía de la imagen para forzarte a objetivar la obra.
2. haz un inventario de cómo está funcionando cada elemento.
3. identifica cuáles son los problemas.
4. considera las opciones.
5. implementa los cambios uno por uno.
6. evalúa cómo están funcionando los principios.
7. repite el proceso hasta que sientas que has llegado a una buena solución.

ELEMENTOS	PRINCIPIOS
Línea	Unidad y armonía
Forma	Variedad y contraste
Textura	Predominio y énfasis
Bordes	Movimiento y dirección
Tono	Escala y proporción
Color	Repetición, ritmo y patrones
Espacio	Equilibrio

INSTRUCCIONES

ejercicio 1:

EXPLORA LA "VOZ" DE TU TRAZO

PASO 1

Parte todas las barras de carboncillo por la mitad

PASO 2

Ponte de pie frente al caballete a la distancia del brazo extendido, con el otro brazo a un lado. Cuando dibujes, recuerda rotar la muñeca y poner en acción todo el brazo. Deja que el brazo se mueva con soltura y trata de no agarrar el caballete con la otra mano. Si el caballete es inestable, puedes fijar el papel a una pared lisa con cinta adhesiva

PASO 3

Prueba todos los carboncillos haciendo distintos tipos de trazos para producir líneas, formas, texturas, tonos y bordes. El objetivo es hacer trazos, no crear una imagen. Compórtate como si nunca hubieras tenido un carboncillo entre los dedos y estuvieras viendo qué puedes hacer con él. Solapa elementos, difumina zonas para unirlas entre sí y usa también las gomas de borrar para hacer trazos. Aléjate del caballete al menos 1,20m para observar tu dibujo cada 30 segundos. Llena toda la hoja creando una composición de trazos.



MUESTRA DE CARBONCILLO / 46 x 61 CM /
CARBONCILLO SOBRE PAPEL NEWSPRINT

MATERIALES

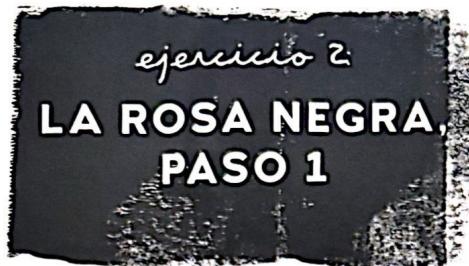
- 1 paquete de carboncillo comprimido General's Jumbo (2B, 4B, 6B)
- para borrar: goma de borrar de plástico duro, hoja de afeitar plana, goma de borrar maleable, una cuna de espuma (para aplicar maquillaje) o un trozo de papel de cocina para suavizar o manchar
- 1 bloc de papel Newsprint de 46 x 61 cm (Nota: cuando dibujes con un medio seco como el pastel o el carboncillo, procura tener varias hojas debajo de la hoja de trabajo para amortiguar)
- caballete de pie o pared lisa
- temporizador

CRÍTICA

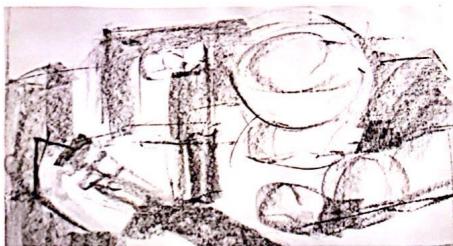
- ¿Qué diferencias has notado entre cada uno de los tres carboncillos con respecto al valor, la facilidad de borrado y la posibilidad de difuminar?
- Puedes apreciar una cualidad de espacio en esta composición de trazos?
- ¿Qué elemento es el dominante? ¿Qué elementos no has incluido?
- ¿Cómo se mueve tu ojo por la imagen?
- Cuando rotas la imagen, ¿qué cambios percibes en términos de movimiento, espacio, peso visual y predominio?

PARA LLEVAR

Siempre que estés probando un material nuevo, déjate tiempo para descubrir el abanico total de posibilidades que te brinda probándolo sobre varias superficies.



LA ROSA NEGRA / GEORGES BRAQUE (1927)
/ 51 x 94 CM / ÓLEO Y ARENA SOBRE LIENZO



Ejemplo de dibujo de línea con carboncillo, por Denali Brook.

MATERIALES

- carboncillo comprimido General's Jumbo
- materiales para borrar
- bloc de papel Newsprint de 46 x 61 cm

INSTRUCCIONES

PASO 1

Usa como referencia *La rosa negra* de Georges Braque (izquierda). En papel para bocetos, traza un rectángulo para enmarcar las dimensiones del dibujo. Copia la imagen de referencia con trazos muy ligeros. Dibuja primero las formas grandes y luego pasa a las más pequeñas. Compara las relaciones entre las diversas partes a medida que dibujas, viendo qué elementos se alinean verticalmente y horizontalmente en la imagen. No dediques más de 15 minutos a esto. Cuando hayas acabado, toma una fotografía del boceto.

PASO 2

Con el lateral de una barra de carboncillo 4B, varía el peso visual y la anchura de algunas de las líneas. Cada vez que cambies algo, alejate del caballete para valorar la pieza como un todo, en términos de su peso visual y equilibrio. El objetivo no es copiar la referencia exactamente, sino explorar el poder de la línea. Cuando estés satisfecho con la ubicación y ritmo de las líneas de luz y sombra, haz una fotografía. No le dediques más de 10 minutos.

PASO 3

Añade tono a las formas y a la línea difuminando o borrando. Crea variación en los bordes. Entorna los ojos para apreciar los patrones de tonos oscuros, claros y medios. Cuando hayas terminado, haz una fotografía. No le dediques más de 10 minutos.

CRÍTICA

- Analiza la variedad de las líneas, las formas, los bordes, los tonos y la cualidad espacial de tu dibujo.
- ¿Qué ves primero? ¿Y después? ¿Cómo se mueve tu ojo por el dibujo?
- ¿Parece equilibrado?

PARA LLEVAR

Entrenarte para apreciar el poder de cada trazo significa tomarte el tiempo necesario para valorar cada trazo y su ubicación en relación a la obra completa.

ejercicio 3:

LA ROSA NEGRA, PASO 2

INSTRUCCIONES

PASO 1

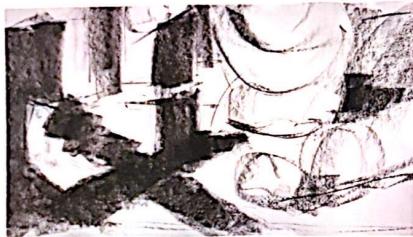
Continúa con el dibujo del ejercicio 2. Usa **pastel blanco** para iluminar algunas zonas que te interese que tengan un tono más claro. No mezcles el blanco con los dedos ni con un difuminador, pues si lo haces el negro quedará blancuzco. Aléjate del caballete para valorar el equilibrio visual y toma una fotografía.

PASO 2

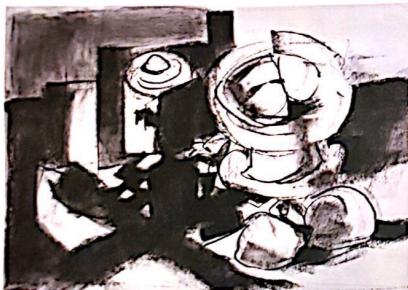
Restablece las zonas oscuras con **carboncillo 6B**. Considera cómo tu vista relaciona las zonas oscuras, los medios tonos y las luces. Refuerza las líneas y altera los tonos según deseas. Aléjate del caballete para valorar y toma una fotografía.

PASO 3

Encuentra una superficie con **textura** que puedas usar para aplicar textura a tu dibujo por medio de la técnica del *frottage*. Coloca el objeto bajo el papel de dibujo y frota una y otra vez con el lateral de una barra de carboncillo 2B sobre el papel para que se transfiera el patrón. Añade textura allá donde pueda aportar interés visual al dibujo. Comprueba que la textura se extiende por el dibujo de manera conectada. Toma una fotografía.



Ejemplo de línea realizada con carboncillo por Denali Brooke.



Ejemplo de tono añadido por Denali Brooke.

MATERIALES

- los mismos que para el ejercicio 2
- pastel blanco

CRÍTICA

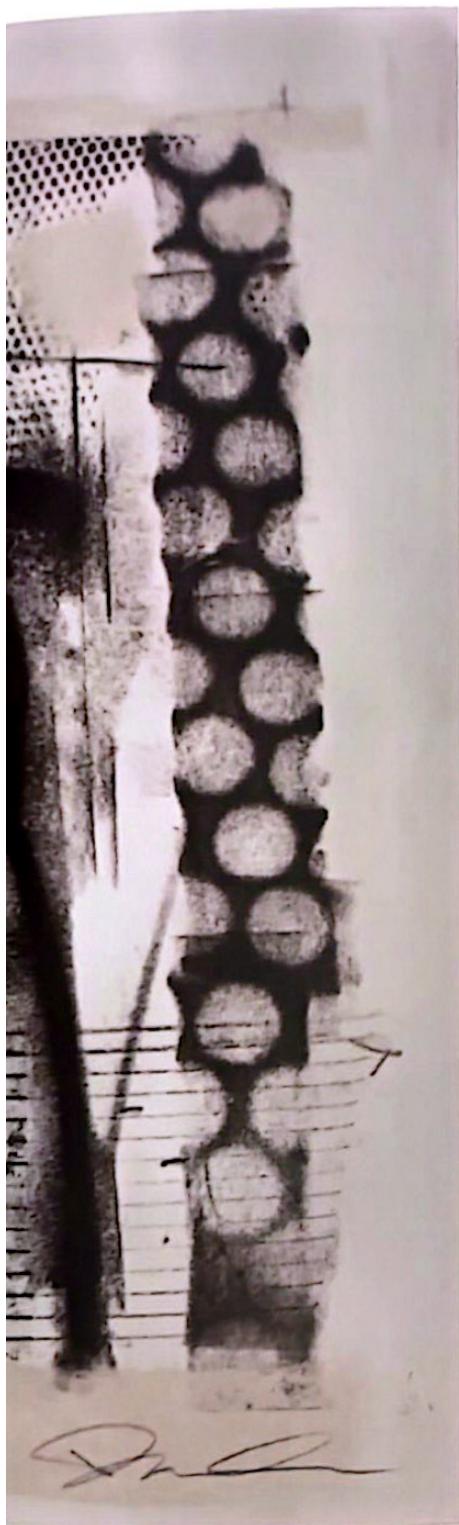
- ¿Cómo viaja tu ojo por la imagen ahora que has ampliado el rango de tonos?
- ¿Qué aporta la incorporación de texturas al diseño general?

PARA LLEVAR

Al dibujar o pintar, cualquier cosa que **añadas** **destaca** a todos los elementos que se **encuentran** **entre** ellos.



capítulo 2



LA MAGIA DEL TRAZO

En el capítulo 1 te presenté los siete elementos y los siete principios del diseño bajo una nueva perspectiva. Compartí contigo la clase de preguntas que me hago sobre mis propios dibujos cuando intento comprender qué podría modificar para mejorar una obra. Te animo a crear tus propias preguntas para la autocritica, preguntas que te ayuden a evaluar tu trabajo a través del prisma de los elementos y los principios.

En el capítulo 2 te presento una serie de técnicas para generar trazos dibujados y no dibujados, que pueden ayudarte a expandir tu vocabulario de los elementos. Estas técnicas pueden desafiar tus ideas de lo que es dibujar, puesto que apuntan a un sendero para crear imágenes innovadoras y originales. No importa si tu utensilio de dibujo favorito pasa a ser un peine, una goma de borrar o un rodillo: el objetivo es explorar e incorporar tu propia perspectiva en la creación de imágenes.

El rodillo es una de mis herramientas favoritas y te lo presento en este capítulo. Mi propia experiencia aprendiendo a usar el rodillo como útil de dibujo ha sido muy importante para ser capaz de simplificar y relacionar formas. Cada herramienta te enseñará distintas maneras de responder a la superficie de tu soporte y favorecerá el desarrollo de nuevas técnicas y enfoques. Al igual que muchos de mis alumnos, yo tuve que pasar por el proceso de distanciarme del empeño de controlar la herramienta para dejar que ella me enseñara a mí cómo hacer trazos expresivos.

HERRAMIENTA PARA VALLAS / 46 x 61 CM /
CARBONCILLO, ÓLEO, PASTEL Y GRAFITO SOBRE PAPEL

En esta obra se han empleado la mayor parte de las técnicas que se describen en este capítulo.

TRAZOS ADITIVOS Y SUSTRACTIVOS

Con frecuencia, se piensa en el dibujo como un proceso que comienza en un lugar del papel y termina en otro. Así, se asume la idea de que el artista sabe lo que quiere dibujar y cómo quiere comunicarlo. Para mí, dibujar es un proceso de ida y vuelta, de trazos que añaden y sustraen pigmento, realizados con medios y materiales variados. La actividad de dibujar es como cavar para

encontrar un tesoro: dibujas aquí o allá, cubres una parte, la revelas de nuevo, y así sucesivamente... hasta que el trabajo te dice algo. El proceso en sí revela lo que estabas buscando, lo cual es opuesto a pensar que sabías exactamente qué representar. El desarrollo de la imagen que se muestra abajo ejemplifica cómo abordo la adición y la sustracción en mi trabajo.



PASO 1: AÑADIR

En primer lugar, se hicieron los tonos claros de la imagen, dibujando con pastel seco sobre papel y agregando agua con un pincel para extender el pigmento. Para dibujar el cuerpo del caballo, utilicé el mismo pastel rojo aplicado directamente sobre la superficie húmeda.



PASO 3: SUSTRAER

Para retirar parte del pastel negro, uso una goma de borrar Mars por la parte de la arista afilada y el resultado son las marcas que puedes ver aquí.



PASO 2: AÑADIR

Con cinta adhesiva, marco un rectángulo y aplico panpastel negro con un aplicador de esponja grande. Uso el panpastel porque es más o menos transparente y fácil de borrar. La cinta la uso para conseguir que los bordes se mantengan limpios.



PASO 4: QUITAR LA CINTA

Las líneas creadas con la goma de borrar aportan una sensación de movimiento y dirección. El borde derecho del rectángulo negro corta al caballo por el centro y es demasiado duro.



PASO 5: AÑADIR LÍNEA

Sigo dibujando con pastel rojo y carboncillo negro en un intento de distraer la vista del duro borde vertical que corta el caballo por el centro. Decido alejar el ojo del borde aplicando trazos negros en la crines, las orejas y una pata, de forma que equilibren el negro.



PASO 6: AÑADIR TEXTURA

Usé una plantilla de estarcido, aplicando panpastel negro con un aplicador sobre ella. Este elemento parece ayudar a que las dos mitades del caballo se unan.



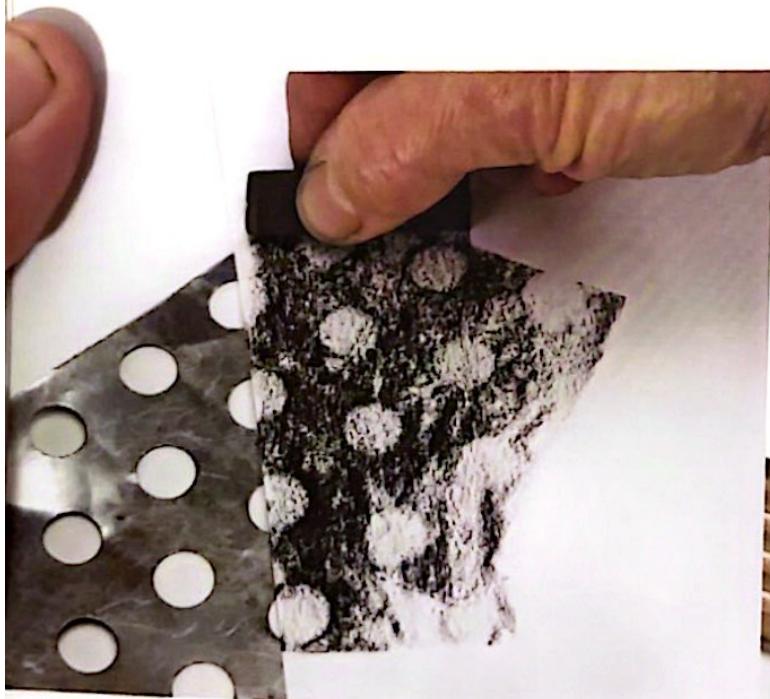
PASO 7: REENCUADRAR

Así es cómo reencuadré la imagen al final. La adición del rectángulo negro no funcionó, de modo que la siguiente opción era recortar el dibujo para reencuadrar la imagen. Fíjate en cómo ha cambiado la calidad de espacio al recortar. Arriesgarse a fallar es una parte importante cuando se prueban cosas nuevas: para poder hacerlo, es necesario no apegarse demasiado al trabajo en cuestión.

FROTTAGE Y DRUBBING

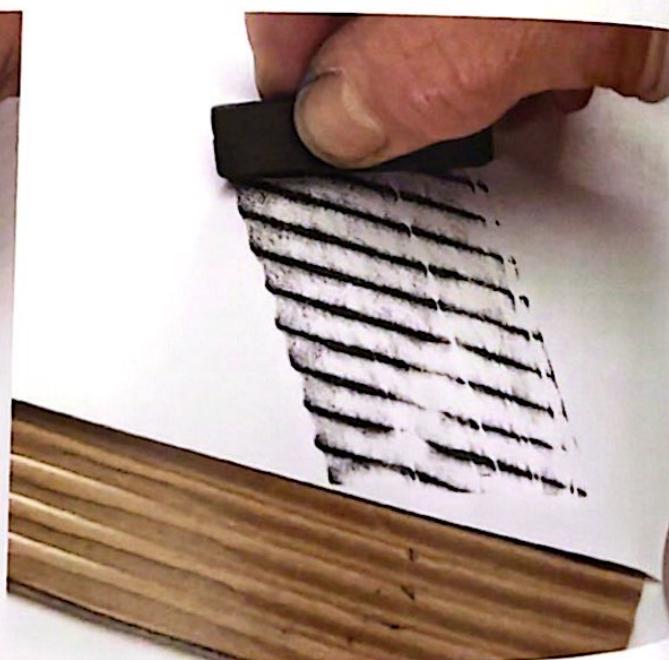
Frottage viene de frotar, es decir: "pasar muchas veces algo sobre otra cosa". Si alguna vez has transferido una imagen grabada en una lápida a un papel utilizando unas ceras, o has hecho algo parecido colocando hojas secas debajo de una hoja de papel, estabas empleando la técnica del frottage. Este tipo de trazos no dibujados pueden incorporarse a otros trazos dibujados como texturas, imágenes o palabras, siempre que el papel sea lo suficientemente fino como para registrar el material. He acuñado el término "drubbing" para denominar a un dibujo hecho enteramente mediante este proceso. Se pueden usar plantillas de estarcido, texturas, recortes, objetos y superficies del entorno. Para frotar, puedes usar ceras, ceras para litografía, grafito, carboncillo o pasteles duros. Creo que el proceso del frottage despierta la conciencia de la textura de una manera que es como redescubrir el sentido del tacto.

El proceso del *frottage* es directo y sencillo, pero usar esta técnica para crear una historia puede ser muy excitante. Cuando redescubrí el proceso del *frottage* literalmente me pasé cientos de horas empleándolo. Algunos trabajos acabaron siendo manchas oscuras sin variación tonal, pero después de un tiempo aprendí a controlar la presión. A medida que exploraba, comenzé a hacer mis propias plantillas con superficies texturizadas. La búsqueda de la línea, el patrón, el borde, la forma o la textura idóneas enriquecerá tu vocabulario y aumentará tu conciencia de lo que te rodea. Se trata de una forma de dibujar que resulta liberadora y, además, los trazos característicos que crees pueden estimular tu imaginación y llevarte a percibir narrativas e imágenes que nunca creíste que existieran.

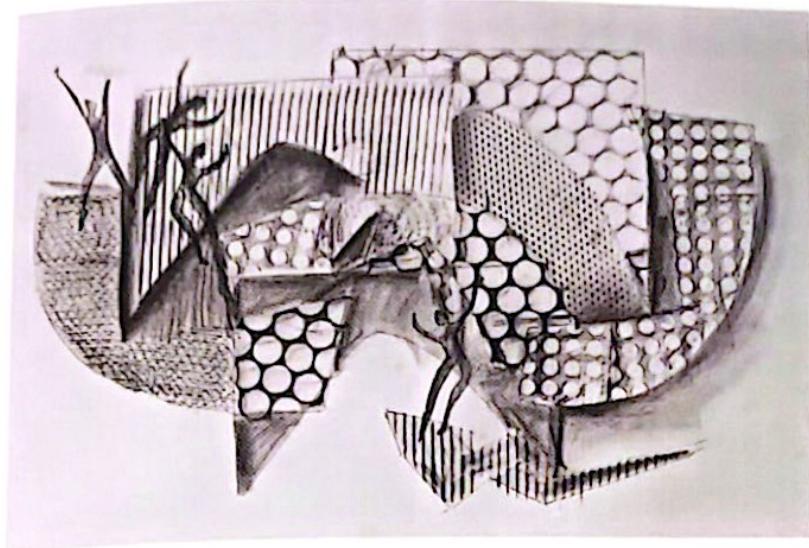


FROTTAGE

El material con textura se coloca bajo el papel, y luego éste se frota con carboncillo para transferir la imagen. La cantidad de presión aplicada, el grosor del papel y el carácter del material empleado

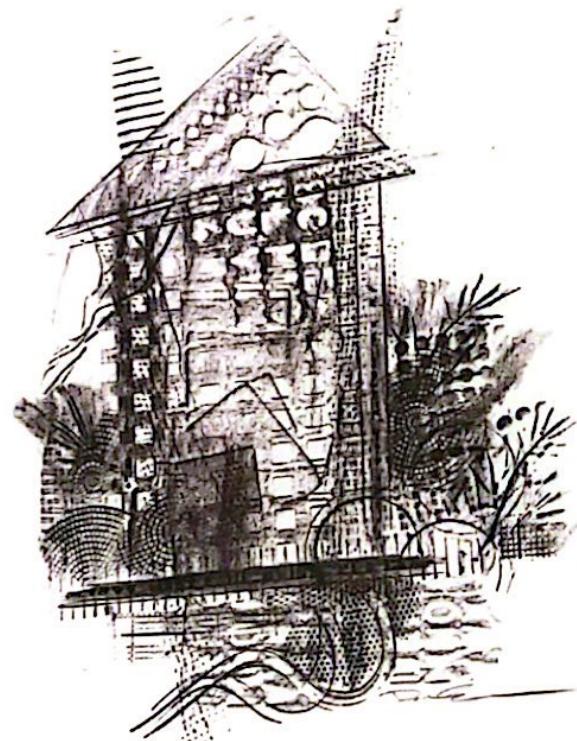


contribuyen a la calidad de la imagen resultante. Por lo general, cuanto más duro sea el medio empleado con el *frottage*, más definida será la imagen final.



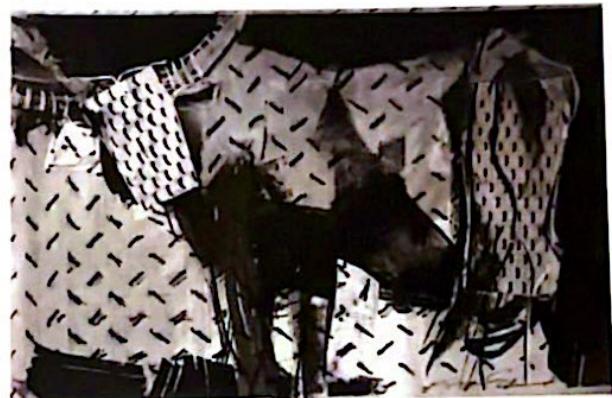
POZA PARA NADAR / 46 × 61 CM / CERAS SOBRE PAPEL NEWSPRINT

La imagen completa fue creada mediante la técnica del *frottage*, usando diferentes texturas. Fijate en el cambio de escala entre una textura y otra. Las figuras las recorté en cartulina y también están creadas mediante *frottage*. Nótese el carácter alegre del espacio y del movimiento que se puede lograr con este enfoque.



CASA / 61 × 46 CM / CERAS SOBRE PAPEL NEWSPRINT

Para crear este dibujo de una casa, utilicé plantillas de rotulación y tela para punto de cruz. Este enfoque es perfecto para liberar la imaginación.



COMIDA / 46 × 51 CM / CARBONCILLO Y COLLAGE

En este dibujo quería tratar la forma tan industrializada que tenemos de considerar la comida. Las técnicas sencillas y antiguas como el *frottage* pueden emplearse para tratar asuntos contemporáneos muy complejos.

PAPEL PARA TRANSFERIR PASTEL

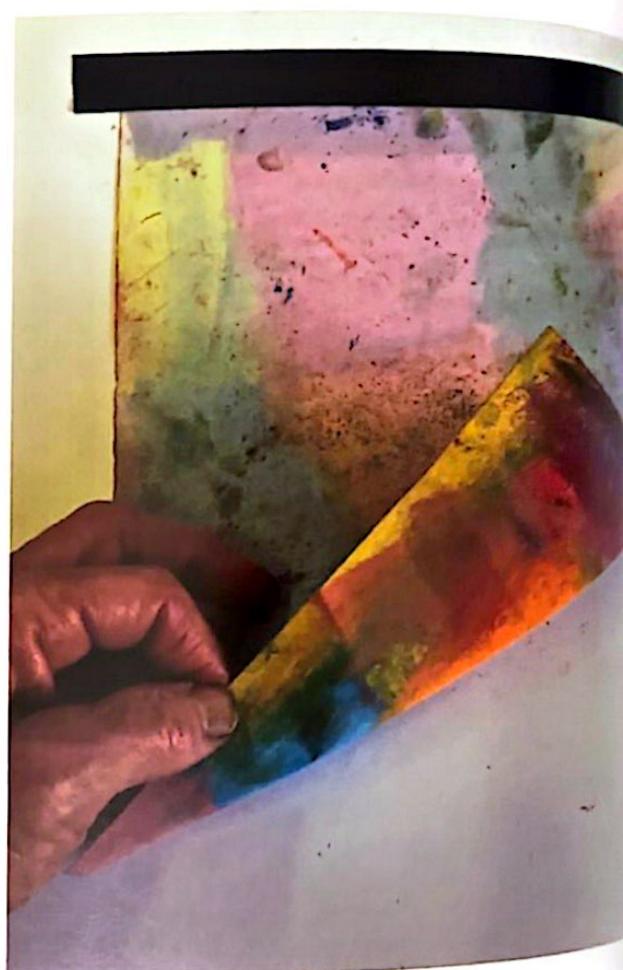
Crear líneas extremadamente finas puede ser difícil cuando se dibuja o pinta directamente con una barra de pastel. El método de transferencia de pastel es muy efectivo para producir esa clase de líneas finas. También puedes usar este método cuando deseas hacer un trazo que rodee un objeto o transferir la misma imagen varias veces sobre tu soporte final. Pueden trazarse líneas finas utilizando plantillas para conseguir letras perfectas o patrones repetitivos.

Los útiles de trabajo para dibujo no tradicionales como las uñas, palillos, peines, tarjetas de crédito y ruedas dentadas pueden producir trazos maravillosos cuando se emplean como instrumentos para trazar. La transferencia de pastel, utilizada en combinación con otros medios, puede abrir la puerta a una imaginación por capas aplicada de maneras innovadoras e interesantes.



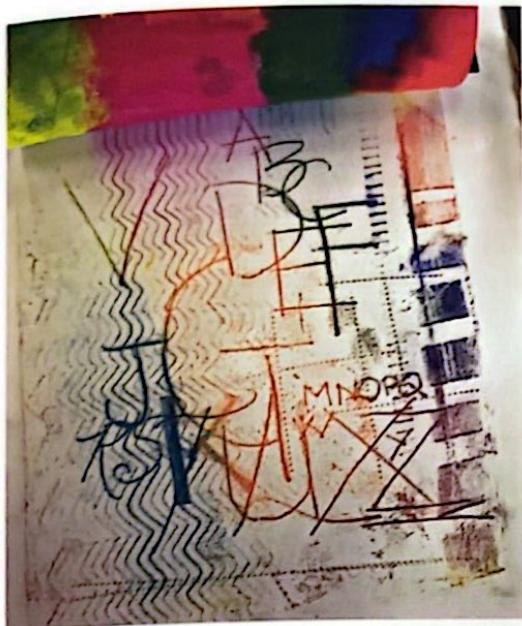
PAPEL PARA TRANSFERIR PASTEL

He coloreado una cara de una hoja de papel vitela aplicando una capa bastante gruesa de pastel.



FIJAR LAS DOS HOJAS DE PAPEL

Coloco con mucho cuidado el papel vitela cubierto de pastel sobre la hoja de papel a la que quiero transferirlo y las fijo por el borde superior con cinta de enmascarar, que hará las veces de bisagra.



SOLAPAR

Realizo trazos sobre la cara no coloreada del papel vitela para transferir el pastel al papel de abajo. Fijate en cómo al solapar letras y trazos se crea una ilusión de profundidad.



DETALLE

Aquí puedes ver cómo el color y el tamaño afecta a la sensación de espacio que se crea por medio de las diversas herramientas.



PEINE

Los dientes de un peine crean trazos paralelos



RUEDA DE SASTRE

Las líneas de puntos son divertidas y puedes incorporarlas a tu vocabulario de trazos.



AGUJA DE TEJER

Piensa en el gran rango de grosores de línea que puedes desarrollar utilizando agujas de diversos tamaños.



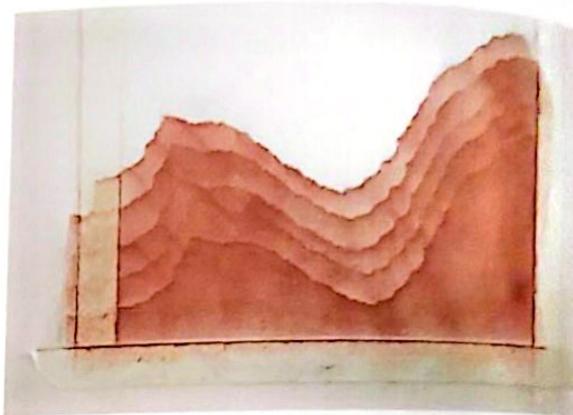
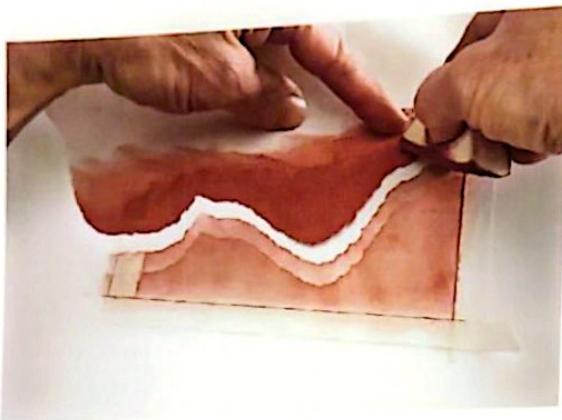
LOMO DEL PEINE

Con el lomo del peine conseguirás trazos más suaves y líneas más anchas.

ESTARCIDO, GOFRADO Y SELLOS DE ESTAMPACIÓN

El estarcido, el gofrado y la estampación por medio de sellos son maneras de crear bellos trazos sin dibujar. Estos trazos no dibujados pueden constituir por si mismos imágenes acabadas o incluirse en una obra junto a otros motivos dibujados y pintados. El panpastel es perfecto para llegar a esas pequeñas zonas de una

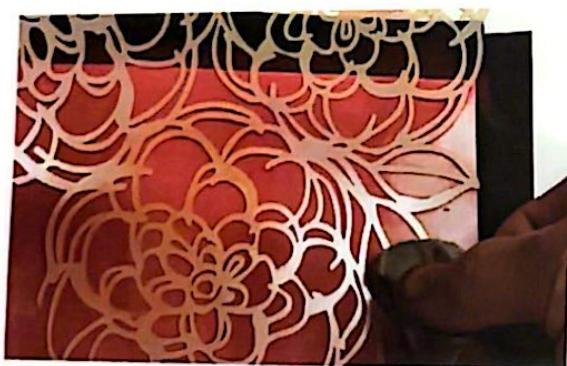
plantilla de estarcido donde las barras simplemente no pueden acceder. Una hoja de papel lisa o rasgada puede producir un borde maravilloso, ya sea utilizando pastel en barra o panpastel, y ambos pueden usarse eficazmente con sellos. El gofrado es otra manera de crear patrones y aplicarlos por capas a tus dibujos.



CREAR ESTARCIDOS ÚNICOS

Esta es una técnica genial para crear cadenas montañosas, nubes y olas, sin dibujar. Rasga una hoja de

papel, aplica pastel encima y transfírelo al papel definitivo arrastrando el pigmento con una esponja. Repite la operación desplazando la plantilla.

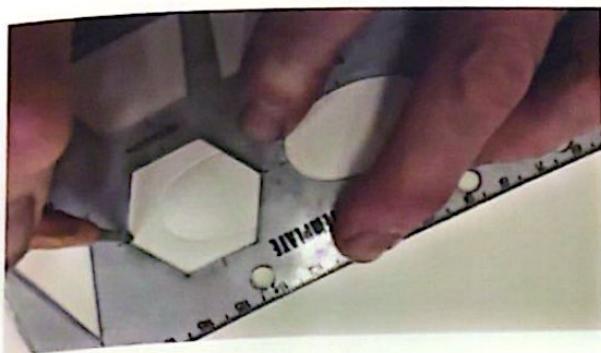


ESTARCIDO MULTICOLOR

Los panpasteles son maravillosos para el estarcido, para llenar pequeños espacios en negativo en los que no se puede aplicar pastel en barra. Utilicé cuñas de espuma para maquillaje como aplicadores y cuatro colores de panpastel para hacer este diseño. La plantilla de plástico se puede limpiar fácilmente con agua y jabón.

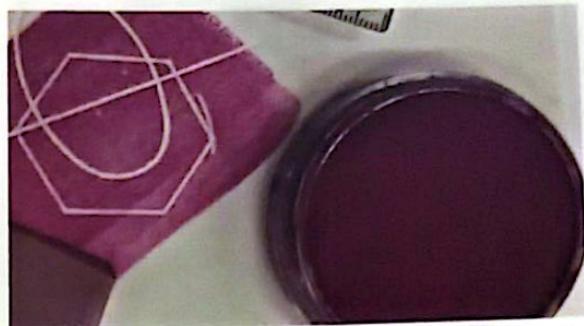
PAPEL DE COLOR

Aquí cree la ilusión de haber dibujado las líneas de la plantilla usando un color claro de panpastel sobre un papel rojo oscuro. Los espacios negativos corresponden al pastel, y las líneas rojas al papel.



GOFRADO

Con una aguja de tejer o un útil para repujado, traza los diseños usando una plantilla. Después, pasa el lado lateral de la barra de pastel o un aplicador plano cargado de panpastel por encima de la parte gofrada.



Los trazos se revelan porque el pastel no accede a las partes hendidas.



SELLOS DE CAUCHO

Los sellos de goma se pueden cubrir de pastel y usarlos para estampar palabras o patrones.



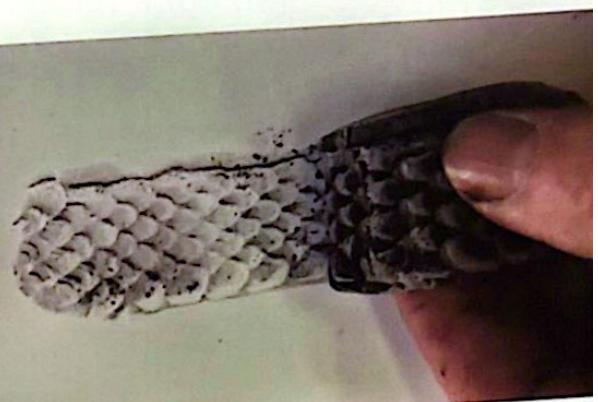
PASTA PARA MODELAR COMO SELLO

Puedes grabar la impresión de una textura o plantilla sobre pasta para modelar y después aplicar pastel sobre ella y usarla como sello.



GOMA DE BORRAR MALEABLE

Imprime una textura sobre una goma de borrar maleable, aplica pastel sobre la superficie de la goma y ya tienes un sello.



MONOTIPO DE TRAZO

Puedes entender el monotipo de trazo como una especie de papel carbón solo que, en lugar de carbón, el medio que se imprime es tinta o pintura. Las líneas que se transfieren tendrán una calidad única que un útil de dibujo corriente no puede producir. Sigue los pasos que

se explican a continuación para ver cómo aplicar la tinta al papel para congelar, y experimenta usando diferentes herramientas y materiales con los que dibujar. Este método te permite hacer múltiples calcos de una imagen y conseguir trazos únicos.



PASO 1

Pon un poco de pintura al óleo mezclable con agua (unos 25 mm) sobre una superficie de cristal. Este método también se puede realizar con acrílico de secado lento o tinta para impresión.



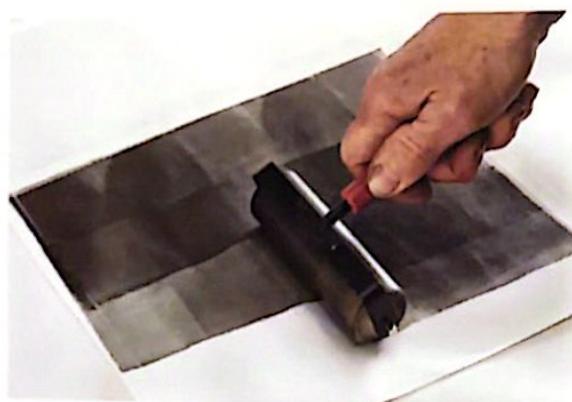
PASO 2

Carga el rodillo con la pintura, tocándola con el rodillo y después haciéndolo rodar hacia ti para que arrastre la pintura.



PASO 3

Pasa el rodillo por el cristal, moviéndolo hacia delante y hacia atrás en varias direcciones, levantándolo al final de cada movimiento para asegurar una cobertura uniforme.



PASO 4

Aplica la pintura sobre la parte brillante del papel para congelar o papel para horno. Ten cuidado de no aplicar una capa demasiado gruesa.



PASO 5

Coloca el papel entintado con la tinta hacia abajo sobre una hoja limpia de papel de dibujo y fíjala con cinta de enmascarar en la parte superior del papel. Comienza a dibujar directamente sobre el papel o bien sobre otra imagen, si quieres calcar.



PASO 6

Dibuja con diferentes herramientas y varía la presión para crear trazos novedosos. Aquí me serví de un peine para representar la hierba.



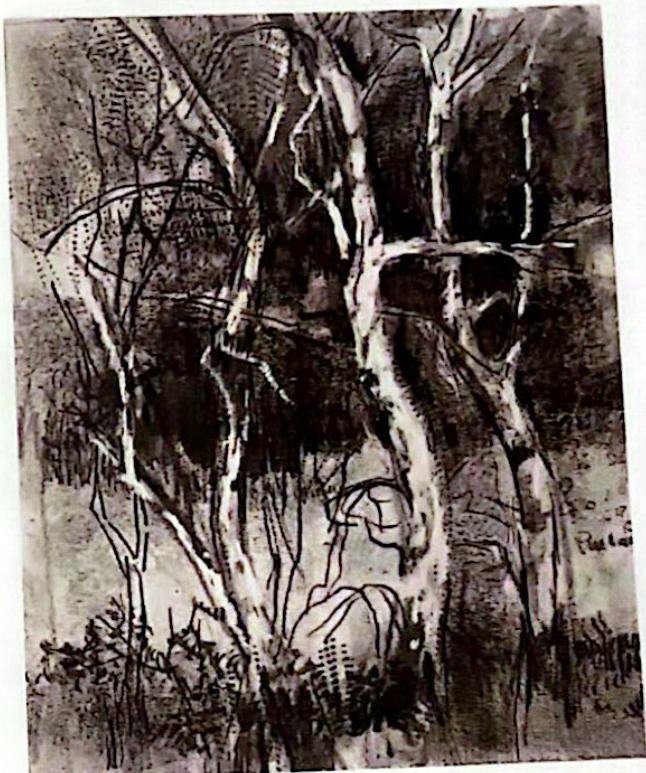
PASO 7

El borde plano de un mango de plástico producirá una línea ancha, mientras que la arista creará una línea fina. Se puede conseguir una línea variada girando el utensilio mientras se presiona el papel.



PASO 8

Comprueba el resultado sobre la marcha. Fíjate en que la cara entintada del papel para transferir es una imagen inversa de tu dibujo. Puedes volver a entintar el papel y usarlo varias veces para crear más de un dibujo.



LA IMAGEN FINAL

Aquí está la imagen final, obtenida por el proceso de monotipo de trazo. Fíjate en la variedad de trazos y valores que fui capaz de conseguir usando diversas herramientas. El dibujo puede quedarse tal cual o se puede seguir trabajando con pastel.



PUEDES DIBUJAR CON CUALQUIER COSA

He aquí un surtido de útiles que yo utilizo para crear monotipos de trazo.

DIBUJAR CON RODILLO

La práctica de utilizar el rodillo como útil de dibujo me ha ayudado a ampliar mi paleta de trazos. El rodillo se ha convertido en una de mis herramientas de dibujo preferidas, no solo porque puede usarse de muchísimas formas diferentes, sino porque me ha obligado a simplificar las formas y aprender más sobre la abstracción. Dibujar con rodillo me permite, de hecho, dibujar con texturas mediante un proceso llamado *offsetting*. El rodillo acaba con el impulso de trazar contornos, puesto que resulta muy difícil hacer líneas precisas. De esa manera, me hace pensar en términos de forma, más que de línea y de detalle. El rodillo debe usarse con todo el brazo, rotando la muñeca mientras se aplica la pintura, para conseguir una gama amplia de trazos. El tamaño de los trazos se puede incrementar fácilmente empleando un rodillo más grande. Con el rodillo se puede hacer una línea continua o fragmentada, y es tan expresivo como cualquier otro útil de pintura.

Trabajar con rodillo me ayuda a organizar los elementos y logra que me haga mucho más consciente de su ubicación y del diseño general. Lo uso de cuatro formas distintas:

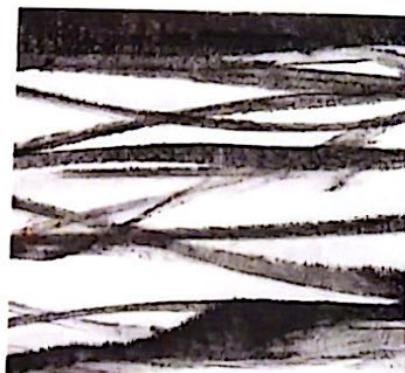
- para crear fondos abstractos
- para transferir texturas y patrones al soporte
- para crear zonas de alto contraste en mis trabajos
- para lograr trazos únicos

Según mi experiencia, tanto el gouache como los acrílicos, el óleo mezclable con agua y diversas tintas para impresión funcionan bien con el rodillo en combinación con el pastel. Según sea la viscosidad del medio, cualquier sustancia que se pegue al rodillo de manera uniforme se puede usar, siempre que no seque demasiado rápido.



TRAZOS CON RODILLO

El rodillo se entinta uniformemente y se presiona sobre el papel sin hacerlo rodar, para crear líneas que tienen la misma anchura que el rodillo.



LÍNEAS CON RODILLO

El rodillo se entinta y se inclina sobre uno de sus bordes. Entonces se hace rodar, de forma que produce líneas finas.



TEXTURAS CON RODILLO

El rodillo se entinta uniformemente y después se mueve hacia delante y hacia atrás cuando se hace rodar.



FRANJAS SOLAPADAS

Las franjas solapadas crean profundidad por capas y variación en la opacidad del color.



TRAZOS COMBINADOS

Si mezclas y combinás distintas técnicas de rodillo obtendrás efectos interesantes. En este ejemplo, las líneas se combinan con trazos rodados.



MARCAS DE VUELTA

El diámetro del rodillo determinará cuánto puedes hacerlo rodar antes de que se quede sin tinta. Cada vuelta del rodillo deja una huella más ligera que la anterior. Esto produce unas marcas que se van solapando y se llaman "marcas de vuelta". Si tu objetivo es lograr una superficie perfectamente uniforme, estas marcas no serán deseables. Cuanto más practiques con el rodillo, más fácil te resultará controlarlo.



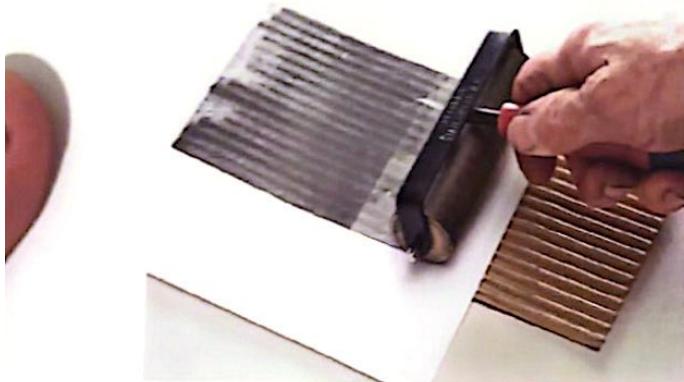
ÁRBOLES / 36 x 25 CM / ÓLEO MEZCLABLE CON AGUA SOBRE PAPEL DE DIBUJO

Esta imagen se dibujó directamente sobre el papel con el rodillo y óleo mezclable con agua. Las zonas donde ves la textura y el patrón son el resultado de un proceso llamado *offseting* que describiré en las siguientes páginas. La imagen tiene fuerza debido a la calidad y variedad de los trazos, que se unen entre ellos para crear formas. Esta imagen puede quedarse así y darse por terminada o se puede usar como base para seguir trabajándola con pastel.

RULOGRAFÍA Y OFFSETING CON RODILLO

Los procesos que se describen a continuación te permitirán aplicar texturas mediante el rodillo para incorporarlas a tu trabajo. Rulografía es la palabra que he inventado para denominar el proceso de pasar el rodillo entintado sobre un objeto colocado bajo el papel, para obtener así una imagen del objeto parecida a lo que obtendriamos con la técnica del *frottage*. Este proceso

se adapta mejor al uso de papeles ligeros, porque el rodillo necesita "sentir" el objeto a través del papel. El offsetting es el proceso mediante el cual se transfiere un patrón o textura visual al rodillo, que después se aplica al papel. Este proceso se puede llevar a cabo con papel de cualquier gramaje.



RULOGRAFÍA

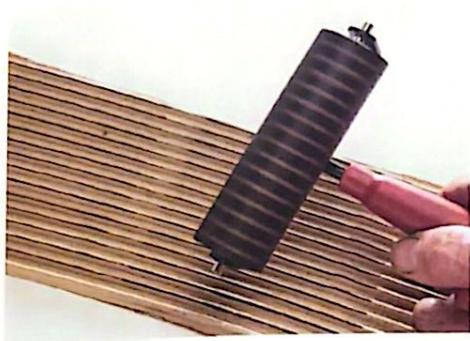
El rodillo entintado se pasa sobre un trozo de cartón corrugado. La textura se transfiere al papel. Este proceso funciona mejor con papeles finos.



PASANDO A TRAVÉS

/ 38 x 56 CM / ACUARELA,
CARBONCILLO, PASTEL, TINTA SUMI
Y ÓLEO SOBRE PAPEL STONEHENGE

Fíjate en cómo se ha empleado la técnica del offsetting para sugerir —más que describir— un cercado o edificio en el cuadrante superior derecho. La repetición de líneas horizontales y los motivos rotos crean una intensa sensación de movimiento, como si el caballo estuviera "pasando a través".



OFFSETTING PASO 1

Se pasa un rodillo entintado sobre un trozo de cartón corrugado no entintado. La tinta se deposita en las partes del cartón que entran en contacto con el rodillo, creando en él un patrón rayado. Esto sería hacer *offsetting* sobre el rodillo.



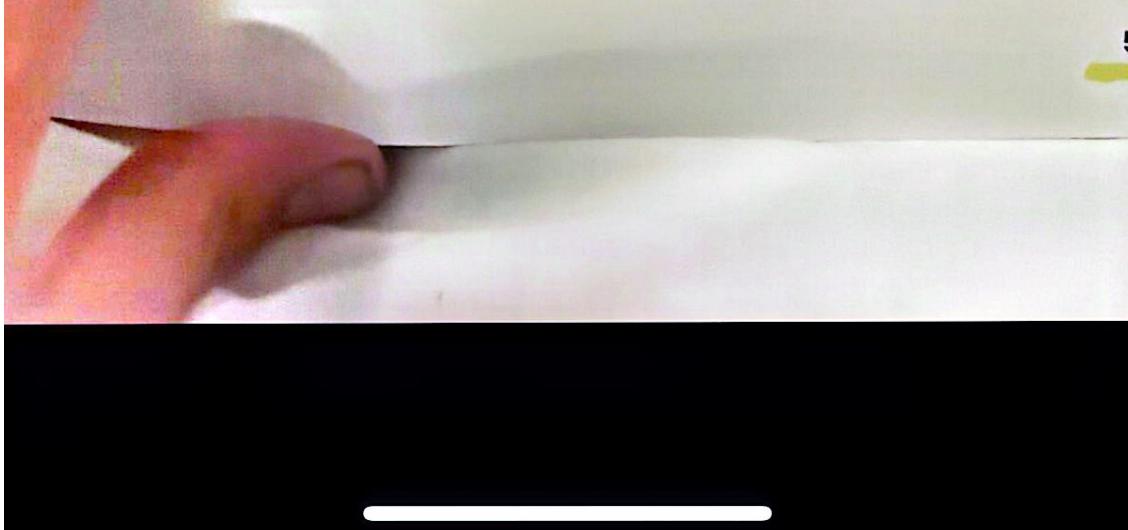
OFFSETTING PASO 2

La imagen del rodillo se transfiere a una superficie del papel. Este método se puede emplear para transferir patrones y texturas a papel de cualquier grosor.



**TAZA DE JOE / 51 * 46 CM / ÓLEO,
PASTEL Y CARBONCILLO SOBRE
PAPEL DE DIBUJO**

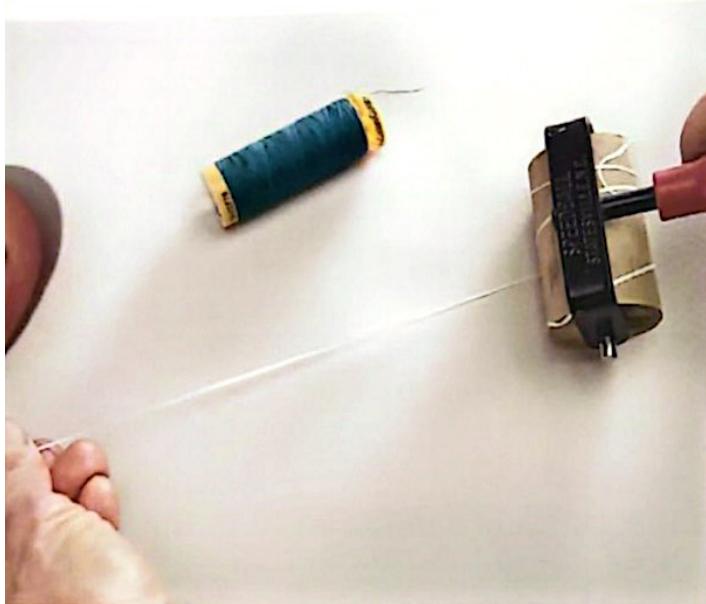
En esta imagen se han utilizado las técnicas de dibujo directo y *offsetting* con el rodillo. El pastel se aplicó después.



ALTERAR EL RODILLO

Se puede alterar un rodillo y usarlo como sello-rodillo. Cada uno producirá una serie de repeticiones, según su diámetro y su anchura. Cuando la tinta pasa del rodillo al papel, se producen marcas de vuelta después de cada vuelta completa del rodillo sobre el papel y también en ambos extremos del rodillo. Esas marcas aportan una cualidad que recuerda al tartán. Para contrarrestar este efecto, puedes volver a entintar el rodillo después de cada vuelta, con el fin de mantener un tono uniforme o para conseguir una zona más opaca. En lugar de

tirar los rodillos viejos o dañados, puedes alterarlos enrollando materiales como cordón o hilo, o pasar el rodillo por materiales ásperos que lo puedan rayar para aprovechar los efectos que eso producirá. Puedes crear superficies únicas sobre las que pasar el rodillo con objetos encontrados o aplicar diversos medios al rodillo. Asegúrate de llevar un diario de referencia de las técnicas y resultados que vayas descubriendo. Estas texturas especiales pueden convertirse en tu arsenal personal para crear un imaginario reconocible en tu obra.



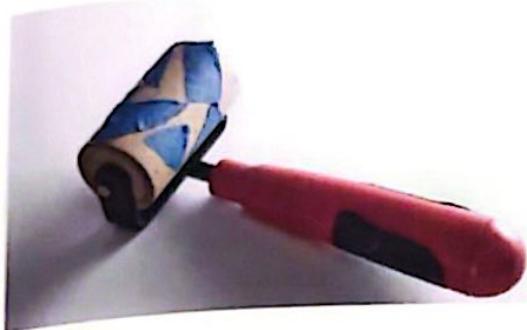
ENROLLAR HILO PASO 1

Enrolla el hilo en el rodillo y después entíntalo. Según cómo entientes el rodillo, el hilo se plasmará como garabatos continuos. También se puede entintar el rodillo primero y enrollar el hilo después.



ENROLLAR HILO PASO 2

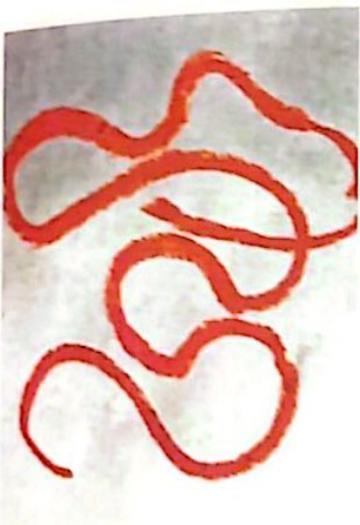
El patrón del hilo bloquea la tinta y produce un patrón continuo de garabatos.



ENMASCARAR EL RODILLO PASO 1
Adhiere trozos de cinta de enmascarar al rodillo.



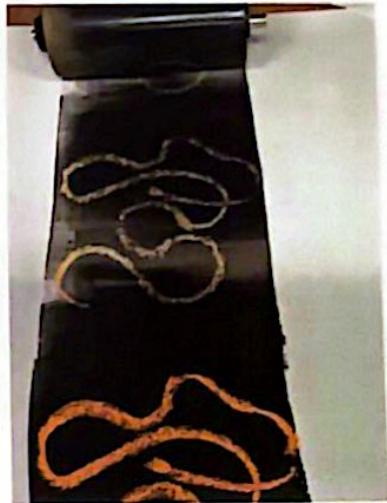
ENMASCARAR EL RODILLO PASO 2
Entinta el rodillo y después pásalo por el papel.



PASTEL PARA RESERVAS PASO 1
Dibuja algo con pastel.



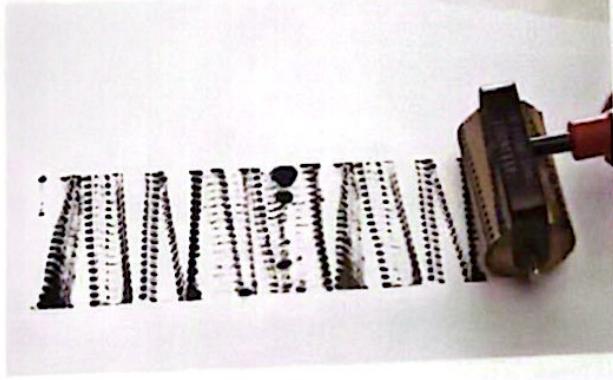
PASTEL PARA RESERVAS PASO 2
Cuando se pasa el rodillo entintado sobre los trazos de pastel, estos hacen que la tinta no llegue al papel.



PASTEL PARA RESERVAS PASO 3
Si el rodillo sigue rodando, el pastel continúa bloqueando la tinta.



PINTAR EL RODILLO PASO 1
Añade marcas de tinta al rodillo con cualquier utensilio que se te ocurra.

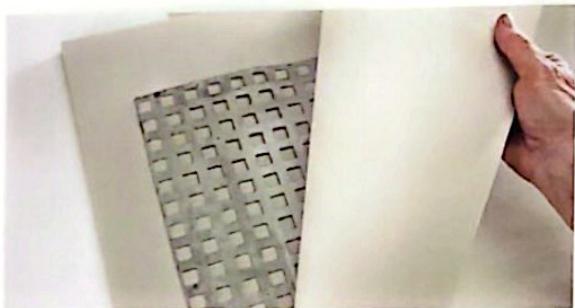


PINTAR EL RODILLO PASO 2
Pasa el rodillo por el papel para ver qué patrón resulta.

IMPROVISAR EN DIBUJO

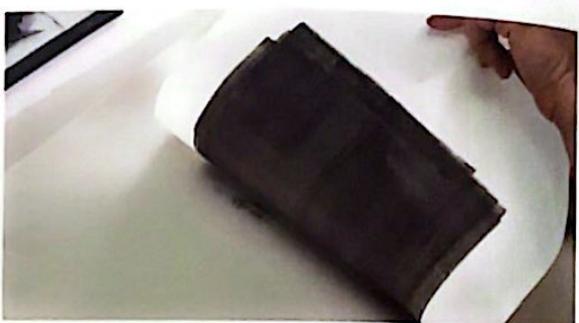
Con este ejercicio aprenderás cómo comenzar con un trazo que te llevará al siguiente, que te llevará al siguiente y así sucesivamente. La idea es tejer una imagen con elementos no relacionados entre sí y crear una narrativa a partir de los trazos que van surgiendo. Este proceso invita a poner en marcha la imaginación para que participe en el proceso de narración creativa y te llevará a crear dibujos que nunca pensaste que podrías crear.

El truco es dejar que la mente flote libre para responder a las ideas según vayan surgiendo, en gran medida como los actores que improvisan responden a las entradas y señales que reciben a medida que actúan. Añade cualquier cosa que el dibujo te diga que necesita, según valores, aplicando las herramientas de la autocrítica. Cuando revises la secuencia que presento aquí, verás cómo las imágenes se despliegan con un enfoque receptivo del dibujo.



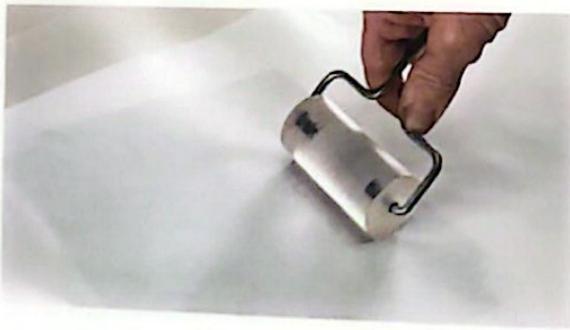
PASO 1

En esta demostración comienzo a crear la imagen eligiendo un sujeto y algunas texturas sencillas. No tengo un boceto preliminar. Simplemente empiezo a crear. Transfiero una textura con la técnica del monotipo de trazo. Primero, coloco la plancha de cuadritos bajo el papel.



PASO 2

Entinto una hoja de papel para congelar y la coloco con la tinta hacia abajo sobre mi papel.



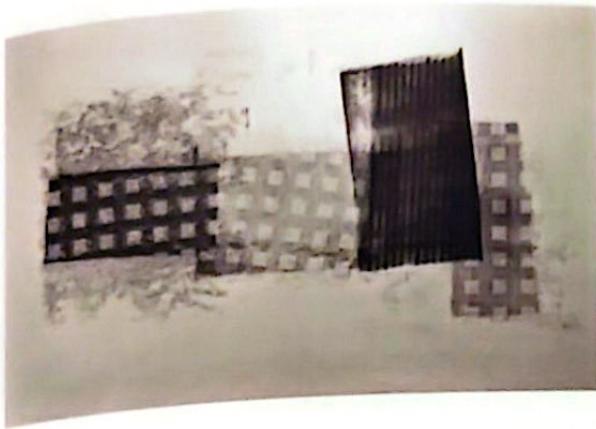
PASO 3

Paso un rodillo transparente Lucite sobre el papel para congelar para transferir el patrón de tinta a mi papel.



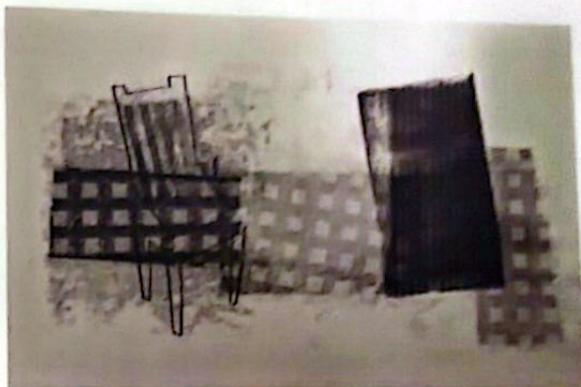
PASO 4

Cuando retiro el papel para congelar, la impresión de los cuadros es visible, además de algo de tinta del fondo que también se ha transferido. Veré cómo integro ese tono inesperado en la obra a medida que avanza.



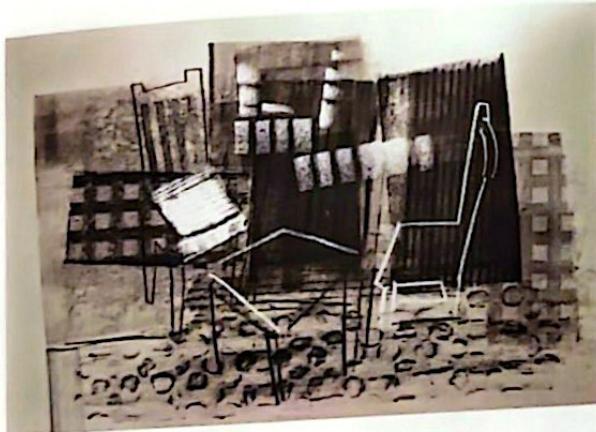
PASO 5

Relaciono las formas de la misma textura para crear una gran forma continua que atraviesa el papel. Quiero asegurarme de que se ve parte del papel y de que los valores son variados. Añado un trazo vertical con el rodillo en el lado derecho para equilibrar el peso visual de la textura horizontal oscura de la izquierda.



PASO 6

Dibujo la silla usando el papel para el monótipo de trazo. Me doy cuenta de que el 'escenario' empieza a parecerse a una habitación.



PASO 7

Sigo con la idea de la habitación en la cabeza y aplico carboncillo por frottage sobre un retal de tela áspera, para sugerir una alfombra en el suelo. A continuación le aplico color blanco al asiento de la silla de la izquierda. Añado una mesita con una perspectiva loca y después, de nuevo por frottage, añado un patrón de rectángulos con pastel blanco para relacionarlo todo.



PASO 8

Aquí está la imagen completa y los materiales que usé para componerla. Este proceso de creación de un dibujo es como improvisar una performance. Se teje la historia en tiempo real respondiendo a cada cosa según surge. Durante este proceso, constantemente compruebo los siete elementos para ver cómo están siendo usados en la composición. Es importante explorar ideas sin juzgar y disfrutar del proceso como si fuera una aventura.

INSTRUCCIONES



LENA / DENALI BROOKE / 104 × 104 CM / CARBONCILLO
SOBRE PAPEL DE DIBUJO

MATERIALES

- cualquier papel de dibujo ligero, o papel Newsprint, de 46 × 61 cm
- carboncillo comprimido General's Jumbo 2B, o barra de grafito o cera negra
- surtido de objetos o superficies con texturas

PASO 1

Práctica frotando tus útiles de dibujo sobre las texturas para ver con cuánta fuerza debes presionar para conseguir detalle. Frota con el lateral de tu herramienta y explora un amplio surtido de texturas. Salope ocasionalmente los frotados y relaciona unos con otros. Observa el valor y la escala de cada textura.

PASO 2

Con uno de tus útiles de dibujo, dibuja un animal, una casa, un árbol, un camión u otro objeto cotidiano. Imagina que lo estás haciendo para un libro infantil y diviértete simplificando la imagen. Disfruta del proceso de busca y captura de la textura perfecta a medida que tu dibujo se desarrolle.

CRÍTICA

- ¿Cuántas texturas diferentes ves en la imagen? ¿Hay algunas que tengan un patrón similar pero distinto en escala?
- ¿Empezaste a ver posibilidades para otras imágenes cuando explorabas texturas?
- ¿Te puedes imaginar una serie de estas imágenes que sería divertido crear?
- ¿Cómo se presentan los elementos en esta obra?

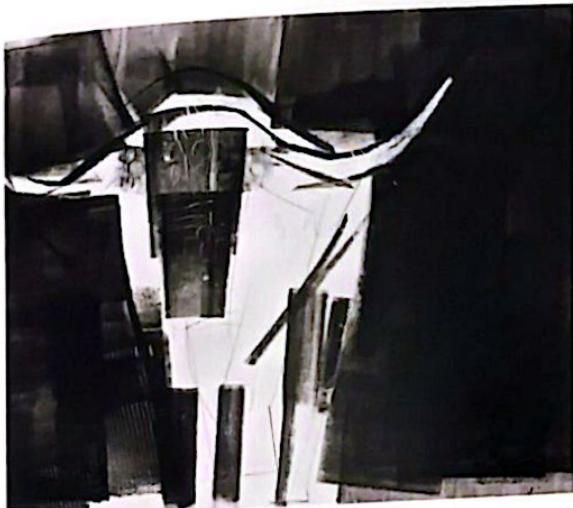
PARA LLEVAR

Dibujar con texturas te ayuda a simplificar la información. Repetir la misma textura en un dibujo ayuda al observador a asociar las formas.



ejercicio 6:

INCORPORAR MARCAS DE OFFSETTING A UN DIBUJO



TORO / 30 x 41 CM / ÓLEO SOBRE PAPEL

Fíjate en cómo se ha usado la técnica del *offsetting* en el rostro del toro.

MATERIALES

- pintura al óleo mezclable con agua de color negro y superficie donde extenderla con el rodillo
- papel de dibujo
- carboncillo comprimido General's Jumbo 2B
- rodillo

INSTRUCCIONES

PASO 1

Practica haciendo trazos con el rodillo, haciéndolo rodar plano sobre el papel y después inclinado, apoyando solo el borde.

PASO 2

Comienza con sujetos sencillos, como figuras esquemáticas, un cono de helado, un árbol o un velero. Simplifica el sujeto como lo haría un niño y emplea el rodillo solo para dibujar. Diviértete realizando las imágenes.

PASO 3

A medida que desarrolles soltura con el rodillo, trata de incorporar texturas de *offsetting* a tu repertorio de motivos.

CRÍTICA

- ¿Cómo te ayudó el rodillo a simplificar tu sujeto?
- ¿Puedes verte incorporando el uso del rodillo en tu obra?

PARA LLEVAR

Puedes combinar motivos dibujados y no dibujados en una misma imagen.

ejercicio 7: RODILLO Y PASTEL



TAZA DE JOE / 51 × 46 CM / ÓLEO, PASTEL
Y CARBONCILLO SOBRE PAPEL DE DIBUJO

En esta imagen se utiliza el rodillo para dibujar directamente con él y para aplicar texturas usando la técnica del *offsetting*. El pastel se añadió al final.

MATERIALES

- rodillo y superficie para entintar
- óleo mezclable con agua de color negro
- media barra de carboncillo comprimido General's Jumbo 2B
- papel de dibujo o Newsprint áspero
- surtido de texturas
- pastel blando en barra o panpastel

INSTRUCCIONES

PASO 1

Usa la imagen de esta página como referencia. Estudiala observando sus formas, texturas y trazos de rodillo. En ella se han empleado las técnicas de *frottage* con carboncillo, *offsetting* con el rodillo, dibujo directo con el rodillo y rulografía, entre otras. El pastel de color se añadió al final.

PASO 2

Intenta reproducir esta imagen, no con la intención de copiarla, sino para comprender el proceso de desarrollo de la composición por capas. En la parte posterior del dibujo, anota los pasos que seguiiste para crearla.

PASO 3

Repite el proceso para crear un dibujo propio que incorpore algunas de estas técnicas.

CRÍTICA

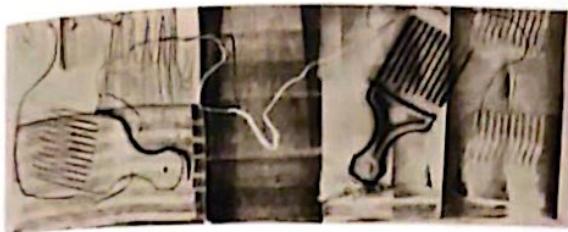
- ¿Qué descubriste en el proceso de tratar de reconstruir cómo se hizo la imagen de la taza de café?
- Si fueras a desarrollar una serie de imágenes empleando esta técnica, ¿qué sujeto escogerías como tema?
- ¿Cómo podrías incorporar las técnicas de rodillo a tu trabajo?

PARA LLEVAR

Según vayas explorando distintos enfoques, anota los pasos del proceso para que no te olvides de lo que has hecho.

ejercicio 8:

IMPROVISAR EN DIBUJO



PEINE AQUÍ / 25 • 41 CM / ÓLEO SOBRE PAPEL
NEWSPRINT CON PASTEL

MATERIALES

- rodillo y óleo mezclable con agua o tinta Akua color negro
- papel para congelar que usarás para hacer un monótipo de trazo, cortado a 30 x 40cm
- herramienta plana, como unas tijeras
- varios pasteles blandos
- carboncillo comprimido General's Jumbo
- papel de dibujo o papel Newsprint de 46 x 61cm
- difuminador y gomas de borrar

INSTRUCCIONES

PASO 1

Estudia la imagen que abre el capítulo 2 y la imagen que ves aquí abajo. Ambas fueron creadas usando algunas de las técnicas que he presentado en este capítulo. Trata de identificarlas.

PASO 2

Comienza tu dibujo esbozando un rectángulo horizontal de 30 x 46 cm con un lápiz. Entinta el papel para el monótipo de trazo y fíjalo (con un poco de cinta de enmascarar haciendo de bisagra) al papel de dibujo, con la cara de la tinta hacia abajo. Con un peine, crea un símbolo que recuerde a un pentagrama usando la técnica del monótipo de trazo. Añade más capas al monótipo de trazo marcando el contorno de la herramienta que elijas, como si estuvieras añadiendo notas al pentagrama. Varía la posición del objeto, solapando impresiones si lo deseas.

PASO 3

Desarrolla un poco más la imagen trabajando el tono, la textura y el trazo para lograr una sensación de espacio. Déjate llevar por tu imaginación a medida que la historia evoluciona.

PASO 4

Evaluá el dibujo repasando la lista de los elementos y, si lo deseas, añade pastel de color al final.

CRÍTICA

- ¿Te imaginas hacer más imágenes como esta?
- Si es así, ¿en qué herramientas o sujetos te centrarías?
- ¿Tiene algún significado especial ese sujeto en tu vida?
- Si le añadieras color, ¿cómo decidirías dónde ponerlo?

PARA LLEVAR

Pensar en tus dibujos como composiciones visuales te permite llevar tu imaginación más allá del sujeto que estás dibujando, invitándola así a tomar parte activa en el proceso.

capítulo 3

ENTRE BASTIDORES

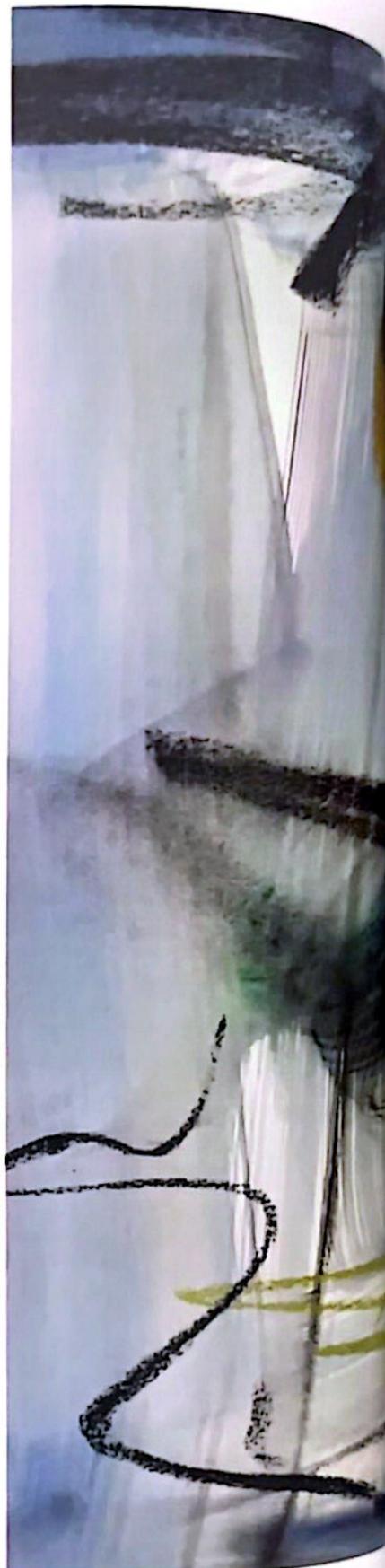
En el capítulo anterior se presentaron maneras de transferir trazos dibujados y no dibujados. Te animé a invocar a tu perspectiva personal única a la hora de explorar el potencial de esas técnicas y materiales. La improvisación se presentó como una manera de desarrollar un proceso de dibujo basado en responder sobre la marcha a lo que se va creando (en lugar de un proceso más predecible).

En este capítulo 3 te presentaré maneras nuevas de preparar el camino para la producción creativa de imágenes. Incorporaremos formas grandes, nuevos trazos y texturas excitantes, junto con otros medios, como por ejemplo la tinta *sumi* y la acuarela, muy útiles para pintar capas de fondo. Este camino será una plataforma para desarrollar tu capacidad de responder con sensibilidad durante el proceso de dibujo. También presentaré en este capítulo el lenguaje de las relaciones figura-fondo.

Conocí la tinta *sumi* durante mis estudios con una artista china del pincel. Me encantaba el carácter de los trazos que era capaz de conseguir con la tinta *sumi* y con esos grandes pinceles, así como la espectacular concentración de tonos que esta técnica propicia. Durante un tiempo, comenzaba casi todas mis obras haciendo una pintura de tinta gestual o abstracta, que utilizaba como capa de fondo. Me fascinaba el tipo de motivos e imágenes que construía sobre esa base impredecible cuando seguía ese proceso. De esta experiencia nació mi entusiasmo por explorar el efecto que tienen las capas de fondo abstractas sobre la imagen final.

LIDERANDO EL CAMINO / 56 • 76 CM / PASTEL, ACUARELA
Y TINTA *SUMI* SOBRE PAPEL STONEHENGE

El fondo de esta imagen fue creado a base de trazos grandes y trazos gestuales que preparan el camino de la ejecución.

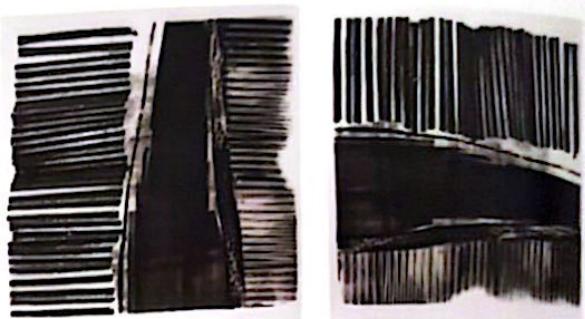
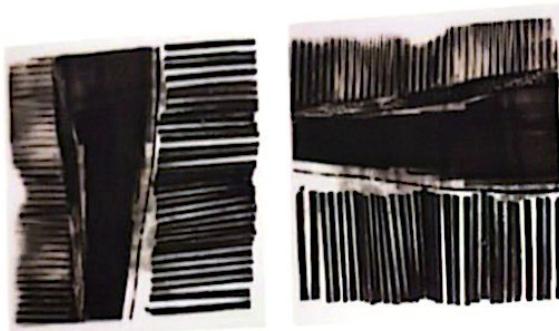




PREPARAR EL CAMINO

Para muchos principiantes, comenzar a pintar es lo que más cuesta y el punto en el que se bloquean. Su expectativa es crear una obra acabada que puedan enmarcar. Lo que te propongo es que reserves tiempo para divertirte sin más y declares tu intención de explorar, más que de producir algo "acabado". El primer paso de este viaje es darte permiso para jugar en el estudio. Una de las maneras que yo he encontrado más útiles para preparar el camino a la creatividad está ilustrada más abajo. Hago varios diseños abstractos que me

imagino que pueden servir como capas de fondo para una imagen que añadiré más tarde. Una vez tengo una capa de fondo, dejo que mi mente divague mientras la miro, para que despierte mi imaginación creadora de imágenes. Las ideas que surgen en mi mente para combinar motivos y sujetos evolucionan de maneras inesperadas. Me he dado cuenta de que jugar así es esencial para mi crecimiento continuo como artista y me ayuda a mantener la frescura de mi trabajo. Espero que haga lo mismo por ti.



ARRIBA: DE IZQUIERDA A DERECHA

FONDO ABSTRACTO #1

Este diseño cuadrado y abstracto lo creé usando un rodillo y óleo mezclable con agua. No tenía nada específico en mente pero, al mirarlo, la imagen me hizo evocar una estructura cavernosa abierta en un muro de basalto.

PRIMERA ROTACIÓN

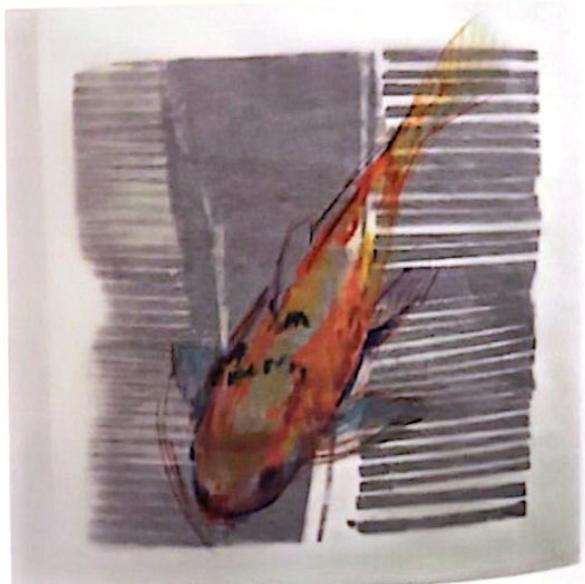
Roté la imagen hacia la derecha y entonces me sugirió una carretera en perspectiva.

SEGUNDA ROTACIÓN

Después de una segunda rotación, la imagen me recordaba más a un bosque de árboles a la orilla del río.

TERCERA ROTACIÓN

Esta orientación me hace evocar imágenes de una parte profunda del río, como si pudiera mirar a través del agua por un agujero profundo, y entonces pensé en un pez que se movía por el río.



AÑADIR UN SUJETO

La idea del pez me llevó a dibujar una carpa en un papel cebolla con lápiz rojo, y después situé el papel cebolla sobre el fondo para ver cómo quedaba el diseño. El fondo abstracto actuó como trampolín para mi imaginación y me ayudó a descubrir nuevas posibilidades de sujetos que de otra manera no se me habrían ocurrido.



FONDO ABSTRACTO #2

Aquí uso el mismo formato cuadrado, pero en este caso uso un pincel plano de 10 cm de ancho con tinta sumi para crear un gran trazo de pincel como base de mi diseño. Esta orientación de la imagen tiene un montón de movimiento de izquierda a derecha y evoca una sensación de viento.



AÑADIR EL SUJETO

Pongo el papel cebolla con el dibujo de la carpa sobre esta nueva abstracción para ver qué resulta. La sensación de lugar, espacio y entorno es totalmente diferente de la que despierta con el Fondo Abstracto #1.



ROTAR EL FONDO

Rotado de esta manera, el movimiento y el peso cambian de una manera espectacular. El peso visual está ahora en la parte inferior, y el movimiento va desde abajo hacia arriba y hacia la izquierda.



EVALUAR

Cuando se sitúa la carpa sobre esta orientación del trazo, el pez parece estar mucho más cerca del observador. ¿Cuál prefieres? ¿Por qué?

EL DIBUJO CON RODILLO PARA CAPAS DE FONDO

El rodillo es una herramienta de gran versatilidad. De manera natural, produce formas de gran contraste y ofrece un *feedback* inmediato sobre la estructura de la imagen. El rodillo se resiste a tu deseo de entrar en los detalles y te anima a simplificar. Al dibujar con rodillo vemos enseguida cómo está dividido el espacio de una pintura en términos de tonos claros, medios y oscuros. Es una gran herramienta para aprender a simplificar las formas, introduciendo primero formas grandes y estableciendo luego relaciones entre todas ellas. Siempre se puede trabajar con línea después para fragmentar formas o añadir detalles. El rodillo nos prepara el camino a la hora de crear capas de fondo porque nos ayuda a organizar los valores y las formas. Un fondo de alto contraste permite que los motivos y patrones que incluimos se mezclen y se fundan con él.

EL HOMBRO / 61 x 36 CM / ÓLEO CON CARBONCILLO Y PASTEL SOBRE PAPEL

Al incorporar trazos no dibujados a la imagen, ésta resulta más rica y más interesante, no simplemente otra bonita pose.





MAGIA / 61 • 46 CM / ÓLEO CON CARBONCILLO
Y PASTEL SOBRE PAPEL

La capa de fondo fue creada dibujando directamente sobre el papel con un rodillo. Hago entrar y salir la imagen del pájaro con respecto a la abstracción, pero también quiero que la capa de fondo se vea a través del sujeto en algunos lugares, como si emergiera.



AGUJEROS CELESTES / 36 • 30 CM / ÓLEO CON
PASTEL SOBRE PAPEL

La belleza del uso del rodillo está en cómo las formas se simplifican de manera atrevida. Los trazos negros e irregulares transmiten solamente lo estrictamente necesario, dejando que el color tome el protagonismo.



MIRAR ATRÁS / 36 • 36 CM / ÓLEO CON
CARBONCILLO Y PASTEL SOBRE PAPEL

Quería crear la ilusión de profundidad espacial detrás de la modelo, y la variedad de las formas lograda con el rodillo me ayudó a transmitirlo.

LA TINTA SUMI PARA CAPAS DE FONDO

Empecé a usar tinta sumi negra con pastel por lo bien que éste se adhiere al acabado satinado de la tinta. La tinta proporciona un fuerte contraste en términos de valor para los colores pastel y también permite añadir capas encima. La tinta sumi se puede usar en cualquier fase del proceso, tanto debajo como encima del pastel. Cuando se rasca el pastel para dejar visibles las capas de tinta inferiores, la tinta se revela en forma de bellas líneas negras. Se puede rascar con una hoja de

afeitar, una punta seca o incluso con la uña. La tinta sumi se puede diluir para pintar con valores más claros, o se puede hacer una aguada degradada. Incluso se puede pintar un pincel con otro para crear gradaciones específicas. Un pincel seco con tinta sumi es perfecto para lograr trazos retorcidos o líneas rotas. Los materiales naturales como palillos, verduras y plumas pueden convertirse en útiles de dibujo únicos cuando se mojan en tinta sumi.



EN EL ROSA / 30 • 28 CM / TINTA SUMI Y PASTEL SOBRE PAPEL STONEHENGE

Yo uso la tinta sumi para crear grandes trazos negros atrevidos de la misma manera que uso el rodillo para conseguir marcas que me permiten trabajar las texturas y las formas.



EN EL ROSA / 30 • 28 CM / TINTA SUMI Y PASTEL SOBRE PAPEL STONEHENGE

Fíjate cómo cambia la sensación de espacio, lugar y escala al añadir el caballo sobre el fondo abstracto.



MULTITUD / 56 × 76 CM / TINTA SUMI Y PASTEL SOBRE PAPEL STONEHENGE

En esta secuencia, puedes ver cómo se ha usado la tinta sumi para crear la gestualidad y la forma del sujeto (en lugar de un fondo abstracto). Los trazos atrevidos de tinta evitan que entre en demasiados detalles y me permiten ver fácilmente las áreas de luz y sombra.

LA ACUARELA PARA CAPAS DE FONDO

Muchos artistas usan la acuarela para pintar fondos para pastel porque ambos materiales comparten el acabado mate y no se tapona el grano del papel. Me he dado cuenta de que las acuarelas líquidas requieren menos agua, lo cual reduce el riesgo de que el papel se arrugue. Me encanta la textura rota que se crea al usar la acuarela con un pincel plano y seco. También uso acuarela cuando quiero que la capa de

fondo tenga trazos de pincel atrevidos y gestuales, que iluminen la superficie del papel antes de añadir el pastel. El pastel puede usarse también como un medio acuoso si se dibuja sobre una superficie húmeda o si se pasa un pincel húmedo sobre los trazos de pastel. Cuando se añade pastel sobre una capa de fondo hecha con acuarela, se puede rascar la capa de pastel para revelar la acuarela subyacente.

TORMENTA EN EL GRANERO
/ 30 • 30 CM / ACUARELA Y PASTEL
SOBRE PAPEL RIVES BFK

La capa de fondo de este dibujo se hizo con acuarela.





TRES AMIGOS / 30 × 28 CM / ACUARELA, PASTEL Y CARBONCILLO SOBRE PAPEL RIVES BFK

Apliqué acuarela líquida concentrada con un pincel plano de 10 cm para crear el cielo de color sepia. Con tinta sumi y un pincel más pequeño, pinté los caballos. El pastel lo añadí después.



PEZUÑAS ANTIGUAS / 56 × 76 CM / ACUARELA, PASTEL Y CARBONCILLO SOBRE PAPEL RIVES BFK

Usé acuarela líquida concentrada para crear una abstracción que recordara a un cañón. Esbocé los caballos mínimamente, solo para sugerir su presencia.



CUERVO / 30 × 30 CM / ACUARELA, TINTA SUMI, PASTEL Y CERA SOBRE PAPEL STONEHENGE

Inundé el papel con acuarela y dibujé unas líneas con cera transparente cuando se secó. Cuando pinté el cuervo con tinta sumi encima de la base de acuarela, la cera transparente hizo de material para reservas, de modo que sobre el pájaro quedaron líneas visibles que muestran el color del fondo. Utilicé panpastel para el ala y pastel en barra para algunos bordes.

CARBONCILLO COMO CAPA DE FONDO MULTITONAL

El carboncillo comprimido General's Jumbo es un medio que genera toda una gama completa de tonos. La forma plana de las barras permite que se use como un rodillo o como un útil caligráfico. El carboncillo es un medio muy sufrido que tolera los procesos sustractivos y aditivos para crear dibujos o capas de fondo a las que se les puede añadir pastel. Con un enfoque sustractivo, el papel se mancha para darle un tono uniforme con carboncillo. Las luces se sacan con la goma de borrar, y otras zonas se oscurecen aplicando más carboncillo. Un enfoque

aditivo comienza con una superficie en blanco a la cual se añade carboncillo para crear la imagen. En ambos casos, el artista va hacia atrás y hacia delante añadiendo y quitando luces y sombras hasta terminar con una imagen que tiene tonos de todo tipo. Se puede añadir color encima del carboncillo simplemente escogiendo el tono de cada color según el tono de la parte correspondiente de la capa de fondo. Se puede añadir cualquier color siempre que tenga el tono correcto.



ARDILLA CON PENACHOS EN LAS OREJAS.
FOTOGRAFÍA

Esta imagen en blanco y negro es la referencia para la serie que se muestra a continuación. Es útil quitar el color de las fotos cuando se quiere desarrollar un dibujo multitoneal



PASO 1:

DIBUJO DE ARDILLA. MANCHAS CLARAS

Dibuja las formas principales a base de manchas sobre un soporte que tenga un tono. Con este enfoque no se emplean líneas, solamente el lateral del carboncillo para oscurecer las sombras añadiendo capas de trazos unas sobre otras.



PASO 2: AÑADIR TONO SIN DETALLES

Toda la imagen evoluciona simultáneamente, fondo y figura.



PASO 3: AÑADIR FORMAS MÁS PEQUEÑAS Y SUSTRAER ZONAS DE LUZ CON LA GOMA DE BORRAR

Ahora debería haber más formas de diferentes tamaños y más distinción entre los diferentes tipos de bordes.



PASO 4: AFINAR TODOS LOS ELEMENTOS

Con el difuminador se aumenta el rango de tonos y se crea contraste entre texturas suaves y duras. Las luces finales se sacan con una goma de borrar afilada, y se añaden partes más oscuras allí donde se considera necesario.



PASO 5: COLOR COMO TONO

Aquí se ha añadido color directamente sobre el carboncillo, buscando colores que coincidieran en tono con el carboncillo (claro, medio, oscuro). En la imagen de la izquierda se usa un "color local", que son los colores que uno espera ver, mientras que en la imagen de la derecha se usa un color inesperado para crear un dibujo con un carácter más juguetón.

MONOTIPO DE TRAZO COMO CAPA DE FONDO

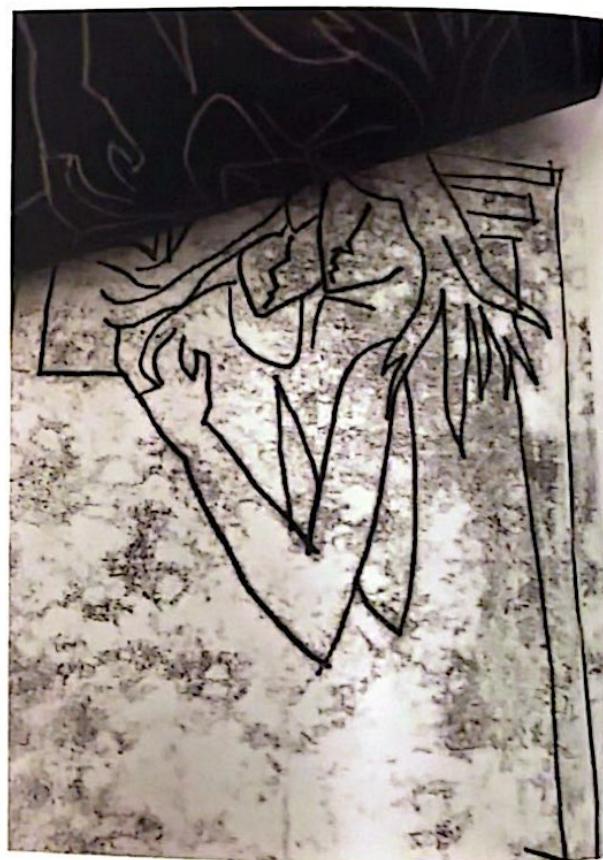
Como vimos en el capítulo 2, el monotipo de trazo es como un papel carbón que se puede volver a entintar y además en cualquier color que se desee. Se puede usar para aplicar imágenes en diferentes capas —ya sea calcando o a mano alzada— para crear un fondo sobre el que añadir más elementos. El monotipo de trazo se puede usar sobre cualquier dibujo, pintura o impresión, y es una imagen que se lee correctamente (no resulta en una imagen invertida respecto a los trazos dibujados).

Al transferirse la tinta del lado entintado del papel al otro papel, en la superficie entintada queda un negativo de la imagen impresa. En otras palabras, las líneas que has transferido al papel ahora son blancas en la cara entintada, donde se obtiene el reverso de la imagen transferida. Si tomas esa imagen en reverso y la transferes a otro papel, obtendrás un monotipo de trazo en reverso (negativo). El monotipo de trazo en reverso se puede estampar frotando con las manos, con una prensa manual o con un tórculo.



PASO 1: DIBUJAR

Este es mi dibujo, trazado en la cara no brillante del papel para congelar. He entintado la cara brillante del papel para congelar. Luego lo he puesto en agua. Calcaré este dibujo en un trozo de papel de dibujo.



PASO 2: CALCAR

Echo un vistazo para ver cómo se están transfiriendo las líneas al papel de dibujo. El tono que se observa es causado por el papel de transferencia. Puedes ver que el lado entintado del papel de transferencia es oscuro, con líneas blancas donde se ha transferido la tinta. Este lado entintado se puede estampar para hacer un monotipo en reverso.



PASO 3: RETIRAR EL PAPEL DE TRANSFERENCIA

Este es el monótipo de trazo completo, al que añadí pastel.



PASO 4: MONOTIPO DE TRAZO EN REVERSO

Esta es la imagen que se obtuvo al estampar el lado entintado del papel de transferencia usando una prensa.

ejercicio 9:

DIBUJO DE MANCHA CON CARBONCILLO



FOTOGRAFÍA DE PERAS EN BLANCO Y NEGRO

Tal vez recuerdes esta fotografía de unas peras que usamos en el capítulo 1.

MATERIALES

- carboncillo comprimido General's Jumbo 2B, 4B, 6B
- bloc de papel Newsprint de 41 x 61 cm o papel de dibujo blanco
- gomas de borrar (maleable y de plástico dura)
- difuminador, pañuelo de papel o esponja para aplicación de cosméticos para aplicar y mezclar el carboncillo
- caballete de pie

INSTRUCCIONES

PASO 1

Tomando como referencia la imagen de las peras que se muestra aquí, esboza suavemente un marco a unos 5 cm del borde del papel, creando un rectángulo que tenga las mismas proporciones que la fotografía. El borde te ayudará a confinar la imagen a una forma determinada.

PASO 2

Haz un dibujo de mancha de las peras usando el lateral de la barra de carboncillo. Añade pigmento como si estuvieras añadiendo trozos de arcilla. No crees líneas, solo masas y tonos. Desarrolla el fondo y las peras simultáneamente, comparando los tonos a medida que avanzas. Retira carboncillo con la goma de borrar maleable y añade carboncillo, según sea necesario, mezclando ligeramente con el difuminador. Haz fotos según vas trabajando y aléjate del caballete con frecuencia para observar tu trabajo desde una distancia.

PASO 3

Aunque trabajes por partes, ten en cuenta siempre la imagen completa. Concéntrate en el contraste de valores y en la variación de los bordes para crear la ilusión de luz y sombra, volumen y peso. Cuando estés satisfecho, haz una fotografía.

PASO 4

Añade las líneas de los tallos, de modo que cada una resulte única en su carácter. Comprueba que has desarrollado un dibujo que incluya todos los tonos, de oscuro a claro, excepto el blanco.

CRÍTICA

- Observa el fondo. ¿Se transmite una sensación de espacio y profundidad detrás de las peras?
- ¿Parecen las peras parte del fondo o se ven como separadas de él?
- ¿Hay algo que parezca flotar o no estar resuelto?
- Si fueras a añadir blanco, ¿dónde lo aplicarías?
- Observa cómo los tallos resaltan porque son solo líneas. Piensa que la forma de enfatizar la línea es usándola menos, y no más.

PARA LLEVAR

Trabajar la figura y el fondo simultáneamente ayuda a crear una conciencia mayor del "todo", más que pensar solo en "partes".

ejercicio 10

COLOR MONOCROMÁTICO



Al usar estos tres tonos de rosa, este dibujo es un ejemplo de uno de los posibles resultados de añadir color monocromático sobre un dibujo de carboncillo multitonal.

MATERIALES

- pasteles blandos: tres tonos (claro, medio, oscuro) de un mismo color
- dibujo de carboncillo del ejercicio 9
- hoja de afeitar
- círculo cromático

INSTRUCCIONES

PASO 1

Elige un tono claro, medio y oscuro de un mismo color, como por ejemplo, rosa claro, rosa y rosa oscuro. Con el lateral de la barra de pastel, añade ligeramente el color oscuro sobre las zonas de tono oscuro del dibujo al carboncillo que creaste en el ejercicio 9, que ahora será tu capa de fondo. Evita mezclar con los dedos, borrar o difuminar. Varía la dirección de los trazos de pastel a medida que vas añadiendo capas de pigmento. Usa la punta del pastel si quieres crear sombreados a base de líneas. Desarrolla la figura y el fondo al mismo tiempo y, cuando sea de tu agrado, hazle una fotografía.

PASO 2

Repite este proceso usando el color medio sobre las zonas de tono medio de la capa de fondo al carboncillo. Haz una fotografía.

PASO 3

Repite lo mismo para los tonos claros, usando la barra de pastel más clara. Haz una fotografía.

CRÍTICA

- Observa la fotografía de la imagen monocromática que has creado y compárala con la fotografía de la imagen al carboncillo.
- Pasa la foto a blanco y negro para ver cómo funcionan los tonos. Si necesitas aclarar y oscurecer algo, puedes retirar o añadir pastel o carboncillo.

PARA LLEVAR

Una imagen monocromática puede ayudarte a entender cómo se relacionan el color y el tono.

INSTRUCCIONES



Este es un posible resultado si se añaden los correspondientes tonos de los colores complementarios al dibujo monocromático del ejercicio 10.

MATERIALES

- Los mismos materiales que en el ejercicio 10, más tres pasteles más
- círculo cromático

PASO 1

Consulta el círculo cromático para identificar el complementario del color que usaste en el ejercicio 10 (recuerda que los complementarios se sitúan directamente opuestos entre sí en el círculo cromático). Selecciona tres tonos de ese color: claro, medio y oscuro. Por ejemplo, si usaste rosa en el ejercicio 10, ahora elegirás tres tonos de verde, que es el complementario del rosa.

PASO 2

Aplica los tonos correspondientes sobre la imagen monocromática del ejercicio 10, trabajando desde el más oscuro hasta el más claro. Desarrolla la figura y el fondo simultáneamente. Evita mezclar los colores pero trabaja con ligereza, usando el lateral y la punta del pastel. Aléjate del caballete con frecuencia para ver tu trabajo desde cierta distancia. Añade carboncillo para aumentar el contraste y ve pasando de un color a otro para modificar la imagen hasta que te satisfaga. Hazle una fotografía.

PASO 3

Observa cómo los colores complementarios han neutralizado la imagen sin apagarla. Aplicar el pastel en capas sin mezclarlo evita que los colores se ensucien.

CRÍTICA

- Estudia el dibujo y observa cómo trabajan juntos los complementarios.
- Convierte tu fotografía a blanco y negro para ver si la distribución de tonos ha cambiado.
- ¿Parece uno de los dos colores más dominante que el otro?

PARA LLEVAR

Los colores complementarios mezclados juntos físicamente dan un resultado sucio, pero aplicar el pastel ligeramente en capas permite que se dé una mezcla óptica del color.

ejercicio 12

COLOR ANÁLOGO



Este es un posible resultado de añadir colores análogos a la imagen resultante del ejercicio 11.



Estos pasteles se utilizaron en los ejercicios del capítulo 3.

MATERIALES

- el dibujo y los materiales del ejercicio 11
- pasteles

INSTRUCCIONES

PASO 1

Del círculo cromático, elige colores que estén a ambos lados de los colores que has usado (justo al lado). Estos son colores análogos. Cada color tiene colores análogos que son más cálidos a un lado y más fríos al otro. Por ejemplo, el amarillo tiene el amarillo anaranjado a un lado y el amarillo verdoso al otro.

PASO 2

Elige colores análogos para los dos colores que has empleado hasta ahora y encuentra tonos claro, medio y oscuro de esos colores análogos. Aplica estos colores a tu dibujo, de nuevo trabajando la figura y el fondo simultáneamente. Trabaja con ligereza, combinando tonos similares, tejiendo las luces con las luces, los medios tonos con los medios tonos y los oscuros con los oscuros.

NOTA: para evitar que tu dibujo quede irregular, añade cada color tanto al fondo como a la figura. Esto ayudará a mantener la armonía del dibujo. Aléjate del caballete para observar tu trabajo y haz fotos tan a menudo como puedas.

PASO 3

Amplía tu paleta de colores pastel más allá del color adyacente según el círculo cromático, para expandir así el rango de colores análogos.

PASO 4

Determina qué colores no han sido incluidos en tu trabajo. Añade una pequeña cantidad de esos colores "chispa" donde quieras atraer una atención especial. Observa cómo los colores chispa trabajan como pequeñas joyas, aportando destellos a tu dibujo. Hazle una fotografía.

CRÍTICA

- Revisa todo el proceso en tu cámara para ver cómo se desarrolla la imagen. ¿Hay algún punto en el que ahora desearias haber parado?
- Repite todo el proceso eligiendo otros colores.

PARA LLEVAR

Puedes usar cualquier color siempre que tenga el tono adecuado.

MONOTIPOS Y PASTEL

En el capítulo 3 se presentaron distintos enfoques para crear capas de fondo para tus imágenes. El fondo, más que describir, influye en el aspecto y la sensación de todas las capas que se aplican después.

En el capítulo 4 te presento varias maneras de crear y usar el monotipo como una nueva y fabulosa manera de producir capas de fondo para pastel. Aprenderás cómo imprimir un monotipo con y sin prensa y verás cómo este proceso, sencillo y eficaz, puede evocar nuevas posibilidades con el pastel. Verás cómo el monotipo se puede convertir en una plataforma sobre la que puedes construir tu imagen de forma espontánea. Permitir que la textura y los trazos de la capa de fondo sugieran motivos y temas para incorporar a la obra es un enfoque de improvisación y respuesta sensible que puede ayudarte a perder rápidamente cualquier miedo que te pueda provocar la hoja en blanco. La inmediatez y versatilidad del pastel lo hace el compañero ideal para esta opción con monotipos.

Mi concepción del dibujo cambió cuando empecé a hacer grabado. Aunque había dibujado toda mi vida, me encontraba en un terreno completamente nuevo. El grabado me forzó a ralentizar el ritmo y observar más de cerca todo lo que hacía. Enseguida me engancharon la libertad y la espontaneidad que ofrecía el proceso de creación de monotipos, permitiéndome trabajar con las texturas de una manera completamente diferente a lo que había experimentado antes con pastel. La unión del grabado y los pasteles ha abierto una puerta a infinitas nuevas maneras de trabajar como artista, tanto a mí como a mis estudiantes.

SOL BAJO EN EL CIELO / 48 × 48 CM / MONOTIPO POR SUSTRACCIÓN IMPRESO EN PAPEL STONEHENGE, CON DIBUJO POSTERIOR DE PASTEL BLANDO

Esta imagen comenzó como un monotipo por sustracción para crear una capa de fondo. Sobre la imagen impresa, dibujé con pastel blando, lo que me permitió que parte de la textura de la capa de fondo siguiera siendo visible. Como el monotipo estableció la imagen y las zonas de luz y de sombra, fui libre de concentrarme en la paleta de colores, formas y texturas.



MONOTIPO POR SUSTRACCIÓN

Un monotipo por sustracción comienza entintando completamente la plancha con un rodillo. El artista empieza a trabajar de forma sustractiva, retirando tinta en las zonas que quiere dejar claras, como si dibujara a la inversa. La tinta se puede retirar con toallitas, raspadores, palillos o esponjas. Se puede añadir tinta a la plancha de nuevo en cualquier momento, con rodillo o con otros útiles. Edgar Degas fue el primer pastelista que exploró el monotipo por sustracción como una manera de crear capas de fondo para sus dibujos a pastel. El proceso le permitía modificar rápidamente composiciones y texturas manipulando la tinta de la plancha.

¿QUÉ ES UN MONOTIPO?

El monotipo es un proceso único que cruza las fronteras entre la pintura, el dibujo y el grabado. A menudo se le denomina 'el grabado pictórico'. Un monotipo se hace añadiendo o sustrayendo tinta de una superficie llamada 'plancha' y después transfiriendo esa imagen a otra superficie. El proceso de transferencia puede hacerse frotando a mano o pasando el papel y la plancha por una prensa que ejerce una presión sobre el papel de cientos de kilos por centímetro cuadrado. La imagen resultante es una lectura inversa (o imagen especular) de la imagen original. En un monotipo, toda la tinta está en la superficie de la plancha, de modo que si se retira toda la tinta, no hay imagen. Al igual que una pintura, el monotipo puede ser una obra de arte en sí mismo o se puede combinar con otros medios de dibujo y pintura una vez impreso. Una monoimpresión, a diferencia del monotipo, contiene algún elemento permanente grabado en la plancha, que es repetible. En un verdadero monotipo, cada imagen es única. Los monotipos se pueden combinar con otras técnicas de grabado y estampación o embellecer con otros medios para crear posibilidades ilimitadas.



STEPHANIE / 25 x 15 CM / MONOTIPO SOBRE PAPEL STONEHENGE

Este monotipo fue realizado durante una pose de 20 minutos en una sesión con modelo vivo. Después de la clase, imprimí la imagen con una prensa.



RETIRAR TINTA DE LA PLANCHA

Yo uso toallitas húmedas para retirar la tinta Akua Intaglio de la plancha (mi plancha es una lámina de celofán). Trabajar sobre una superficie iluminada, como una caja de luz o una ventana, facilita la visión de los trazos y la densidad de la tinta a medida que se avanza.



TRAZOS DE MONOTIPO

En una plancha de monotipo pueden conseguirse infinidad de texturas y trazos: el único límite es tu imaginación. Inventa útiles con los que puedas crear trazos únicos y distintivos.

COMPRUEBA LA PLANCHA ANTES DE IMPRIMIR

Sostén la plancha frente a una fuente de luz para localizar marcas no deseadas, huellas dactilares u objetos extraños. Retira la cinta y limpia los bordes antes de imprimir.



CUARTETO / 23 x 58 CM / MONOTIPO SOBRE PAPEL STONEHENGE CON PASTEL BLANDO AÑADIDO

Comencé con un monotipo por sustracción, una plancha cubierta de una capa sólida de tinta negra. Después rebocé los pájaros con trozos de algodón. Retiré la tinta del fondo para mostrar las formas de los pájaros. Los restos de los trozos que se aprecian en el fondo activan el espacio en torno a los pájaros. Después terminé la imagen con pastel blando.

MONOTIPO POR ADICIÓN

El monotipo por adición es exactamente igual que comenzar un cuadro sobre una hoja de papel o un lienzo en blanco. En este proceso aditivo se aplica tinta a una plancha limpia por medio de rodillos, sellos, pinceles o los dedos. También se pueden colocar sobre la plancha objetos delgados como hojas, hierba, plumas o recortes de papel. Una hoja colocada encima de la tinta sobre la plancha bloqueará la tinta que hay debajo, mientras que una hoja entintada dará como resultado la forma de la

hoja en color. Una vez la imagen está impresa, los objetos y formas se pueden volver a entintar, se les puede dar la vuelta o se pueden reorganizar. La nueva plancha puede volver a imprimirse, creando una imagen única cada vez. La imagen "fantasma" es la segunda (y, a veces, la tercera) impresión que se obtiene de la misma plancha. Las imágenes fantasma, más apagadas y más suaves, se pueden imprimir encima de otros monotipos para crear bellos efectos de capas.



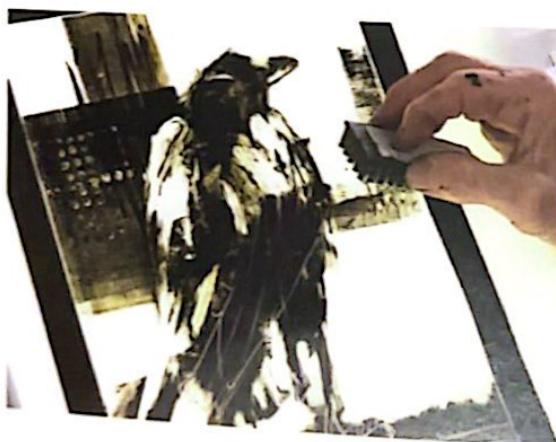
APLICAR TINTA SOBRE LA PLANCHA CON UN PINCEL

Al mezclar la tinta intaglio con médium retardador, la tinta se vuelve más transparente y más fácil de aplicar. Debería usarse médium retardador en lugar de agua.



PASO 1

Además de pinceles, se pueden usar otras herramientas para aplicar tinta a la plancha. En la imagen empleo un trozo de espuma para aplicar la tinta.



PASO 2

Una textura de goma se moja en pintura o en tinta con tinta para aplicar un patrón de círculos a la imagen. Hay que tener cuidado para no dañar ni arrancar pegotes de tinta en la superficie plana, ya que si se transfiera la imagen al papel se estropearía.



PASO 3

Estoy usando un trozo de hoja de afeitar para retirar una línea recta de la plancha. Hay que tener cuidado para no hacer rayones permanentes en la plancha.

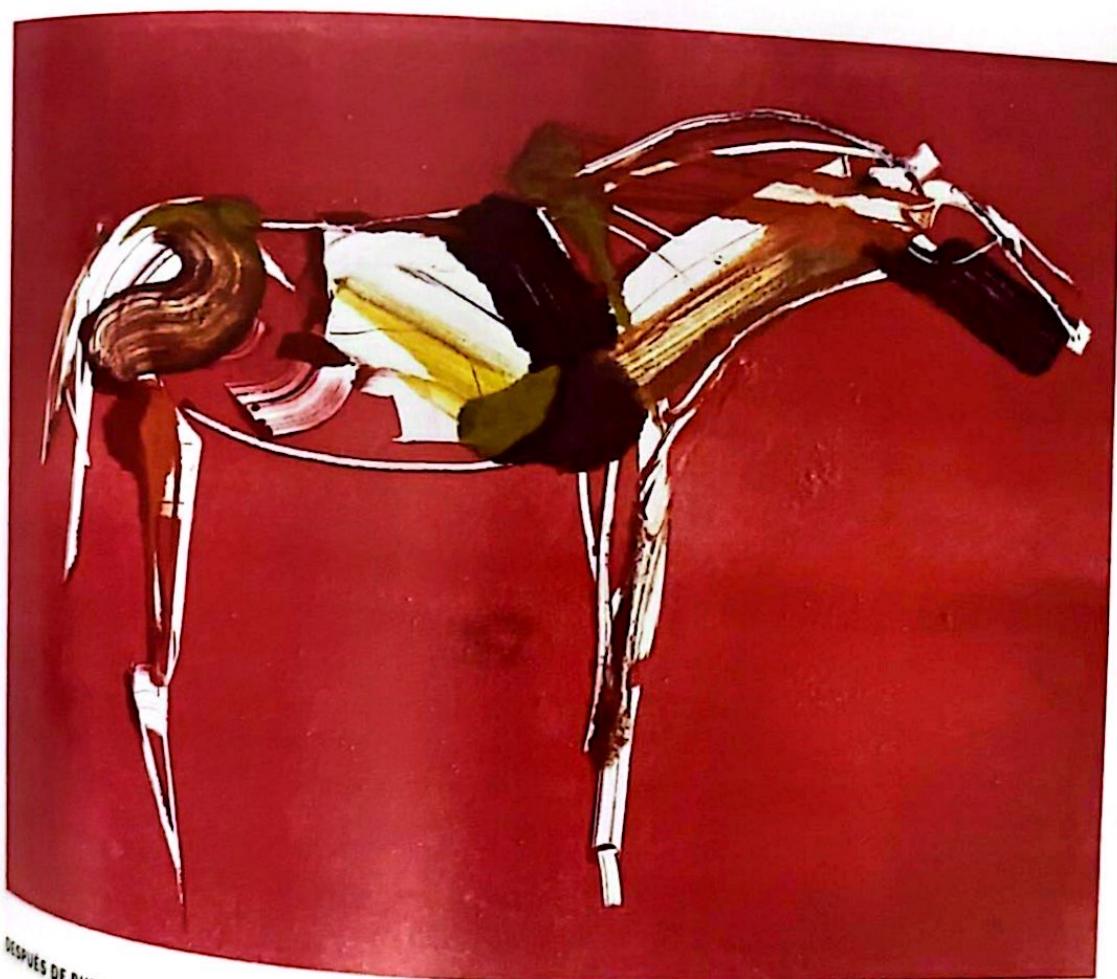


DESPUÉS DE BUTTERFIELD #1 / 13 × 20 CM /
MONOTIPO CON TINTA



DESPUÉS DE BUTTERFIELD #2 / 13 × 20 CM /
MONOTIPO CON TINTA

Estos dos imágenes se pintaron directamente sobre la plancha con pinceles blandos. El proceso de creación del monótipo hace que se captén todos los matices de cada pincelada. Aunque no se añadió pastel sobre estas imágenes, podría aplicarse sobre la impresión en una fase posterior, si se deseara.



DESPUÉS DE BUTTERFIELD #3 / 13 × 20 CM / MONOTIPO CON TINTA

Para producir esta imagen se combinó la técnica sustractiva con la aditiva. Se entintó la plancha con pintura roja usando un rodillo y después se retiró tinta utilizando diversos útiles. Más tarde se emplearon varios pinceles para aplicar pintura de colores a la plancha. El proceso de creación de un monótipo incrementa tu conciencia del potencial que tiene cada color, cada trazo y cada color.

IMPRIMIR EL MONOTIPO EN UN TÓRCULO

En esta demostración se usó una plancha de policarbonato que se entintó por completo con una tinta elaborada a base de soja, y la imagen del caballo se creó por sustracción. Después, la "plancha" se puso sobre una "cama" para el monotipo, con la cara entintada hacia arriba. Sobre ella se dispuso una hoja de papel Stoehenge seca, luego unas mantas y entonces la "cama" se desplazó hacia los rodillos, donde se ejerce la presión necesaria para transferir la tinta. La primera impresión que saqué del tórculo era oscura y rica, y plasmaba todos los detalles de los trazos que yo había

creado. Para imprimir la segunda imagen (imagen "fantasma"), se usó una hoja de papel Stonehenge previamente humedecida durante unos momentos en una bandeja con agua, y después de retirar el exceso de humedad con una toalla. La imagen fantasma tiene un aspecto más suave porque queda menos tinta en la plancha y el papel se humedeció antes. Con dos impresiones de la misma plancha, pude explorar cómo resultaría el uso de diferentes colores en cada una de ellas.



TÓRCULO CONRAD PARA MONOTIPOS

Un tórculo para grabado o para monotipos ejerce una presión de más de 140 kilos por centímetro, mientras que cuando se frota la imagen a mano, con la parte convexa de una cuchara, la presión es tan solo de unas 7-14 kilos por centímetro.



EN EL TÓRCULO

Aquí está la plancha del monotipo de la imagen del caballo que ves impresa en la página 87. El siguiente paso es colocar papel encima de la plancha, poner las mantas del tórculo sobre el papel y pasarlo por los rodillos. Esta es la prensa de monotipos que uso en mi estudio, y su nombre es Presley.



LA PRIMERA IMPRESIÓN

Es la primera impresión de la plancha, hecha con una capa Stonehenge seco. Fíjate en el patrón de luces y sombras y la consistencia de las texturas que crean este proceso.



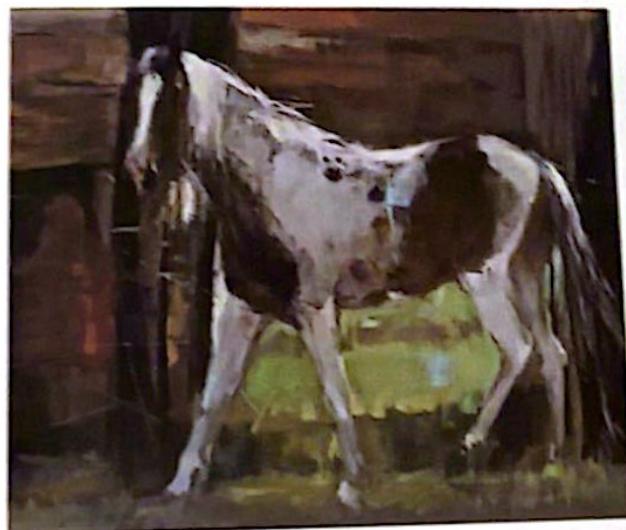
SE AÑADE PASTEL AL MONOTIPO

He añadido pastel sobre la primera impresión, permitiendo que quede visible gran parte de la textura del monotipo por sustacción, que aquí hace de capa de fondo.



LA IMPRESIÓN FANTASMA

Es la segunda impresión de la misma plancha, hecha sobre papel Stonehenge húmedo. Tiene textura diferente, pero la imagen tiene un tono más suave y un aspecto más suave.



IMPRESIÓN FANTASMA CON PASTEL AÑADIDO

Usé la impresión fantasma como capa de fondo y apliqué diferentes colores de pastel. Fíjate en que aquí quedan visibles menos partes de la capa de fondo. Tú eliges cuánto cubres o dejas de cubrir la capa de fondo.

IMPRIMIR EL MONOTIPO A MANO

Se puede imprimir el monotipo a mano con facilidad bruñendo con la parte convexa de una cuchara o con cualquier herramienta que permita frotar con cierta presión. La presión directa y uniforme sobre una zona pequeña dará como resultado una buena impresión. Tal vez se necesite una aplicación de tinta más densa para lograr una impresión más oscura con este método.

y es recomendable hacer pruebas antes de comenzar. Se puede obtener una impresión "fantasma", más clara, bruñiendo sobre papel humedecido. La humedad ayuda a extraer el resto de tinta de la plancha, pero es aconsejable colocar una hoja de papel Newsprint o papel para horno sobre el papel humedecido a la hora de bruñir para evitar dañar la superficie del papel.



MONTAJE PARA IMPRESIÓN MANUAL

La plancha se coloca con la cara entintada hacia arriba, sobre una superficie plana y lisa. Es más fácil ver la plancha si se coloca una hoja de papel bajo ella. El papel Stonehenge se coloca sobre la plancha y se une con cinta adhesiva a modo de bisagra para evitar que se deslice.



TRANSFERIR LA IMAGEN

Se usa un utensilio para frotar la parte posterior del papel y así transferir la imagen. Frote con una presión uniforme y comprueba tu trabajo con frecuencia para obtener los mejores resultados.



HAZ LA PRIMERA IMPRESIÓN

El papel se levanta para comprobar cómo ha quedado la primera impresión

¿LA CARA ENTINTADA HACIA ARRIBA O HACIA ABAJO?

Cuando se hace una impresión a mano, la plancha se puede colocar con la tinta hacia arriba y el papel encima, o la plancha con la tinta hacia abajo y el papel debajo. Experimenta con ambas técnicas para ver cuál funciona mejor para ti. De cualquier manera, asegúrate de fijar el papel para evitar que se deslice.



HUMEDECER EL PAPEL PARA LA IMPRESIÓN FANTASMA

El papel para la impresión fantasma se remoja en agua durante varios minutos.



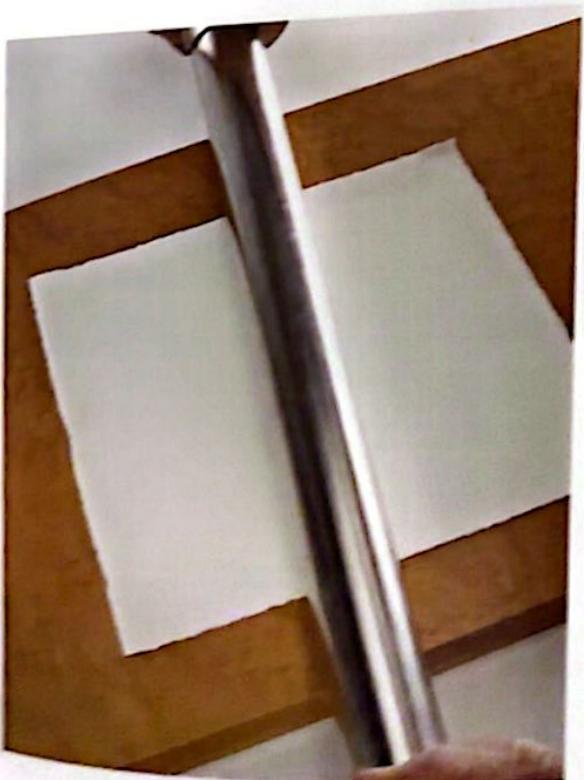
SECAR EL PAPEL PARA LA IMPRESIÓN FANTASMA

Con una toalla, se retira el exceso de humedad del papel humedecido para que no haya charcos o zonas más húmedas en la superficie.



LA IMPRESIÓN FANTASMA

La impresión fantasma será más clara y tendrá menos contraste que la primera impresión, pero resulta una buena base para dibujar encima o hacer otra impresión encima.



TRANSFERIR CON LA PRENSA DE MANO

Con la prensa de mano, se presiona firmemente en el centro del papel y desde ahí se hace rodar hacia fuera en todas las direcciones, con cuidado de no mover el papel. Se debe ejercer una presión uniforme hacia abajo a medida que se hace rodar la prensa.

Coloca una mano en el centro del papel para que el papel no se mueva y levanta una esquina para comprobar cómo está la impresión.

IMPRESIÓN CON UNA PLANCHA DE PAPEL

Con frecuencia uso una hoja de papel Stonehenge como plancha, en lugar de una de plástico, porque entintar el papel con el rodillo es más parecido a pintar. Aunque la imagen impresa será inversa, puedo trabajar directamente con el rodillo sobre el papel como si la lectura fuera correcta (y no inversa). Utilizo la tinta como pintura para crear una imagen completa sobre la plancha de papel. Mezclo varias tintas moviéndolas por la superficie del papel

con rodillos, pinceles y rasquetas. Aquí imprimí desde una plancha de papel a una hoja de papel Stonehenge usando una prensa para monotipos. En lugar de limpiar la tinta de la plancha de papel después de cada ciclo de impresiones, simplemente apliqué más tinta a la superficie. A veces, los colores de la plancha anterior se ven y crean resultados sorprendentes. Incluso puedo dibujar a través de la tinta con un lápiz para transferir trazos a mi monotipo.



DETRO DEL MURO / 25 • 15 CM / MONOTIPO SOBRE PAPEL STONEHENGE

La plancha utilizada para esta impresión es una hoja de papel Stonehenge. Pinté directamente sobre la plancha con rodillos y otros útiles, y después recorté el papel al tamaño exacto que quería que tuviera la imagen. Para poder colocar la plancha exactamente donde quiero, hago unas marcas con lápiz en el papel sobre el que voy a imprimir. En este caso no se añadió pastel después de la impresión.

PRÁCTICA,
PRÁCTICA Y MÁS
PRÁCTICA

Cuanto más dibujes con el rodillo, más soltura conseguirás trabajando con él



VIAJE CAMBIANTE #1 / 25 • 15 CM / MONOTIPO
SOBRE PAPEL STONEHENGE



VIAJE CAMBIANTE #2 / 25 • 15 CM / MONOTIPO
SOBRE PAPEL STONEHENGE

Estas dos imágenes se hicieron con la misma plancha de papel. Apliqué varios colores de tinta Akua Intaglio con rodillos, volviendo a entintar algunas zonas sobre la plancha después de cada impresión. Observa la variedad de trazos logrados con el rodillo, así como mediante la técnica del *offsetting*. Gran parte del resultado es accidental, lo cual hace que el proceso de creación de monotipos sea todavía más excitante.



MESA PARA UNO / 25 • 15 CM / MONOTIPO SOBRE
PAPEL STONEHENGE

También en este caso se usó papel como plancha. Fíjate en que las zonas que siguen blancas en la impresión son aquellas que no fueron cubiertas por la tinta. Dejar algunas partes del papel visibles aporta brillo a la impresión.

HACER VOLAR LA IMAGINACIÓN

En cada una de estas imágenes utilicé un monótipo como plataforma de lanzamiento de mi imaginación. Cuando creé el monótipo para la capa de fondo estaba pensando en cómo organizar los elementos y no en qué sujeto podría unir a esa impresión. La clave para hacer un fondo no objetual (que no represente ningún objeto) es sugerir más que describir. El color y el tono pueden evocar un estado de ánimo. Las formas y las líneas pueden sugerir densidad, tamaño y peso. La textura puede evocar sensaciones de profundidad, superficialidad, espacio y misterio. La manera en que organizo las grandes formas de color y textura, con caminos de luces y sombras, establece tensiones



FONDO ABSTRACTO / 48 x 48 CM / MONOTIPO SOBRE PAPEL STONEHENGE

Imprimí este monótipo puramente como fondo abstracto, sin la idea preconcebida de añadir ningún sujeto o figura en particular.

entre las formas y los espacios. Quiero que la figura (el sujeto) parezca haber salido del fondo en lugar de haber sido forzado a ocuparlo. También quiero permitir que el fondo "respiré" a través de la imagen, de modo que haya un intercambio entre fondo y figura. Una capa de fondo que satisfaga los siete principios es una base donde se puede traer casi cualquier sujeto. Cuando trabajo, respondo a los elementos de la capa de fondo y les dejo que me guíen en un viaje creativo. Encuentro que esta manera de trabajar libera mi imaginación de las restricciones que tal vez me impondría si comenzara con un fondo más específico o realista.



CABALLO DE CUARCITA / 48 x 48 CM / MONOTIPO CON PASTEL BLANDO Y CARBONCILLO SOBRE PAPEL STONEHENGE

Añadí la imagen del caballo al fondo abstracto utilizando pastel y carboncillo. Puedes ver de qué manera tan bella se mezcla el pastel con la tinta, haciendo que la transición entre figura y fondo sea totalmente fluida. La idea que hay detrás del esfuerzo de integrar figura y fondo es hacer que las fronteras entre los medios sean invisibles.

LA ABSTRACCIÓN Y LA IMAGINACIÓN

los fondos abstractos que creas mediante la técnica del monótipo pueden cambiar la manera en que tu imaginación concibe la relación figura-fondo y el proceso de creación de la imagen en su conjunto.

Casa

17 de octubre 22:29

Editar



HDR



PERSÉFONE / 48 • 48 CM /
MONOTIPO CON PASTEL BLANDO
SOBRE PAPEL RIVES BFK

Como fondo para esta imagen se creó un monótipo abstracto con una plancha de plástico. Cuando miré la impresión, varios semanas más tarde, mi imaginación vio la forma vertical como un haz de luz procedente de otro mundo. Pensé en el mito de Perséfone y dibujé la mujer, como si estuviera descendiendo a la oscuridad.



BANDERAS DE LA ORACIÓN
/ 48 • 48 CM / MONOTIPO CON
PASTEL BLANDO SOBRE PAPEL
RIVES BFK

Como fondo para esta imagen se creó un monótipo abstracto. El motivo de la ropa tendida en la fachada del edificio lo desarrollé después, respondiendo a lo que mi imaginación inventó dentro de la abstracción. Me he dado cuenta de que montar una estructura visual con ejes vertical y horizontal me ayuda a soltar mi imaginación. En esta cuadrícula de líneas y texturas, es fácil crear paisajes y lugares donde situar objetos.

03:45





PERSÉFONE / 46 • 46 CM /
MONOTIPO CON PASTEL BLANDO
SOBRE PAPEL RIVES BFK

Como fondo para esta imagen se creó un monotipo abstracto con una plancha de plástico. Cuando miré la impresión, varias semanas más tarde, mi imaginación vio la forma vertical como un haz de luz procedente de otro mundo. Pensé en el mito de Perséfone y dibujé la mujer, como si estuviera descendiendo a la oscuridad.



BANDERAS DE LA ORACIÓN
/ 48 • 48 CM / MONOTIPO CON
PASTEL BLANDO SOBRE PAPEL
RIVES BFK

Como fondo para esta imagen se creó un monotipo abstracto. El motivo de la ropa tendida en la fachada del edificio lo desarrollé después, respondiendo a lo que mi imaginación inventó dentro de la abstracción. Me he dado cuenta de que montar una estructura visual con ejes vertical y horizontal me ayuda a soltar mi imaginación. En esta cuadricula de líneas y texturas, es fácil crear paisajes y lugares donde situar objetos.



DIBUJAR CON PASTEL EN EL MONOTIPO

El fondo de todos estos imágenes es un monótipo creado como diseño no figurativo, sin idea preconcebida sobre qué imagen o sujeto dibujaría en ellos después. Trato de reservar tiempo en el estudio para sencillamente jugar y explorar con la creación de fondos. Al final del día, aparto los fondos y los dejo reposar unas semanas.

Cuando vuelvo a ellos, echo un vistazo para ver qué tipo de imágenes me sugiere la superficie. Los volteo para ver si quedan mejor en una dirección u otra y, en algunos casos, solo con esa rotación ya surge una idea. Otras veces, dejo volar mi imaginación mientras miro los fondos y varias referencias fotográficas que he ido acumulando. Si se sugiere un sujeto en particular, dibujo la figura (o sujeto) sobre papel cebolla y lo coloco sobre el fondo para ver cómo quedaría. Dibujar sobre una lámina de celofán

con un rotulador que se borra al secarse también va muy bien. Oigo una especie de "clic" en mi cabeza cuando lo siento bien, como si hubiera resuelto un rompecabezas.

Si no hay "clic", paso al siguiente fondo, y luego al siguiente. Si hay algún "clic", hago varios bocetos del sujeto para familiarizarme con él. Eso me ayuda a sentirme más segura cuando me aproximo a la superficie del monotipo con el carboncillo y el pastel. Comienzo seleccionando los colores que ya están presentes en el monotipo. De esa manera puedo mantener la armonía en el color y reforzar los elementos sin complicarme introduciendo más colores hasta que lo necesite. Cuando introduzco nuevos colores, los aplico tanto en el fondo como en la figura para mantener esa sensación de unidad.



NAVEGANDO A BIZANCIO / 48 x 48 CM / MONOTIPO
SOBRE PAPEL RIVES BEK CON PASTEL

La imagen figurativa que ves aquí la desarrollé en respuesta al monótipo abstracto que sirvió de fondo. Como cuando miramos a las nubes, el monótipo en sí hizo brotar una historia en mi mente. Siempre reservo tiempo en el estudio para crear monótipos de fondo que estimulen mi imaginación. A veces sucede unas horas después, o veces es cuestión de semanas e incluso de años.



ELLA CUENTA SU HISTORIA / 48 • 48 CM / MONOTIPO
SOBRE PAPEL RIVES BFK CON PASTEL AÑADIDO

Esta imagen también la realicé en respuesta a un fondo abstracto. Me intrigaba cómo las imágenes de rollo de película que incluí en el monotipo me llevaron a pensar en el paso del tiempo y en cómo se cuentan historias a través del movimiento y de la danza. El fondo oscuro que hay tras la mujer alude a un tiempo y un espacio que ya se ha ido. Al introducir la figura sobre este fondo, quería sacarla del pasado, literal y metafóricamente.

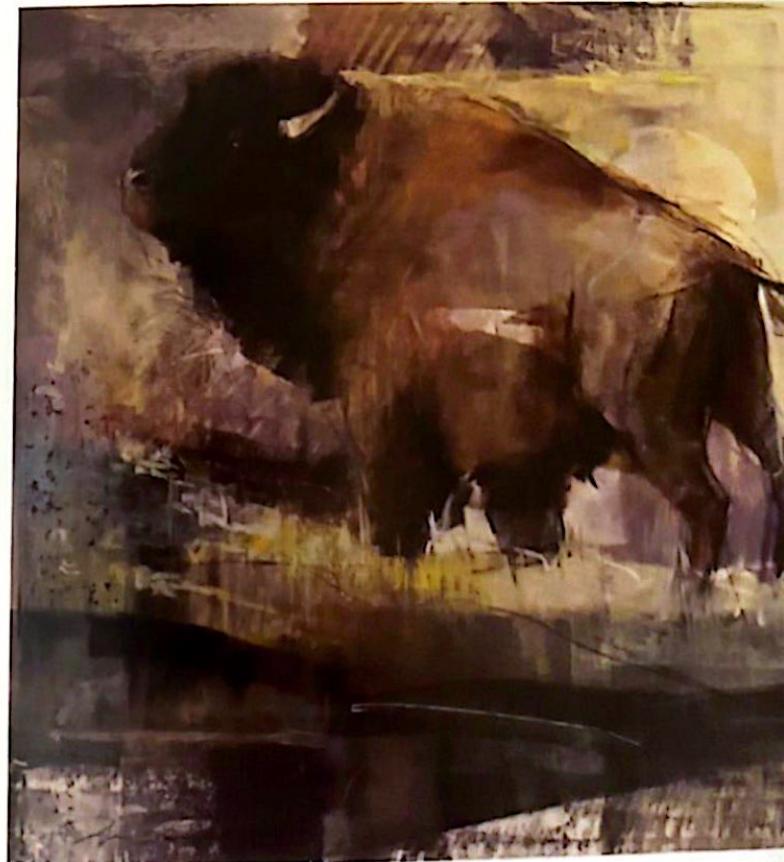


VERDE VIDA / 43 × 58 CM /
MONOTIPO CON PASTEL BLANDO
SOBRE PAPEL RIVES BFK

La idea de añadir tres caballos surgió después de observar el fondo abstracto y pensar que la textura en lo que ahora es el primer plano recordaba a un pasto. Usé el pastel para cambiar el color de la tinta y para desarrollar los motivos equinos, pero las texturas subyacentes del monótipo se aprecian claramente y están integradas en la imagen, de tal manera que parece que los caballos siempre hubieran estado allí.

AULLANDO A LA LUNA
/ 43 × 46 CM / MONOTIPO CON
PASTEL BLANDO SOBRE PAPEL
RIVES BFK

Gocé mucho dibujando esta imagen. Cuando interpreté el fondo como un paisaje, fue un reto muy divertido integrar el búfalo en él. Es de ayuda recordar que nuestros ojos llenan gran parte de la información a partir de una simple sugerencia de roca o tierra. Una textura puede evocar el recuerdo de un lugar, y un juego de luz y sombra puede crear una sensación de lugar, tiempo y espacio.



INSPIRACIÓN EN COLOR

Los colores que elegimos para vestirnos, los que nos rodean o los que cogemos de la caja de los pasteles a veces se repiten por rutina. ¿Cómo podemos llevar nuestro uso del color a lugares tan inesperados como los que se muestran en estas imágenes? Cuando exploramos diferentes ambientes y culturas, podemos salir de nuestros hábitos de color establecidos. Cuando visité Hawái por primera vez, quedé hipnotizada por la variedad de colores tan poco familiar para mí con la que me encontré. Cuando regresé al desierto, estaba deseando

usar algunos colores de mi caja de pasteles que no había usado antes. Los monotipos son un gran medio para explorar con el color. Es sencillo cambiar los colores del monotipo para producir múltiples versiones de un mismo diseño. Se puede disfrutar al asumir riesgos relacionados con el color en el caso de los monotipos porque el proceso es divertido y no exige demasiado tiempo. Una vez impresos, las capas de tinta de los monotipos se "aplanan" en una sola, lo cual con frecuencia produce resultados de color inesperados y poco habituales.

EL BORRADOR MÁGICO PARA PASTEL

Un truco que me ayuda muchísimo cuando uso pasteles con un color de fondo plano es identificar un pastel del mismo color que el fondo, o lo más cercano posible. Este color se convierte en el "borrador mágico" que restaura el color del fondo cuando quiero volverlo a traer a la superficie.

EXPANDE TUS HORIZONTES DE COLOR

Como aprender a tocar una escala musical distinta, usar colores con los que estamos poco familiarizados nos ayuda a expandir nuestro lenguaje visual del arte.



ALOHA CABALLO / 46 x 46 CM / MONOTIPO CON PASTEL BLANDO SOBRE PAPEL STONEHENGE

Aloha caballo fue mi respuesta artística a mi primera visita a Hawái. Los colores de Hawái me inspiraron tanto que enseguida me puse a crear monotipos abstractos para fondos usando los nuevos colores con los que había experimentado.



EN LLAMAS / 43 x 48 CM / PASTEL SOBRE FONDO DE MONOTIPO IMPRESO EN PAPEL STONEHENGE COLOR CREMA

El color de la tinta impresa sobre un papel Stonehenge color crema es visible sobre todo en torno a los bordes superior e inferior del dibujo y en algunas partes del caballo. Creo que la tinta Akua es ideal para fondos, pues acepta el pastel estupendamente.



UN NUEVO DÍA / 38 x 43 CM / PASTEL SOBRE FONDO DE MONOTIPO IMPRESO EN PAPEL STONEHENGE COLOR CREMA

Fue una sorpresa ver cómo el color de la tinta gris azulado parecía tener un tinte metálico en contraste con el tono crema del papel. Usé pastel plateado en la pintura para iluminar la y el resultado es una imagen que parece capturar la intensidad de la luz de un día de verano.



ORO CUERVO / 43 x 46 CM / PASTEL SOBRE FONDO DE MONOTIPO IMPRESO EN PAPEL STONEHENGE COLOR CREMA

La tinta parecía de color ámbar y oro cuando la imprimí sobre el papel Stonehenge color crema. Usé azules y purpuras para el pájaro e introduce los tonos dorados en las alas. Las formas grises rotas aportan interés a la superficie y crean una textura áspera que contrasta con el lustre del pájaro.



LUZ ESMERALDA / 43 x 48 CM / PASTEL SOBRE FONDO DE MONOTIPO IMPRESO EN PAPEL STONEHENGE COLOR CREMA

Quería que pareciera que el pájaro casi se estaba disolviendo en su mundo, o materializándose a partir de una luz esmeralda. Me fue muy útil tener el color exacto de pastel, idéntico al color de la tinta del fondo. Ese color se convirtió en mi "borrador mágico" y me ayudó a integrar la figura y el fondo.

MONOTIPO Y COLLAGE

Los ejemplos que ves abajo utilizan un acercamiento a la técnica del monotipo que incluye la creación de una plancha a base de varias piezas ensambladas. Las piezas finas se entintan individualmente, luego se recortan y después se colocan sobre una base rígida para que entre todas formen una sola plancha. La pegajosidad de la tinta es suficiente para que las piezas se mantengan unidas. El soporte rígido hace que sea más fácil transportar la plancha hecha a base de collage al tórculo o a la mesa de trabajo. El papel debe colocarse encima de la plancha-collage para evitar que las piezas se separen o se muevan. Si las piezas individuales del collage son

lo suficientemente finas, los bordes que se solapan apenas se percibirán cuando se imprima la pieza. Si se usan materiales más gruesos para el collage, verás que los bordes donde hay solapamiento producirán unos contornos blancos al imprimir. Esas líneas se pueden arreglar más tarde con lápiz de color o pastel si te parecen indeseables. Crear una plancha mediante collage puede llevar a tejer motivos y patrones que de otra forma serían difíciles de combinar en una sola plancha. Los colores y patrones pueden ir separados o literalmente tejidos entre sí, sin que se ensucien los colores.



MONOTIPO ABSTRACTO PARA CABALLOS EN OTOÑO

La plancha para esta imagen fue creada haciendo un collage con diferentes piezas de plástico entintadas para formar una plancha. Lo que ves aquí es la impresión base para el monotipo final de la derecha.



CABALLOS EN OTOÑO / 64 x 46 CM / MONOTIPO SOBRE PAPEL STONEHENGE CON PASTEL BLANDO AÑADIDO

Los caballos son plantillas hechas con el mismo plástico del collage, entintadas e impresas con una prensa manual sobre la imagen de la izquierda (fondo). Los caballos se pueden mover y se pueden usar una y otra vez, en cualquier orientación. Se aplicó un poco de pastel blando a la impresión para darle color.



PLANCHITA-COLLAGE DE PLÁSTICO

Este es la planchita creada como un collage que se usó para impregnar el fondo de Caballo bajo el sol rojo. La mayor parte de lo tanto se ha retirado de la planchita durante el proceso de impresión, pero aquí se aprecian claramente los bordes de los plásticos y cómo se ensambló.



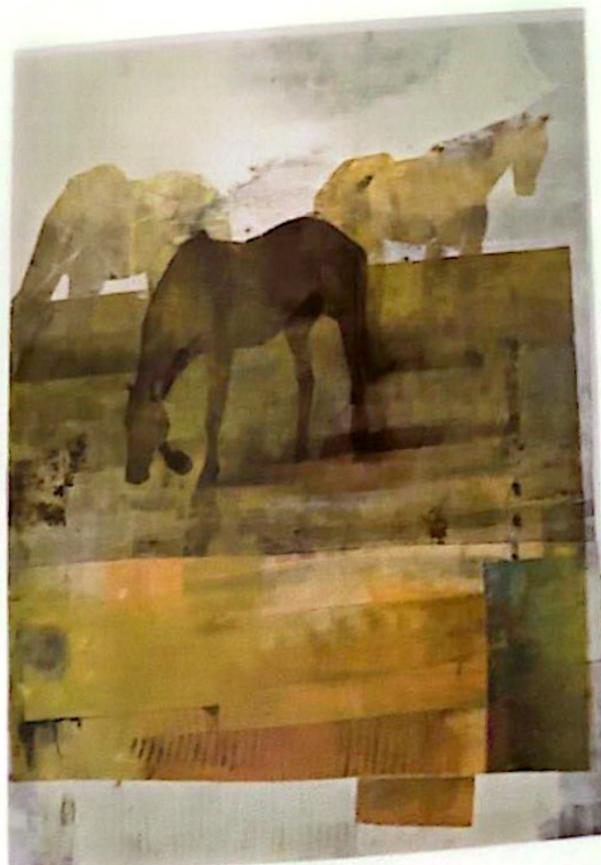
CABALLO BAJO EL SOL
ROJO / 64 x 46 CM /
MONOTIPO DE MEDIOS
MIXTOS SOBRE PAPEL
STONEHENGE

Esta imagen fue producida en tres fases. Primero se imprimió el monotipo para el fondo. Luego se añadió un monotipo de trazo directamente sobre la impresión. Finalmente, se añadió posteo para realzar los bordes y aportar color al caballo.



MONOTIPO PARA FONDO

Esta imagen se imprimió a partir de una planchita-collage que es el fondo de Pastando en Verano.



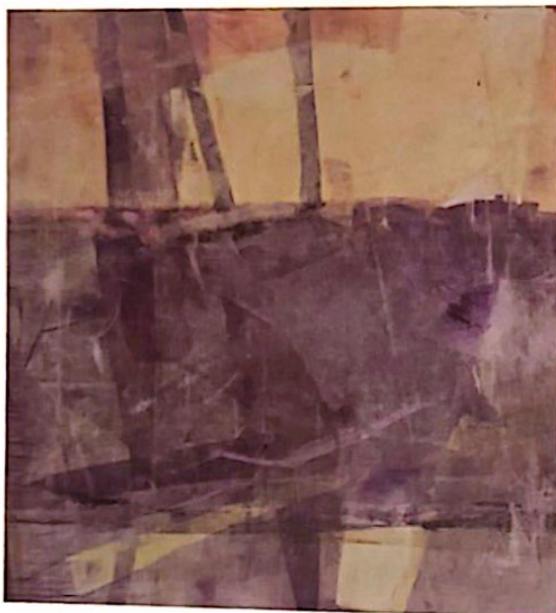
PASTANDO EN
VERANO / 64 x 46 CM /
MONOTIPO SOBRE PAPEL
STONEHENGE

Las figuras de los caballos son plantillas de plástico que recorté y después entinté, antes de imprimir la imagen sobre el monotipo inicial. Guardo las plantillas que voy creando para usarlas en otros trabajos.

DESCUBRIR NUEVOS MOTIVOS

En capítulos previos hablé de crear un monotipo de fondo que sugiriese (más que describir) un lugar, un espacio o un estado de ánimo específico. En esta serie, creé una plancha simplemente entintando zonas sobre una cartulina blanca con un rodillo. Fijate cómo el espacio se divide en formas pequeñas, medianas y grandes, y cómo los bordes de la plancha se consideran en la composición. Hice tres impresiones de la misma plancha de papel y coloreé cada impresión de forma diferente con medios mixtos.

En dos de los paisajes, añadí color con pastel para darles un carácter diferente. En la imagen del barco, roté la impresión 180 grados y recombiné las formas con el color para crear una imagen nueva. El truco es comenzar con una composición sencilla que tenga formas claras y buenas divisiones del espacio. Esto se puede entender como tu "estructura del diseño" y, cuanto más explores este concepto, más fácil será para tu imaginación ponerse a trabajar y descubrir nuevos motivos y patrones que añadir.

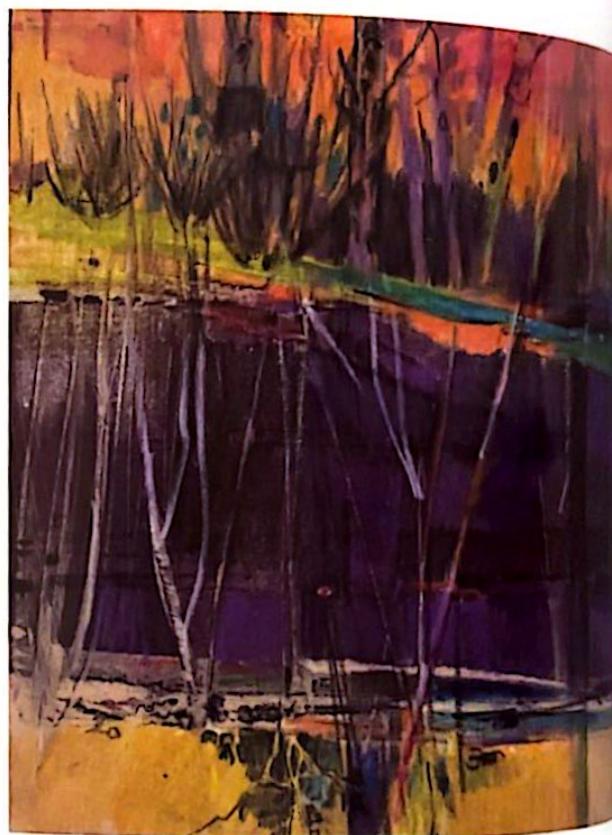


LA IMAGEN PERMANECE EN LA PLANCHA DE PAPEL

Para hacer las tres imágenes que ves en estas dos páginas se empleó cartulina gruesa. Queda muy poca tinta en el papel, pero puedes apreciar las formas hechas con rodillo y la división del espacio. Imprimí la imagen tres veces de la misma plancha y después dibujé en cada una de ellas de forma diferente.

APRENDER A VER EN ABSTRACTO

se pueden descubrir nuevos motivos dividiendo formas grandes en formas más pequeñas o recombinando formas dentro de una imagen



ORILLA DEL RÍO UNO / 20 x 20 CM / MONOTIPO DE FONDO CON LÁPIZ DE COLOR Y PASTEL AÑADIDO SOBRE PAPEL RIVES BFK

Al usar colores diferentes y romper las formas grandes en formas más pequeñas, pude crear dos paisajes que evocan sensaciones completamente diferentes partiendo de la misma impresión de fondo.



ORILLA DEL RÍO DOS / 20 × 20 CM /
MONOTIPO DE FONDO CON LÁPIZ DE
COLOR Y PASTEL ANADIDO SOBRE
PAPEL RIVES BFK

Esta imagen evoca una sensación
invernal por los colores que utiliza
y también porque pone el foco en los
troncos de los árboles en lugar de en
la vegetación.



BARCO DE VELA / 20 × 20 CM /
MONOTIPO DE FONDO CON LÁPIZ DE
COLOR Y PASTEL ANADIDO SOBRE
PAPEL RIVES BFK

Cuando roté la imagen 180 grados,
me dio una sensación de espacio
y me sugirió un sujeto totalmente
diferente. A veces, sencillamente
rotando un fondo se puede despertar
la imaginación para descubrir nuevas
posibilidades dentro de una imagen.



ejercicio 13:

MONOTIPO POR SUSTRACCIÓN



HANNIBAL / 20 • 25 CM / MONOTIPO POR SUSTRACCIÓN SOBRE PAPEL STONEHENGE

MATERIALES

- tinta Akua Intaglio color negro y superficie de cristal para extenderla
- rodillo
- espátula
- surtido de útiles para retirar la tinta como por ejemplo algodón, toallitas húmedas, tarjetas de crédito, etc.
- plancha de plástico de 23 x 30 cm (un trozo de plexiglass de 1 mm va bien)
- papel Stonehenge o papel de dibujo suave para imprimir la imagen sobre él, de 28 x 38 cm
- jabón líquido para limpiar
- fotografía elegida como referencia
- cinta de enmascarar
- cuchara

INSTRUCCIONES

PASO 1

Haz un marco de 25 mm alrededor de la plancha con cinta de enmascarar para mantener los bordes limpios y rectos.

PASO 2

Aplica con el rodillo una capa regular de tinta negra que cubra toda la superficie de la plancha. Mira la plancha a través de la luz para comprobar la cobertura de la tinta. Debe verse sólida pero no pingosa.

PASO 3

Dibuja sobre la plancha y luego retira la tinta con algodón, toallitas húmedas y otros útiles (las toallitas húmedas disuelven la tinta). Si trabajas con una caja de luz o en la ventana, verás mejor. Comprueba tu trabajo mirándolo a través de la luz.

PASO 4

Cuando estés satisfecho con la imagen, retira la cinta de enmascarar del borde de la plancha y limpia las zonas que lo requieran. Fija la plancha con cinta de enmascarar de modo que la superficie quede plana y lisa. La tinta debe quedar hacia arriba.

PASO 5

Con mucho cuidado, coloca el papel de dibujo sobre la plancha. Fija un punto en la parte superior con cinta de enmascarar a modo de bisagra.

PASO 6

Frote la parte posterior del papel con la parte convexa de una cuchara para transferir la imagen al papel (si no tienes acceso a una prensa). Hazlo con pequeños movimientos circulares y ejerciendo una presión uniforme sobre cada zona de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Levanta el papel ocasionalmente para comprobar la impresión.

CRÍTICA

- ¿Cómo te sentiste dibujando en reverso?
- ¿Cuánta variedad hay en las líneas y en el tamaño de las formas?
- ¿Dejaste más zonas oscuras que luminosas o viceversa?
- ¿Puedes imaginar maneras de mejorar la composición eliminando o añadiendo tinta en ciertos lugares?

PARA LLEVAR

El monótipo por sustacción es una técnica excelente para explorar el tono, la línea y la textura.

ejercicio 14:
**MONOTIPOS
TONALES**



**TIMBER / 20 • 25 CM / MONOTIPO POR SUSTRACCIÓN
CON MEDIUM RETARDADOR AKUA AÑADIDO A TINTA
SOBRE PAPEL STONEHENGE**

MATERIALES

- los mismos materiales que para el ejercicio 13
- medium retardador Akua
- surtido de pinceles
- cuenco pequeño
- lápiz

INSTRUCCIONES

PASO 1

Cubre los bordes de la plancha con cinta de enmascarar y untala toda la superficie.

PASO 2

Dibuja tu imagen con lápiz sobre la plancha. Retira parte de la tinta con una toallita blumedia.

PASO 3

Vierte unas gotas de medium retardador Akua en un cuenco pequeño. El medium retardador diluye un poco la tinta integrando y la hace más transparente. Mezcla una pequeña cantidad de tinta con medium retardador en el pincel para lograr tonos más claros (procura no encharcar la tinta cuando uses medium retardador. Los charcos se expandirán a la hora de imprimir la imagen).

PASO 4

Cuando hayas terminado con tu dibujo/pintura, retira la cinta, limpia los bordes e imprime.

CRÍTICA

- Compara esta imagen con el monótipo del ejercicio anterior. ¿Qué aportan los medios tonos que has logrado con el medium retardador a la calidad general de la imagen?
- ¿Puedes ver maneras de mejorar tu composición aumentando o disminuyendo la cantidad de zonas de luz o de sombra?
- Fíjate en la variedad de bordes, texturas, calidad de las líneas y tonos que puedes lograr.

PARA LLEVAR

Como las capas de fondo a base de carboncillo, los monótipos tonales constituyen un enfoque a la vez sustractivo y aditivo en el que se desarrollan grandes formas de luz y de sombra y después se añade pasta y tinta para crear los medios tonos.

INSTRUCCIONES



CONCHAS / 10 • 15 CM / MONOTIPO SOBRE PAPEL

Utilicé un pincel de abanico mojado en médium retardador para "pintar" las marcas que ves aquí. Luego pasé un rodillo cargado con tinta Akua por encima de toda la plancha. El médium retardador impide el paso de la tinta, creándose así reservas que revelan las pinceladas.

MATERIALES

- tinta Akua Intaglio color negro
- médium retardador Akua
- rodillo ancho, de 13-15 cm
- plancha de plástico de 23 x 30 cm
- pincel abanico
- papel Stonehenge
- cinta de enmascarar

PASO 1

Comienza con una plancha de plástico limpia y seca y pon cinta de enmascarar en los bordes para que resulte algo menos ancha que el rodillo que vas a usar. Moja el pincel abanico en el médium retardador y haz unas pinceladas sobre la plancha para crear un patrón.

PASO 2

Carga tu rodillo con tinta Intaglio y pásalo por la plancha. Fíjate en cómo la tinta Intaglio resiste al médium retardador.

PASO 3

Plantéate añadir otras marcas a la plancha para aportar variación. Luego imprime tu plancha.

CRÍTICA

- ¿Puedes imaginar maneras de incorporar este enfoque de las reservas a tu creación de imágenes?
- Considera otros experimentos que puedes hacer con tinta de colores, técnicas de reservas y plantillas.

PARA LLEVAR

Una vez empiezas a explorar con los monótipos, te das cuenta de que las posibilidades son ilimitadas.





HOJAS AZULES / 25 • 20 CM / MONOTIPO SOBRE PAPEL DE DIBUJO

MATERIALES

- espátula
- plancha de plástico de 23 x 30 cm
- 1 color de tinta Akua Intaglio + blanco de titanio de la misma marca

- hojas
- rodillo y superficie de cristal para extender la tinta
- herramienta para frotar o prensa para imprimir
- papel de grabado
- toallitas húmedas o jabón líquido para limpiar
- cinta de enmascarar

INSTRUCCIONES

PASO 1

Pon dos tiras de tinta sobre la bandeja de cristal, una del bote y otra mezclada con algo de blanco. Mezcla bien con una espátula sobre el cristal.

PASO 2

Cubre los bordes de la plancha con cinta de enmascarar y entinta toda la plancha con uno de los dos colores.

PASO 3

Entinta las hojas con el rodillo empleando el tono más claro y colócalas con la tinta hacia arriba sobre la plancha.

PASO 4

Retira la cinta de los bordes de la plancha e imprime.

CRÍTICA

- ¿Qué diferencias has notado entre la tinta negra y la tinta de color?
- ¿La superposición de hojas te ha resultado efectiva para crear una sensación de espacio o de profundidad en la imagen impresa?
- ¿Cómo añadirías pastel a esto?

PARA LLEVAR

Estas impresiones se pueden usar tal cual para hacer tarjetas o como fondos para aplicar otros motivos o escribir poemas.





capítulo 5

EL PASTEL EN EL CANDELERO

En los capítulos anteriores te presenté muchas técnicas para crear trazos dinámicos, además de nuevas maneras de concebir las capas de fondo, y exploraste cómo “preparar el camino” para dejar que tu imaginación responda ante el fondo.

En el capítulo 5 presento y exploró muchas maneras de trabajar con pastel sobre varios fondos, con otros medios. Verás cómo la misma barra de pastel se puede usar para oscurecer y borrar, hacer el papel de camaleón e incluso combinarse con medios oleicos y acrílicos para producir pinturas de acabado mate o brillante. También aprenderás cómo transferir los dibujos de pastel y carboncillo a soportes de calidad de archivo con la ayuda de una prensa.

En el estudio de grabado en el que estudié, yo era una de las pocas pastelistas. Cuando había que dibujar sobre una impresión, siempre iba primero a por mis pasteles. Descubrí que podía alterar por completo el carácter y la historia de una imagen trabajando sobre la impresión como si sencillamente fuera otra tipo de capa de fondo.

MANADA ÓPALO / 56 x 76 CM / PASTEL SOBRE PAPEL
RIVES BFK

Esta pintura ejemplifica la potente expresividad del pastel

EL PODER DE LA OPACIDAD

Los amantes del pastel estaréis de acuerdo conmigo en que es un medio del que nunca te cansas. Ninguna marca de pastel es perfecta para nadie, y qué marca es la más adecuada para cada artista depende con frecuencia del tipo de imágenes que haga, de los soportes que prefiera usar y de su manera de trabajar. Así pongo yo a prueba un pastel que no he usado antes:

- dibujo sobre mi piel para ver lo blando y cremoso que es.
- hago unos trazos y los disuelvo con un pincel húmedo

para ver cómo se comporta el pigmento sobre diferentes soportes.

- lo aplico sobre tinta sumi para ver cómo es de opaco.
- exploró cómo funciona para el frottage con papel fino y trato de usarlo en una transferencia a otro papel.
- compruebo cómo se borra, cómo se mezcla al usar un difuminador y cómo se retira el pigmento con una hoja de afeitar.
- me fijo en el resultado de su aplicación antes y después de otros pasteles y medios.



MATERNIDAD / 46 • 51 CM / PASTEL Y TINTA SUMI/SOBRE PAPEL RIVES BFK

En esta pintura usé pastel para crear colores satídos y opacos. La vaca frontal es la "estrella", y las otras figuras actúan como actores de reparto. Las formas de los animales como conjunto se mezclan y dan la impresión de formar una unidad sólida.



¿Y AHORA CÓMO? / 46 × 56 CM / PASTEL Y TINTA SUMI SOBRE PAPEL RIVES BFK

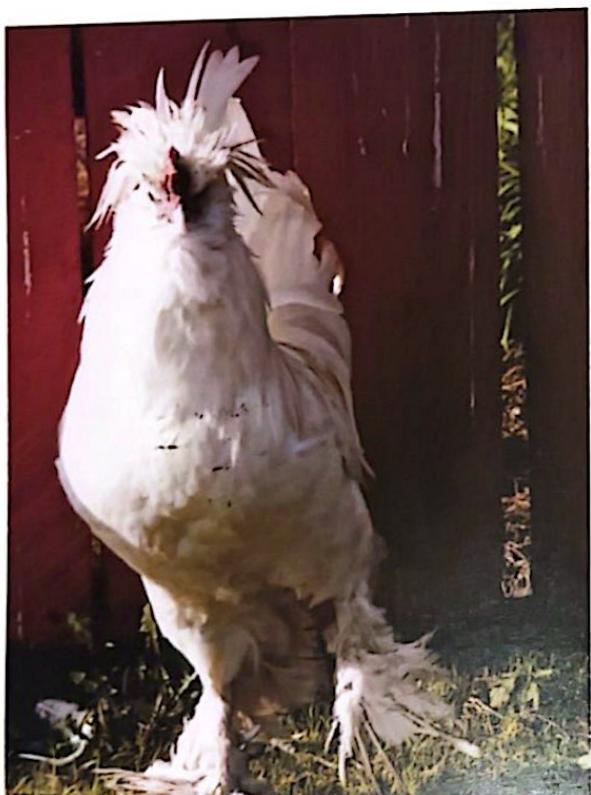
El foco en esta pintura es también la vaca principal, pero la manera en que están representados los animales es muy diferente de la anterior *Maternidad*. La línea, más que la forma, se emplea aquí para describir los terreros. Las figuras parecen flotar y estar en formación más que ser sólidas y opacas, como en la imagen previa.

GESTO EXPRESIVO

Para muchos artistas, entre los que me encuentro, el pastel y el carboncillo son intercambiables. En ambos casos, se trata de materiales que combinan una expresividad tremenda con una gran inmediatez. Una barra de pastel puede responder con la sensibilidad de un pincel chino o con la aspereza de un trozo de carbón, según la presión y la intención que se ponga, si se retuerce la mano y la muñeca, etc. Toda la barra de pastel —la punta, el lateral y los bordes— se pueden usar para lograr diferentes trazos. El pastel es el medio perfecto para hacer trazos gestuales y atrevidos, y aun así es lo suficientemente sutil como para depositar meros susurros de color cuando se aplica con la mayor ligereza. Su opacidad permite cubrir grandes zonas

con colores planos, haciendo movimientos amplios de frotación y, al mismo tiempo, su versatilidad permite construir capas transparentes para crear colores complejos y con muchas facetas.

Para explorar el rango completo de cualidades expresivas del pastel, tienes que retirar todo el envoltorio y trabajar sobre un caballete bien firme o sobre una pared. Algunos de los más bellos trazos que he visto fueron creados por el difunto artista Rick Bartow. Él fijaba su papel a la pared con cinta adhesiva y pintaba de pie, con el brazo extendido. Con un pastel en la mano, estampaba la palma de la mano contra el papel e iba haciendo moverse el pastel bajo su mano mientras la arrastraba por la pared. ¡Eso es expresión!



REFERENCIAS FOTOGRÁFICAS

Este gallo apareció contoneándose por detrás de un edificio y me rogó que le fotografiara mientras posaba. ¿Cómo iba a negarme?



ESBOZO DE CARBONCILLO

Dibujé el gallo partiendo de la referencia fotográfica para familiarizarme con sus proporciones y con la distribución de los tonos de la imagen.



FIEBRE DEL SÁBADO NOCHE

/ 56 x 38 CM / AGUARELA Y PASTEL
SOBRE PAPEL RIVES BFK

La capacidad del pastel de evocar temperamento y carácter con solo reforzar un trazo es uno de los aspectos más maravillosos de este medio. Aquellas personas que aman el dibujo gestual valorarán mucho la eficiencia y la inmediatez del pastel; está lo más cerca posible de nuestros dedos y responde a nuestra energía instantáneamente.



TRAZOS GESTUALES

Estas dos imágenes muestran los trazos que hice para crear la forma del movimiento gestual. Solo un medio de dibujo como el pastel o el carboncillo puede expresar este tipo de trazos.

IMPRESIÓN CON PASTEL

Existe una creencia entre muchos artistas de que se debería evitar pintar o dibujar sobre papel Newsprint o sustitutos que no sean de calidad de archivo (es decir, que se deterioran rápidamente). Esta creencia está basada en el temor (o en la esperanza) de que uno podría crear una obra maestra y no ser capaz de venderla, al saber que no durará 300 años. Quiero decirte que si llegas a crear una obra maestra en un papel de baja calidad, existe una red de seguridad llamada contraimpresión.

Haz una foto de calidad de tu obra maestra para que te sirva de documentación y luego encuentra una

prensa. La opción de la contraimpresión consiste en usar tu dibujo original como plancha, tal y como viste en el capítulo 4 con las planchas de papel para monotipos. La imagen saldrá volteada y ligeramente más clara, pero será bella. El resultado con frecuencia es más luminoso que el original porque solo tiene una capa de pastel de espesor, lo cual permite que el papel brille a través de él. El otro beneficio de hacer una contraimpresión es que el pastel original no soltará polvo porque quedará muy comprimido. Y, además, la imagen original tampoco perderá su intensidad.



**AL CORRO / 56 x 56 CM / PASTEL SOBRE PAPEL
STONEHENGE**

Esta es la pintura original creada exclusivamente con pastel. Utilicé la pintura como plancha desde la cual imprimir.



CONTRAIMPRESIÓN DE AL CORRO

Tomé la imagen original de *Al corro* y la coloqué, con el lado del pastel hacia arriba, sobre la cama de una prensa. Humedecí otra hoja de papel Stonehenge y la coloqué con mucho cuidado sobre el original. Al pasar por los rodillos de la prensa, el pastel "se imprime" sobre el papel humedecido. La imagen se volteó y es ligeramente más clara que la original, pero aun así luminosa. La imagen original se ve exactamente igual que antes de la impresión. De hecho, no tendrá el problema de que suelte polvo porque la imagen ha sido comprimida con una tonelada de presión.



CONTRAÍMPRESIÓN DE BATA

Esta es la contraímpresión de *Bata*. Fíjate en que es una imagen especular del original y ligeramente más clara, pero igualmente luminosa. Este proceso también se puede llevar a cabo con carboncillo, y se sabe que fue empleado por artistas como Degas o Gauguin.



BATA / 76 x 30 CM / PASTEL SOBRE PAPEL RIVES BFK

Esta es la imagen original que usé como plancha para crear una contraímpresión.

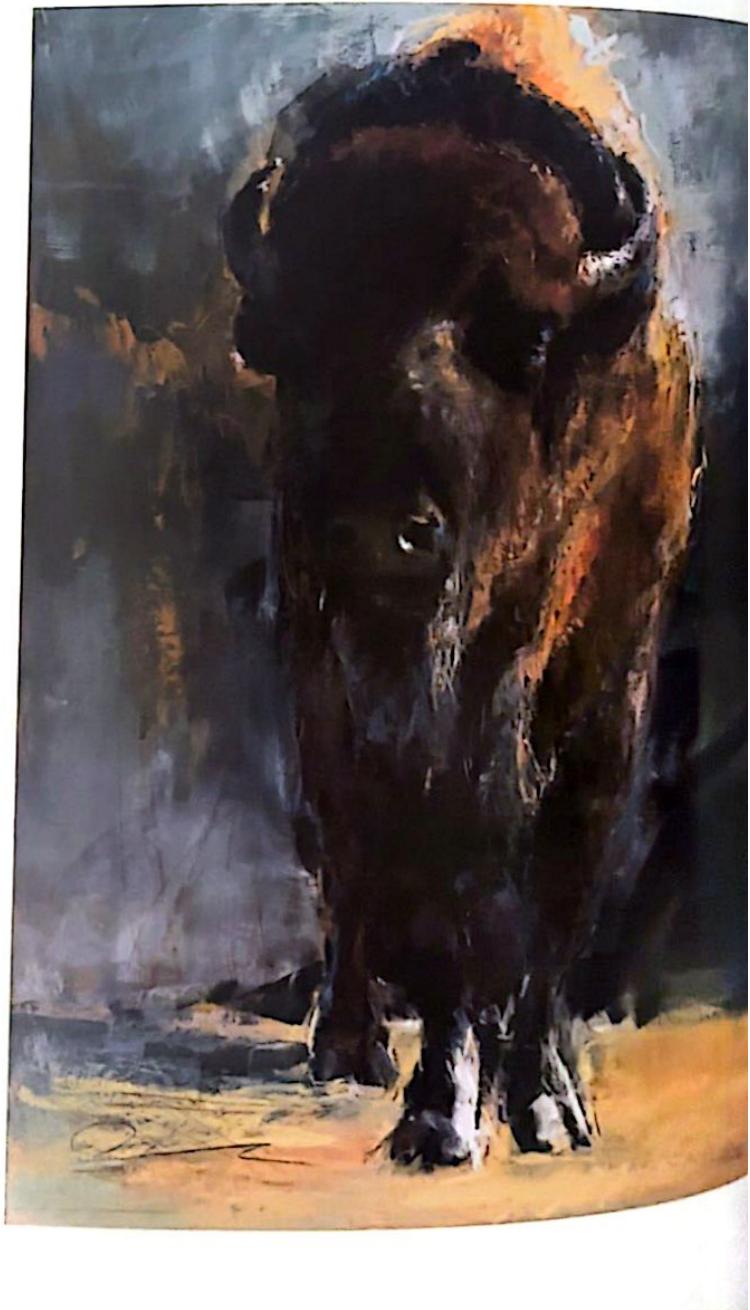
EL PASTEL COMO PINTURA

Yo entiendo el pastel simplemente como pigmento en barra. Las pinturas son, en esencia, pigmento con un aglutinante. El grabado tradicional implica el uso de un abanico intimidatorio de tintas espesas y ligeras, agentes para alterar la viscosidad, bases transparentes y otros medios misteriosos. Después de jugar con todos estos medios para impresión, me pareció natural simplemente añadir aceite de lino o medio acrílico al pastel para conseguir una pintura aplicable con pincel.

Como medio mate, el pastel se integra con mucha fluidez en imágenes con pinturas y tintas que tienen un acabado similar. El pastel y la pintura pueden quedar tan integrados que no se sepa dónde acaba un medio y dónde empieza el otro. Mezclado con un aglutinante brillante, el pastel puede dar contrastes novedosos en acabados y texturas, según la untuosidad y el carácter del primero. Aplicar agua con un pincel sobre un dibujo de pastel es una manera de tomar esta misma idea e integrar la acuarela con el pastel.

JEFE / 122 • 91 CM / PASTEL Y MEDIOS
MIXTOS SOBRE TABLERO CON IMPRIMACIÓN
DE PIEDRA PÓMEZ

Esta pintura se realizó principalmente con pastel, usando un médium mate y gesso transparente en un pincel para mover el pastel de un lado a otro como si fuera pintura. El médium mate y el gesso transparente poseen un grano que hace que el pastel agarre. Encima, fui añadiendo pastel en los lugares donde quería "dibujar" más que pintar. Como había pastel seco en la superficie, enmarqué esta pieza con cristal y espaciadores.





APLICAR MÉDIUM MATE CON UN PINCEL

Cuando quieras mover el pastel sobre el soporte como si fuera pintura, aplica médium mate con un pincel.



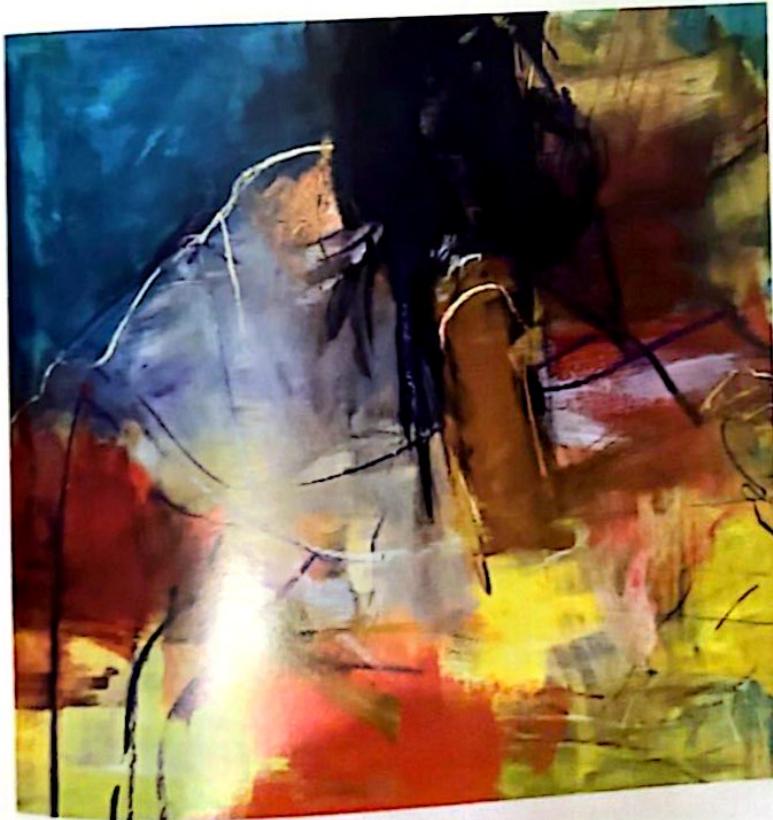
APLICAR MÉDIUM MATE CON UNA ESPÁTULA

Cuando no quieras que el pastel se corra, aplica médium mate con una espátula o útil para untar.



LA SUPERFICIE ESTÁ SELLADA

Cuando el médium mate está completamente seco, el pastel no se desprenderá.



CHAL / 61 • 61 CM / PASTEL, TINTA SUMI Y ACRÍLICO SOBRE LIENZO CON IMPRIMACIÓN DE GESSO

Cuando uso pastel sobre lienzo junto con otros medios, me aseguro de que cualquier material seco que utilice (como el carboncillo o el pastel) quede completamente sellado, aplicando un buen barniz mate en espray. Así se consiguen trabajos de calidad de archivo. Tal vez hagan falta varias capas finas para lograrlo pero, al final, no se desprenderá nada de pigmento.

EL PASTEL COMO CAMALEÓN

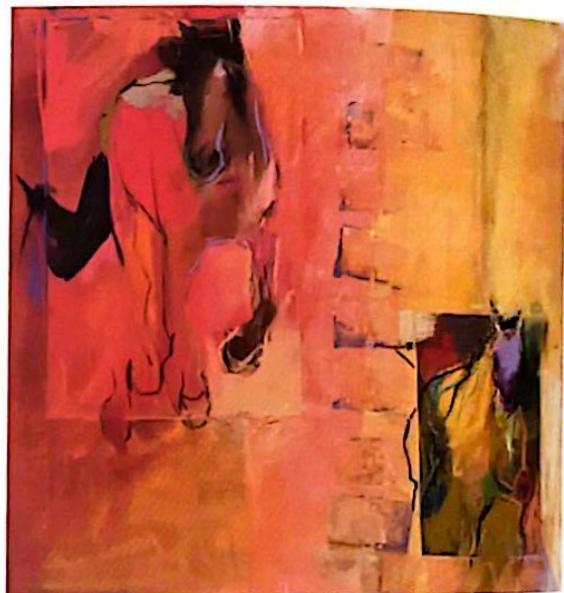
Los camaleones se mimetizan con el fondo por medio de dos estrategias. Una es imitar el color y la textura del entorno en que se encuentran, y la otra es romper las formas para que se pierdan los contornos identificables. Una de las cualidades más asombrosas del pastel es cómo se puede usar de esta misma manera en nuestras obras. El pastel se puede utilizar para romper masas planas de color con tonalidades de color distintas pero el mismo grado tonal. Se pueden alterar formas por medio de trazos atrevidos que traspasen los bordes

entre ellas. Al mezclar el pastel con otros aglutinantes, se pueden crear contrastes brillantes que redirigen la mirada e invitan a la exploración visual del observador. Me gustaría animarte a explorar cómo el pastel puede disfrazar elementos en tus composiciones. Al camuflar áreas o formas, puedes comenzar a explorar la reversión de la relación figura-fondo, que permite que ciertas partes de una imagen formen parte del fondo y de la figura simultáneamente.



**ALIMENTO PARA EL PENSAMIENTO / 56 × 66 CM /
PASTEL SOBRE MONOTIPO Y MONOTIPO DE TRAZO SOBRE
PAPEL STONEHENGE**

Este ejemplo ilustra la idea de hacer camuflaje en una imagen. El observador ve la figura y el fondo simultáneamente, como moviéndose adelante y atrás. Un borde se transforma en el fondo y, a continuación, se convierte en parte de la figura. Integrar materiales para que se "suplanten" unos a otros es otra forma de hacer camuflaje. He usado el pastel a la izquierda del cuello del caballo para cubrir el monotipo de fondo. Como el pastel se puede mezclar con muchos otros medios, es fácil ocultar bordes y transiciones entre medios. Una vez le pillas el truco, romper patrones y ocultar bordes se convierte en un juego.



**ROJO / 48 × 48 CM / COLLAGE DE PAPEL PINTADO CON
TINTA, GOUACHÉ Y PASTEL SOBRE MONOTIPO**

Esta imagen es un *collage* adherido a un monotipo. Extendí el dibujo más allá de los bordes del papel del *collage* y hasta la superficie del monotipo para que pareciera que la imagen es parte del monotipo.



Casa

17 de octubre 22:29

Editar



MEDIOS MIXTOS Y PASTEL

Desde que empecé a hacer grabado hace una década, he visto cómo mi proceso a la hora de dibujar y pintar ha cambiado por completo. El grabado ha ampliado mi comprensión y mi apreciación de lo que puede ser un dibujo. El grabado me ha ayudado a pensar no solo sobre las imágenes que creo, sino también sobre cómo se presentan dichas imágenes. Encuentro nuevas posibilidades en cada superficie y medio. Quiero seguir explorando la misma imagen una y otra vez para ver de

qué otras formas se puede expresar o puede cobrar vida. La tensión debida al tiro y afloja de la figura y el fondo se convierte en una aventura. Gracias a estos años de exploración ahora veo que todas las herramientas y medios —desde el grabado al pastel, pasando por todo lo que hay entre medias—, están disponibles para mí cuando me dispongo a crear un fondo o una imagen. Parece como si hubiera entrado en un mundo diferente de pastel, y el grabado fue la puerta de entrada.

CORONA DE ORO / 41 • 41 CM /
MONOTIPO DE COLOR CON PASTEL
SOBRE PAPEL RIVES BFK

Esta imagen fue pintada con tintas Akua Intaglio sobre papel y después impresa sobre otra hoja de papel, con una prensa, para crear un monotipo. A este monotipo le añadi pastel en los lugares donde quería realzar o mejorar los bordes. El pastel se puede usar en la prensa durante el proceso de impresión o se puede añadir a las imágenes después.





PASTANDO EL AZUL / 56 x 76 CM /
MEDIOS MIXTOS Y PASTEL SOBRE PAPEL
STONEHENGE

Hay una relación entre la tierra y el caballo, sus colores y su textura, que hace que la vista fluya entre uno y otro con mucha facilidad. El proceso que seguí al hacer la imagen refleja la intención que tenía, que era mostrar cómo el caballo vive en armonía con su entorno.



PERDIDO EN LA DANZA / 51 x 46 CM / PASTEL,
ACUARELA, ACRÍLICO Y TINTA SUMI SOBRE PAPEL
STONEHENGE

El pastel hace posible la combinación del dibujo gestual y el trabajo pictórico de pincel



ESPERANDO UNA SEÑAL / 48 x 48 CM / PASTEL,
PASTEL AL ÓLEO Y TINTA SUMI SOBRE PAPEL RIVES BFK

El cuervo es una imagen que nunca me canso de pintar. Me encanta cómo el pastel captura la cualidad iridiscente del color de las plumas y cómo se combina la línea con el tono

SOMBRA MISTERIOSAS Y LUCES LUMINOSAS

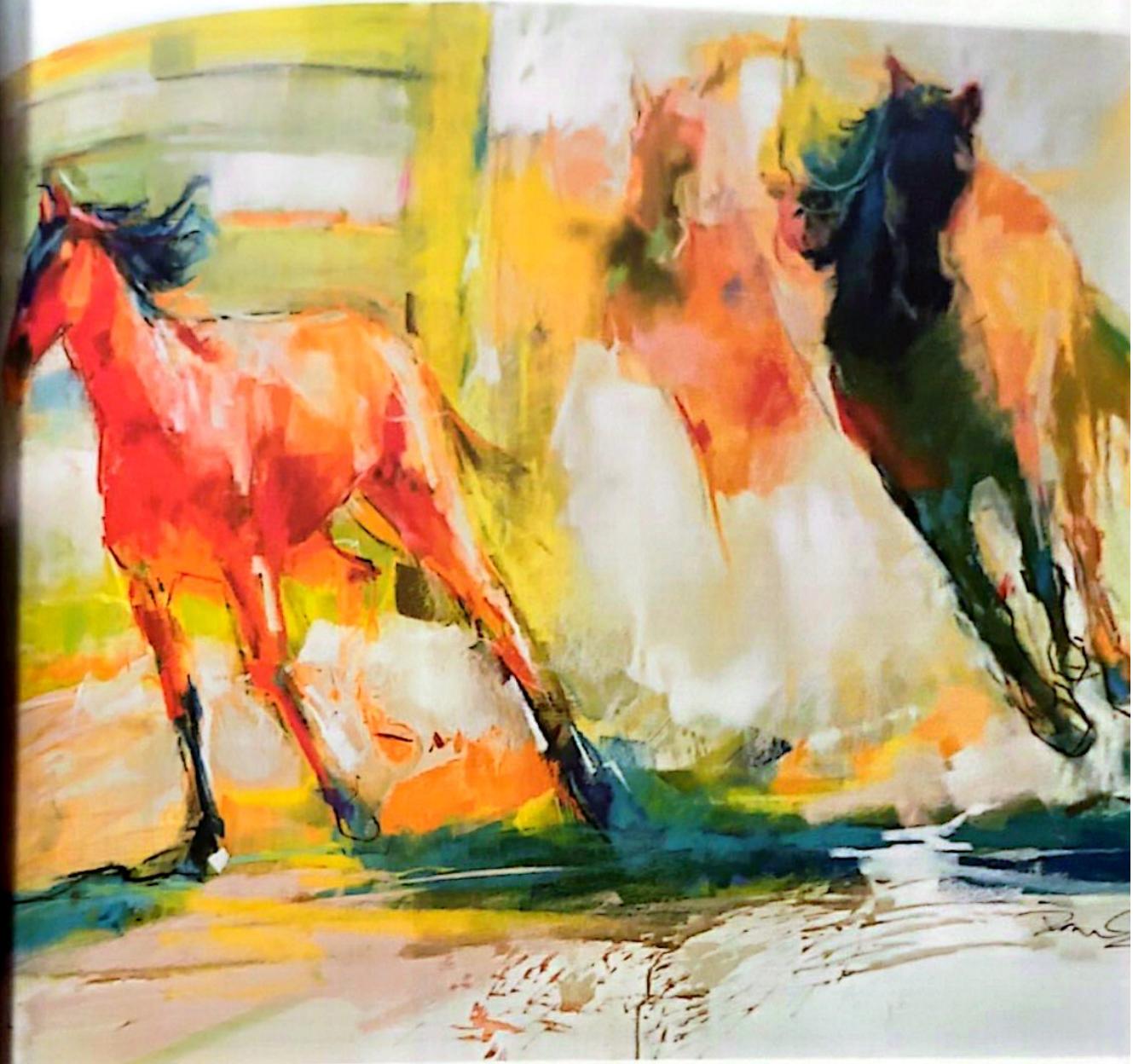
La naturaleza cristalina de los pasteles aporta a las sombras más oscuras y a las luces más luminosas de un dibujo una vivacidad centelleante. Combinar el pastel con otros medios ofrece oportunidades de realizar esas cualidades incluso más. Quiero animarte a que pienses más allá de la figura o el fondo, en las emociones que quieras crear. Piensa en la calidad de la luz que

quieres capturar antes de comenzar a pintar y tenla presente para mantener esa calidad a lo largo de todo el proceso de pintura. Igual que se ilumina un escenario puedes crear cualquier estado de ánimo o calidad espacial que quieras, desde lo profundo, oscuro y misterioso, hasta lo alegre, expansivo y luminoso.

ESCONDIDA / 36 x 36 CM / PASTEL,
ACUARELA Y TINTA SUMI SOBRE
PAPEL STONEHENGE

Empleé tinta sumi y acuarela en tonos oscuros para crear un fondo emotivo y oscuro para esta imagen. La mayor parte de la figura se mezcla con las sombras, y solo unas pocas partes se describen en plena luz. Como sucede con esta imagen, la belleza del pastel reside en su capacidad de mostrar profundidad incluso en la oscuridad.





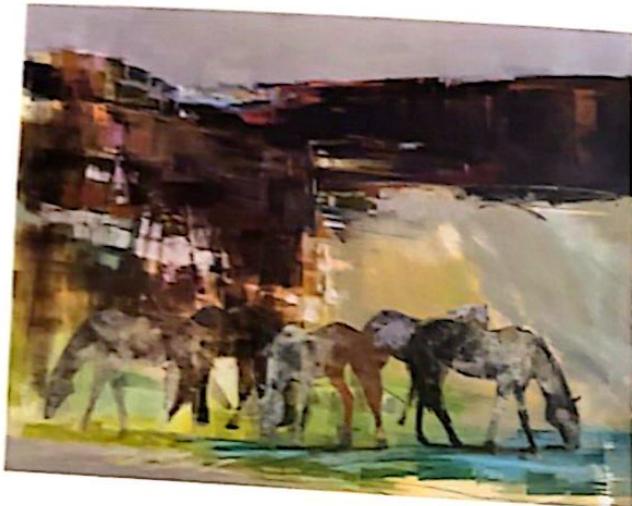
CARRERA POR LA LIBERTAD / 56 x 76 CM / PASTEL Y ACUARELA SOBRE PAPEL STONEHENGE

Quería ver hasta dónde era capaz de llevar el color, de modo que me pareció una buena opción recurrir a colores saturados complementarios y a un fondo en tonos muy claros. En contraste con la emotividad oscura de *Escondida*, esta imagen transmite el gozo de estos caballos al traspasar la puerta abierta y avanzar hacia la luz. El uso de colores análogos en esta pintura ayuda a lograr que el pastel brille desde dentro.

COMETE TANTOS ERRORES COMO PUEDAS

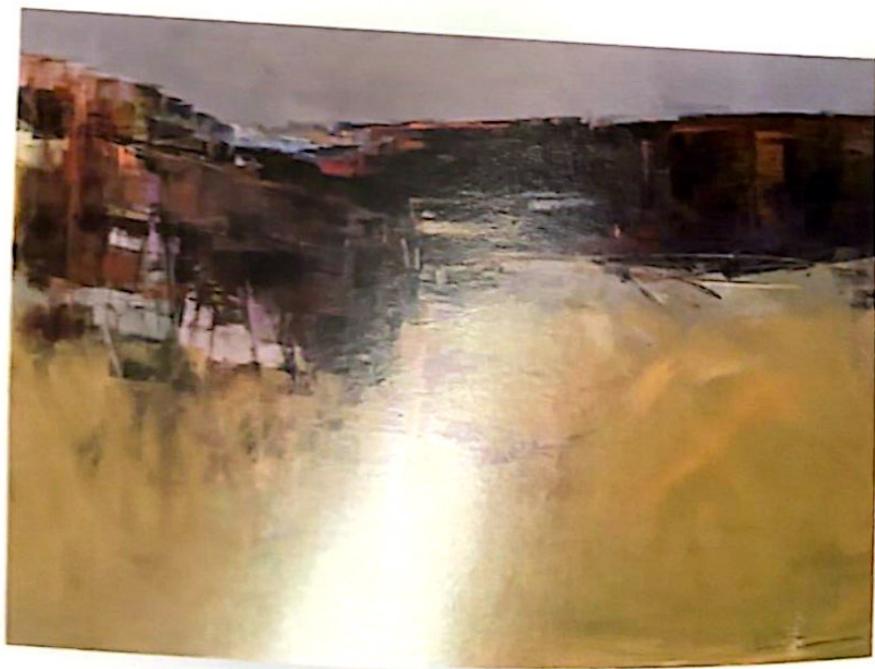
Me encanta sentirme como una exploradora en el estudio. "¿Qué sucedería si...?" es una pregunta que me hago a mí misma muchas veces. Trato de estar atenta a los trazos y texturas que se producen a medida que trabajo y estar también muy pendiente y alerta a los cambios que se puedan dar. Exploro un montón de posibilidades y cometo montones de "errores" para descubrir lo que funciona y lo que no. La verdad es que, si no estoy dispuesta a asumir

riesgos y probar cosas nuevas, me quedaré estancada repitiendo aquellas técnicas que sé que me han funcionado en ocasiones anteriores. El proceso de explorar implica cometer montones de errores y, a lo largo del camino, descubro posibilidades maravillosas. Esta manera de trabajar está ligada de forma inherente a mi crecimiento personal como artista, y espero que a ti este proceso te resulte tan liberador como a mí.



CRESTA MONTAÑOSA (ANTES) / 56 × 76 CM / MEDIOS MIXTOS Y PASTEL SOBRE PAPEL STONEHENGE

Durante el proceso de creación de *Cresta montañosa* había incluido estos caballos al pie de las montañas. Pensé que sería muy inteligente imitar la textura de las montañas en los caballos, como si estos hubieran formado parte de ella. Después de estudiarlo durante un rato, me di cuenta de que estaba tratando de ponerlo todo en una imagen. Tenía que decidir cuál era el foco: los caballos, el agua sobre la que estaban de pie o el muro montañoso. Al final ganó el muro y eliminé los caballos.



CRESTA MONTAÑOSA (DESPUÉS) / 56 × 76 CM / MEDIOS MIXTOS Y PASTEL SOBRE PAPEL STONEHENGE

Esta es la versión final. Mirando atrás, podría haber habido otras opciones para elegir. ¿Qué habrías hecho tú? Lo importante es recordar que si no hubiera hecho fotos durante el proceso ahora no tendría una imagen anterior con la que comparar la versión final. Cometer errores forma parte del aprendizaje, pero es cómo utilizamos esos errores para seguir aprendiendo lo que resulta verdaderamente importante.



PASO 1

Este es el primer paso en el proceso de creación de esta pintura. Hay grandes formas, solo un poco de línea, una pequeña zona oscura: podría haberlo dejado ahí (y tal vez debería haberlo hecho).



PASO 3

En la fase final añadí un montón de color y recuperé el pelo negro, pero seguí rompiendo formas grandes en otras más pequeñas. Estaba confusa sobre qué estaba tratando de transmitir, como se puede ver. Aunque la obra es "bonita", le falta la presencia y la sencillez que sí estaban presentes en el paso 1.

GEISHA / 61 • 46 CM / PASTEL SOBRE PAPEL STONEHENGE

PASO 2

En esta fase, añadí un tono más oscuro en la parte superior, definí más bordes y rompí las grandes formas en otras más pequeñas. Aquí empezaron los problemas

EL PASTEL COMO HÉROE

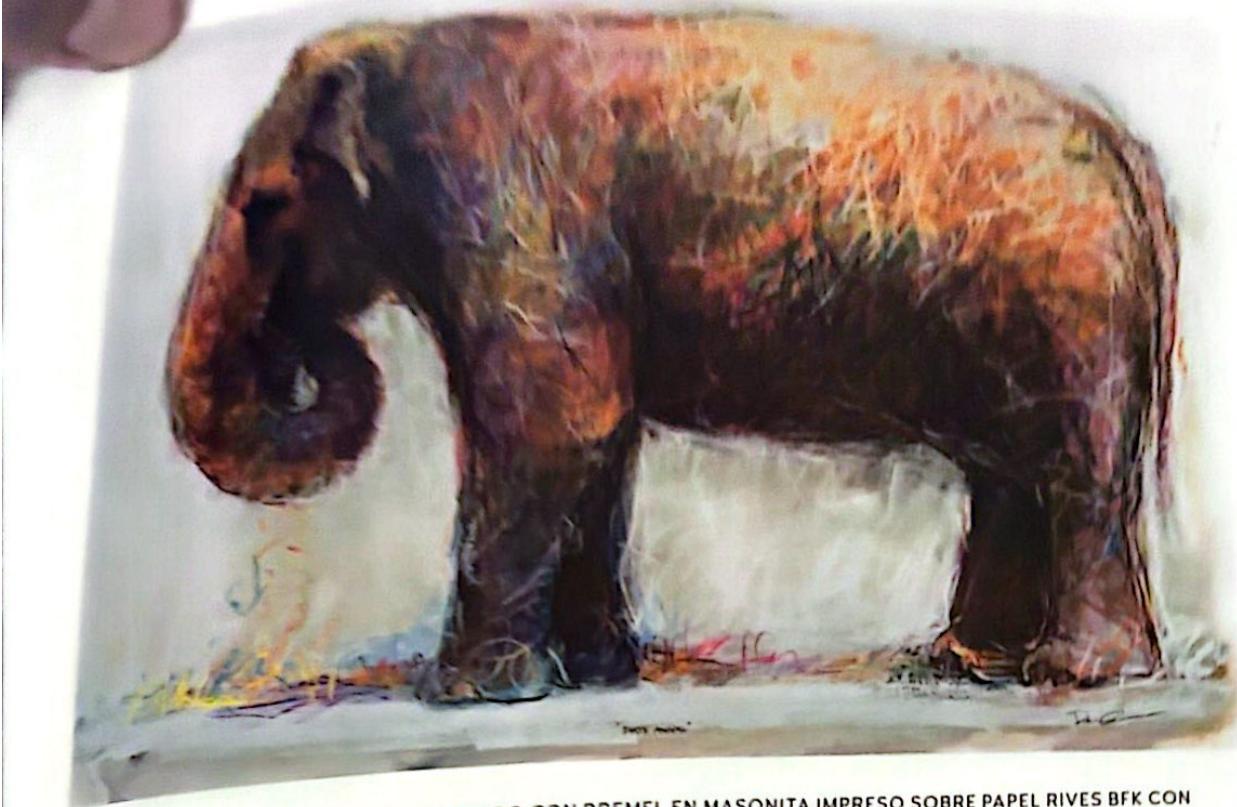
¿Qué haces cuando una imagen no tiene lo suficiente fuerza o impacto? Puedes dejarlo y comenzar otra vez, o bien puedes invocar a nuestro héroe, el pastel, para salvar el día. Entre los relámpagos de color y su grandísimo espectro de tonos, el pastel puede llevar a una

imagen casi a cualquier lugar. Con pastel se pueden integrar formas desconectadas, hacer que las luces y las sombras resalten con un gran contraste o crear energía y movimiento con el carácter de sus trazos. ¿Hay algo que no pueda lograr el pastel? ¡Yo creo que no!



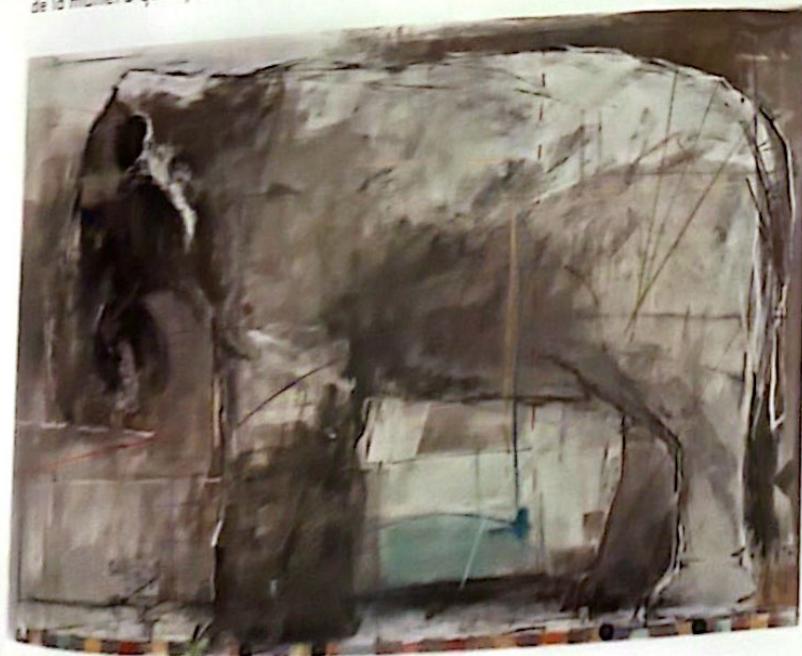
RINO DE LENTEJUELAS / 76 x 112 CM / COLAGRAFÍA CON PASTEL SOBRE PAPEL RIVES BFK

En ciertas formas de grabado, dibujar sobre una impresión está totalmente aceptado. La colagrafía (una forma de grabado en relieve) te anima a dibujar en esos casos. La plancha para el rinoceronte está hecha con farras para pisar, papel, arpillería y barritas de termopegado. Lo entinté con tinta Akua Intaglio, lo pasé por la prensa y lo imprimí sobre papel de grabado humedecido. La imagen no resultó tan colorida como me habría gustado, pero el pastel vino al rescate. Después de mejorar el color con pastel, embellecí la superficie con lentejuelas y piedras de imitación.



ANIMAL FIESTERO / 86 • 112 CM / GRABADO CON DREMEL EN MASONITA IMPRESO SOBRE PAPEL RIVES BFK CON PASTEL AÑADIDO

Para hacer esta enorme plancha de impresión, dibujé sobre un tablero grande de masonita con una herramienta Dremel para grabado. La plancha la intenté empujando la tinta en las depresiones de la imagen tallada y después lo imprimí en un aparcamiento con una opisonadora haciendo de prensa. Este elefante y el que ves abajo se imprimieron desde la misma plancha pero, con el dibujo posterior añadido, cada obra finalizada ha acabado teniendo un aspecto completamente diferente. Puesto que la imagen ya estaba ahí a modo de fondo, pude aplicar pastel y medios mixtos de la manera que quise.



LAS ROPAS NUEVAS DEL ELEFANTE / 86 • 112 CM / GRABADO CON DREMEL EN MASONITA IMPRESO EN PAPEL RIVES BFK CON PASTEL AÑADIDO

Dibujé sobre esta segunda impresión de la plancha del elefante usando medios mixtos y pastel, para así contar una historia totalmente diferente. Al dibujar cada impresión de forma tan distinta, de una misma plancha pueden evolucionar imágenes únicas.

¡SIN MIEDO!

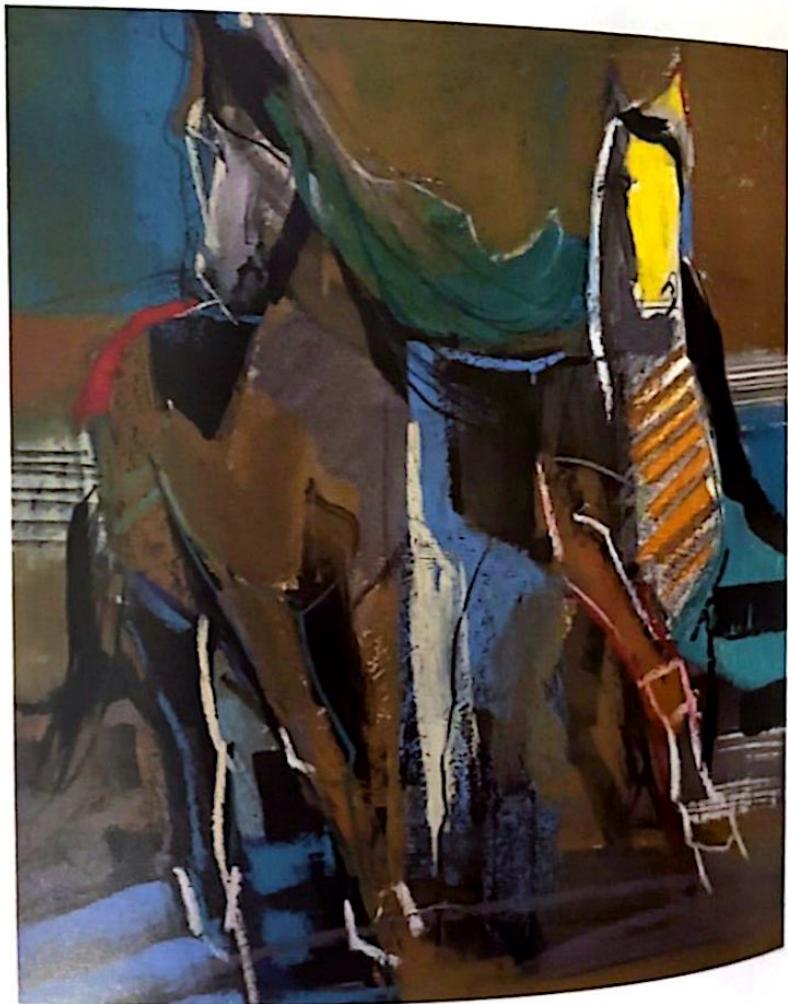
En mis talleres atesoro a los alumnos que no tienen experiencia con el pastel. Tienen la oportunidad de ser verdaderos principiantes. No tienen expectativas o juicios sobre lo que sucederá cuando cojan el pastel y empiecen a explorar. Pueden deleitarse en la belleza de los trazos que van apareciendo y sentir el gozo de la creación de imágenes. A medida que nos vamos haciendo más experimentados con el pastel (como con cualquier medio), comenzamos a tener expectativas y juicios sobre lo que "deberíamos" estar haciendo. Esta es la puerta a través de la cual entra el miedo, y el miedo se disfraza de muchas maneras. El miedo al fracaso, el miedo a cometer errores, el miedo a parecer malo y el miedo a desperdiciar tiempo y materiales son algunas posibilidades. ¿Elegirás volver

a ser un principiante? ¿Será cada día una oportunidad de explorar y jugar con el pastel o el grabado, sin juzgar a dónde te lleva el proceso ni lo que produces? ¿Puedes deleitarte en la experiencia al usar los elementos y los principios para orientarte hasta finalizar tu obra?

David Bayles dijo lo siguiente en su libro *Art & Fear* (*Arte y miedo*): "Tu trabajo como artista es llevar tu oficio a sus límites sin quedar atrapado por él. La trampa es la perfección. Yo creo que, a menos que tu trabajo genere continuamente problemas nuevos y no resueltos, no hay motivo para que tu siguiente obra sea diferente de la anterior." Si realmente quieres seguir creciendo como artista, tómate esto al pie de la letra.

ALMAS GEMELAS / 36 • 30 CM /
TINTA SUMI Y PASTEL SOBRE PAPEL
STONEHENGE

Esta imagen caprichosa formaba parte de una serie de caballos abstractos que hice empleando tinta sumi para la capa de fondo. Si había falta de convicción o inquietud antes de hacer un trazo, la tinta sumi lo mostraba multiplicado.



¡SIN MIEDO!

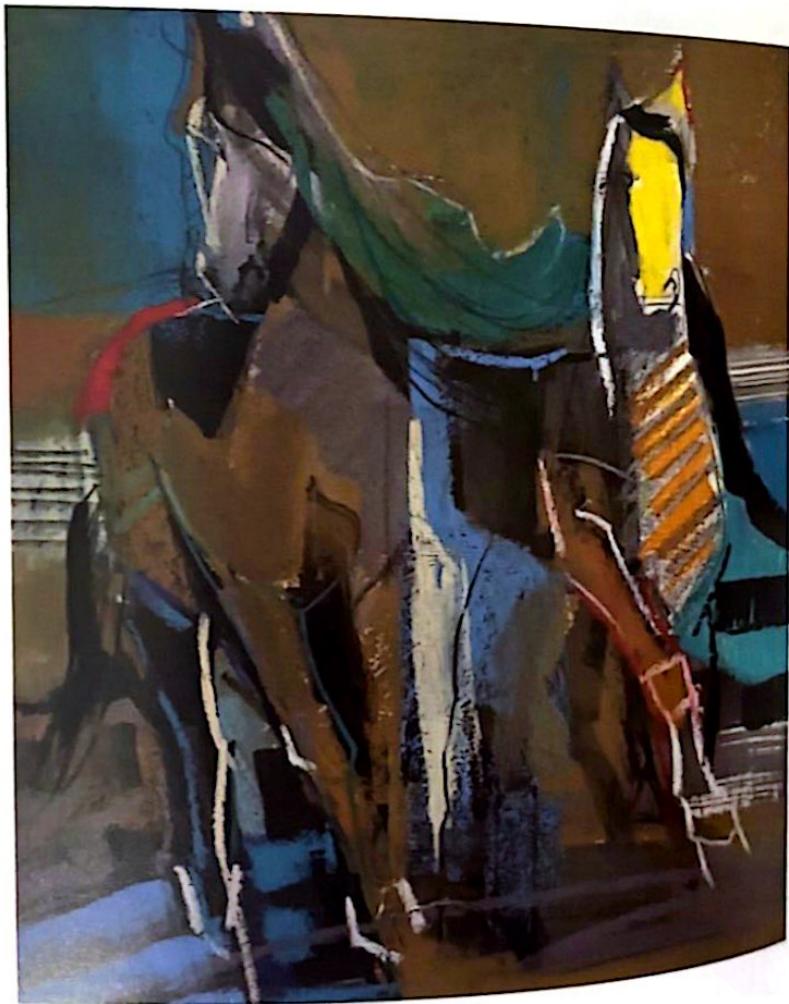
En mis talleres atesoro a los alumnos que no tienen experiencia con el pastel. Tienen la oportunidad de ser verdaderos principiantes. No tienen expectativas o juicios sobre lo que sucederá cuando cojan el pastel y empiecen a explorar. Pueden deleitarse en la belleza de los trazos que van apareciendo y sentir el gozo de la creación de imágenes. A medida que nos vamos haciendo más experimentados con el pastel (como con cualquier medio), comenzamos a tener expectativas y juicios sobre lo que "deberíamos" estar haciendo. Esta es la puerta a través de la cual entra el miedo, y el miedo se disfraza de muchas maneras. El miedo al fracaso, el miedo a cometer errores, el miedo a parecer malo y el miedo a desperdiciar tiempo y materiales son algunas posibilidades. ¿Elegirás volver

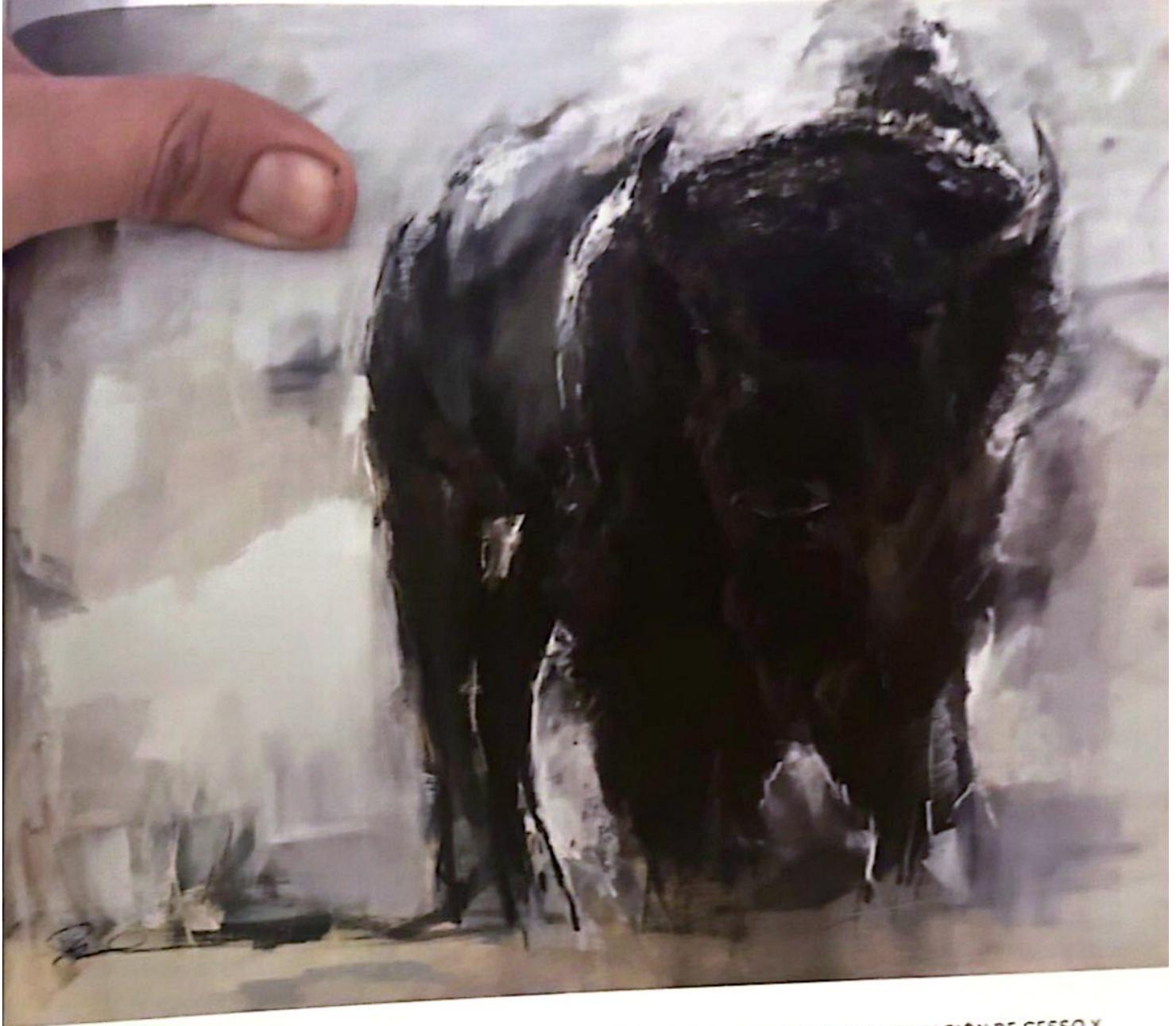
a ser un principiante? ¿Será cada día una oportunidad de explorar y jugar con el pastel o el grabado, sin juzgar a dónde te lleva el proceso ni lo que produces? ¿Puedes deleitarte en la experiencia al usar los elementos y los principios para orientarte hasta finalizar tu obra?

David Bayles dijo lo siguiente en su libro *Art & Fear* (Arte y miedo): "Tu trabajo como artista es llevar tu oficio a sus límites sin quedar atrapado por él. La trampa es la perfección. Yo creo que, a menos que tu trabajo genere continuamente problemas nuevos y no resueltos, no hay motivo para que tu siguiente obra sea diferente de la anterior." Si realmente quieres seguir creciendo como artista, tómate esto al pie de la letra.

**ALMAS GEMELAS / 36 • 30 CM /
TINTA SUMI Y PASTEL SOBRE PAPEL
STONEHENGE**

Esta imagen caprichosa formaba parte de una serie de caballos abstractos que hice empleando tinta sumi para la capa de fondo. Si había falta de convicción o inquietud antes de hacer un trazo, la tinta sumi lo mostraba multiplicado.





BISONTE EN INVIERNO / 91 • 122 CM / PASTEL Y MEDIOS MIXTOS SOBRE TABLERO CON IMPRIMACIÓN DE GESSO Y
PIEDRA PÓMEZ

Por lo bien que ilustra la idea de "sin miedo", la mirada de este bisonte me parece bastante apropiada para terminar este capítulo.



VIEJO COBERTIZO / 38 x 38 CM / MONOTIPO SOBRE PAPEL STONEHENGE. POR DENALI BROOKE

MATERIALES

- rodillo
- útiles para retirar tinta (como cartulina rígida, tarjeta de crédito, toallitas húmedas, herramientas para grabar y limpiar, rotuladores y pinceles, etc.).
- cinta de enmascarar
- tinta Akua Intaglio color negro
- planchas de plástico de 20 x 25cm
- cartulina de enmarcar, trozos de 25 x 30cm para fijar la plancha sobre ellos
- plancha de papel o plástico para extender la tinta con el rodillo
- superficie plana y lisa de aproximadamente 30 x 46cm. para trabajar sobre ella

128

- papel para imprimir
- prensa o herramienta para brñir
- pasteles

INSTRUCCIONES

NOTA: tal vez disfrutes observando los monotipos de paisajes de Edgar Degas antes de comenzar este ejercicio.

PASO 1

Fija las planchas a la cartulina de enmarcar con cinta de enmascarar antes de ir a la localización

PASO 2

Una vez allí, entinta una plancha con tinta negra para crear un fondo para un monotipo por sustracción.

PASO 3

Crea tu monotipo.

PASO 4

Imprime en la localización o guarda las planchas con la cara de la tinta hacia arriba en cajas poco profundas para imprimir después. Recuerda, la tinta no se secará si la plancha es de plástico o cristal.

PASO 5

Trabaja las impresiones con pastel.

CRÍTICA

- ¿Cómo es la experiencia de creación de monotipos al aire libre comparada con pintar o dibujar?
- ¿Fuiste capaz de simplificar el paisaje con el proceso del monotipo?
- ¿Te permitió el proceso ver de manera diferente?
- ¿Puedes imaginar maneras de incorporar hierbas y elementos del entorno en tu trabajo?

PARA LLEVAR

Hacer monotipos al aire libre te hace ser más consciente de las formas y texturas presentes en el paisaje.

Casa

17 de octubre 22:29

Editar



HDR

ejercicio 18:
**PINTAR CON
PASTEL**



PERA / 25 • 20 CM / PASTEL Y GESSO TRANSPARENTE
SOBRE PAPEL DE DIBUJO

MATERIALES

- surtido de barritas de pastel y pomponetas
- pera u otro sujeto
- pincel plano de 25 mm
- gesso transparente o médium mate
- papel de dibujo para medios mixtos o papel Stonehenge

INSTRUCCIONES**PASO 1**

Con un lápiz, traza un borde ligero para tu imagen antes de comenzar a dibujar.

PASO 2

Dibuja tu sujeto con pastel.

PASO 3

Pinta en el pastel con médium mate o gesso transparente y un pincel. Deja secar.

PASO 4

Añade capas de pastel, separando cada una de ellas con médium transparente. Experimenta con la técnica del rascado a través de una capa para revelar el color de la capa inferior. Considera la posibilidad de añadir textura en relieve o dibujar con lápices de colores.

CRÍTICA

- Añadir trabajo con pincel a un dibujo de pastel expande las posibilidades de creación de capas y trazos. Estudia tu trabajo para ver cómo se han alterado tus trazos con el uso del pincel.

PARA LLEVAR

La diferencia entre pintar y dibujar es muy pequeña.

06:07



INSTRUCCIONES

PASO 1

Pon música que vaya bien con tus fotos de referencia.

PASO 2

Dibuja líneas simplificadas de contorno de la figura con cera blanca. Evita los detalles. Trazo solo las mínimas líneas necesarias y asegúrate de presionar bien el papel con la cera. Tal vez solo quieras usar líneas rectas, líneas curvas o figuras geométricas para hacer la figura. No se trata de copiar la fotografía, sino de captar la gestualidad, de modo que no te compliques.

PASO 3

Carga el pincel con acuarela y pinta una forma atrevida y expresiva por encima de la mayoría de las líneas de cera. La cera debería servir como reserva, impidiendo a la acuarela entrar en contacto con el papel. Deja que se seque.

PASO 4

Coloca tu plantilla o textura con agujeros sobre la imagen y usa un aplicador de esponja para aplicar panpastel encima del dibujo y darle así textura o introducir patrones.

PASO 5

Añade lápiz de color o pega algunas lentejuelas sobre la imagen si lo deseas, y después haz tres imágenes más.

CRÍTICA

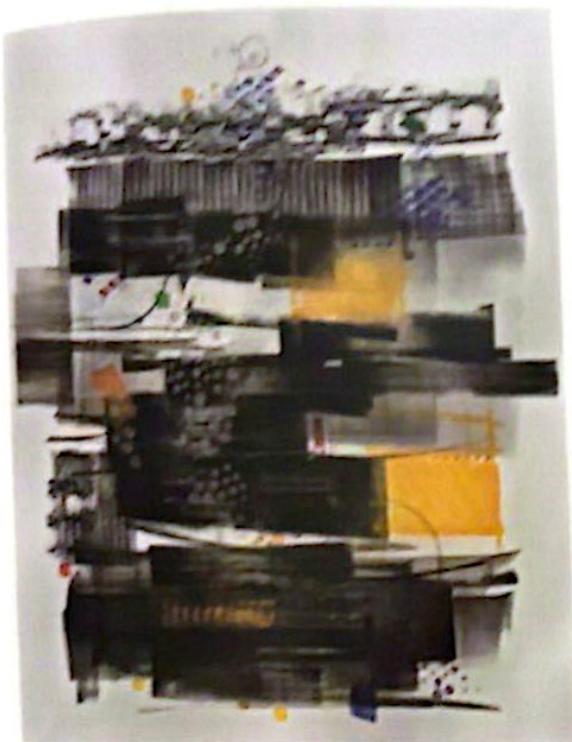
Dibujar con cera blanca sobre papel blanco es una especie de "dibujo a ciegas" que puede ayudarte a ser más libre al bosquejar. Cuando añadiste la acuarela, ¿te sorprendió gratamente el aspecto que adquirieron las líneas de cera? ¿Pudiste permitirte disfrutar del proceso sin emitir juicios? Cuanto más te permitas jugar así, más fácil te resultará dibujar. También puedes probar este enfoque con la técnica del gofrado presentada en el capítulo 2. En lugar de añadir acuarela, añade pastel con un aplicador plano. ¡Pruébalo!

PARA LLEVAR

Jugar es la clave del aprendizaje.

ejercicio 20

DIBUJAR LA MÚSICA



FUSIÓN / 61 × 46 CM / PINTURA AL ÓLEO, PASTEL, CARBONCILLO, LÁPISES DE COLORES SOBRE PAPEL PARA MEDIOS MIXTOS

MATERIALES

- cera negra para *frottage* (sin envoltorio)
- rodillo de 6-8 cm y pintura al óleo mezclable con agua, de color negro
- barras de pastel, pañopasteles y aplicador, lápices de colores
- papel de dibujo de poco gramaje
- surtido de materiales para texturas, estarcido, etc.
- hoja de aceitero
- jazz o música instrumental que tenga un ritmo con el que conectes

INSTRUCCIONES

PASO 1

Asegúrate de que nadie te va a molestar durante al menos una hora. Trabaja de pie frente a una mesa en lugar de usar el caballete.

PASO 2

Pon la música. Este dibujo será una interpretación visual de tu respuesta emocional a la música (el pulso, el ritmo, la armonía, el estado de ánimo) sin palabras, símbolos ni motivos pictóricos.

PASO 3

Comienza aplicando texturas desde debajo del papel por *frottage* con ceras. Considera usar texturas que son variadas en términos de escala. Esto podría relacionarse con la textura de la música.

PASO 4

Añade marcas de rodillo, formas y texturas aplicando la técnica del offsetting con el rodillo.

PASO 5

Procura que tu trabajo por capas con las formas refleje las capas de sonidos que oyen en la música. Ten en cuenta las pausas (espacio en blanco en la página) así como las notas. Añade color con pastel y lápices de colores.

PASO 6

Responde al ritmo y al pulso de la música hasta que sientas que tu imagen musical está completa.

CRÍTICA

- ¿A qué elementos musicales respondiste más?
- ¿Cómo están reflejados en tu pintura?
- ¿Hay un pulso visual o un elemento unificador en ella?
- Si fueras a hacer una serie de visiones musicales, ¿qué género o tipo de música te gustaría explorar?

PARA LLEVAR

La imaginación está tan lejos como el siguiente sonido que escuches.

capítulo 6

ALZAR EL VUELO

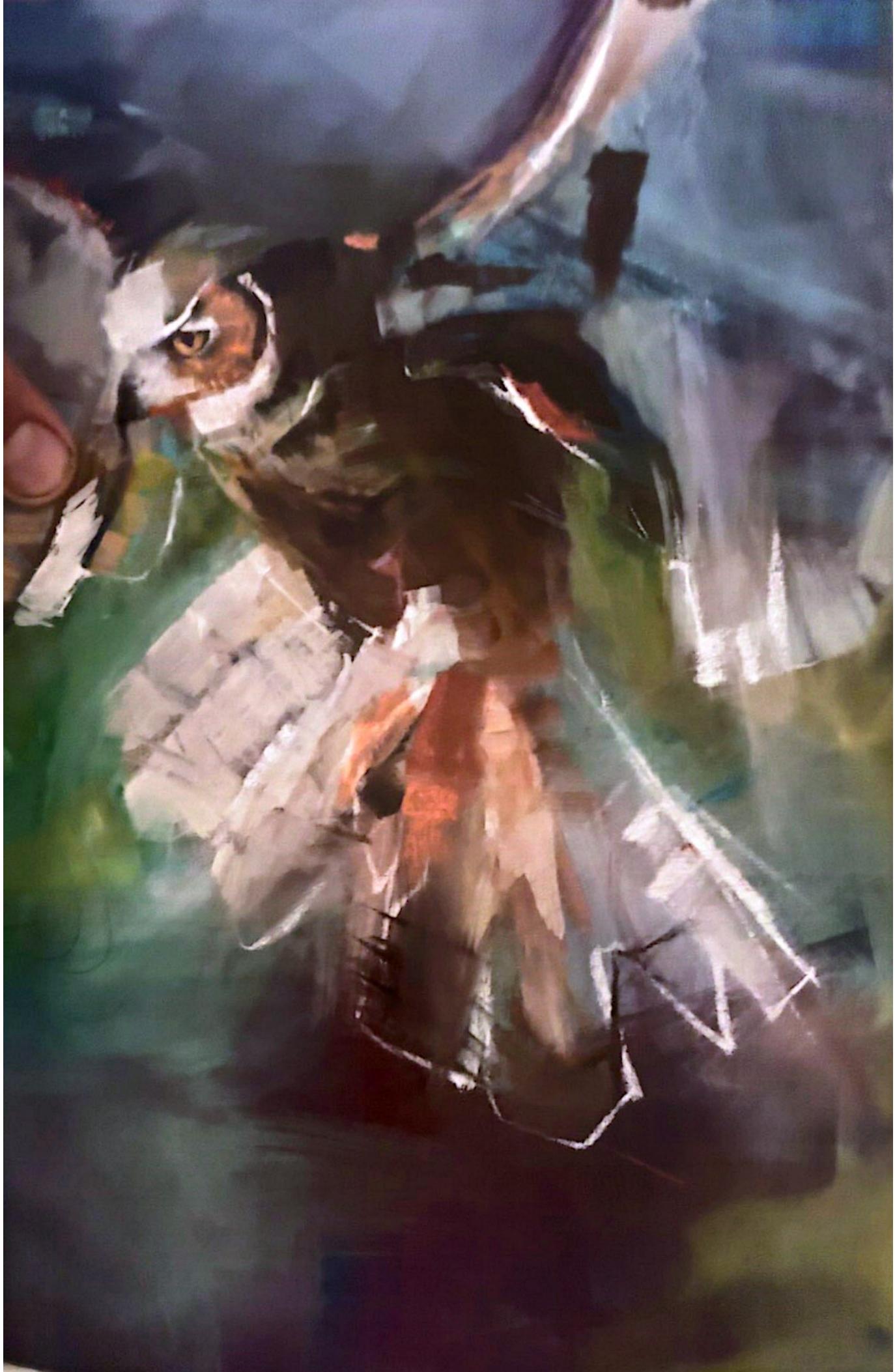
En el capítulo 5 exploraste las posibilidades del increíblemente versátil medio del pastel. Mi intención es que esta exploración te haga reflexionar sobre de qué otras maneras podrías usar el pastel en tu proceso creativo.

Con este capítulo final, te animo a reservar tiempo en tu estudio para explorar y experimentar sin intención de completar nada. Entre tus objetivos estará el de sacar tiempo para explorar diferentes técnicas para obtener diferentes trazos, arriesgarte con soportes y útiles y crear más de una versión de la misma imagen. Cada boceto que hagas puede ofrecerte nuevas ideas y oportunidades para tu creación de arte futura. Estoy convencida de que si dedicas tiempo a jugar en el estudio, tu banco de ideas crecerá muy rápido y tu arte cobrará vida propia.

Como muchos artistas, a menudo siento la presión de producir un producto acabado cuando entro en el estudio. Una vez, hace varios años, recuerdo haber deseado asistir a mi propio taller para tener tiempo para jugar y experimentar. ¡Qué pensamiento más loco! Ahora creo que mi estudio es un lugar al que voy a hacer la parte más gozosa del trabajo del artista. La producción de arte cuidará de sí misma. Como un actor de improvisación sobre un escenario, solo necesito una línea o que me den pie para poner en marcha el proceso creativo. Este capítulo es una recopilación de estímulos para hacer arrancar tanto tu trabajo como tu actitud de juego en el estudio.

AVE NOCTURNA / 91 x 91 CM / PASTEL Y ÓLEO SOBRE LIENZO

Esta imagen muestra esa cualidad dinámica que el pastel puede aportar a una superficie pintada.



EXPLORA NUEVAS MANERAS DE DIBUJAR

Los alumnos de dibujo a veces se ven limitados por la exposición a los "métodos" de dibujo. Si se les reta a producir cincuenta versiones diferentes de la misma imagen, el repertorio se les acaba rápidamente después de diez o quince bocetos. Los dibujos que ves aquí abajo muestran cómo la manera en que dibujas algo altera la forma en que transmites la impresión de un sujeto. No se trata de describir más o menos detalles, si no de cómo se usan los elementos de línea, forma, tono, bordes, textura, color y espacio. Eso es lo que hace que el arte de cada persona sea único. Aprender a dibujar nunca se acaba y el artista está constantemente buscando nuevas posibilidades.

IGUAL PERO DIFERENTE

Fíjate en cómo cada uno de estos cuatro bocetos del sujeto transmite un cualidad completamente diferente de espacio y estado de ánimo. En lugar de hacer un boceto en 20 minutos, prueba a hacer 4 bocetos en 5 minutos cada uno.



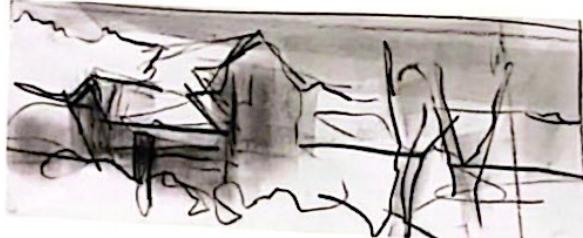
BOCETO 1

Este dibujo conecta entre sí tonos oscuros que transmiten una sensación de pesadez. Esta imagen transmite una sensación de espacio profundo.



BOCETO 2

Este dibujo usa una línea suelta para crear formas cerradas y un tono plano para diferenciar el espacio en blanco. El resultado es que la imagen transmite una sensación de espacio aplanado.



BOCETO 3

Este dibujo usa la línea gestual con un ligero tono que transmite la idea de una especie de taquigrafía. El espacio es superficial pero no del todo plano.



BOCETO 4

Como hay más zonas oscuras que claras en esta imagen, las partes de tono claro parecen brillar. Cambiando el énfasis del edificio al tejado, la imagen transmite una sensación de espacio profundo pero sugiere un estado de ánimo diferente del boceto 1.

Casa

17 de octubre 22:29

Editar



HDR

**BOCETO DE MASA GESTUAL**

Con el lateral del carboncillo, dibuja rápido para mostrar la forma sin recurrir al uso de la línea, sirviéndote de la presión y el tono para transmitir una sensación de peso

**DIBUJO CON PASTEL Y RODILLO**

Crea un fondo con trazos de rodillo y saca la imagen del fondo usando los mínimos colores posibles. Pon el énfasis en las grandes formas más que en los detalles.

**MONOTIPO DE TRAZO DE CONTORNO CIEGO**

Prepárate para hacer un monótipo de trazo pero usa una herramienta que no pinte, como por ejemplo una aguja de lana. Intenta no mirar hasta que hayas terminado.

**DIBUJA CON TEMPORIZADOR**

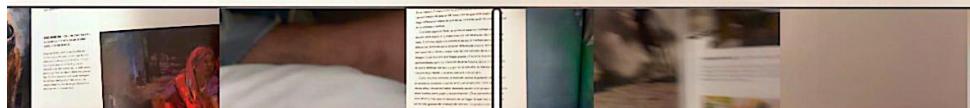
Usar un temporizador puede ayudarte a generar un montón de bocetos rápidos que tengan una simplicidad y un carácter difíciles de igualar. Cada uno de estos dibujos me llevó 10 minutos o menos.

PASTEL Y BOCETO DE MASA GESTUAL

Haz un dibujo de masa gestual usando solo algunos colores de pastel. Desarrolla el fondo y la figura simultáneamente.



06:37



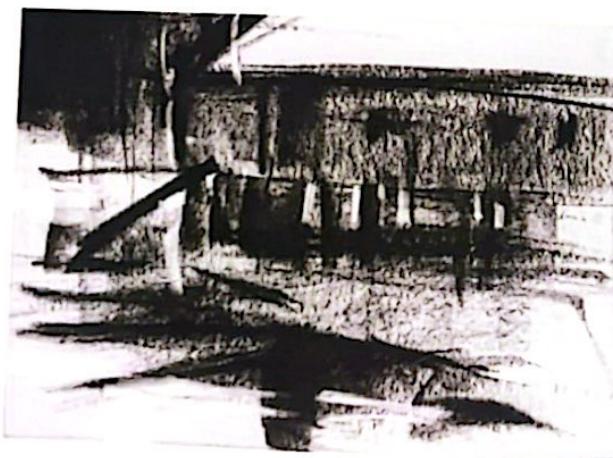
LOS CINCO FORMATOS

Los cinco formatos son una herramienta para ayudarte a encontrar composiciones poco habituales. Estos formatos son cuadrado, horizontal, vertical, horizontal alargado y vertical alargado. El objetivo de este ejercicio es dibujar un solo sujeto o escena cinco veces, cada una diferente de las otras. No se trata simplemente de "recortar" la imagen para darle diferentes formatos, sino de crear un nuevo dibujo cada vez. Cada vez que dibujes la imagen te familiarizarás más con ella y te sentirás más cómodo. Yo hago estos bocetos rápidos para encontrar opciones diferentes de composición. Estos bocetos son de un tamaño mediano porque quiero tener margen para mover la mano sobre el papel y sentir la forma del espacio. En bocetos de este tamaño, los medios tonos importan, al igual que la relación entre las formas positivas y negativas. El rodillo y el carboncillo son grandes herramientas para este tipo de exploración. El proceso de hacer un montón de imágenes que no funcionan te permitirá reconocer cuando una sí funciona.



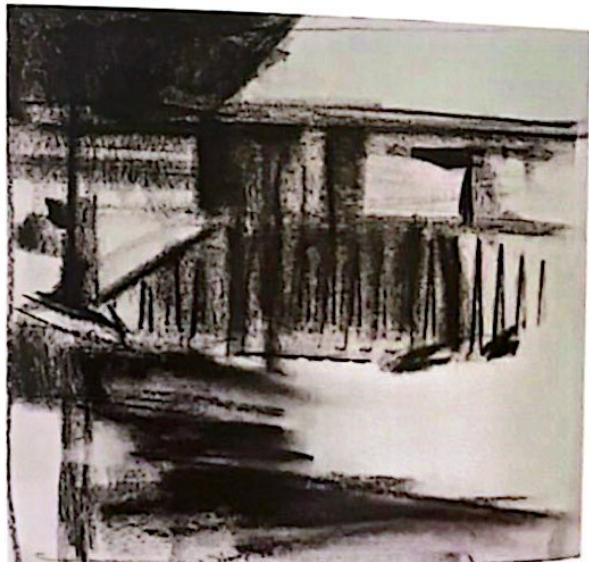
REFERENCIA FOTOGRÁFICA

Esta es la fotografía que tomé de la ubicación que se muestra en estos bocetos. ¿Cuál de ellos te parece más interesante? Elige tu propia referencia fotográfica para trabajar con estos formatos, o usa esta misma para explorar más opciones. Cuando des con una que funcione, haz cinco bocetos más con diferentes opciones de color.



FORMATO APAISADO

El tamaño real de estos bocetos debería ser de como mínimo 15 x 20cm. Usa carboncillo. La ratio de altura por anchura es de 3:4.



FORMATO CUADRADO

El tamaño real de este boceto debería ser de como mínimo 15 x 15cm. Usa carboncillo. La ratio de altura por anchura es de 1:1.



PREGUNTAS PARA LA AUTOCRÍTICA

Para cada uno de estos formatos es de ayuda hacer lo siguiente:

- fíjate en cómo la imagen toca los diferentes bordes.
- considera cuántas formas negativas hay y cómo son de grandes o pequeñas en relación con el resto.
- pregúntate cómo, dónde y por qué has usado un patrón o repetición.
- pregúntate cuál es el foco, dónde está el foco y por qué es ese el foco.
- pregúntate qué está siendo enfatizado, dónde está el énfasis y por qué está enfatizada esa parte.
- pregúntate cómo afecta cada formato a la sensación de espacio.



FORMATO APAISADO

EXTREMO

El tamaño real de este boceto debería ser de como mínimo 15 x 30cm. Usa carboncillo. El ratio de altura por altura es de 1:2



FORMATO RETRATO

EXTREMO

El tamaño real de este boceto debería ser de como mínimo 30 x 15cm. Usa carboncillo. La ratio de altura por anchura es de 2:1.

FORMATO RETRATO

El tamaño real de este boceto debería ser de como mínimo 20 x 15cm. Usa carboncillo. La ratio de altura por anchura es de 4:3.

PINTURAS CON PINTURAS

Casi todas las buenas referencias fotográficas ofrecen posibilidades para más de una pintura. Tomar referencias fotográficas es como reunir recursos. Sin embargo, a menudo veo que los alumnos toman fotografías que limitan las posibilidades de hacer más de una pintura. Cuando algo atraiga tu atención, toma fotos del sujeto con todo su entorno. El entorno puede proporcionar ideas para texturas, formas, líneas y colores que pueden

evolucionar hasta convertirse en motivos abstractos o patrones que puedes tejer en las capas de tu pintura. También puedes encontrar otras posibilidades dentro de la imagen recortándola según los cinco formatos que acabamos de ver o acercándote y alejándote de la imagen, como si hicieras zoom. Si lo recortas demasiado para empezar, no tendrás esa información que puedes incorporar a tu obra más tarde.



REFERENCIA FOTOGRÁFICA

Tomé esta foto en un rodeo de caballos salvajes



EL PRIMERO EN SALIR / 56 • 76 CM / PASTEL Y MEDIOS MIXTOS SOBRE PAPEL RIVES BFK

Fíjate en como al recortar mucho la imagen cambia la energía de la pieza y el observador se involucra de una forma más inmediata. La forma abstracta negativa de color azul claro que está a la izquierda del caballo del primer plano es un eco de la forma de éste. No fue algo planeado, sino el resultado de responder a la forma del polvo que se levanta (en lugar de intentar representar el polvo en si mismo).



CARRERA POR LA LIBERTAD / 56 • 76 CM / PASTEL Y ACUARELA SOBRE PAPEL STONEHENGE

Cuando la imagen no se recorta tanto como la anterior, se crea una cualidad de espacio totalmente diferente, como vemos en esta pintura. Hay más tensión entre los caballos y una sensación de espacio más profundo. El énfasis aquí está en la luz que rodea a los caballos más que en la energía del caballo del primer plano.

MENOS ES MÁS

Los alumnos a menudo me dicen que tienen dificultades para saber cuándo dejar de pintar o reconocer cuando su pintura está terminada y es perfecta tal y como está. Todos nos hemos enfrentado a esto y, en alguna ocasión, hemos matado un dibujo con los detalles, al provocar que la frescura gestual que lo hizo especial se pierda. Los alumnos me dicen que ellos piensan que la solución es "aflojar". Yo sugiero que, si se comienza un dibujo con grandes formas y se mantienen esas formas el mayor tiempo posible, puede evitarse la "masacre de las demasiadas-mini-formas". Las formas grandes tienen potencia y energía: dominan el espacio y comunican algo. Las formas más pequeñas deben servir de apoyo a las más grandes.

Las formas pequeñas son descriptivas y, cuanto más pequeñas son, más detalle se crea. Si vas demasiado pronto a las formas pequeñas, pierdes perspectiva de

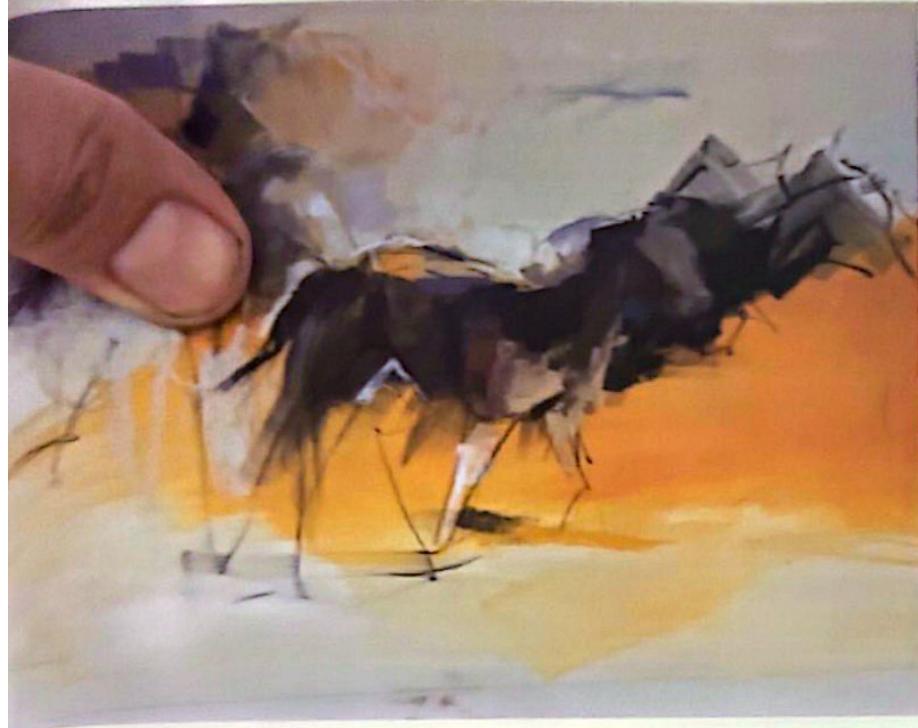
las grandes formas y rompes toda su energía. Es como clavar un cuchillo en una manguera. La presión se filtra y te quedas sin fuerza. A nosotros nos encantan los dibujos que emanan fuerza, que tienen poder y movimiento.

Con el fin de evitar centrarse en los detalles demasiado pronto, ten en cuenta la jerarquía de la información y el tamaño de las formas que estás creando. Te interesa que el observador descubra formas dentro de las formas y disfrute del proceso de observar. Si, los detalles deben ser parte de la historia, pero no toda la historia. Pon el temporizador a 30 minutos para cada pieza en la que trabajes y luego haz una foto de ella cada 5 minutos. Cuando revises las imágenes, verás cuando empezaste a estropearlo, cuándo deberías haber parado. Como el pez que se escapó, si no documentas tu progreso, solo podrás imaginar lo grande que podría haber sido tu obra.

VUDÚ CARMÍN / 25 • 20 CM /
PASTEL Y TINTA SUMI SOBRE PAPEL
RIVES BFK

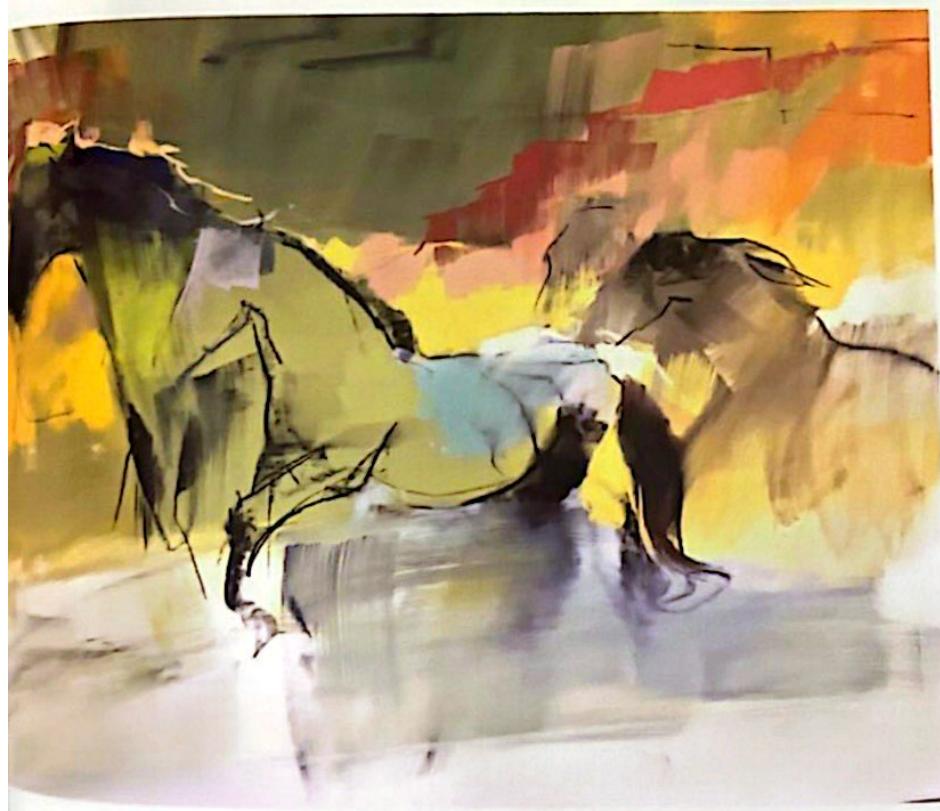
Esta obra, hecha al aire libre, es una de esas pinturas que se pintan a sí mismas. No intenté copiar lo que estaba viendo, simplemente hice trazos y formas de color. Dice todo lo que se puede decir con un mínimo de detalle.





OTOÑO EN EL CAÑÓN / 61 • 91 CM /
CARBONCILLO Y PASTEL SOBRE
PAPEL WALLIS

Esta pintura dice todo lo que quiero que diga. Captura la esencia de los caballos y del cañón sin nada de detalle.



PRIMAVERA EN EL CAÑÓN
/ 61 • 91 CM / CARBONCILLO Y
PASTEL SOBRE PAPEL WALLIS

Me gusta mucho la energía de los trazos caligráficos y la sensación de apertura y espacio que está implícita en vez de representada de forma descriptiva.

DOCUMENTA TU PROCESO

No puedo hacer demasiado hincapié en la importancia de documentar tu trabajo cuando pintas en el estudio. Cuando te preguntes qué hacer a continuación, ese es el momento de coger la cámara y disparar.

Cuando documentes tu proceso, tendrás pruebas físicas de los pasos que te llevaron a un resultado determinado. Cuando revises tu proceso, tal vez te sorprendas al ver cuántas veces podrías haber parado. Es una manera muy útil de aprender de uno mismo. Es la única manera que conozco de, literalmente, ver las decisiones que has tomado y las posibilidades que tal vez no apreciaste.

Con frecuencia seguimos pintando o dibujando porque no sabemos qué hacer o porque pensamos que

deberíamos trabajar durante más tiempo. La mayoría de las veces, la pintura podría haberse terminado mucho tiempo atrás, simplemente, no nos dimos cuenta. Mi filosofía es que más vale terminar pronto y terminar con frecuencia. En cuanto me pregunto si debería parar, intento acordarme de preguntarme a mí misma qué le aportará a la pieza el hecho de que siga adelante y cómo. Compruebo las listas de elementos y principios y hago inventario. Si los colores atraviesan formas, si las líneas se mueven dentro y fuera del espacio creando intriga, si los bordes tienen belleza y variedad, puedo confiar en que es un buen momento para dejarlo. ¡Al menos por un rato!



PASO 1: MONOTIPO IMPRESO PARA EL FONDO

Comencé imprimiendo un monótipo para el fondo del estanque usando tinta Akua Intaglio sobre papel Stonehenge. Quiero que las texturas del monótipo permanezcan visibles durante el proceso de pintura, de modo que documentar el proceso será una buena manera de comprobar que lo estoy logrando.



PASO 2: DETERMINAR LA UBICACIÓN DEL SUJETO

Añadí toques muy ligeros de pastel para "sacar" el pez del fondo y determinar su ubicación. Fíjate en que, en este punto, el pez parece casi transparente. Aunque es difícil detenerse para hacer una fotografía, es divertido ser capaz de ver cómo se desarrolla la imagen.



PASO 3: MONOTIPO IMPRESO PARA EL FONDO

Anadi más color con pastel y tomé otra foto. Cuando trabajo en una pintura me es casi imposible verla objetivamente. En cambio, observar una pequeña imagen de la pintura en una fotografía es casi como observar el trabajo de otra persona, lo cual me ayuda a dejar fuera mi ego. Veo aquí que el pez parece blandito y turbio, y que podría trabajar un poco los bordes para darle más definición.

PASO 4: DETERMINAR LA UBICACIÓN DEL SUJETO

Esta es la imagen final, después de oscurecer las formas, atenuar el nenúfar, dar definición a algunos bordes y añadir algunas notas de color. El haber documentado el proceso sobre la marcha me permite ver la evolución de la pintura y me ayuda a ver en qué puntos anteriores podría haberlo dejado. ¿Tú qué opinas?



CARPA / 56 x 76 CM / MONOTIPO CON PASTEL SOBRE PAPEL STONEHENGE

JUGAR CON EL TONO

Para comenzar esta serie de dibujos eliminé la distracción del color pasando la fotografía de referencia a blanco y negro. Dibujé la imagen cinco veces en formato horizontal, reagrupando las formas tonales cada vez. Como puedes ver, en algunos casos hay muchas más luces que sombras y viceversa. Este proceso me empuja a tomar nuevas decisiones de diseño basadas en la forma y el tono, en todas las ocasiones. No me ciño a los tonos de la fotografía, que solamente muestra la

iluminación en el momento en que fue tomada. Mis decisiones tienen que ver sobre todo con qué partes quiero traer hacia el primer plano y qué partes quiero que queden atrás. Imagina que tienes una varita mágica que reorganiza las luces y las sombras en la fotografía. Este enfoque puede ayudarte a ganar seguridad y soltura con tus habilidades de diseño y composición, y puede abrir tu mente a nuevas posibilidades.



REFERENCIA FOTOGRÁFICA

Cerca del Halibut Point en Gloucester, Massachusetts.



BOCETO 1

(15 x 23cm, grafito sobre papel)

Trabajando a partir de la fotografía de referencia usé un lápiz de ébano para esbozar la imagen con línea y tono. A medida que desarrollaba el boceto, presté especial atención a las formas positivas y negativas que surgían y a la proporción entre la luz y la sombra.

Casa

17 de octubre 22:29

Editar



HDR



BOCETO 2

(15 x 23 cm. grafito sobre papel)

Aquí usé el mismo lápiz de ébano pero cambié deliberadamente la distribución de los tonos en la imagen. Reconfiguré las sombras con tono y añadí detalle mediante líneas en lugares diferentes de los del boceto 1. El barco del primer plano prácticamente desaparece en este boceto.



BOCETO 3

(15 x 23 cm. grafito sobre papel)

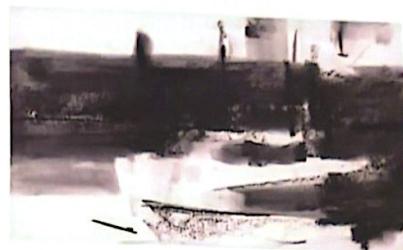
Aquí oscurecí la imagen, cambiando la distribución de tonos, de más claros a más oscuros. Al hacerlo, creé una sensación totalmente diferente y puse el énfasis en la forma blanca del fondo.



BOCETO 4

(15 x 23 cm. grafito sobre papel)

Aquí mantuve más tonos oscuros que claros, pero traje el barco de nuevo al primer plano, iluminándolo.



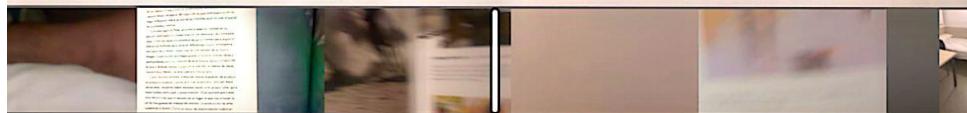
BOCETO 5

(15 x 23 cm. carboncillo sobre papel)

Aquí cambié el grafito por carboncillo y quedé encantada con la belleza abstracta de esta imagen. Debido al contraste de tonos y texturas que se pueden crear con carboncillo, me dio la sensación de que toda esta serie me llevó hasta esta imagen. En otras palabras, no podría haber hecho este dibujo si no hubiera hecho toda la serie anterior.

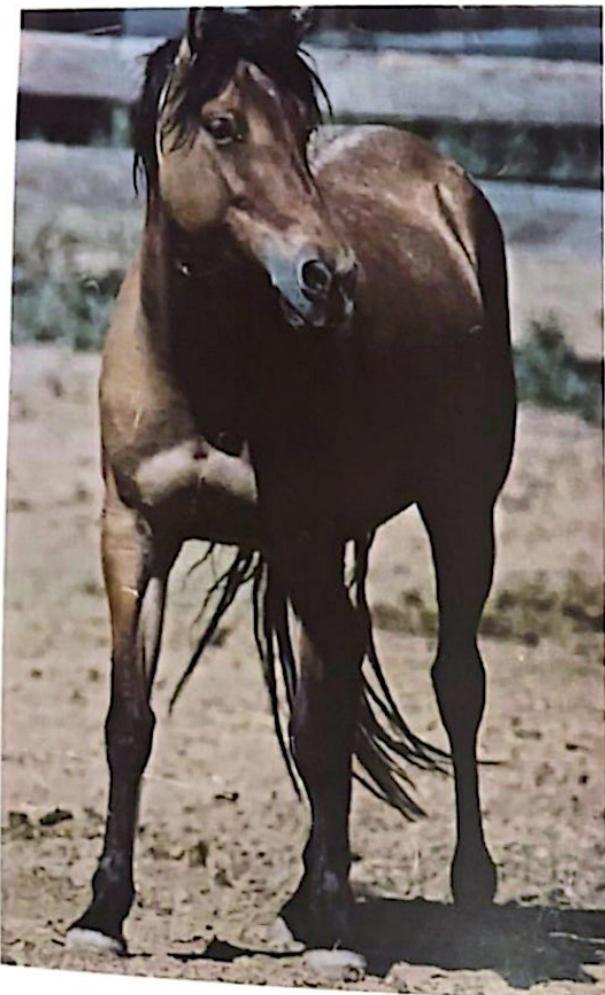
¡BOCETOS, BOCETOS Y MÁS BOCETOS!

Haz tantos bocetos rápidos como puedas, para así llegar a ese dibujo inesperado que ni tan solo puedes imaginar.



EDITAR CON ALTO CONTRASTE

Esta serie ilustra un proceso que a menudo llevo a cabo en el estudio. Selecciono una imagen, hago un boceto de tonos rápido y luego lo fotografo. Aunque parezca soso, convierto la imagen a blanco y negro y aumento el contraste a tope. Con frecuencia esto hace que la estructura de la imagen se vuelva mucho más interesante y me sugiere opciones de diseño que tal vez no se me habrían ocurrido. Cuando aumentas el contraste, las líneas claras y finas que separan las formas se vuelven invisibles, los detalles innecesarios se eliminan y las formas oscuras se unen unas con otras. Los tonos medios se desplazan o bien a la parte más oscura o a la más clara de la escala tonal. La relación entre las formas positivas y negativas se hace mucho más evidente y es más fácil ver qué elementos trabajan más que otros.



REFERENCIA FOTOGRÁFICA
Mustang en el Corral Caballo Salvaje de Burns
Oregon



BOCETO DE MEDIOS MIXTOS

Este es el boceto de 15 x 15cm que hice a partir de la fotografía de referencia del Mustang. Usé gouache, tinta sumi y pastel.



AUMENTAR EL CONTRASTE

Al cambiar la distribución de los tonos en Photoshop puedo ver que la imagen necesita más contraste

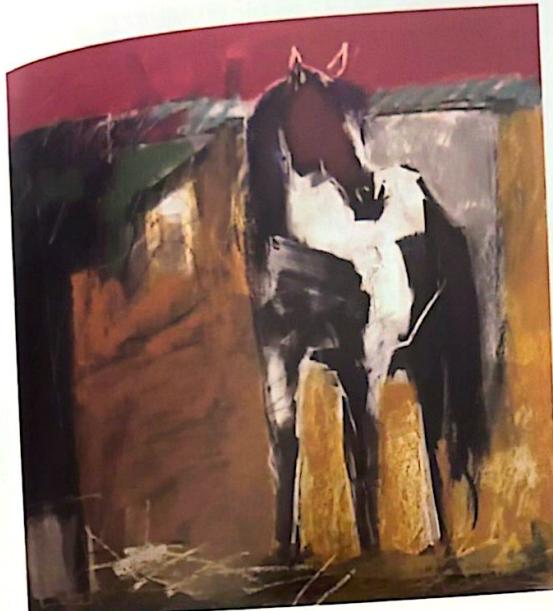
Casa

17 de octubre 22:29

Editar

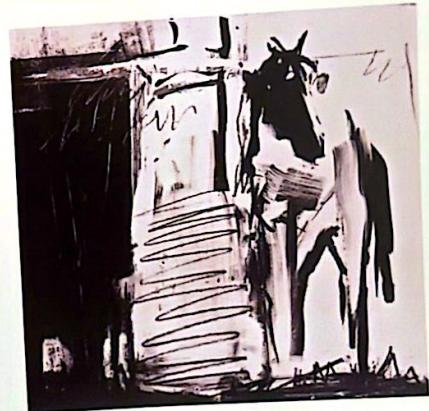


HDR



SUITE EQUINA #1 / 41 • 42 CM /
TINTA SUMI Y PASTEL SOBRE PAPEL
RIVES BFK

Hice esta imagen después de ver el efecto del cambio de la distribución de tonos en Photoshop.



INVERTIR LOS VALORES

Lo que era blanco ahora es negro y viceversa. A me-nudo es una sorpresa agradable ver esta inversión, que ofrece una manera más de interpretar la misma imagen.

AUMENTAR EL CONTRASTE AÚN MÁS

Cuando se eliminan los medios tonos, realmente se muestran las visceras de la imagen. Al eliminarse el detalle innecesario, todo lo que queda es forma y línea, la esencia de la imagen.

07:25



CREAR COPIAS MÚLTIPLES

Una buena manera de explorar el color es crear múltiples copias de bocetos en blanco y negro sobre las que poder probar diferentes combinaciones de color. Lo más fácil es fotocopiar un dibujo de línea (sugiero hacer al menos diez copias en cartulina). Puesto que no tienes que volver a dibujar la imagen cada vez, eres libre para explorar el

color con el medio que elijas. Pienso que la acuarela, el lápiz de color y el gouache son fáciles de transportar y proporcionan diferentes cualidades de transparencia y opacidad. Estos pequeños bocetos son como semillas para pinturas mucho más grandes que vendrán después.



BOCETO ORIGINAL, 30 × 30 CM, SOBRE PAPEL NARANJA

Este es el boceto original que hice a partir de una fotografía con lápiz de ébano.



FOTOGRAFÍA DEL DIBUJO EN ALTO CONTRASTE

Fotografié el dibujo y aumenté el contraste para eliminar las líneas claras. Después fotocopié la imagen en cartulina en blanco y negro para poder añadir color a la imagen sin tener que volver a dibujarla cada vez. Normalmente hago una docena de copias.



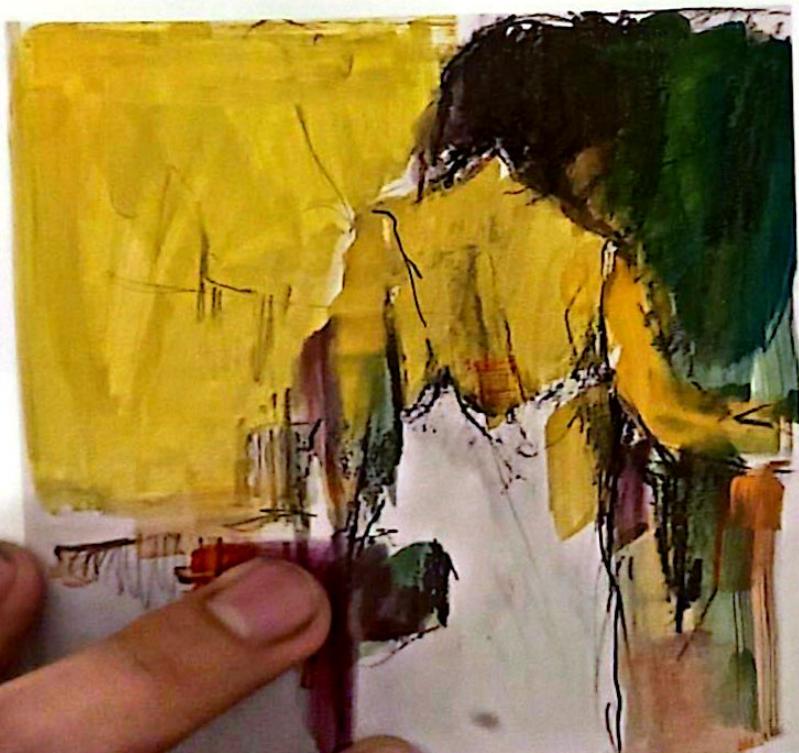
VERSIÓN 1 DE FOTOCOPIA EN BLANCO Y NEGRO CON COLOR AÑADIDO

Esta imagen la pinté con *gouache* y acuarela para probar diferentes combinaciones de colores.



VERSIÓN 2 DE FOTOCOPIA EN BLANCO Y NEGRO CON COLOR AÑADIDO

Otra combinación de color con *gouache* y acuarela.



VERSIÓN 3 DE FOTOCOPIA EN BLANCO Y NEGRO CON COLOR AÑADIDO

Combinación final de colores usando *gouache* y acuarela.

CONFRONTAR EL COLOR

La mayor parte del tiempo había pintado con pastel sobre papeles blancos o con un tono ligero. Un día, probé a hacer bocetos a lápiz sobre papel naranja vivo y descubrí lo divertido que era. Compré los otros colores vivos de la sección de scrapbooking de la tienda de materiales para manualidades con la intención de usarlos para hacer más bocetos, y quedé asombrada al ver cuánto afectaba el color del papel a mi selección de colores para pintar. Nunca se me habría pasado por la cabeza usar algunos de los colores que más acabaron inspirándome.

Hasta entonces había estado usando monotipos como fondos abstractos pero nunca me había planteado de verdad usar la tinta para crear un color plano simple. Así cambiaba todo el juego! Este descubrimiento me empujó fuera de mi zona de confort, y lo mismo puede sucederte a ti. De hecho, te animo a crear fondos de colores que no te gusten nada si deseas crecer. En gran medida, mi proceso trata de confrontar aquello que me produce temor, y el color no es una excepción.



SIN TÍTULO / 30 • 30 CM / PASTEL Y GESSO
TRANSPARENTE SOBRE PAPEL VERDE

Utilizar papel colorido para scrapbooking que venden en las tiendas de manualidades es una manera eficiente de ampliar tu vocabulario de color. Te fuerzas a responder a la imagen basándote exclusivamente en el color. Aislarte del elemento del color de esta manera te hará considerar qué sea lo que experimentas. Tú decides. Afortunadamente, sea lo que sea lo que te ocurra, no importa. ¡Usa el color que te ocurra!



SIN TÍTULO / 30 • 30 CM / PASTEL Y GESSO
TRANSPARENTE SOBRE PAPEL MAGENTA

Usar un pincel con gesso transparente me ayudó a integrar el pastel con el papel y lograr cambios de color sutiles. También me resultó muy útil localizar un pastel del mismo color que el papel: este pastel se convirtió en mi "borrador mágico", que hacia desaparecer los errores y aportaba unidad a la imagen.



SIN TÍTULO / 30 • 30 CM / PASTEL Y GESSO TRANSPARENTE SOBRE PAPEL NARANJA

Si dibujas sobre soportes de colores poco habituales, expandirás tu selección de colores y explorarás cómo pueden los colores complementarios hacer que una imagen cobre vida de verdad. Edgar Degas era un campeón usando papeles de colores fuertes para sus fondos.

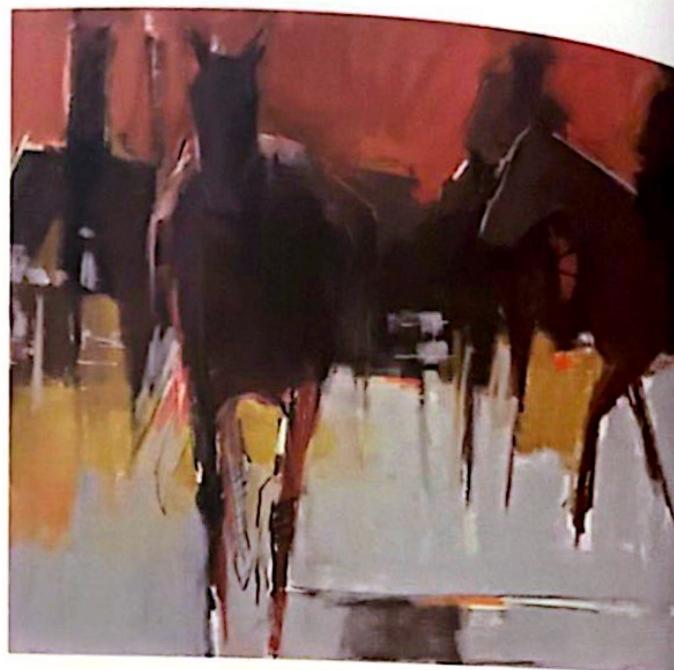


BASSETT / 43 • 43 CM / PASTEL CON FONDO DE MONOTIPO DE COLOR SOBRE PAPEL STONEHENGE

Cuanto más oscuro sea el papel, más claros serán los colores que muestre. Es de ayuda aplicar el color gradualmente sobre una superficie oscura, empezando con los tonos más oscuros.

JUGAR CON LOS PÍXELES

La tecnología es una herramienta maravillosa y yo la utilizo en todos los pasos del camino, según voy desarrollando el contenido que he compartido en este libro. La tecnología digital te permite fotografiar el proceso de tu trabajo, convertir las imágenes a blanco y negro, aumentar o suprimir el contraste, distorsionar el color y combinar imágenes. Es excitante ver instantáneamente opciones que ni siquiera habrías considerado que alteran cualquiera de los elementos, o todos ellos. Recomiendo con todas mis fuerzas aprovechar esta tecnología. Dicho esto, para mí el arte es fundamentalmente una experiencia táctil, cenestésica y emocional. Necesito sentir el pastel y oler la tinta mientras trabajo para crear una historia visual o una escena. Mi cuerpo se mueve físicamente y baila con el caballete mientras voy creando las capas de la imagen. Una imagen que funciona es un registro físico de mi viaje creativo y de los descubrimientos que he hecho a lo largo del camino. Te animo a usar la tecnología como herramienta, cuidando de no convertirte en un esclavo de ella.



FINAL DEL DÍA / 48 × 48 CM / PASTEL SOBRE ÓLEO SOBRE PAPEL STONEHENGE

Así quedó la pintura una vez terminada.



OPCIÓN 1

Intensifiqué la saturación y cambié la temperatura de color al escoger un rosa más frío.



OPCIÓN 2

Desaturé la imagen por completo, creando una versión en blanco y negro.



OPCIÓN 3

Invertí la imagen y la hice monocromática.



OPCIÓN 4

Intensificué la saturación de los colores originales.



OPCIÓN 5

Introduje colores complementarios.



OPCIÓN 6

Una imagen de alto contraste revela nuevas opciones para conectar formas y temas.

LA TECNOLOGÍA ES UNA HERRAMIENTA

El objetivo es usar la tecnología como herramienta para estimular tu imaginación, no para copiar sus efectos.



VUELTA A EMPEZAR

Durante muchos años mi marido y yo hemos practicado el arte marcial del Aikido. Con frecuencia, practicábamos la misma técnica cientos de veces en una misma clase. Tratábamos de poner nuestra atención plena en cada intento, pero todos sabemos lo fácil que puede ser perder la concentración durante una práctica repetitiva. Esta formación me la llevé a mi arte y me ayudó a darme cuenta de que, si quiero dominar algo, tengo que poner tiempo en ello y centrar mi atención en la experiencia.

en lugar de en el resultado. Solo cuando miras atrás, al cabo de los años, puedes ver dónde estabas y te das cuenta de lo lejos que has llegado.

Volver a los fundamentos es donde empecé, al principio de este libro, y es ahí a donde vuelvo al final de cada día en el estudio. Incluso si nada de lo producido ese día vale la pena conservarlo, me pregunto a mí misma qué he aprendido sobre el arte, y sé que cada vez que respondo he dado un pasito más en el camino.



¿QUÉ PASA? / 30 × 30 CM /
PASTEL SOBRE PAPEL RIVES BFK
CON IMPRIMACIÓN DE GESSO Y
PIEDRA PÓMEZ

LA HISTORIA DEL CONEJO

Cuando llegué a Oregón por primera vez, me convertí en artista residente en el sistema de escuelas públicas locales. Diseñé clases de arte desde preescolar al instituto y llegué a dar siete clases al día. En todos los niveles trataba el mismo tema. Al cabo de cinco años, me di cuenta de que si era capaz de enseñar a un preescolar, sería capaz de enseñar a cualquiera. Los alumnos de preescolar se convirtieron en mis profesores. Me mostraron cómo disfrutar del dibujo y la pintura y me recordaron cómo hacer que el proceso cobre vida.

Un día traje unos conejos junto con un poco de arcilla y pasteles a una clase de preescolar. Los niños observaron los conejos y jugaron con ellos mientras hablábamos de sus formas y los esculpiamos con pedazos de arcilla del tamaño de un puño. Luego nos pusimos a

dibujar los conejos con pastel. Yo me senté al lado de un niño que me pidió ayuda. Cuando miré a mi derecha, vi una bella imagen de un gran conejo colorido sobre la hierba, un cielo lleno de nubes y flores abriéndose en primer plano. Sonréi pensando qué maravilloso era ese dibujo mientras me volvía al niño que estaba a mi izquierda, el que me había pedido ayuda. Cuando volví a mirar a la derecha al cabo de un minuto, la maravillosa imagen del conejo había desaparecido. La niña lo había borrado. Ahora sostenia las manos manchadas de pastel frente a su cara con una expresión de orgullo y lucía una enorme sonrisa sin dientes. Yo reprimí mi impulso de decir, "¡NO!", y en su lugar le pregunté: "¿Qué ha pasado?". Y ella me respondió: "El conejo tenía que irse". Estaba completamente inmersa en su historia y en el proceso y en absoluto apegada al producto. Te deseo el mismo nivel de gozo e implicación en tu arte.



ÍNDICE

- Acuarela, 29-100
e imaginación, 92-93
- acrilicos, 50
de secado lento, 48
- acuarela, como capa de fondo, 70-71
- agua
afadir al pastel, 40-114
humedecer papel con, 86-88 112
- al aire libre, 129
- armonía, 13-33
- atmosférico, perspectiva, 27
- autocrítica, 30-33 137
- borrar en espray, 115
- boceto de mancha gestual, 135
- bocetos, 134-135 144-145
- bordes, 12, 20-21
duros, 15 21, 26
perdidos, 23-25
volapudos, 27
variación en los, 35
y autocrítica, 31
- bruñir, 68
- capa de fondo
abstracta, 62-64
acuarela como, 70-71
con carbón, 72-73
con lápices de colores y pastel, 100
dibujado con rodillo, 66-67
monotipo de trozo como, 74-75
monotipo, 92-95 99-101
multicolor, 72-73
tinta sumi como, 68-69
- capas, 84
- carbón, 42-43 110
como capa de fondo, 72-73
dibujo de mancha con, 78
- ceras, 34-37
ceras para litografía, 42
- ceras, 42-43
- cilografías, 124
- collage, con monotipo, 98-99, 105
- color monocromático, 77
- color, 12, 24-26
análogo, 79-121
chispa, 79
como tono con pigmento, 22
como tono, 73
- confrontar el, 150-151
- experimentar con el, 96-97
- local, 73
- monocromático, 77
- y autocrítica, 31
y estado de ánimo, 24
- contralmisión, 112-113
- contraste de tonos, 25
- contraste, 13, 33
alto, 146-147
- copias múltiples, 148-149
- cubismo, 37
- detalles, 140-141
- dibujar música, 131
- dibujo de mancha, 22, 72, 76
- dibujo
con cera blanca, 130
con mancha, 22, 72, 76
con temporizador, 135
experimentar con el, 134-135
improvisar en el, 56-57, 61
sobre celofán, 94
Véase también trazos
- difuminador, 73
- dirección, 13, 22
- drubbing, 42-43, 58
- eco visual, 13
- ejercicios con, 34-37
- editar, con alto contraste, 146-147
- embellecer, 124
- énfasis, 13, 33
- equilibrio, 13, 33
- errores, 122-123
- escala, 13, 33
- espacio, 12, 26-27, 37
profundidad, 67
y autocrítica, 31
- esponja, aplicadores, 40
- estarcido, 41-42, 46-47, 99
- experimentación, 126-127, 132
- expresivo, gesto, 110-111, 119, 135
- fondos, 65
en color, 150-151
- formas negativas, 137, 144
- formato paisado extremo, 137
- formato paisado, 136
- formato cuadrado, 136
- formato retrato extremo, 137
- formato retrato, 137
- formatos, 136-137
- fotocopias, 148-149
- frottage, 42-43, 52, 58, 60
- gesto expresivo, 110-111, 119, 135
- gofrado, 46-47, 129
gofrado, 47
- goma de borrar maleable, 47
- gouache, 50
- grafito, 42
- herramientas
para grabado, 44-45, 68
para hacer trazos, 49
para impresión de monotipos, 84
para impresión, 7, 86-87
para retirar tinta, 128
Véase también útiles de dibujo
- ímágenes e imaginería
descubrir, 100-101
negativa, 74
rotación de 65
sugerida, 60
- ímágenes fantasma, 84-89
- imaginación y abstracción, 92-93
- impresión de monotipos
a mano, 88-89
con una plancha de papel, 90-91
con una prensa, 86-87
- impresión pictórica. Véase impresión de monotipos
- impresión, 80
- impresión, con pastel, 112-113
- improvisación en dibujo, 56-61
- inspiración de color, 96-97
- línea del horizonte, 28-29
- línea(s), 12, 14-15
crear valor con, 23
- rodillo, 50
y autocrítica, 31
- luces y sombras, 22-23, 120-121
- luces, 73
- manipulación digital, 152-153
- marcas de borrador, 15, 34, 40, 73
- marcas de vuelta, 51, 54
- materiales, 3, 6-7
- medios de impresión, 7-8
- medios mixtos, 130
y pastel, 118-119
- medios secos, 6
- médium mate, 114-115
- médium retardador, 84, 103-104
- monoimpresión, 82

SOBRE LA AUTORA



Dawn Emerson es una artista cuya misión es seguir evolucionando y haciendo crecer su arte con la mentalidad de un principiante. Viene del mundo del diseño de libros y ha explorado otras áreas del arte, entre ellas el diseño gráfico, el dibujo, la escultura, el grabado, la caligrafía y la pintura china, en su camino hacia el pastel y los monotipos. Su atrevido uso del color y su facilidad con los medios mixtos está presente en toda su obra. Cuando los sujetos son animales o caballos, Dawn expresa una cualidad de energía, movimiento y emoción que resulta única. Ha recibido numerosos reconocimientos por sus trabajos con pastel y medios mixtos y ha aparecido en varios libros de North Light y otras publicaciones. Dawn ha sido miembro de la Pastel Society of America desde 1997 y ejerce regularmente como juez y profesora en talleres. Cuando trabaja con artistas y alumnos, su objetivo es inspirarles, independientemente de su nivel o edad, para que miren el mundo del arte de una manera accesible y liberadora. Sus pinturas se incluyen en muchas colecciones privadas del país. Dawn es representada por la galería Mockingbird, en la bella meseta desértica del centro de Oregón, donde vive con su marido, Bruce, y una siempre cambiante colección de animales.

Para más información, visita dawnemerson.com.

Agradecimientos

Quiero agradecer a todos los profesores con quienes me he encontrado en mi vida y que me han desafiado a hacerlo mejor de lo que pensaba que podría hacerlo: Iseri Sensei y Mulligan Sensei, de cuando aún no me veía a mí misma como artista, a mis mentores en el arte, Alex Powers, Slip Lawrence y Pat Clark, que me enseñaron a pensar sobre el dibujo y las imágenes de una forma completamente nueva. Le debo un agradecimiento especial a todos los alumnos que he tenido, y que han sido mis guías, mis conejitos de indias y mi mayor inspiración. Le doy las gracias a los editores y diseñadores de F+W, que apostaron por este proyecto, y a Gary Alvis por proporcionar el equipo fotográfico y su pericia. Finalmente, me gustaría dar las gracias a mi familia y amigos por sus ánimos y su paciencia mientras escribia.

Dedicatoria

Este libro está dedicado a mi impresionante marido Bruce, que me conoce demasiado bien y aun así me quiere. A mi generosa amiga Denali, que nos hizo reír, y a Lena, que se pasó todo el proceso echando cabezadas.