



# **LA ARQUITECTURA REPRESENTADA**

## **En la obra gráfica**

Universidad Politécnica de Valencia  
Facultad de Bellas Artes

Josep-Maria Ferrero Gandia  
Valencia, Noviembre 2007

Director del proyecto: Dr. José Manuel Guillén



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



## INDICE

|  |     |
|--|-----|
| <b>1. PRESENTACIÓN</b>   | 4   |
| <b>2. INTRODUCCIÓN</b>   | 14  |
| <b>3. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA</b>                                   | 16  |
| <b>4. JUSTIFICACIÓN</b>  | 20  |
| <b>5. ELECCIÓN DEL TEMA.</b>   | 23  |
| <b>6. OBJETIVOS.</b>   | 28  |
| <b>7. METODOLOGÍA DE LA TESIS.</b>                                   | 30  |
| <b>8. ESTADO DE LA CUESTIÓN.</b>                                     | 36  |
| <b>9. RECOPIACIÓN Y CONSULTA DE<br/>DOCUMENTACIÓN SOBRE EL TEMA.</b> | 42  |
| <b>10. MARCO TEÓRICO Y REFERENTES</b>                                | 46  |
| <b>11. PROPUESTA PERSONAL</b>  | 79  |
| A. OBRA GRÁFICA  | 83  |
| B. OTROS MÉTODOS   | 112 |
| <b>12. CONCLUSIONES</b>  | 116 |
| <b>13. BIBLIOGRAFÍA</b>  | 119 |
| <b>14. ANEXOS</b>  | 123 |

# **1. PRESENTACIÓN**

Nací el 26 de enero de 1984 en la ciudad de Ontinyent. Mis inquietudes artísticas me llevaron a licenciarme en la Facultad de Bellas Artes San Carlos en la Universidad Politécnica de Valencia. Siempre he intentado encontrar el camino y tener la habilidad suficiente para poder crear y representar mis ambiciones arquitectónicas. Una de mis frustraciones ha sido no haber realizado los estudios de arquitectura, desde siempre he sentido una gran fascinación por este arte. Mi atracción por la imagen impresa me llevó a realizar un curso en la asociación Kaus de Urbino. Allí pude profundizar más en este medio, llegando a encontrar esta técnica como la más idónea para expresar mis grafías artísticas. También allí me encontré con otros artistas que tenían inquietudes similares. Al realizar el master en Producción artística pretendo reforzar mi especialización en grabado, ampliando mis conocimientos en este medio para poder desarrollar todo su potencial expresivo.

## **Datos personales:**

JOSEP-MARIA FERRERO I GANDIA.

DNI: 48293864-M

Fecha de nacimiento: 26-01-1984

Domicilio familiar: Avd. Almaig 55-3-5 Ontinyent CP.46870

Tlf. 1º/ 699360340 2º/ 962386689

Dirección electrónica: jofergan@bbaa.upv.es

jofergan@hotmail.com

## **1.-Titulación Académica**

Actualmente realizando: Master de Producción Artística

Lugar: Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Entidad/grupo organizador: Facultad de Bellas Artes de San Carlos,  
Universidad Politécnica de Valencia

- 2002-2007 Licenciado en Bellas Artes, por la UPV ,  
Fecha de terminación de estudios. 18/07/2007
- 2000-2002 Bachillerato Artístico. IES L´Estació
- 1998-2000 Título de Educación Secundaria Obligatoria 3º y 4º IES  
L´Estació
- 1988-1998 Estudios de EGB y 1º, 2º de ESO en el CP. Carmelo Ripoll

## **2.- Nociones básicas** de:

- Inglés, Francés e Italiano
- **Lengua materna:** Valenciano, Castellano

### **3.- Becas disfrutadas.**

- Beca de colaboración para Proyectos del P.A.C.E. (Plan General de Acciones para la Convergencia Europea) -Acción 5 Evaluación ECTS Titulaciones UPV, de la Universidad Politécnica de Valencia, para el Proyecto de referencia PACE a6-ACC5/BBAA (Evaluación de ECTS), curso 2006/2007, con efectos desde el 01 de Octubre de 2006 hasta el 30 de marzo de 2007.
- Prórroga de la beca de Colaboración para Proyectos del P.A.C.E. (Plan General de Acciones para la Convergencia Europea)-Acción 5 Evaluación ECTS Titulaciones UPV, de la Universidad Politécnica de Valencia, para el Proyecto de referencia PACE a6-ACC5/BBAA (Evaluación de ECTS), curso 2006/2007, dicha prórroga tendrá los efectos desde el 01 de abril de 2007 hasta el 30 de septiembre de 2007, siendo el mes de agosto inhábil a todos los efectos.
- Beca de Apoyo al Programa Integra de la UPV, desarrollado en el Centro FBBAA, con efectos desde el 01 de septiembre de 2007 al 31 de julio de 2008

### **4.- Participación en Seminarios, Congresos, Cursos y en Eventos de Difusión Científica.**

Curso: C.A.P. (CURSO DE ADAPTACIÓN PEDAGÓGICA)

Lugar: Instituto Ciencias de la Educación, Año: 2007

Entidad/grupo organizador: Instituto Ciencias de la Educación,  
Universidad Politécnica de Valencia

Curso Microsoft de 16 horas sobre: PERFECCIONAMIENTO ENTORNO WINDOWS

Lugar: INASE INFORMÁTICA DEL MEDITERRANEO.S.L. Año: 1999

Entidad/grupo organizador: MICROSOFT IBERICA, S.R.L.

Curso de EMPLEADO DE OFICINA I

Lugar: Ontinyent, Año: 2001

Entidad/grupo organizador: Dirección General De Formación y Cualificación Profesional del SERVEF

TALLER PARA EL DESARROLLO DE LA CREATIVIDAD ARTISTICA

Lugar: Facultad de Bellas Artes, Año: 2002

Entidad/grupo organizador: Centro de Formación de Postgrado, Universidad Politécnica de Valencia

Curso de EMDI01 – PROGRAMAS DE RETOQUE DIGITAL Y ESCANEADO DE IMÁGEN

Lugar: Ontinyent, Año: 2003

Entidad/grupo organizador: Dirección General De Formación y Cualificación Profesional del SERVEF

Curso: EL DESARROLLO DEL OCIO EN EL SIGLO XXI: EL CONSUMO DE LOS PRODUCTOS CULTURALES

Lugar: Facultad de Bellas Artes, Año: 2003

Entidad/grupo organizador: Centro de Formación de Postgrado, Universidad Politécnica de Valencia

Curso: SILIGRAFÍA, LITOGRAFÍA SIN AGUA

Lugar: Facultad de Bellas Artes, Año: 2007

Entidad/grupo organizador: Centro de Formación de Postgrado, Universidad Politécnica de Valencia

Curso: DIBUJO A LA PUNTA DE PLATA Y PRESENTACIÓN DE SOPORTES

Lugar: Facultad de Bellas Artes, Año: 2007

Entidad/grupo organizador: Centro de Formación de Postgrado, Universidad Politécnica de Valencia

Curso: DIÁLOGO CON LA ESENCIA DEL DIBUJO

Lugar: Facultad de Bellas Artes, Año: 2007

Entidad/grupo organizador: Centro de Formación de Postgrado, Universidad Politécnica de Valencia

Curs: VALENCIÀ GRAU MITJÀ

Lugar: Universidad Politécnica de Valencia

Entidad/grupo organizador: Unitat de Formació de l'Àrea de Promoció i Normalització Lingüística de la Universitat Politècnica de València

Curso: EL LIBRO DE ARTISTA. TÉCNICAS BÁSICAS DE ENCUADERNACIÓN

Lugar: Facultad de Bellas Artes, Año: 2007

Entidad/grupo organizador: Centro de Formación de Postgrado, Universidad Politécnica de Valencia

Curso: XILOGRAFÍA A CONTRAFIBRA.

Lugar: Facultad de Bellas Artes, Año: 2007

Entidad/grupo organizador: Centro de Formación de Postgrado, Universidad Politécnica de Valencia

Curso: SERIGRAFÍA: PROCEDIMIENTOS ALTERNATIVOS. EFÍMEROS, MANUALES Y FOTOGRÁFICO.

Lugar: Facultad de Bellas Artes, Año: 2007

Entidad/grupo organizador: Centro de Formación de Postgrado, Universidad Politécnica de Valencia

Curso: CHALCOGRAPHY TECHNIQUES ADVANCED COURSE

Lugar: Hanging Garden of the former Monastery of St. Clare, KAUS, URBINO

Entidad/grupo organizador: Centro de Formación de Postgrado, Universidad Politécnica de Valencia

Curso: TIPOGRAFÍA CON TIPOS MÓVILES Y SU UTILIZACIÓN EN LIBROS DE ARTE

Lugar: Facultad de Bellas Artes, Año: 2007

Entidad/grupo organizador: Centro de Formación de Postgrado, Universidad Politécnica de Valencia

Conferencias: LA VOZ EN LA MIRADA. 2º SEMINARIO DE DIÁLOGO CON EL ARTE

Lugar: Facultad de Bellas Artes, Año: 2007

Entidad/grupo organizador: Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia

Congreso: LAS ENSEÑANZAS DE BELLAS ARTES EN EL ESPACIO EUROPEO DE EDUCACIÓN SUPERIOR

Lugar: Universidad Politécnica de Valencia, Año: 2007

Entidad/grupo organizador: COTAD (Consejo Técnico Asesor Docente), Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia

CHIRICO. CONFERENCIAS SOBRE LA ARQUITECTURA Y DE CHIRICO

Lugar: Paraninfo de la Universidad Politécnica de Valencia, Año: 2008

Entidad/grupo organizador: Centro de Formación de Postgrado, Universidad Politécnica de Valencia

Taller del artista: ÓSCAR MARTÍNEZ

Lugar: Facultad de Bellas Artes, Año 2008

Entidad/grupo organizador: Màster Oficial en Producción Artística,  
Postgrado Arte, Producción e Investigación.

## **5.- Otros méritos.**

### **Año 2008**

Participación en: Colaboración entre artesanos del papel japonés INSHU y artistas grabadores españoles.

Nueva fusión de viejas culturas del este y el oeste.

Con la obra Arquitectura Caleidoscópica.

### **Año 2007**

Exposición Colectiva: DIBUJOS Y PINTURAS...

Lugar: CENTRE CÍVIC DE ALBORAYA

Exposición Colectiva: ACOTADOS

Lugar: CASA DE CULTURA DE ALBORAYA

Exposición Colectiva: XILOGRAFÍA Y MOVIMIENTO, con las obras "Ruinas I , Ruinas II y Ciutat Cosmopolita"

Lugar: MUSEU DE LA RAJOLERIA DE PAIPORTA

Nota: "Ruinas I y Ruinas II" adquiridas por la Facultad de Bellas Artes.

Exposición Individual: JOSEP-M<sup>a</sup> FERRERO

Lugar: AJUNTAMENT D'ONTINYENT

Exposición Individual: ARQUITECTURA, PLANOS Y CONTRASTES

Lugar: MAOVA, Ontinyent.

Nota: Monotipo "Vaixell" adquirido por el museo

Entrevista para: TVO, por la exposición ARQUITECTURA, PLANOS Y CONTRASTES

Entrevista para: CADENA DIAL Ontinyent, por la exposición ARQUITECTURA, PLANOS Y CONTRASTES

### **Año 2006**

Exposición Colectiva: ARTISTAS DE FACTORIA D'ART

Lugar: CASTILLO DE PENYÍSCOLA

Exposición Colectiva: GRABADO CALCOGRÁFICO II, con la obra "M'honem a la caseta"

Lugar: galería PUNT I RATLLA

Exposición Colectiva: SIDA, con la obra "Atención"

Lugar: Sala JOSEP RENAU, FACULTAD DE BELLAS ARTES SAN CARLOS, UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCA

Exposición Colectiva: B.5.1. con la obra "Fragments d'atzar"

Lugar: CENTRE CÍVIC DE ALBORAYA

Nota: Vendida

Exposición Colectiva: B.5.1. con la obra "Fragments d'atzar"

Lugar: MUSEU DE LA RAJOLERIA DE PAIPORTA

Exposición Colectiva: B.5.1. con la obra "Fragments d'atzar"

Lugar: Sala JOSEP RENAU, FACULTAD DE BELLAS ARTES SAN CARLOS, UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCA

### **Año 2005**

Concurso: INTERESSA'T PEL BOTÀNIC, seleccionado con la obra "Paseig pel Botànic"

Exposición Colectiva: INTERESSA'T PEL BOTÀNIC

Lugar: Sala de Exposiciones JOSEP RENAU

Concurso: GALILEO GALILEI 2005 apartado de Grabado, seleccionado con las obras: "Iber" y "El Violí de Shindler"

Exposición Colectiva: GALILEO GALILEI

Lugar: GALILEO GALILEI

Nota: Obras adquiridas por el centro.

Exposición Colectiva: MONOTIPOS, con la obra "Sin Título"

Lugar: galería KESSLER-BATTAGLIA

Nota: Vendida

Exposición Individual: SABATES

Lugar: zapatería MICRO ZUIN de Ontinyent

Exposición Colectiva: con la obra "Núria"

Lugar: galería FACTORIA D'ART

## **2. INTRODUCCIÓN**

Uno no ve hasta que está preparado para hacerlo,  
no crece hasta que no comprende que ha crecido.

Soy consciente de que la mayor parte de mi obra ha estado muy ligada a la arquitectura.

Con la realización de este proyecto me propongo reflexionar sobre mi propio proceso de trabajo, los procedimientos y la metodología que utilizo. Intento justificar mi propio trabajo analizando la obra de otros artista que como yo ha empleado la arquitectura como referente. Pretendo relacionar el grabado con la arquitectura. Mi actual especialización en grabado quiero enlazarla con mi pasión por la arquitectura, por lo que procuraré enlazar estos dos mundos.

### **3. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

## Formulación del problema

Con el proyecto final de master con el título “la arquitectura representada en el grabado” que se acoge a la tipología de Proyectos final de master número tres, pretendo realizar un trabajo inédito que suponga una reflexión sobre mi propia práctica artística y su relación con la arquitectura, asociándola con el análisis de la obra de otros autores, grupos, movimientos, conceptos o teorías artísticas.

En mis trabajos se manejan dos términos que conviene definir correctamente y en primer lugar.

### ¿Qué entendemos por “arquitectura”?

arquitectura. (Del lat. *architectūra*).

1. f. Arte de proyectar y construir edificios.
2. f. Inform. Estructura lógica y física de los componentes de un computador.<sup>1</sup>

Tradicionalmente, la arquitectura ha sido considerada una de las seis Bellas Artes. Determinados edificios u otras construcciones son obras de arte ya que pueden ser considerados primariamente en función de su forma o estructura sensible o de su estética. Desde este punto de vista, aunque los medios de la arquitectura puedan consistir en muros, columnas, forjados, techos y demás elementos constructivos, su fin es crear espacios con sentido donde los seres humanos puedan desarrollar todo tipo de actividades. Es en este "tener sentido" en que puede distinguirse la arquitectura (como arte) de la mera construcción. Así es como ésta es capaz de condicionar el comportamiento del hombre en el espacio, tanto física como emocionalmente.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española. <http://www.rae.es/rae.html>

<sup>2</sup> Texto extraído de Wikipedia Enciclopedia libre.

## ¿Qué entendemos por “grabado”?

grabado.<sup>3</sup> (Del part. de *grabar*).

1. m. Arte de grabar.
2. m. Procedimiento para grabar.
3. m. Estampa obtenida por medio de la impresión de planchas preparadas al efecto.

El término *Grabado*, a veces, también es utilizado genéricamente y englobando las diferentes técnicas. En síntesis es la posibilidad de obtener copias iguales de una imagen básica, plasmada en un elemento teóricamente indeformable.

El grabado es además un medio de expresión que sigue abriendo posibilidades de intervención gracias al trabajo de investigación y experimentación de algunos artistas.

Existen algunos términos utilizados en el ámbito de la imagen impresa que nos gustaría aclarar. Con el término genérico de “grabado” hacemos referencia a una amplia diversidad de manifestaciones de la “obra gráfica”.

El término “estampa” es utilizado para definir la obra impresa sobre papel; siendo el término grabado más específico para definir la plancha en la que se han realizado tallas o incisiones, denominaremos “sistemas de estampación” a los medios de impresión que no requieren la mediación de tallas o incisiones como la litografía o la serigrafía.

El grabado actual, como medio de expresión, utiliza como la pintura o la escultura una gran variedad de recursos. En algunos casos se mezclan varias técnicas en busca de los resultados plásticos deseados.

*Grabar*, históricamente y etimológicamente, quiere decir hacer una incisión. Deberíamos denominar por ello grabados, aquellas pruebas estampadas de una plancha matriz cuya realización se haya efectuado por medio de incisiones en su materia.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española. <http://www.rae.es/rae.html>

<sup>4</sup> Apuntes de la asignatura de litografía “La obra gráfica original” realizados por José Manuel Guillén.

## ¿Qué entendemos por representación de arquitectura?

representación.<sup>5</sup> (Del lat. *representatĭo*, *-ōnis*).

1. f. Acción y efecto de representar.
2. f. Autoridad, dignidad, categoría de la persona. Juan es hombre de representación en Madrid.
3. f. Figura, imagen o idea que sustituye a la realidad.
4. f. Conjunto de personas que representan a una entidad, colectividad o corporación.
5. f. Cosa que representa otra.
6. f. Der. Derecho de una persona a ocupar, para la sucesión en una herencia o mayorazgo, el lugar de otra persona difunta.
7. f. Psicol. Imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior.
8. f. desus. Súplica o proposición apoyada en razones o documentos, que se dirige a un príncipe o superior.
9. f. ant. Obra dramática.

La representación de la arquitectura en su proceso constructivo adquiere una importancia fundamental para la profundización de los sistemas de expresión proyectiva, las técnicas constructivas, los materiales, las herramientas, los ingenios, la organización, condiciones y modos de trabajo a lo largo del tiempo.

Abundantes son los estudios de este tipo sobre los tiempos medievales, principalmente en los ámbitos germánico y francés, resultando más escasos en cronología más avanzada. Sin embargo, el análisis de estas fuentes en época moderna adquiere no sólo el valor de la información, sino la consideración de su posible difusión a través del grabado.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española. <http://www.rae.es/rae.html>

<sup>6</sup> «**La representación de la arquitectura en construcción en torno al siglo XVI**», en *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid, CEHOPU - CEDEX - Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente - Instituto Juan de Herrera, 1996, pp. 49-56.

## **4. JUSTIFICACIÓN**

Planos en vez de dibujos  
Construcciones Infantiles:  
Lego

Desde muy joven la afición por la arquitectura a sido constate, mientras que todos los demás niños su mayor aspiración era dibujar superhéroes o monigotes yo realizaba planos de castillos y casas con la ilusión de algún día poder llegar a construirlos. La época de la construcción llegó con motivo de un juego el “Lego”<sup>7</sup>.

Con la posibilidad de construir quedaba atrás el dibujo de planos para erigir casas, urbanizaciones, iglesias, castillos,... cualquier cosa que se me pasara por la cabeza podía edificarla sin ningún problema.

La imaginación era la dueña de todas las creaciones, seguidamente les mostraremos algunas de las construcciones realizadas con “Lego”.



**Campanario**



**Castillo**



**Iglesia**

---

<sup>7</sup> El nombre de “LEGO” es la abreviación de dos palabras danesas “let godt”, que significa “juega bien”. Es nuestro nombre y nuestro ideal. El grupo LEGO fue fundado en 1932 por Ole Kirk Chistiansen. La compañía ha pasado de padres a hijos y ahora su dueño es Kjeld Kirk Kristiansen, el nieto del fundador. Ha transcurrido un periodo de 70 años – des de los pequeños trabajos de carpintero hasta la actualidad, siendo ahora una empresa global en términos de ventas y la sexta más grande productora de juguetes en el mundo. <http://www.lego.com/eng/info/>  
Traducción del Ingles de Josep-M<sup>a</sup> Ferrero.



**Casa con piscina**



**Hotel**



**Casa de dos plantas**



**Urbanización**

Esta es una pequeña muestra de todo aquello que erigí.

Más tarde, realizando los estudios de bachillerato resurgió el interés por el

dibujo, pero el dibujo técnico, aquellas perspectivas, me concedían la posibilidad de construir ficticiamente todos mis edificios.

Durante el bachillerato tuve mi primer contacto con el grabado, concretamente con el método calcográfico y las técnicas, del agua fuerte y aguatina.

Aquel primer grabado, una plancha pequeña de cinc me abrió las puertas de un nuevo mundo de posibilidades expresivas, el poder controlar el dibujo, el hacer que no se perdiera, el no tener la posibilidad de rectificar en un principio, saber que por medio de unos tiempos se podían conseguir claroscuros perfectos y sobre todo la capacidad de reproducir tanta veces como se quiera, esto fue lo mejor.

## **5. ELECCIÓN DEL TEMA**

## Elección del tema

Al empezar los estudios de Bellas Artes, la primera obra, si se le puede llamar así, fue un lienzo con una falsa perspectiva isométrica del comedor del apartamento donde vivía alquilado en Valencia. Una representación burda de los sentimientos que me causaba aquel triste piso en mi primer año de vivir fuera de la casa familiar.

Desde un principio sentí una esencial atracción hacia el grabado.

En la asignatura de Análisis de la Forma tuve mi primer contacto con la xilografía, la profesora nos hizo una propuesta de trabajo, realizar una postal de navidad. Yo como buen ontinyentí que soy, no vacilé y mi postal fue la silueta del campanario y la cúpula de la iglesia de Santa María de Ontinyent.

Que casualidad, van dos trabajos y los dos relacionados con arquitectura, pero esto no acaba aquí hay más.

En trabajos posteriores la ambición por construir llegó hasta tal nivel que si terminé edificando varias esculturas, una Iglesia y una estructura para colocar en un determinado entorno urbano; llegaba a la culminación de mi poder constructivo, al no haber estudiado Arquitectura suponía que me sería complicado realizar obras y edificios de mayor envergadura, siempre me quedarían las maquetas.

Con forme fui avanzando en la licenciatura la idea de tomar la arquitectura como tema para todas la obras que pudiera realizar se iba afianzando aunque mi mente continuaba dispersa con los retratos, paisajes y bodegones que nos mandaban realizar.

Por fin llegó el día esperado en el que puede entrar en la asignatura de Introducción al Grabado, en estos primeros grabados, cada plancha era un nuevo reto y un gran problema, el enfrentarse a una superficie blanca, sea de papel o de metal turbaba mi mente.

Revisando ahora mis primeros grabados siento alguna vergüenza al contemplar aquellas composiciones tan simples y anodinas.

A partir de entonces empecé a entender y valorar el arte abstracto, cosa que anteriormente despreciaba con toda mi alma. Fue gracias a un error, una simple plancha, un barniz blando, olvidada en el ácido durante un fin de semana. Esta plancha corroída fue el origen de uno de los mejores grabados que realicé hasta el momento. Llegó incluso a estar seleccionada en un concurso, quien podía imaginar que yo, Josep-M<sup>a</sup> Ferrero que no había destacado en nada le hubiera podido pasar esto.

El problema de este triunfo repentino fue también una ceguera súbita, no veía más allá de lo que me había funcionado. Esa falta de cordura me llevó a repetirme, plagiar a mi mismo, olvidarme del camino que más o menos había empezado, había dejado de lado mis arquitecturas.

Durante mis estudios en la facultad me daba cuenta que me costaba encontrar un rumbo. Mis trabajos de esos años ya no tenían nada que ver unos con otros, estaban muy desconectados.

Al fin llegó el día de la gran decisión, que proyecto tomar para terminar la licenciatura. En proyectos I la elección fue de pintura. Esta asignatura me vino muy bien para comprender el complejo mundo de la realización de un proyecto, por su carácter interdisciplinar. Durante este periodo ejecute una actividad completamente diferente a lo acostumbrado, durante todo el año en esta signatura no toqué un pincel, esto me vino bien para reflexionar y ver si el siguiente año era conveniente seguir por pintura o buscar otro camino que se adecuara más a mis inquietudes artísticas.

Indagando entre todas las posibilidades que me ofrecía la facultad, al fin opté por seguir la rama de grabado. El último año de licenciatura me encontré cursando dos asignaturas, proyectos II de dibujo en la sección de grabado y xilografía, esto me permitió que durante ese ciclo de tiempo pudiera realizar gran cantidad de cursos formativos, como se puede observar en mi currículum, y así ampliar el abanico de posibilidades técnicas a la hora de realizar cualquier proyecto que me pudiera surgir.

Para el proyecto de final de licenciatura el profesor nos propuso realizar un libro de artista. Una recomendación que nos hizo, era, que eligiéramos un tema. Después de mostrarnos algunos ejemplos de años anteriores, me vino a la cabeza la idea de trabajar por fin con la arquitectura y emplear esta temática para todas las obras que pudiera hacer posteriormente.

La intención con este libro era mostrar a la gente el maravilloso mundo de la arquitectura. Por medio del grabado se pretendía analizar y representar, diferentes formas, texturas y contrastes que podemos encontrar habitualmente en los edificios de nuestro alrededor.



Se creó un libro de artista y una carpeta, donde estuvieron incluidas todas las imágenes. Con este proyecto se planeaba posteriormente realizar una ruta de exposiciones, con inicio en el MAOVA (Museu Arqueològic d'Ontinyent i de la Vall d'Albaida), en las fechas de Julio y Agosto del 2007.

Libro de artista:  
"Arquitectura, planos y contrastes"

Libro abierto por el primer grabado, junto a la caja utilizada como contenedor. 2007



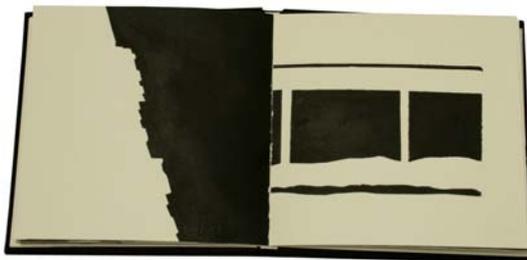
“Cases Victorianas”, 2007

Uno de los grabados del interior del libro. Agua tinta y Agua fuerte, 44 x 22cm. Estampado en color sepia y negro, sobre papel Fabriano Rosa Espina, blanco de 250 gr.



“Valla” 2007

Uno de los grabados del interior del libro. Xilografía a tres planchas, 44 x 22cm. Estampado en color sepia y negro, sobre papel Fabriano, Rosa Espina, blanco de 250 gr.



“Negatius” 2007

Imágenes realizadas con acrílico negro y plantillas. Simulan el negativo de la imagen que se encuentra en las páginas anterior y posterior, Pintadas sobre papel Fabriano, Rosa Espina, blanco de 250 gr.



“Estructues” 2007

Uno de los grabados del interior del libro. Agua tinta y Agua fuerte, 44 x 22cm. Estampado en sepia y negro sobre papel Fabriano, Rosa Espina, blanco de 250gr.

Así es como después de un largo camino llegue a tomar la decisión de que la arquitectura que tanto me había fascinado de pequeño se convertiría en fuente de inspiración y principal referente de mi obra.

## **6. OBJETIVOS**

**Que preguntas nos planteamos para realizar este trabajo de investigación:**

¿Que relación hay entre la arquitectura y el grabado?

¿Cual ha sido la evolución de la representación de la arquitectura?

¿Que motivaciones han tenido los artistas para representar la arquitectura?

**Este proyecto pretende analizar:**

1. La utilización de la arquitectura como tema para los artistas.
2. La evolución en la representación de la arquitectura.
3. Posibilidades grafico-plásticas.

**Objetivos**

1. Realizar una labor de documentación exhaustiva en bibliotecas, museos, etc., que me permita analizar en profundidad las relaciones entre arquitectura y el grabado a través de la historia.
2. Recopilar diversos artistas que han empleado la arquitectura como temática par realizar sus obras.
3. Evaluar las posibilidades gráficas que la arquitectura les ha ofrecido.
4. Analizar las técnicas empleadas para la representación de la arquitectura.
5. Realizar una serie de pruebas experimentales de representación de la arquitectura.
6. Comparar los procedimientos y resultados de los artistas analizados, con los míos propios.

## **7. METODOLOGÍA DE LA TESIS**

## **METODOLOGÍA DE LA TESIS**

Para llegar a las conclusiones de este trabajo, hemos tenido que pasar por una serie de fases, que a continuación enumeraremos y comentaremos.

La primera fase está compuesta por:

- Consulta y recopilación de documentación sobre el tema.

Durante este periodo, se realizó una recopilación de información de diferentes fuentes y lugares. En un primer lugar estuve indagando en internet, puede recopilar mucha información de diferentes artistas, lo que provocó que el tema a tratar en un principio fuera tan amplio que me fui perdiendo en enramado del que no podía salir. En un principio recopilaba la información sin preocuparme por llevar un orden, eran todas páginas Web e imágenes, metidas en un cajón desastre.

Para encontrar información a mi parecer más fiable, acudí a las bibliotecas y museos, como el IVAM, el Museo de Bellas Artes de Valencia Pío V, la Biblioteca Municipal de Valencia, la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UPV y la Biblioteca Central de la UPV.

Después de tener este cúmulo de información, que en un principio no servía para nada, estuve mirando que había escrito sobre el tema que yo quería hablar, la representación de la arquitectura.

Se planificó, como trabajo de campo y aprovechando un viaje a Roma, una visita al Museo Nacional del Grabado de Roma, para ver la gran colección de grabados que allí hay. Esto fue imposible por que en realidad este museo funciona como una galería y si no hay ninguna exposición itinerante montada, el museo permanece cerrado, así que lo único que pude hacer, fue hacerme una foto en la puerta de este museo y esperar que la próxima vez que vaya a Roma, hacer coincidir el viaje con alguna exposición.

Aquí empezaría una segunda parte dentro de esta fase.

- Análisis del estado de la cuestión.

Introduciendo en el Google, un gran invento que ayuda bastante, los términos, “representación de arquitectura”, pude hallar algunos textos, congresos, comentarios en blogs, conferencias y libros de arquitectura. Otra fuente donde también se buscó, fue en la base de datos Teseo, donde pude encontrar una serie de tesis, que tenían más o menos relación con el tema que se quería tratar. Justo en el tiempo en el que me encontraba realizando las conclusiones y la entrega de la tesis, presentaron un libro de Lino Cabezas que consideré muy interesante para mi trabajo, “*EL DIBUJO COMO INVENCION. Idear, construir, dibujar*”, y una serie de actividades, como conferencias, exposiciones, etc., organizadas por la UPV directamente relacionadas con el tema de este proyecto, a las que asistí pero no he podido comentar muy extensamente en este texto por falta de tiempo.

Una vez localizada gran cantidad de información, fue la hora de empezar a clasificarla y analizarla.

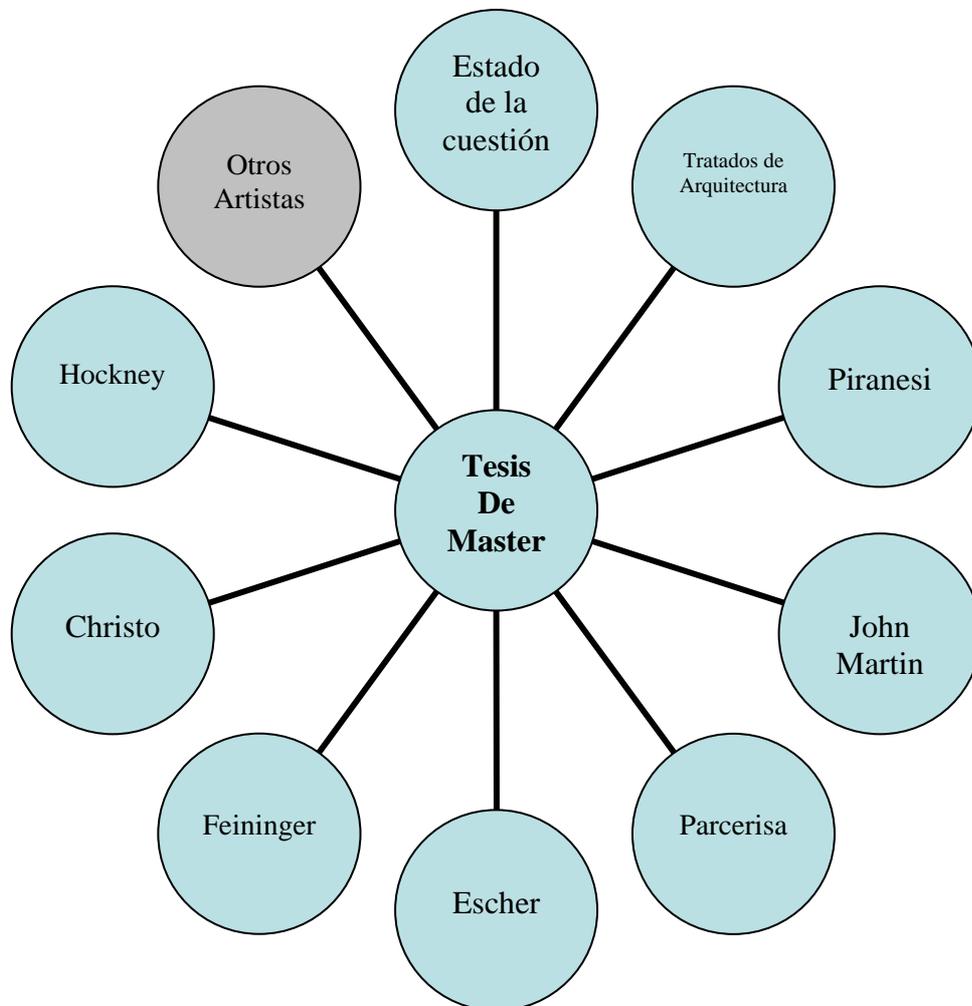
- Clasificación y análisis de la información.

Para clasificar la información acumulada, se crearon una serie de carpetas en el ordenador. Para concretar y seleccionar a los artistas y también para fichar las páginas web, por su contenido, su calidad y su utilidad.

En el esquema que se incluye a continuación, se puede apreciar básicamente como está ordenada la información en mi ordenador.

Una vez estuvo bien clasificado todo el material de consulta, se procedió al análisis del mismo. Antes de seleccionar los artistas: fotógrafos, arquitectos, diseñadores, etc., que iban a ser los referentes para el trabajo de investigación, Todos aquellos que no entraron en la tesis de master

fueron trasladados a la carpeta de otros artistas, como podrán ver continuación. En el esquema se presentan los artistas ya cribados y seleccionados.



A continuación pasamos a la segunda fase del proyecto, formada por:

- Elección de los siete artistas que empleaban la arquitectura como referente.
- Reflexión sobre su obra.
- Puntos de relación con mi obra.

En este apartado no explicaremos nada más que este pequeño esquema, porque más adelante se encuentran más desarrollados.

La tercera fase del trabajo, consistió en la realización de una propuesta personal:

Aconsejado por profesores y compañeros de años anteriores, entré al master con un proyecto artístico bastante definido, así pude aprovechar mejor el tiempo de taller que nos concedían las asignaturas.

El trabajo se dividió en dos partes, "Obra gráfica" y "Otros métodos". Se crearon estos dos grupos por que la mayor parte de las asignaturas cursadas durante el master fueron de grabado y estampación.

El tener la parte artística pensada desde un principio, me permitió adelantar mucho la parte práctica de este trabajo.

La cuarta fase consistió en la redacción final y maquetación del trabajo.

Por último, la quinta fase consistió en la revisión y elaboración de conclusiones.

# DESARROLLO DEL PROYECTO

- **Cronograma:**
  - Febrero, Marzo y Abril:
    - recopilación de datos,
    - búsqueda de imágenes de arquitectura y
    - análisis de toda la información
  - Del 4 al 7 de Abril, trabajo de campo en Roma
    - Visita al Museo calcográfico nacional de Roma
  - Mayo, establecer el dossier de artistas y producción de la carpeta gráfica.
  - La última etapa la dediqué a la redacción final del trabajo y a la elaboración de conclusiones.

## **8. ESTADO DE LA CUESTIÓN**

En mi búsqueda documental y bibliográfica me he encontrado con algunos textos de arquitectura que tratan el tema de la representación de la arquitectura, entre estos:

### **Mies Van Der Rohe: recursos expresivos y elementos arquitectónicos a través de los archivos depositados en el museo de arte moderno de New York**

Autor: CABANES GINES, JOSE LUIS.

Año: 2003.

Universidad: POLITECNICA DE VALENCIA.

Centro de lectura: ARQUITECTURA.

Centro de realización: ESC. TEC. SUPERIOR DE ARQUITECTURA.

En la tesis se ha abordado el estudio de las facetas de Mies Van Der Rohe seleccionadas con el campo del arte, tanto a través de las características de su propia colección, como a través de sus trabajos para diseños de exposiciones y para museos.

### **La arquitectura de Mondrian. Revisión de la arquitectura neoplástica a la luz teórica y práctica de Piet Mondrian**

Autor: BRIS MARINO, PABLO

Año: 2005.

Universidad: POLITÉCNICA DE MADRID

Centro de lectura: ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID

Centro de realización: ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID

En esta tesis se plantea una revisión de la arquitectura neoplástica a la luz teórica y práctica de Piet Mondrian. El objeto del trabajo es discriminar entre las obras arquitectónicas realizadas por miembros del grupo De Stijl -o de su órbita- aquéllas que entroncan con el elaborado discurso teórico de Mondrian, el cual no se limita a la pintura, sino que

alcanza al resto de las artes plásticas, dentro de las cuales la arquitectura ocupa una posición muy precisa.

**IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica,  
"Funciones del Dibujo en la Producción Actual de Arquitectura"  
Mayo 2006**

Este es un congreso al que no pude asistir, pero que encontré sus actas en internet. Dándoles una ojeada, pude observar, que la visión que tienen los estudiantes para arquitectos a la hora de representar la arquitectura, es poco artística pero me sorprendió un texto que decía:

“Para construir arquitectura hay que proyectarla y para proyectarla hay que imaginarla; no es posible imaginar arquitectura correctamente sin el dibujo con el cual los conceptos e imágenes se seleccionan, se mezclan, se funden, sobreponen entre sí y se ensayan otras nuevas, mediante un continuo análisis de la forma arquitectónica”.

Con este texto, pude comprender, lo importante que es para ellos el dibujo, pero no desde una visión estética o conceptual, sino como medio con el que empezar a realizar su proyección arquitectónica. Es extraño, pero al leer estas actas, se avivó la gana por conocer más sobre la relación entre el grabado y la arquitectura.

**Imaginario moderno. El manantial gráfico**

Autor: BRAVO DE LAGUNA SOCORRO, ALBERTO.

Año: 2006.

Universidad: LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Centro de lectura: E.T.S. DE ARQUITECTURA

Centro de realización: E.T.S. DE ARQUITECTURA

Tesis sobre expresión gráfica y arquitectura, en el marco del proceso del proyecto moderno y centrada en la producción de los denominados maestros modernos. Como muestra de la producción gráfica de los maestros -Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies

van der Rohe, Alvar Aalto y Louis Kahn, se escoge un proyecto modelo, a estudiar desde la documentación gráfica en su proceso de creación, en el caso de Louis Kahn, el maestro escogido, el trabajo se detiene con mayor profundidad en su obra, la Asamblea de Dhaka.

## **Doble Exposición. Arquitectura a través del arte.**

Autora: COLOMINA, BEATRIZ

Traducción: ALFREDO BROTONS

Año: 2006

Ediciones Akal, S.A., 2006

ISBN: 84-460-1629-X

Depósito Legal: M. 8.946-2006

Impreso en Fernández Ciudad, S. L. Pinto (Madrid)

Este libro reúne una serie de reflexiones sobre la relación entre el arte y arquitectura. Explora las aspiraciones arquitectónicas del arte y las artísticas de la arquitectura. El título del libro, *Doble exposición*, en inglés *Double Exposure*, se utiliza aquí en el sentido fotográfico de dos imágenes sobrepuestas, o mejor, dos fotografías en un mismo negativo, una misma emulsión, suspendidas en un único medio. Arquitectónicamente, puede pensarse en el cristal de un gran ventanal panorámico que de noche refleja el interior de la casa y lo sobrepone a una vista del exterior. Este sentido de dislocación en el espectador - el habitante de la casa o el que mira a una fotografía de doble exposición, o quizá incluso el que mira a cualquier obra de arte - refleja también el de la autora. *Doble exposición* significa textos sobre arte escritos desde la arquitectura. O, como indica el subtítulo, sobre la arquitectura a través del arte. Porque en el fondo lo que estos textos acaban buscando no es tanto el arte como la arquitectura en el arte. Aprender arquitectura escribiendo sobre arte, entonces. Mirando desde nuestra casa, la

disciplina de la arquitectura, hacia fuera, hacia el arte, vemos el interior reflejado en el cristal como si fuera por primera vez.

## **EL DIBUJO COMO INVENCIÓN. Idear, construir, dibujar.**

Autor: LINO CABEZAS GELABERT

Ediciones: CATEDRA (GRUPO ANAYA, S.A.)

Año: 2008

ISBN: 978-84-376-2472-3

El pasado, jueves, 30 de octubre, el profesor Lino Cabezas presentó en nuestra facultad el presente libro. Tuve la ocasión de asistir y encontré muy interesantes sus aportaciones. Están muy relacionadas con este trabajo de investigación. Siento al tener el trabajo prácticamente concluido, el no haber podido realizar una lectura detenida del mismo. Esta es una labor pendiente que tengo prevista realizar en los próximos días, ya que pretendo continuar con esta investigación.

Este interesante libro, comenta que la conceptualización del dibujo, es algo históricamente muy reciente, que requirió una larga maduración desarrollada durante siglos y el dibujo, tal y como lo entendemos en la actualidad es una construcción cultural moderna originada al final de la baja Edad Media y en los albores del Renacimiento italiano. El libro se centra en la historia del dibujo en general y la teoría de la perspectiva geométrica.<sup>8</sup>

A mi parecer y habiendo observado el índice de este libro, creo que se podría extraer mucha información para los primeros capítulos de mi posible tesis doctoral, siendo un texto perfecto de introducción para relacionar los conceptos de arquitectura, representación y gráfica (grabado).

---

<sup>8</sup> Así se presenta en el catálogo de novedades la biblioteca "Infanta Elena" de Sevilla.

En el periodo en el que me encuentro, redactando las conclusiones de este trabajo, hay anunciadas unas conferencias con el título **“LINKS ENTRE LAS ARTES- AFINIDADES ENTRE LA ARQUITECTURA, INGENIERÍA, ARTES PLÁSTICAS, DISEÑO Y URBANISMO”** organizadas por la Universidad Politécnica de Valencia.

El objetivo de estas conferencias es reflexionar sobre las relaciones y colaboraciones que se establecen entre arte, arquitectura, diseño e ingeniería. Los conferenciantes serán los arquitectos belgas Paul Robbrecht y Hilde Daem, trabajando actualmente en el nuevo edificio de la WhiteChapel en Londres; Cristina Iglesias, escultora vasca que realizó las puertas de acceso al nuevo edificio del Museo del Prado; Jorge Pardo, escultor cubano, cuyo trabajo aparentemente desmarca los límites entre diseño y arquitectura interior; Francesco Careri, arquitecto italiano, cuyo libro “Caminar como una práctica estética” propone una deriva urbana que nos desvela otros aspectos desconocidos de la misma ciudad que habitamos; el ingeniero navarro Javier Manterola cuya obra plantea una búsqueda de las nuevas posibilidades de expresión formal de lo resistente y Droog, colectivo holandés de diseño de reconocimiento internacional. Los debates estarán moderados por Nuria Enguita, responsable de proyectos de la Fundación Tàpies, y Ramón Prat, responsable de la editorial Actar especializada en diseño, arquitectura y arte.<sup>9</sup>

Aunque las conferencias se van a realizar después de la entrega de este proyecto, me he inscrito considerando que el tema que se va a tratar, aportará aspectos interesantes a al trabajo de investigación, que no se cierra con este proyecto, sino que seguirán mis investigaciones en esta línea a la realización de una futura Tesis Doctoral.

---

<sup>9</sup> Texto extraído de la pagina Web: [www.cfp.upv.es](http://www.cfp.upv.es)

## **9. RECOPIACIÓN Y CONSULTA DE DOCUMENTACIÓN SOBRE EL TEMA**

He realizado una selección bibliográfica que me permitiese documentar este proyecto final de master. Entre otros libros he considerado apropiados mencionar muy resumidamente los siguientes:

### **“Así lo veo yo”**

Título original: THAT´S THE WAY I SEE IT

Autor: DAVID HOCKNEY, 1993

Traducción de: ADOLFO GÓMEZ CEDILLO

Año de edición en España: 1994

Editorial: SIRUELA

ISBN.: 84-7844-210-3

En la presentación de este libro el autor David Hockney dice:

Creo firmemente que la pintura puede cambiar el mundo. Cuando contemplas el mundo como algo bello, sorprendente y misterioso, como creo que yo lo hago, entonces te sientes lleno de vida y experimentas placer. Sé que hay gente que no puede ver el mundo así, gente desesperada que no es capaz de disfrutar de las cosas y no puede percibir la belleza que hay a su alrededor. Si lo hiciera, no sentiría desesperación. Creo que parte de mi trabajo como artista consiste en demostrar que el arte puede mitigar la desesperación.

### **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I.**

Autor: JAVIER ARNALDO, FRANCISCO CALVO SERRALLER, DOLORES CASTRILLO, VICENTE JARQUE, FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ, FRANCISCA PÉREZ CARREÑO, ESTEBAN PUJALS GESALÍ, TONIA RAQUEJO, DELFÍN RODRÍGUEZ, GUILLERMO SOLANA, GERARD VILAR Y J. F. YVARIS.

Año: 1996

Editorial: LA Balsa de la Medusa. ED VISOR

ISBN: 84-7774-4699-0

El libro trata del desarrollo de la estética y las teorías del arte en el siglo XX. Me ha interesado el capítulo de Giovanni Battista Piranesi, escrito por Delfín Rodríguez. En este texto se explican muchos de los pensamientos e ideas de Piranesi. También aparecen menciones a publicaciones de Piranesi y la repercusión mediática, estética y socio-cultural que tuvieron en su momento.

## **Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)**

Autor: MARTINEZ MORO, JUAN

Año: 1998

Editorial: CREÁTICA EDICIONES

Edición 1ª. Septiembre 1998

Impreso en España

ISBN: 84-921012-9-6

Depósito Legal: SA-542-98

En sus páginas se abordan muy variadas cuestiones de fondo que el autor ha identificado en la investigación de la obra gráfica de diversos artistas y movimientos. Con ello persigue sacar a la luz el potencial que subyace en un arte que hace tiempo se ha desvinculado del exclusivo hecho reproductivo, para situarse, en virtud de sus propios procedimientos y definiciones, un lugar crítico para poder entender y articular procesos formativos claves del arte más reciente.<sup>10</sup>

Me ha interesado mucho el libro de Martínez Moro, porque ofrece al lector una visión diferente de los artistas grabadores. De este libro el capítulo analizado ha sido 1. Sobre lo sublime. En este texto se habla de Piranesi y de John Martin, relacionándolos con el concepto de lo sublime, comenta sus inquietudes y motivaciones para realizar la gran cantidad de obra gráfica que poseen. Explica la gran habilidad y el dominio que tienen estos artistas a la hora de trabajar las planchas. Al final del capítulo relaciona directamente las técnicas del agua fuerte y del *mezzotinto*, con la estética de lo sublime.

---

<sup>10</sup> Texto extraído de la contraportada del libro de Juan Martínez Moro, "Un ensayo Sobre Gabado"

## **Conferencia: “Sueños de arquitectura: Figuras, imágenes y proyectos en Piranesi y Boulée”**

Autor: RODRÍGUEZ RUIZ, DELFÍN, presentación, JAVIER MOLINS

Año: 2001

Notas: GRABACIÓN DE LA CONFERENCIA PERTENECIENTE AL CICLO  
“ARQUITECTURA”

Centro de realización: IVAM

No pude asistir a esta conferencia pero he tenido la oportunidad de conseguir la grabación sonora y hay aportaciones en la misma que han facilitado la realización de mi trabajo. El extracto que realiza Delfín Rodríguez de esta conferencia es el siguiente:

Piranesi y Boulée son dos arquitectos fundamentales con tal de comprender los orígenes de la modernidad del siglo XVIII. Los dos monocromos: más negro, con todos los colores del negro, el veneciano; mas claro, con todas las horas de la luz, el francés. Los dos enganchados a la piel de la arquitectura, a sus detalles figurativos, entendidos como partes de la construcción. Para el primero “ensuciarse se encuentra”; para el segundo, inventor de la arquitectura de las sombras, la poesía se podía construir. Ambos podían compartir con el mismo G. Casanova la afirmación siguiente: “Me di cuenta que estaba en un lugar donde, si lo falso parecía verdadero, las realidades debían parecer sueños (...) donde la fantasía enardecida debería transformar la razón en víctima, bien de la esperanza quimérica, bien de la espantosa desesperanza.

## **John Martin. 1789-1854, La oscuridad visible, Estampa y Dibujos de la Colección Campbell**

Catalogo realizado por: BANCAJA, CALCOGRAFÍA NACIONAL, REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, AYUNTAMIENTO DE MADRID, MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO.

Año: 2006

Este artista era desconocido para mi hace un año, gracias a mi tutor que pudo ver una exposición en Madrid y me recomendó el magnifico catálogo que se realizo a propósito de esta. El análisis de esta publicación, me hizo conocer una obra espectacular de grabados, en los que la escenografía formada por unas arquitecturas fantásticas, quedaba muy dentro de la visión romántica de John Martin. Este artista lo he encontrado muy representativo de esta época. En el catálogo antes mencionado, se puede encontrar una desarrollada explicación de su obra. Contiene textos de Juan Martínez Moro y de Michael J. Campbell, a quien pertenecen las obras que en el catálogo se nos muestran. Me parecieron muy interesantes los comentarios que realiza el hijo de Martin, respecto a la forma de trabajar de su padre. En ellos se puede observar el cuidado que ponía en cada una de sus planchas.

Por muy caro que fuese este libro, no vacilé en adquirirlo, creo que puede ser una gran fuente de consulta y ayuda a la hora de realizar grabados *mezzotintos*.<sup>11</sup>

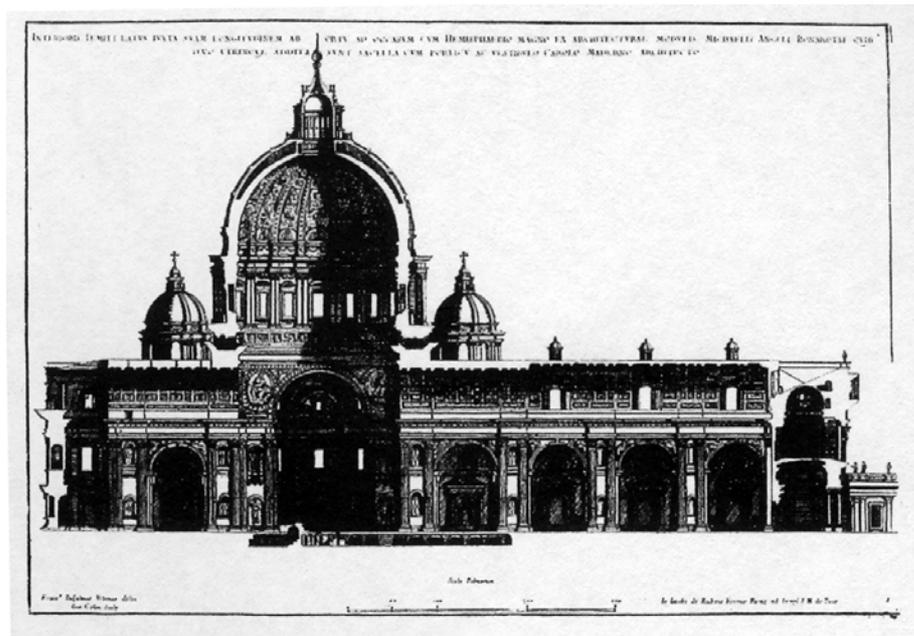
---

11 E mezzotinto o "manera negra", al contrario que otras técnicas que parten de una plancha en blanco, parte de una superficie negra. Esta se consigue partiendo de una textura producida en la plancha por una rueda dentada o un versó. La rebaba así creada atrapa gran cantidad de tinta y da un rico negro aterciopelado. El artista se dedica a raspar las zonas de la plancha destinadas a ser de color gris o blanco. Este proceso produce gradaciones que son suaves y sutiles y normalmente se combina con grabado o aguafuerte, que aportan líneas limpias a la obra. Históricamente esta técnica se ha asociado con Inglaterra y con frecuencia se denomina "el método inglés". <http://www.spanishprintmakers.com>

## **10. MARCO TEORICO Y REFERENTES**

A lo largo de la historia las representaciones de arquitecturas han pasado de ser meros instrumentos de trabajo a dar mas importancia a estas ilustraciones, hasta el punto de considerarlas obras de arte.

Esto lo podemos comprobar partiendo de los grabados pertenecientes a los Tratados de Arquitectura. Es un claro ejemplo de la evolución que sufre la representación de la arquitectura y como pasa de un estado a otro.



Sección longitudinal Iglesia de S.Pedro. Arqtº M. Ángel y Maderno, Lámina 5 perteneciente al tratado de: DE ROSSI, Gio. Giacomo

Los *Diez Libros de Arquitectura* del Tratado de Vitrubio, es el único ejemplo de lo que pudieron ser otros semejantes en el mundo antiguo, sobre todo en Grecia y Alejandría.

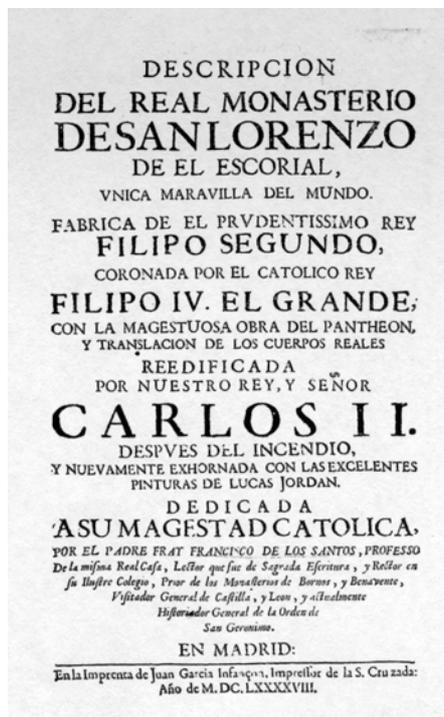
El Tratado de Vitrubio fue el desencadenante de toda una serie de tratados del renacimiento, sobre todo en Italia, iniciados por León Battista Alberti. Gracias a la obra *De Re Aedificatoria*, de Alberti, a partir del Renacimiento, todos aquellos que construían edificios tuvieron textos en que apoyarse, no como sucedía en la Edad Media, cuando la técnica y la estética arquitectónicas se transmitían por vía oral y por la enseñanza del taller.

En el libro *Tratados de Arquitectura de los Siglos XVI-XVII*, se nombran una serie de tratados de arquitectos comentados por el autor, en donde queda reflejado que cada vez más se le daba mucha más importancia a las ilustraciones que a la parte de texto, hasta llegar al punto de presentar un tratado con solo ilustraciones, en donde el único texto que aparece son anotaciones del autor.

Seguidamente podremos ver algunos ejemplos de dichos tratados y los comentarios de sus ediciones:<sup>12</sup>

### DANIEL BARBARO:

“Todas las ilustraciones junto con las bellas iniciales son cuidados grabados xilográficos.”

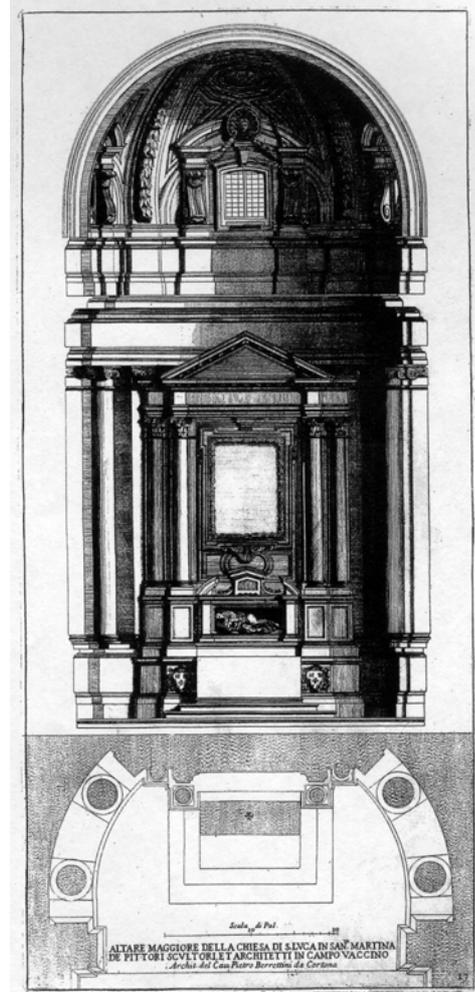
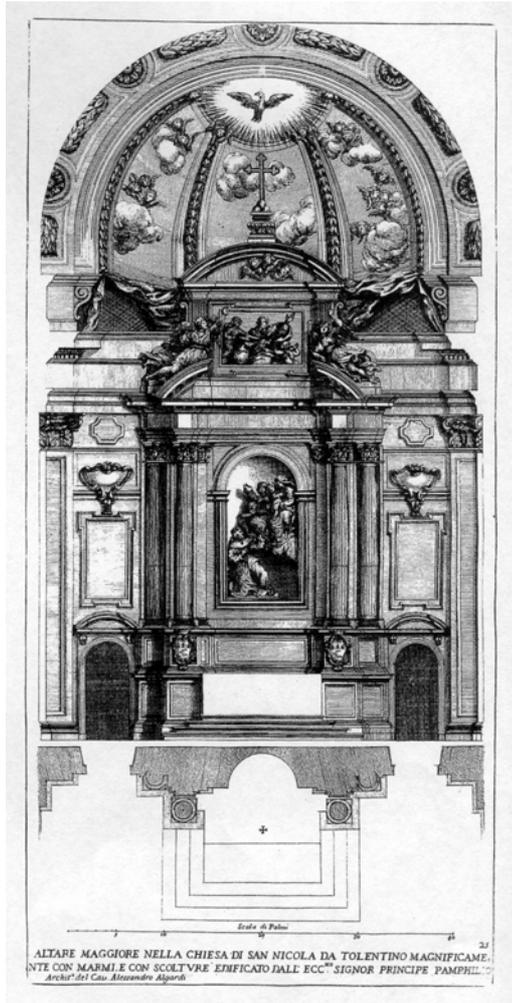


### FRANCISCO BAROCIO:

“La edición es muy sencilla pero cuidada, son ilustraciones de los problemas geométricos e grabados xilográficos de bastante calidad, lo mismo que las iniciales.”

Primer Tratado de Arquitectura español perteneciente a: FRANCISCO DE LOS SANTOS, Fr. Impreso en Madrid, en 1698, en la imprenta de Juan García Infanzon.

<sup>12</sup> Texto extraído de: **Tratados de arquitectura de los siglos XVI-XVII** [Catálogo de Exposición] /CHUECA GOITIA, Fernando;JIMÉNEZ, José Luis;RODRIGO ZARZOSA, Carmen;SOLER, Felipe ;MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA ; València : Subsecretaria de Promoció Cultural [etc.], D.L. 2001.



Ilustraciones realizadas con grabados calcográficos, pertenecientes al tratado llamado "DESIGNI". Izq. Altar Mayor en la Iglesia dei S. Luca in S<sup>a</sup> Martina. Arquitecto P. da Cortona. Der. Altar Mayor Iglesia S. Incola Tolentino, Principe Pamphili. Arquitecto Agardi.

### ANTONIO LABACCO:

"Fue publicado por primera vez en 1552 (Roma: Casa Nostra), el autor nos comenta que tuvo que editarla con prisa e incompleta debido al temor de que se copiara su trabajo. Esta publicación constaba de hoja de título, un folio con dedicatoria y el prefacio de 25 ilustraciones con grabados, en cobre de edificios.

El comentario, cuando aparece, está inciso en la misma plancha calcográfica, y otras veces impreso tipográficamente. El mismo año salió una versión con el texto de todas las láminas, grabado en la matriz del cobre. Siguieron gran número de versiones con ligeros cambios. Las tiradas eran cortas y no hay dos copias iguales.

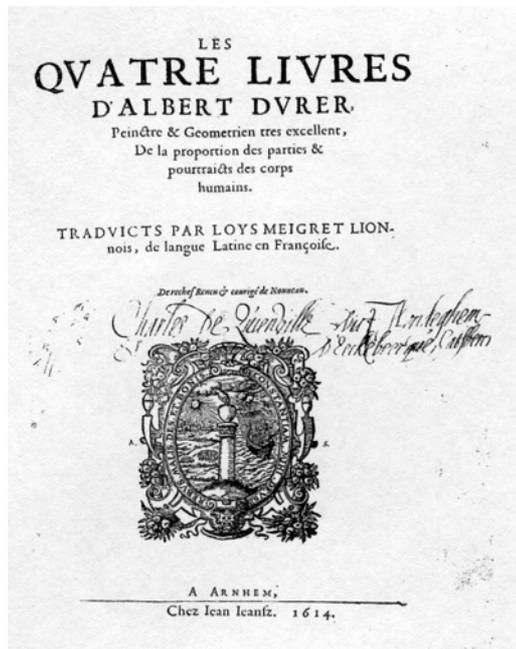
Se ha señalado la obra de Labacco como el antecedente del tratado de Vignola. Esta publicación, junto con Serilo, utiliza la estructura de colección de grabados calcográficos.

Los grabados de la obra de Labacco fueron realizados por él y su hijo Mario ayudados por Perugino. La portada fue diseñada por el pintor Francisco Salviati, con alegorías de la Arquitectura y la Geometría. El estilo técnico de las láminas arquitectónicas, es el utilizado por la escuela romana de grabadores calcográficos, que había iniciado en la primeras décadas del siglo Marcantonio Raimondi.”

#### **IACOBO BAROZIO DA VIGNOLA:**

“Vignola no pretendió componer un tratado en el sentido riguroso del término, es decir, un compendio de todas las cuestiones que podía suscitar la teoría y la práctica de la arquitectura, sino que prefirió alinearse con Serilo, que perseguía fines más cercanos y empíricos, útiles para los profesionales. Vignola se limitó a la enseñanza de las ordenes concebidas como núcleo de la arquitectura clásica y por otra parte, dio importancia primordial a las láminas diseñadas a tamaño folio con extraordinaria limpieza y calidad. El interés se centra en la parte gráfica, que contenía 32 folios grabados en cobre en la edición príncipe.”

## ALBERTO DURERO:



“En este caso hablamos de Los Cuatro Libros de Alberto Durero. Esta edición cuenta con numerosos grabados xilográficos, de factura sencilla, pero muy complejos por las acotaciones con medidas. Han sido reproducidos innumerables veces en otros tratados.”<sup>13</sup>

Portada de los cuatro libros  
De ALBERTO DURERO,  
traducidos por Loys Meigret Lionnois, del  
Latín al Francés.

Como hemos podido observar, muchos de los tratadistas procuraban que los grabadores que realizaran las ilustraciones para sus textos, fueran de cierto renombre y prestigio para dar aun más valor a sus publicaciones. Este es el principio de la evolución de la representación del grabado.

En la historia del grabado nos encontramos con muchos artistas que por causas muy dispares han mantenido una relación con la arquitectura con distintos enfoques. Desde los tratados de arquitectura como modelo, a la arquitectura como estructura en sus obras.

Voy a acercarme a los artistas más significativos por encontrarse más próximos a las ideas sobre la representación de la arquitectura que pretendo plantear.

---

<sup>13</sup> Los tratadista anteriormente nombrados han sido extraídos de Tratados de arquitectura de los siglos XVI-XVII [Catálogo de Exposición] /CHUECA GOITIA, Fernando;JIMÉNEZ, José Luis;RODRIGO ZARZOSA, Carmen;SOLER, Felipe ;MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA ; València : Subsecretaria de Promoció Cultural [etc.], D.L. 2001.

## PIRANESI

Giovanni Battista Piranesi, arquitecto conocido por sus arquitecturas dibujadas y grabadas, es, uno de los personajes más complejos y atractivos del siglo XVIII. En su obra se suceden vistas urbanas, imágenes de la grandeza romana y estudios arqueológicos que incluían la reivindicación de arquitecturas ajenas a la tradición clásica.

Es en Venecia, donde nace Piranesi, uno de los más importantes grabadores de todas las épocas.



Grabado perteneciente a la serie de las "VEDUTTAS DI ROMA"

Domina en todo momento la perspectiva científica, aplicándola con extraordinaria sabiduría, creando esa ilusión óptica, tan peculiar en sus obras realistas ("Vedutas") como en las ("Carceri d'Invenzione").

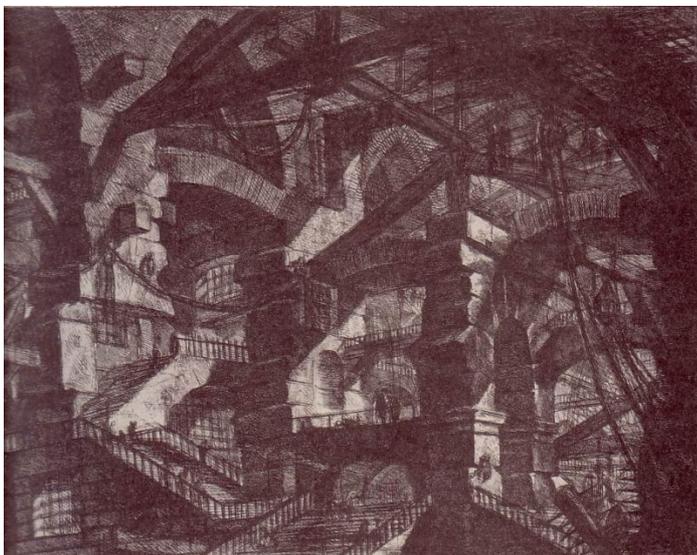
En una ocasión su amigo Hubert Robert, sumido en la perplejidad, le preguntó a Piranesi cómo era capaz de contentarse con tan pocas indicaciones para producir unos grabados repletos de ricos detalles. Piranesi le respondió:

"el dibujo no está sobre el papel sino completamente en mi cabeza, y tú verás esto sobre la plancha de cobre".



Grabado perteneciente a la serie de las "VEDUTAS DI ROMA"

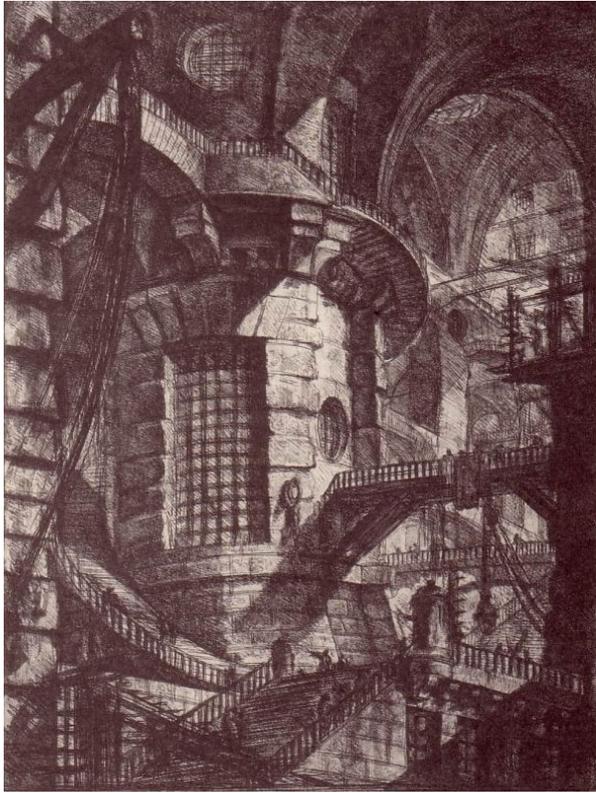
Del mismo modo, a aquellos que se asombraban del carácter poco acabado de sus dibujos, él respondía:



"si mi dibujo estuviera acabado, mi plancha no sería más que una copia, por el contrario, cuando yo creo los efectos sobre la plancha de cobre, hago de esto un original".

Grabado perteneciente a la serie: "CARCIERI"

Con la divulgación de sus Vedutas, Piranesi vio afianzar su fama, transformando la convencional veduta de un mero recuerdo topográfico en sugerente imágenes de gran poder expresivo.



Grabado perteneciente a la serie: "CARCIERI"

En las Cárcenes Inventadas, no ha sido otra cosa sino la propia técnica lo que ha permitido crear al artista un espacio que desafía a toda la lógica, un mundo irracional de planos objetos superpuestos, donde tan siquiera es posible definir el sentido de dichas superposiciones. En estos grabados Piranesi hace patente la nueva dimensión que la técnica del aguafuerte introduce en el repertorio plástico y estético de las artes modernas.

Técnicamente, Piranesi posee un rayado nervioso y preciso. El crítico francés Charles Blanc comentaba sobre Piranesi:

“Semejante a una reja de arado, la punta de Piranesi trabaja el campo de su plancha, y los torrentes de aguafuerte cavan en ella surcos temblorosos en los cuales se precipitan las sombras”.

El motivo último de ello es en realidad el libre abandono del artista al medio, descubriendo en él s inherente capacidad para revelar espacios de una profundidad interioridad. La virtud del aguafuerte es, pues, en Piranesi, la de construir y revelar un mundo en profundidad.

Piranesi revela su preocupación, consciente del giro que experimentó el desarrollo de la Arqueología, por las antigüedades:

"viendo los restos de las antiguas construcciones romanas, esparcidas en gran parte por campos y otros lugares cultivados, disminuyen estos día a día por la injuria del tiempo o por la avaricia de sus poseedores, que con bárbara licencia hacen uso de los restos para la construcción de edificios modernos; yo he decidido conservarlos por medio de las estampas".

Fue autor de una de las más lúcidas críticas al mito y a la tradición de lo clásico. Tan narrativa se presentaba la arquitectura de Piranesi que alguno pensó que nunca podría ser considerada épica. La historia y la arquitectura sólo es posible, para Piranesi, narrarla o discutirla entre fragmentos derramados. Defiende la ornamentación etrusca y egipcia en las *Diverse Maniere d'Adornare i Cammini*, publicada en 1769, que:

"la humanidad es demasiado aficionada para complacerse siempre las mismas decoraciones: nos agrada alternativamente la alegre y lo grave y hasta lo patético, y aun el horror de la batalla tiene su belleza, y del temor mana el placer".

Es célebre, en este sentido, su afirmación ante el Papa Clemente XIII:

"Para mí es tan fácil grabar una lámina como para Vuestra Santidad dar una bendición"

En *Prima Parte di Architettura e Prospettive*, publicada, en Roma, en 1743, nos dice que:

“otro recurso no me queda, ni a cualquier otro Arquitecto moderno, que explicar con diseños las ideas propias, y arrebatarse de este modo a la Escultura y a la Pintura la ventaja que, como decía el gran Juvarro, tienen en esta parte sobre la arquitectura”.

En definitiva, para Piranesi, se trataba de “explicar con diseños las ideas propias”, como él mismo escribiera.<sup>14</sup>

Me siento muy identificado con este artista, como a él, mi única opción de hacer arquitectura es dibujándola. Siempre me ha fascinado la serie de las Cárceles, su dominio del claroscuro. Ciertamente me provoca incluso envidia, saber de por el momento no puedo llegar al nivel técnico y estético que él llegó. Es posible que suene pretencioso decir, por el momento, pero pienso que aumentando la habilidad que ahora poseo en grabado, en un futuro podría llegar a ser como él. Pueden pensar que esto es imposible pero mientras intento llegar a esta meta voy ampliando mis conocimientos y destrezas, es posible que al final, una vez más termine frustrado pero lo aprendido, eso ya no me lo quita nadie.

---

<sup>14</sup> Notas extraídas de los textos de Juan Martínez Moro y Delfín Rodríguez.

## JOHN MARTIN

Unos de los textos que define muy bien a este artista, es el de Juan Martínez Moro, nos da una visión del concepto y la técnica que empleaba John Martin.



“LA CAÍDA DE BABILONIA”, 1831  
595 x 811mm. Manera negra y aguafuerte, estampación sin márgenes.

“John Martin, pintor y grabador británico de principios del siglo XIX, el autor que mejor ha sabido explotar esta especial dimensión estética del mezzotinto. Martin da un importante giro a dicha tradición, abandonando el interés por la representación de personajes o de pintorescos paisajes mediante templadas tonalidades, para centrarse en la recreación de atmósferas de inspiración cósmica y ultraterrena. Tal es la forma en la que lleva a cabo sus celebradas ilustraciones para la Biblia y el Paraíso Perdido de John Milton. En ellas lo que persigue es conservar el mayor espacio posible de oscuridad con el objeto de reforzar el ambiente cósmico-divino, o terrible-mefistofélico que reclaman los textos.

Martín fue además un fecundo experimentador en las artes gráficas, sobre todo en lo que a la preparación de la tintas se refiere, creando sutiles mezclas de clases de negro y bistre para aportar una mayor espesura y profundidad a los fondos de sus grabados.



“SATÁN PRESIDIENDO EL CONSEJO DEL INFIERNO”, 1831.  
Manera negra y toques de punta seca. Estampación temprana sin márgenes.

Su procedimiento de entintado era ciertamente complejo, aplicando tintas de diferente grado de viscosidad en relación directa con la densidad del tono necesario para cada zona de la imagen. Es evidente que en la recepción de los grandes espacios de sombra que muestran sus grabados, se hace necesaria la participación reconstructiva de la imagen por el espectador. El propio artista, desde una concepción plenamente moderna, intuía ya la existencia de una intensa actividad empática en la contemplación de los fondos oscuros de sus grabados y pinturas, cuestión de la que trató en algunos escritos. La técnica del *mezzotinto*, en virtud del nuevo uso que le da Martín, refuerza así su índole evocativa y convierte sus características técnicas en motivo central de su obra.

Gracias a éstas puede el artista recrear atmósferas de misterio sin precedentes, que en algunas imágenes como en *Puente sobre el Caos*, logran manifestar una impresionante, por su acentuada perspectiva en profundidad, representación del ultramundo”.<sup>15</sup>

Podemos conocer algo más del artista gracias a las explicaciones de su hijo Leopold que se encuentran incluidas en el catálogo de: JOHN MARTIN, 1789-1854, LA OSCURIDAD VISIBLE, ESTAMPAS Y DIBUJOS DE LA COLECCIÓN CAMPBELL.

“El taller de grabado debajo del estudio de mi padre rayaba la perfección. Tenía volantes y prensas verticales de última generación; molederos de tinta; cristal y hierro; armarios para papeles francés, india e inglés; cajones para lienzos, mantas, tintas, creta, virutas de cuero, etc; armarios exteriores para negro d humo y ceniza. De hecho, todos los instrumentos necesarios para lo que mi padre estaba convirtiendo en un bello arte”

Leopold continúa narrando el cuidado que ponía su padre en la estampación de las láminas:

“Al principio tiraba una prueba, utilizando tinta corriente; después trabajaba en la fabricación de los diferentes pigmentos. Primero obtenía una mezcla consistente de tinta y aceite; en segundo lugar, una con menor cantidad de tinta; y en tercer lugar, otra mezcla menos espesa de aceite y tinta. Por último, elaboraba varios tipos de creta y aceite con una pizca de bistre, simplemente para dar un matiz más cálido a la frialdad del blanco. Al trabajar o entintar la lámina, el primer tipo de pigmento, el de mayor densidad, se destinaba a los matices más oscuro, el segundo a los medios y el tercero a los tonos más claros. Las tintas compuestas principalmente por creta eran las más difíciles de uso y las más artísticas. Cada tipo de tinta requería especial cuidado. Esa combinación o armonía era todo un arte –una tarea de gran habilidad que se adquiría sólo a través de las enseñanzas del grabador-“.

---

<sup>15</sup> Textos de Juan Martínez Moro, “Un ensayo sobre grabado”.

De todos modos, conviene añadir que gran parte de la tirada no pasaba por las manos de Martín, sino de estampadores profesionales bajo su supervisión. Leopold insiste en esta cuestión:



“PANDEMONIUM”

606 X 870mm. Manera negra, estampación temprana sin márgenes.

“Como grabador mi padre era un auténtico experimentador. Se esforzó en enseñar a imprimir a los estampadores. Sin embargo, algunos consideraban que estaba en deuda con ellos, ya que a menudo los efectos de sus principales grabados se debían a los resultados de la estampación. El glorioso resplandor de luz, la escritura en el muro de El festín de Baltasar, el espléndido estallido del sol en Josué ordenando al Sol detenerse, la terrible luz de El Diluvio son, sobre todo, consecuencia de estampar bajo su mirada y dirección”.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Comentarios de Leopold, hijo de John Martin recogidos en el catálogo “John Martin, Colección Campbell.

Este artista me era totalmente desconocido hace un año. Después de comentar con mi tutor la temática del proyecto final de master, él me propuso a John Martin. Yo intrigado por la obra que podía tener este artista, empecé a investigar y pude observar algunas reproducciones de sus grabados. Al comenzar a leer un poco sobre él, en el libro de Juan Martínez Moro, empezó a fascinarme la forma de trabajar de este grabador, todo el cuidado que ponía en realizar aquellas ilustraciones tan perfectas. La forma de diseñar las arquitecturas, las escenas, todo el proceso evolutivo de una misma plancha, resultaba muy curioso poder observar diferentes pruebas de estado de la una plancha. El catálogo de la colección Campbell resulta muy interesante, lo he comentado un poco en páginas anteriores. La biografía sobre el artista, que se nos presenta en este libro, refleja el perfil de un hombre meticuloso, que cuida hasta el último detalle de cada obra hasta el punto de controlar y enseñar la forma en la que quería que se estampasen sus grabados.

Esto me recuerda mi viaje a Urbino, allí tuve la posibilidad de ampliar conocimientos, con un gran profesor de la Academia de Urbino.

Me mostró de qué forma podía realzar la calidad expresiva de mis grabados, por medio de la estampación. Esto es lo más fascinante que tiene John Martin, el control completo de su obra, desde el principio al fin.

Respecto a sus arquitecturas, muy de su tiempo, son grandes escenarios donde el mínimo detalle cuenta en todo momento, desde la ventana más pequeña hasta la decoración de los capiteles. Hasta hace poco no me había percatado del tamaño de las planchas, para ser *mezzotintos* son bastante grandes, esto le da aun más merito a esas composiciones arquitectónicas tan pulcras.

## PARCERISA

Francisco Javier Parcerisa y Boada, (Barcelona, 1803-1875). Pintor, dibujante y daguerrotipista español, es considerado como uno de los introductores de la litografía en España, se especializó en interiores arquitectónicos de catedrales góticas españolas, siguiendo los gustos medievalistas románticos que estaban de moda por entonces. Académico perteneciente a la Real Academia de San Fernando de Madrid, empezó su formación en la Escuela de La Lonja de la Ciudad Condal.



Trabajó como decorador de tejidos y alcanzó gran fama gracias a las litografías que realizó para la obra *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865), inventario de monumentos arquitectónicos y arqueológicos españoles, con textos de Pablo Piferrer, Francisco Pi y Margall, José María Quadrado y Pedro de Madrazo. El Propio Parcerisa se encargó de la parte gráfica de la obra, para la que realizó 588 litografías.

Este maestro de la litografía, que tampoco tenía el placer de conocer hasta que empecé las investigaciones llamó mi atención por tener ideas semejantes, acercar las maravillas de España a toda la gente. En mi caso yo con el libro de “Arquitectura, Planos y contrastes” quise mostrar a todo el mundo los portentos de la arquitectura. Es muy loable que Parcerisa a pesar de muchos de los problemas que tuvo al querer hacer esta colección de libros, consiguiera al menos hacer una parte de toda la idea que en un principio había concebido. Javier Parcerisa a mi parecer se asemeja un a John Martin pero al revés. A ver si me explico. Martin ilustraba textos y a Parcerisa le hacían textos para sus imágenes.

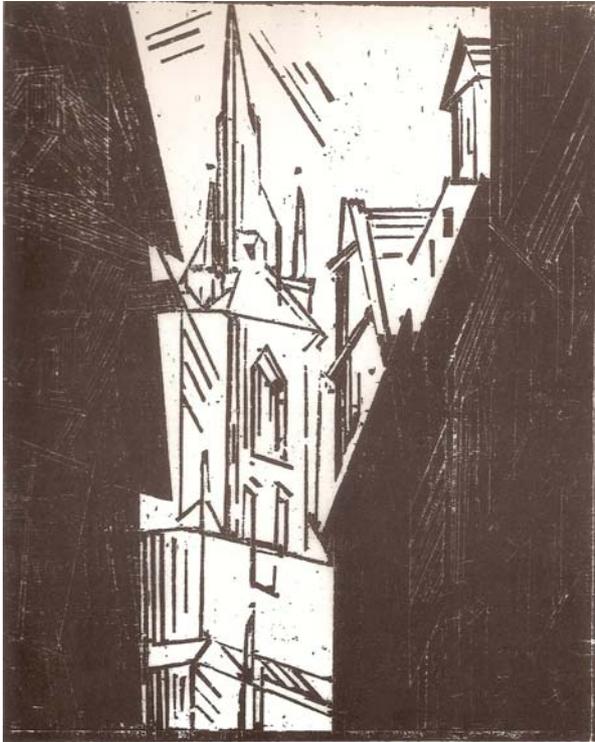
Podríamos aplicar para Javier Parcerisa una frase que dice David Delfín refiriéndose a Piranesi:

“Dibujar arquitecturas, (...) era para Piranesi también una forma de proteger el patrimonio artístico y arqueológico...Conservarlos por medio de estampas”

Es una semejanza que planteo, entre estos dos grandes artistas de distintas épocas pero con parecidas ideas.

Piranesi en su “Vedutas” intentaba mostrar y conservar los monumentos de Roma y Parcerisa, más ambicioso lo hacia de toda España, y además con la intención de publicarlo en la extensa colección de “Recuerdos y Bellezas de España”.

## LYONEL FEININGER



“Cada señal de nuestra obra debe ser intensa como la expresión del mas intimo de nuestros estados de animo particulares determinados necesario en la liberación a través de la creación artística. Esto se refleja en el ritmo, en el color, en la atmósfera del cuadro”.

Lyonel Feininger

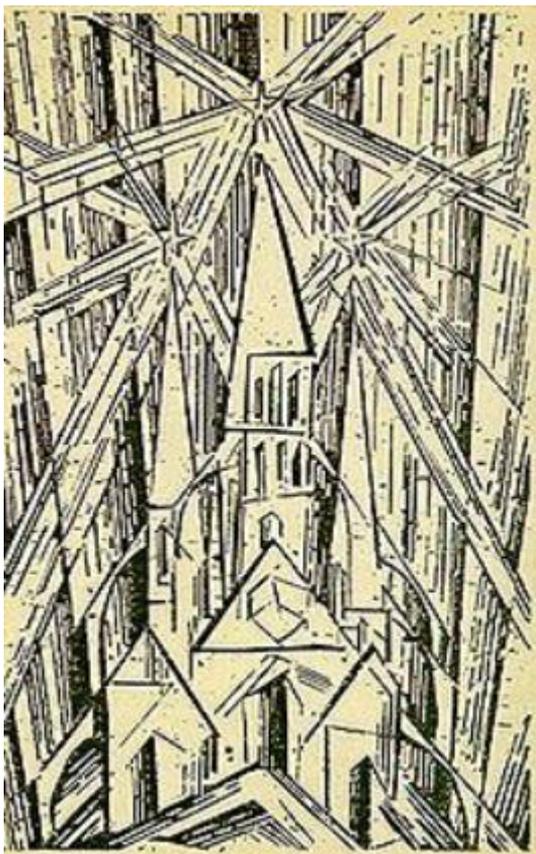
LA TORRE ROJA, 1932. Xilografía  
159 x 124 mm.

Feininger escribe estas palabras al historiador Paul Westheim, revelando así una adhesión al expresionismo que rompe con una evolución artística bien diversamente orientada. Nacido en Nueva York el 17 de julio de 1871, de padres alemanes, tuvo que seguir el camino de su padre, músico de profesión. Accedió en ir a Alemania para estudiar música, pero muy pronto se dedicaría a las artes figurativas. Inicia sus estudios en la escuela de arte aplicada de Hamburgo y, a partir del 1888, en la academia de Berlín. En el invierno de 1892-93, Feininger está por primera vez en París, donde el escultor italiano Colarossi lo inicia en las diversas técnicas artísticas. Del 1894 al 1902 colabora en numerosas revistas y folletos satíricas en cualidad de diseñador y caricaturista. Una observación de Georg Hermann en la obra *Deutsche Karikatur im 19. Jahrhundert*, publicada en 1901 demuestra el gran progreso de su talento como diseñador y su gran éxito como caricaturista: “Lyonel Fininger es el

mejor diseñador de Berlín”. Pero no obstante, el gran éxito no llegó por su faceta caricaturística. En 1907, después del viaje a París durante el cual conoce la obra de Van Gogh, Gauguin y de otros artistas de la cercanía de Matisse, pinta su primer cuadro. Entre los años del 1908 al 1919, Feininger vive más en Berlín, donde entra en contacto con los artistas de Dei Brücke. Hace amistad con Schmidt-Rottluff y con Heckel. Gracias a la mediación de Alfred Kubin, que conoce muy bien Berlín, Feininger presenta en 1913 algunos trabajos en la exposición anual del Blauer Reiter, así como en la galería “Der Sturm” de Herwarth Walden.

En 1919, junto con el arquitecto Walter Gropius, funda la Bauhaus de Weimar, donde se dedica a la enseñanza hasta el 1933.

Feininger es el homólogo visual de la declaración de Walter Gropius en 1919 en el manifiesto de la Bauhaus:



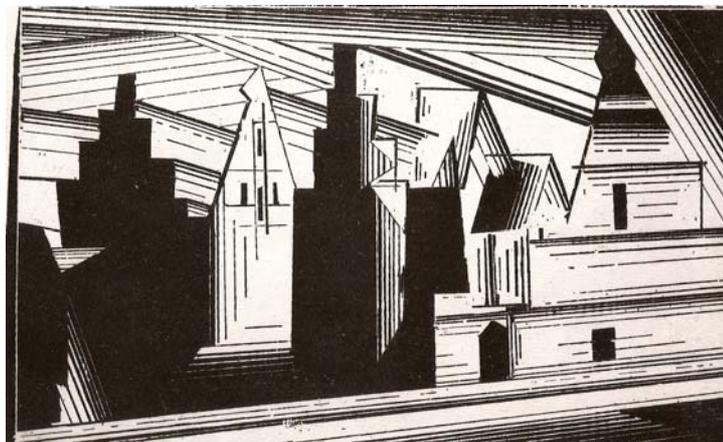
“CATEDRAL, DE CRISTAL”, 1919.  
Xilografía

“Permitámonos todos juntos desear, concebir y crear el nuevo edificio del futuro, que combinará arquitectura, escultura y pintura en una única forma, y un día se alzaré hacia los cielos de la mano de un millón de trabajadores como el símbolo de cristal de una nueva y vidriera fe.”

El famoso grabado de Feininger transmite el ambiente radical, lleno de esperanzas utópicas y fuerzas espirituales confusas en las que la Bauhaus fue concebida. En esta concepción, el artista serviría a la sociedad a través de una vuelta a las artes artesanales, antes que el diseño para la producción encadena, como ocurriría en el

credo posterior de la Bauhaus. Aquí cumple la misma función: es la gesamtkunstwerk (obra de arte total), un producto del esfuerzo comunal que unifica todas las ramas diferentes del arte y el diseño. El grabado se ganó el favor de los expresionistas alemanes con quien Feininger mantenía ciertos vínculos, una expresión honesta a través de un auténtico compromiso con el material.<sup>17</sup>

En el instituto donde enseña, conoce a Paul Klee, Wassily Kandinsky y Alexej Von Jawlensky. Juntos darán vida al grupo artístico “Die Blauen Vier”.<sup>18</sup> En 1931, la Galería Nacional de Berlín organiza la primera gran exposición personal de Feininger. En 1933 su obra fue llamada por los nacionalistas como “arte degenerado”. Privado de la enseñanza en la Bauhaus, en 1936 emigra a América y en 1937 se establece en Nueva York. Después de haber enseñado en el Mills College de Oakland, en el 1945 se le otorga una cátedra en el Black Mountain College de Carolina del Norte. Feininger muere en Nueva York el 13 de enero de 1956.



“LOS TECHOS DE LÜNEBURG”, 1924. Xilografía

---

<sup>17</sup> El grabado al que se refiere en este texto es el que podemos observar en esta misma página.

<sup>18</sup> Kandinsky, Paul Klee y Lyonel Feininger fueron a la Bauhaus, y con Alexei Jawlensky, fundaron “Die Blauen Vier” ( “Los Cuatro Azules”, reciclando el nombre de “Der Blaue Reiter”), realizaron viajes, conferencias y exposiciones, en Alemania, Mejico, y los Estados Unidos entre 1925 y 1934, debajo del patronage de Galka Scheyer.

A Feininger lo descubrí por casualidad, un día escudriñando libros en la biblioteca de Bellas Artes. Me dejó muy impactado la forma que tenía de representar arquitecturas, era muy expresiva, a la vez que sintética. Se asemejaba mucho a unas xilografías que había realizado yo con anterioridad, y esto me sorprendió mucho, esta coincidencia. Buscando algo más sobre él, pude ver que también era pintor y una cosa mucho más importante es que fue profesor en la Bauhaus en el taller de tipografía. Para él era su trabajo pero, pero para mi trabajar en un taller de tipografía móvil es todo un placer. Mi obra se asemeja mucho a la suya en algunos aspectos e ideas. Pretendemos unir dos artes, arquitectura y arte, él lo hace por medio de la pintura y el grabado, empleando la síntesis con toques cubistas, yo en cambio utilizo más la estética “popera” para las xilografías y algo más figurativo para los grabados calcográficos. El grabado de “La torre roja” de Feininger, tiene mucho que ver con uno de mis trabajos, que les mostraré más adelante llamado “Caminos del Aire”.

## ESCHER

Maurit Cornelius Escher nació en los Países Bajos en 1898. Aunque por tradición familiar debía convertirse en arquitecto, su encuentro con el profesor de artes gráficas Samuel Jesserum de Mesquita en la Escuela de Arquitectura y Artes decorativas de Haarlem, le hizo decantarse por el dibujo y la impresión, en los que destacaría con sus realidades imposibles.

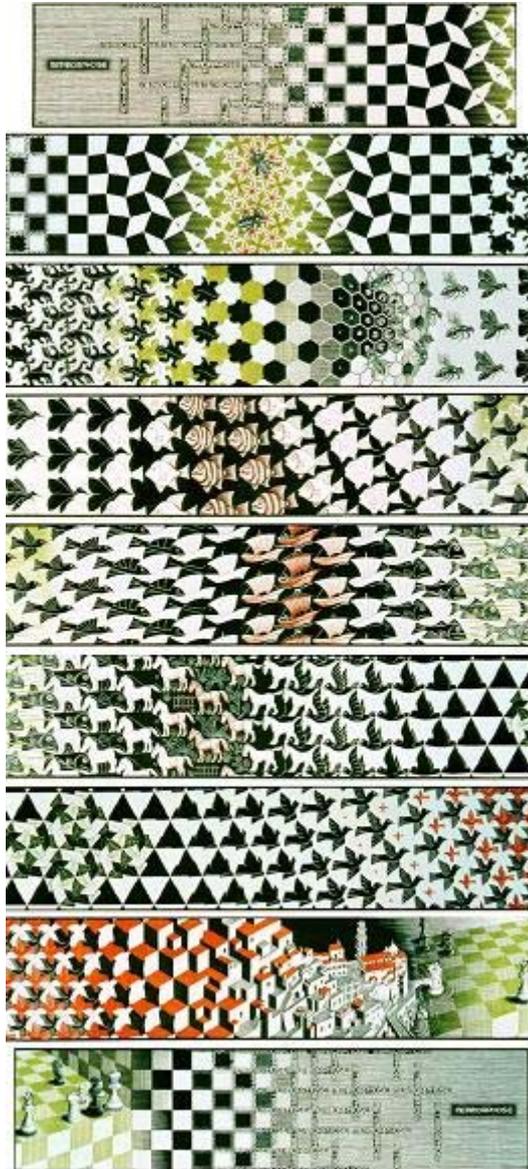


“BELVEDERE”, 1958. Litografía.

Los lagartos suelen frecuentar sus trabajos; también los peces. Y otros personajes que se repiten, imbricándose entre ellos sin fisuras, en un puzzle perfecto. Según cómo se mire, el protagonista pasa a ser fondo, y a la inversa. Mezcla el realismo con extrañas ilusiones ópticas, que dan apariencia real a un mundo quimérico. Engaña a la mente con perspectivas inhabituales, o simplemente absurdas al entrar en conflicto. No sólo crea paradojas en la lógica del espacio, también metamorfosis inesperadas. Su lenguaje, de gran virtuosismo, es el arte gráfico.

Nunca se consideró un matemático, disciplina en la que no había destacado en sus estudios. Sin embargo, experimentó con esta disciplina en sus grabados, en los cuales representó conceptos tan abstractos como la dualidad, la autorreferencia, el infinito, el cambio topológico o el número de dimensiones.

La habilidad de la mente de ver en tres dimensiones cuando sólo dos son representadas es para Escher una fuente inagotable de posibilidades.



Escher emplea en muchas de sus obras las propiedades de las “figuras–fondo”, “cubo axonométrico”, el “triángulo imposible”, queda evidente en toda su obra, y muy particularmente lo hace en su litografía titulada “Belvedere y el mirador<sup>19</sup>”.

La Metamorfosis III es una obra que representa adecuadamente el trabajo de este original artista gráfico. En ella, las partes y el todo evolucionan: unas formas devienen otras, y el número de dimensiones pasa de dos a tres, y viceversa.

“METAMORFOSIS II”, 1939-1940.  
Litografía

La obra desfila a lo largo de cuatro metros de litografía un tablero de ajedrez y otros mosaicos, abejas, reptiles, pájaros, peces, caballos, casas... Acaba y empieza con la palabra *metamorphose*. Escher representa la genialidad de lo absurdo sólo en apariencia.

<sup>19</sup> La imagen con título “Belvedere”, la pueden ver en la página anterior.

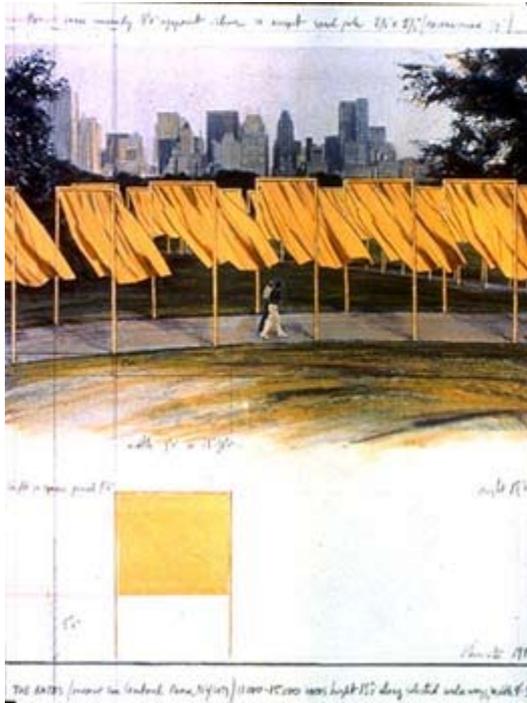
Los trabajos de inspiración matemática de Escher, los podemos clasificar entres temas:

- a) La estructura del espacio.
- b) La estructura de la superficie, con sus metamorfosis, ciclos y aproximaciones al infinito.
- c) La representación plana de objetos tridimensionales, donde podemos situar sus famosas “figuras imposibles”.

A parte de interesarme por las arquitecturas de Escher, el dominio que poseía de la técnica del grabado era impresionante, esa perfección, que le permitía a la hora de realizar los grabados controlar el dibujo para que el juego matemático y preceptuales saliera como debieran ser.

Muchas veces me he preguntado como Escher conseguía hacer esas transiciones, los juegos de reflejos, recientemente he podido encontrar un libro donde explicaba todo el proceso que debía de hacer Escher para llegar a realizar cualquiera de sus grabados. Desde que empecé a estudiar algo de arte me ha gustado mucho este magnifico grabador, las perspectivas, el dibujo técnico y todo lo relacionado con la arquitectura me apasiona, así que no es de extrañar que me agrade la obra de este autor. Durante el master he realizado un grabado intentando construir volumen ficticio donde no lo hay, como este artista, pero no ha sido posible, a parte de que no ha podido ser terminado, el resultado no ha sido el esperado, creo que continuando trabajando con esta plancha puedo llegar a convertirlo en una muy buena obra.

## CHRISTO / JEANNE-CLAUDE



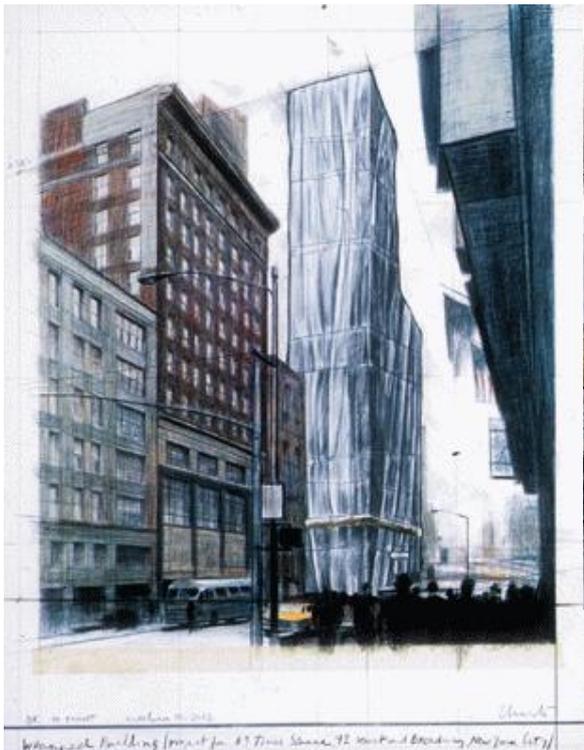
*THE GATES*  
Proyecto para Central Park,  
Nueva York

Artista de origen búlgaro. Entre 1951 y 1956 estudia en la Academia de Bellas Artes de Sofía y en 1957 se traslada a París. En la capital francesa empieza a pintar y realiza sus primeros "empaquetamientos" de pequeños objetos (botellas, sillas, revistas) que con el tiempo adquieren mayor tamaño y dimensiones que le harán internacionalmente famoso. En 1964 se instala en Nueva York y a partir de 1969 comienza a realizar grandes proyectos. Entre ellos destacan por su espectacularidad: *The wrapped*

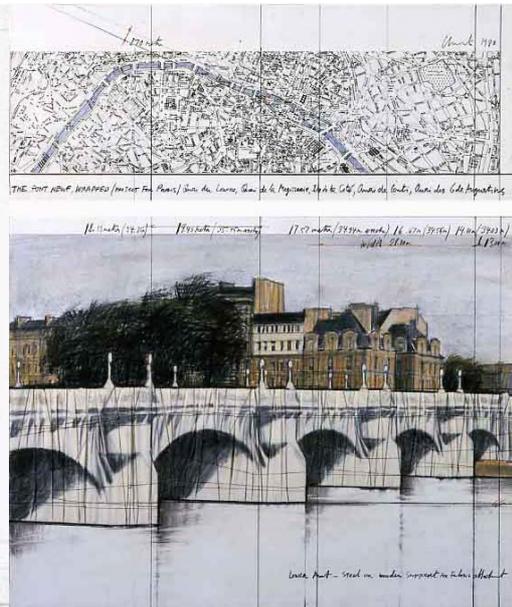
*coast* (1969), costa rocosa australiana embalada con una tela blanca que la marea despliega o enrolla; *Running Fence* (1976), donde todo un paisaje es modificado; *Wrapped walk ways* (1977-78), senderos de un parque tapizados de azafrán; el *embalaje del Pont Neuf* en París o la instalación de centenares de sombrillas bicolors en Estados Unidos y en Japón en 1991. Christo selecciona su objetivo y a partir de ahí inicia un largo proceso para conseguir los permisos y la financiación, terminando con un resultado sorprendente al introducir un elemento absolutamente inusual en un paisaje o llamar la atención sobre el anonimato al que la sociedad actual relega a sus edificios y monumentos. Sus empaquetamientos, al enfrentarse al paisaje, son considerados dentro de la poética del land art.

*The Gates, Project for Central Park, New York City, 20* es el nombre con el que se gesta el proyecto que Christo y su compañera Jeanne-Claude, se proponen llevar a cabo en el conocido parque neoyorquino.

Inspirado en el color naranja del cabello de Jeanne-Claude, Christo imagina engalanar 26 millas de caminos del Central Park en piezas transparentes de tejido de azufre, sujetadas a miles de puertas de metal.



Proyecto de empaquetado del  
"PORTLAND ART MUSEUM", 1998  
Litografía



Proyecto de empaquetado  
"EL PONT NEUF", en París. 1980  
Litografía

<sup>20</sup> Pueden ver una imagen de ese trabajo en la página anterior.

Seguidamente les mostraremos un extracto de una entrevista, recogida en el periódico el País digital, en un artículo escrito por: Esther Ferrer 22/09/1985.<sup>21</sup>

**Pregunta.** ¿Por qué el Pont Neuf y no la torre Eiffel, el Arco del Triunfo o Notre-Dame?

**Respuesta.** Todos mis proyectos los decido por razones puramente personales. Si no hubiera vivido en París entre 1957 y 1964 quizá éste no hubiera existido nunca. Lo elegí porque, además de ser una obra excepcional de arquitectura y urbanismo, el puente más antiguo (1578-1606) y hermoso, tuvo y tiene desde su origen un papel importante en la vida de la ciudad, siendo además un punto de encuentro de sus dos partes divididas por el Sena. Nunca se vio convertido en un objeto de arte en sí mismo, y yo decidí hacerlo.<sup>22</sup>

De Christo me interesó bastante, más que el resultado final de sus instalaciones, el proceso de invención de la obra. Durante este proceso Christo realiza una serie de fotografías, *collages*, dibujos, litografías. Allí se pueden ver los edificios ya envueltos. Otro aspecto muy interesante, es que este artista, junto a su mujer, no tienen ningún patrocinador, todos los gastos de sus proyectos son sufragados por ellos mismos. Utilizan los dibujos, litografías y demás cosas pertenecientes al diseño de los proyectos, para venderlos y así conseguir los fondos para el siguiente trabajo artístico.

Es curioso, saben sacarle partido a todo lo que hacen, y esto les permite ser libres a la hora de crear todas sus obras.

---

<sup>21</sup> En los anexos podrán encontrar dos entrevistas a Christo y Jean-Claude.

<sup>22</sup> Extracto de entrevista del periódico "El País" ,<http://www.elpais.com>

## DAVID HOCKNEY

Pintor, dibujante y escenógrafo, David Hockney (Bradford, Reino Unido, 1937) empezó muy joven a trabajar en un taller de grabado y serigrafía, pero en seguida amplió y encaminó sus investigaciones a la fotografía, el vídeo, el fax y la utilización de las primeras fotocopiadoras láser.

Su especial talento para el dibujo y su particular concepción del espacio y la representación le condujeron también a ilustrar numerosos textos literarios y óperas. Sus investigaciones con la fotografía prosiguen en los años ochenta, permitiendo que el artista ponga en práctica sus indagaciones referidas a la representación. Así, *Ann in the Studio* y *Harvard Etching*, aguafuertes de 1984 y 1986, respectivamente, y *Portaid of Mother II* y *An image of Ken*, litografías de la serie *Movin Focus*, de 1985, muestran la asimilación que Hockney hace del cubismo y de la obra de Picasso. Su faceta artística más popular, sus conocidas piscinas, que el artista comienza a desarrollar a mitad de la década de los sesenta.<sup>23</sup>

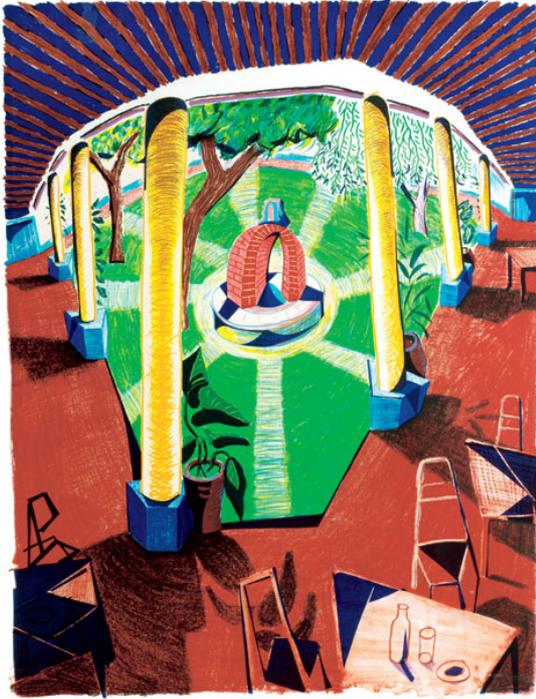


“HOTEL ACATLAN TWO WEEKS LATER” litografía

Después de esta pequeña reseña biográfica, hablaremos del libro de David Hockney “*Así lo veo Yo*”. En este libro el artista nos muestra sus pensamientos e ideas, nos explica las influencias e inspiraciones que ha tenido y resume toda la evolución que a sufrido su obra.

<sup>23</sup> <http://www.elpais.com> A. C. - Madrid - 07/09/2002

David Hockney ha sido testigo del proceso de difusión masiva de imágenes que caracterizó a su época, ello determinó su identidad como artista.



“VIEWES OF HOTEL WELL III” Litografía

Las siguientes reflexiones que presenta en su libro me resultan muy interesantes, ya que se asemejan a las mías propias:

“A todos los artistas, por muy humildes que parezcan, les gusta que su obra se difunda, y el grabado es un medio poderoso para llegar al gran público.

Las reproducciones permiten que un mayor número de personas pueda acceder a las creaciones artísticas y reaccionar frente a ellas.

La reproducción no siempre es tan mecánica.

“Deseo insistir en el hecho de que la tecnología de la impresión de imágenes puede utilizarse y está siendo utilizada como un medio de comunicación artística. A partir de una imagen original puedes obtener una reproducción en la impresora láser y seguir trabajando sobre la copia, como si tuvieras dos originales. Se trata en realidad de utilizar los procedimientos de reproducción como parte del proceso de elaboración de un cuadro”.

Estas reflexiones, me vienen muy bien, para comentar un poco el proceso de trabajo que llevo a cabo cada vez que realizo una plancha. Yo también pienso, que la tecnología es una buena aliada, a la hora de realizar

cualquier obra de arte. En mi caso, utilizo el ordenador para retocar imágenes y dejarlas con la estética que quiero para posteriormente pasarlas a la plancha. Esta forma de trabajar, se ha visto acentuada recientemente en una serie de grabados que se han realizado por medio de transferencias.



“SERIE DE LAS PISCINAS, WATER MADE OF LINES” Litografía.

Otro pensamiento de Hockney con el que me siento muy identificado es:

“Si dedicas mucho tiempo a una pintura, es fácil que resulte pesada y relamida. Cuando trabajo con rapidez, todo adquiere espontaneidad y frescura”.

Que razón tiene, muchos de los cuadros que pinté durante la licenciatura tenían un carácter resobado, y al final de tanto trabajarlos, los llegué a aborrecer de tal manera, que están amontonados en el trastero. Solo los más espontáneos, directos y viscerales, son los que tengo colgados en mi casa y siento un gran orgullo de haberlos realizado.

En el tercer capítulo del libro, “*Reflexiones sobre la fotografía*”, Hockney explica sus experimentos con la fotografía, me parece muy curioso de donde le surge la idea de hacer los “collages” de fotografías: “Pensé en el juego del *Scrabble*”, escribió Hockney.



“DESK” Collage fotográfico

Este juego le dio el inicio la base para desarrollar una serie de trabajos magnífica. Posteriormente empezó a trabajar y a jugar con la perspectiva, creando con esas composiciones falsos puntos de fuga. Uno de sus trabajos más me llama la atención, son las litografías que hace. Impresionantes y coloridas, todo bien

pensado para que encajen unas planchas con otras, supongo que para tener este dominio en litografía, le vino bien practicar con la impresora láser que se compró tiempo antes. Para mi una de las series litográficas más impactante es la de los hoteles, aunque todo el mundo que habla de él solo comenta la serie de las piscinas, que yo la verdad, no creo que sea una de las obras más representativas de este artista.

Para terminar de comentar a este artista, pondremos una nota más de su libro “Así lo veo Yo”, donde explica su mayor preocupación:

“Una de mis principales preocupaciones es conseguir reducir las distancias y lograr que todos nos acerquemos cada vez más, hasta que lleguemos a sentir que somos lo mismo, que somos uno”.

En este caso, Hockney, se refiere a la obra de arte, al artista y al espectador.

## **11. PROPUESTA PERSONAL**

Para la realización del master, tanto mi tutor como muchos de los compañeros veteranos en el master, me recomendaron que entrara con un proyecto claro para no ir perdido ni desaprovechar las asignaturas. Por mi parte como el tema ya estaba claro que iba a ser la arquitectura, empecé a preguntarme cual podría ser la motivación para indagar sobre este tema, así que recordando el libro *“Arquitectura, planos y contrastes”* pensé en analizar la relación que existía entre la arquitectura y su representación.

Las asignaturas del master estuvieron elegidas a conciencia, todas ellas tenían una relación entre si. La mayor parte fue de grabado y estampación con unos picos que se salían del currículum planeado, como fueran pintura y fundición.

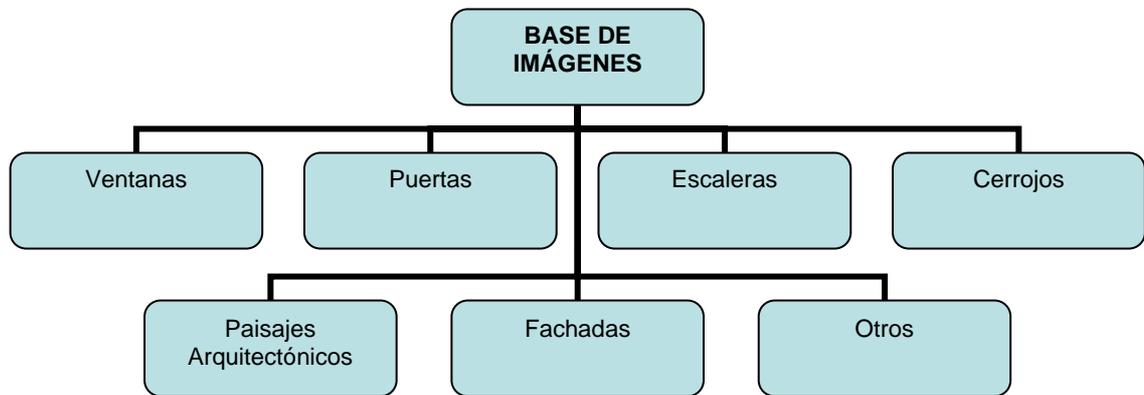
En estas dos últimas el querer relacionarlas con el proyecto fue complicado pero muy divertido. Fundición, el hacer un plancha de grabado con gran relieve para después estamparla y pintura, cuadros pintados de forma que yo jamás lo hubiera imaginado, pero esto ya se lo explicaré más adelante.

Los proyectos artísticos realizados durante el master son como pequeños experimentos, pruebas para ver todas las formas posibles de representar arquitectura, pero claro han de tener un concepto y un motivo para hacerlas, así que cada obra tiene su historia propia.

En las siguientes páginas podrán ver la metodología que empleo para realizar una obra, es un proceso sencillo pero que permite a posteriori grandes posibilidades artísticas.

En primer lugar para poder trabajar lo que hago es confeccionar una buena base de imágenes, estas pueden provenir tanto de Internet como de revistas, libros o fotografías realizadas por mí.

Para tener un mayor orden es este archivo de imágenes se crean unas carpetas y subcarpetas, que pueden ver en el esquema que aquí les mostramos:



Estas imágenes, son retocadas y transformadas para posteriormente grabarlas en la matriz, ya sean de linóleo, madera o cinc.

Siguiendo con el proceso de trabajo, una vez preparada la plancha para poder incidir en ella, lo primero que hacemos es pasar la imagen que hemos obtenido por ordenador a la plancha por medio del papel carbón, en este caso empleamos de color amarillo porque la superficie de la matriz, es de color oscuro. Seguidamente empezamos a trabajar con las puntas o gubias según sobre que material vayamos a grabar.

Podríamos decir que el grabado es el procedimiento que he empleado para realizar la mayor parte de mis obras. Principalmente los procedimientos calcográficos y xilográficos. La afición que tengo por esta manera de crear arte me incita a trabajar, probar nuevas formas para representar mis inquietudes, así y todo, no tengo una forma convencional de trabajar con el grabado, cada maestrillo tiene su librillo, siempre el afán de terminar provoca muchas veces pequeños accidentes que hay que solucionar de forma rápida y eficaz. Más adelante les expondremos algunos ejemplos de estas anécdotas.

En el arte, cobran un gran protagonismo los sentimientos y los estados de ánimo al crear una obra; en mi caso es muy evidente. Cuando comienzo una nueva plancha en grabado me fascina la idea de comenzar una nueva aventura. Y es curioso que muchas veces, al inicio de un nuevo trabajo, lo intento tener todo completamente pensado, milimetrado, tal como lo tengo planeado. Pero a partir de ese momento, en el proceso de trabajo, se juntan varios factores: El material, la técnica elegida, los ácidos, las herramientas de trabajo... y, el tiempo que transcurre en la elaboración de la obra -en ese tiempo mi cabeza no para de pensar y evocar viejos recuerdos-. A todo ello se une el azar. Esta situación hace que mi trabajo continúe de una forma más intuitiva y visceral. En ocasiones, la idea inicial se hace más abstracta. En ese tiempo de elaboración se han producido transformaciones importantes y muchas veces el resultado final no tiene nada que ver con el propósito inicial.

En algunos trabajos realizados durante el master ha sucedido esto, y creo que he obtenido mejores resultados en propuestas que han surgido de una forma visceral que las que fueron previamente muy meditadas.

Seguidamente les comentaremos las propuestas personales que se han llevado a cabo durante el periodo de clases del master.

Para comentar las propuestas las clasificaremos en dos partes, una de "obra gráfica" y otra llamada "otros métodos".

## A. OBRA GRÁFICA

Unos de los primeros trabajos de este master fue un dossier recopilatorio de fotografías del Carmen, este sirvió para realizar posteriormente un libro de artista y dos páginas para una futura carpeta.

### **Libro de artista:**

#### **PASEO POR EL CÁRMEN**

*Una mirada voyeur*

La necesidad de satisfacer el deseo de sentir: de oír y de ver, es propia del hombre de todas las épocas. Pero, a partir de la expansión de las tecnologías digitales, el desarrollo de un nuevo régimen de visibilidad ha acentuado aquella primaria necesidad. De alguna manera, el voyeurista - aquel que padece el trastorno de observar compulsivamente la vida erótica o sexual ajena- y el hombre de la sociedad actual como espectador pasivo en tanto sujeto indiferente e inerte a los acontecimientos sociales, evidencian los mismos síntomas: individuos que, con tendencias adictivas, hallan satisfacción en el universo ajeno, reemplazando la acción por la mirada, la que ha dejado de ser un medio para constituirse definitivamente en un fin.<sup>24</sup>

Para el libro se optó por trabajar con transferencias que posteriormente serían manipuladas con tintas, acuarelas, rotuladores y demás materiales.

---

<sup>24</sup> Cocimano, Gabriel, 2005, Inercias de la sociedad voyeur. El sujeto-espectador en la era actual, Revista TEXTOS de la CiberSociedad, 7. Temática Variada. Disponible en <http://www.cibersociedad.net>

## Ficha técnica

**Título:** UN PASEO POR EL CARMEN. Una mirada voyeur.

**Técnica:** Transferencia con látex (36 transferencias), 2 *frottage*<sup>25</sup>, 9 troquelados, 3 dibujos a tinta.

**Textos:** contiene 6 textos originales de Josep-M<sup>a</sup> Ferrero Gandia.

**Edición:** Ejemplar único.

**Papel:** Super Alfa de 250 gr.

**Dimensión de papel:** 70 páginas de 12 x 12 cm.

**Dimensión del libro:** cerrado 14 x 12,5 x 3,5 cm. / abierto 35 x 12,5 cm.

**Encuadernación:** Rústica de nervios no vistos, con algunas. modificaciones, con tela negra, guardas de papel artesano color sepia, cosido con hilo de algodón.

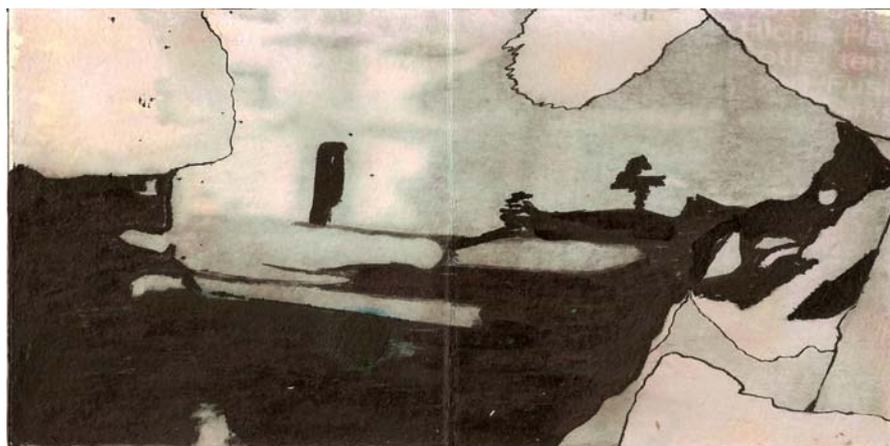
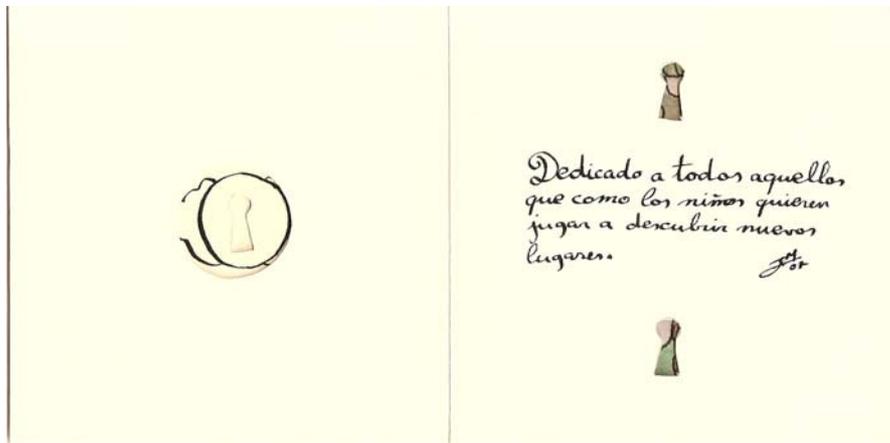
**Realizado en:** Valencia 2007.

**Nota:** Existe copia digitalizada.

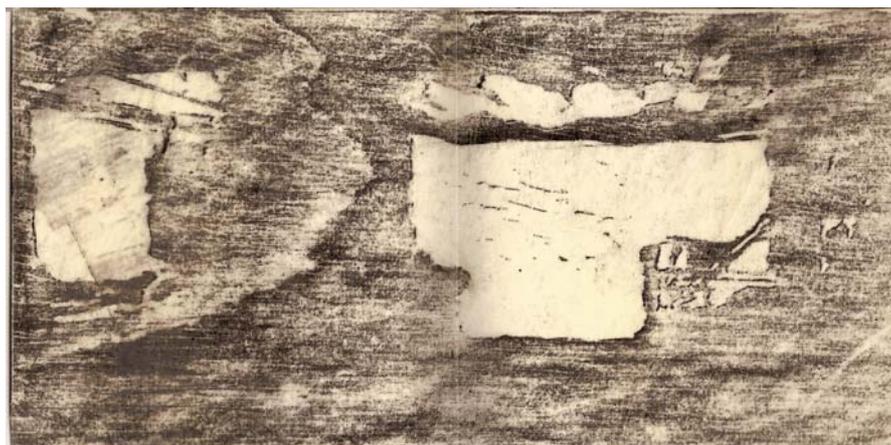
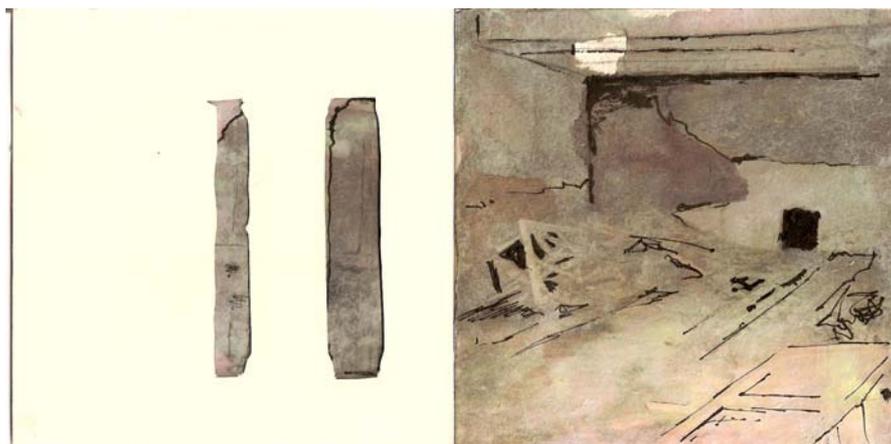


---

<sup>25</sup> Frottage: Frotado. Transferencia a un papel de la impronta de una superficie texturada, madera, por ejemplo, por frotamiento con un lápiz o similar.



En esta imagen pueden observar la portadilla y páginas del interior del libro.



En esta página pueden observar páginas del interior del libro.

## Cuaderno de Campo

### PASEOS POR EL CARMEN

El cuaderno de campo se hizo a la par que el libro de artista mostrado anteriormente, sirvió como boceto, para incluir todas las ideas pensamientos pruebas para posteriormente realizar el libro de “Paseos por el Carmen”.

Para que fuera más entretenido para mí y para el posible lector está escrito como si de una conversación se tratara. Este cuaderno contiene todo tipo de “collage”<sup>26</sup>, troquelado, “frottage”.

El cuaderno, era una libreta del todo a un euro, ahora “customizada”<sup>27</sup>, está forrada en tela de encuadernación negra, en la portada aparece un ojo mirando a través de un agujero y un embellecedor de cerrojo de cajón.

---

<sup>26</sup> Un collage es un cuadro compuesto de diferentes trozos de materiales pegados sobre la superficie, puesto que coller significa en francés pegar. Los materiales más usados suelen ser planos, como telas, cartón, papel, fotografías, recortes de periódicos, trozos de plástico, etc. (...) También es frecuente que el collage se combine con otras técnicas de dibujo o pintura, como el óleo, el grabado o la acuarela. El origen de la técnica se encuentra en los papiers collés de los cubistas, que consistían en simples trozos de papel con un color plano, que se adherían a los cuadros para aumentar los efectos de color absoluto. Pero el desarrollo absoluto del collage se debe a los cubistas, siendo atribuido el primer collage de la historia a Picasso. La técnica tuvo mucho éxito entre surrealistas y dadaístas.

<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/materiales/4.htm>

<sup>27</sup> M. LABASTIDA / VALENCIA “**El afán por ‘customizar’ lo cotidiano**”

(...) Se dice que el fenómeno custom tiene origen español y se mira hacia el diseñador Miguel Adover al hacer esta afirmación. En su primer desfile mostró prendas de segunda mano: una chaqueta realizada con pañuelos de Burberrys, unos shorts cosidos con tela de bolso de Louis Vuitton. Desde entonces, es su máxima. (...) Detrás de la idea de customizar, hay toda una filosofía, la de imponer nuestro estilo, la de diferenciarse de los demás, la de plasmar la personalidad en cada una de las prendas que llevamos. <http://www.lasprovincias.es/valencia/pg060811/prensa/noticias/Ocio/200608/11/ALI-SUB-137.html>

## Ficha técnica

**Título:** PASEO POR EL CARMEN. Cuaderno de campo

**Técnica:** Transferencia con látex, *frottage*, troquelados, dibujos a tinta.

**Textos:** contiene textos originales de Josep-M<sup>a</sup> Ferrero Gandia.

**Edición:** Ejemplar único.

**Papel:** de libreta de 80 gr.

**Dimensión de papel:** 90 páginas de 14 x 21 cm.

**Dimensión del libro:** 14 x 21 cm.

**Encuadernación:** de gusanillo, forrado con tela negra, guardas de papel artesano color sepia.

**Realizado en:** Valencia 2007.



## Carpeta Gráfica

### ARQUITECTURAS ENCONTRADAS

Esta carpeta, está formada por una serie de grabados, realizados con procedimientos calcográficos, xilográficos.

Primeramente les mostraremos una estampa, la cual la matriz no pudo ser finalizada por un extravío temporal. Pero así y todo es una de las planchas que más trabajo dio, por los siguientes motivos.

La intención que tenía, era realizar una serie de grabados, por medio de transferencias sobre cinc. Los primeros intentos de realizar un grabado fueron bastante nefastos, las planchas trabajadas en primer lugar, terminaron negras, sin ninguna imagen.

Una de ellas, la más grande, 50 x 32cm, se pudo recuperar lijándola, para hacer un mezzotinto y un aguafuerte.

### Ficha técnica

**Título:** Sin Título

**Técnica:** mezzotinto, agua fuerte

**Edición:** P.A.

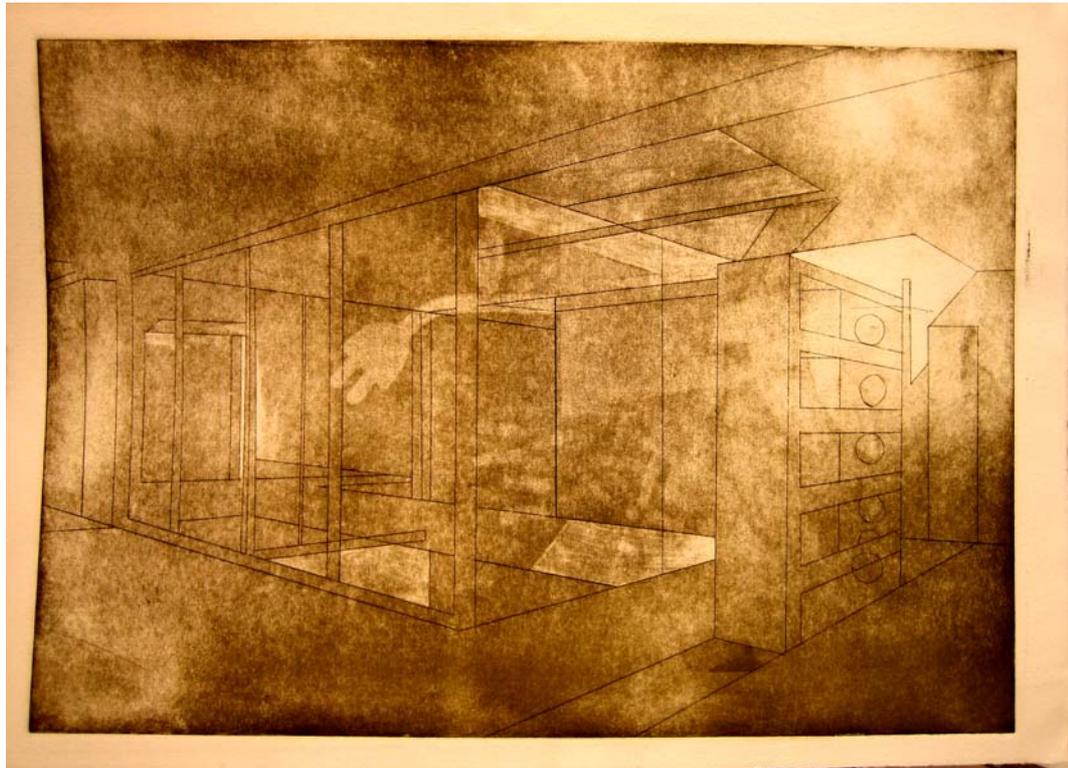
**Papel:** Súper Alfa de 250 gr. 56 x 38cm

**Matriz:** cinc de 1 milímetro de espesor, 50 x 35.

**Tintas:** sepia y negro, mezcladas con pomada suavizante.

**Realizado en:** Valencia 2008.

Pueden ver la imagen de este grabado en la página siguiente.



P.E. "SIN TÍTULO", 2008. Mezzotinto y Aguafuerte. 50 x 32cm.

Después de estos intentos y obtener más información sobre el proceso para hacer correctamente la transferencia, para posteriormente realizar el grabado, conseguí los pasos correctos:

- Pulir adecuadamente la plancha de cinc.
- Desengrasar muy bien la superficie de la plancha.
- Imagen fotocopiada y cargada de tóner.
- Recordar invertir tonalmente la imagen, lo blanco ha de ser negro para que el toner reserve la zona.
- Papel bueno: Súper Alfa, Rosa Espina, Basic...
- Disolvente universal, es conveniente aplicarlo con una brocha.
- Técnica "sándwich": plancha + fotocopia (toner tocando la plancha)+papel con disolvente.

Una vez que se ha transferido correctamente la imagen a la plancha:

- Resinar la plancha
- Introducir en una solución del 12% de Ácido Nítrico y Agua
- Dejar 6 minutos dentro del Ácido

\* Observaremos que el la imagen negativa transferida en la plancha irá tornándose positiva, conforme se vaya acercando el final de los 6 minutos.

- Lavar con agua abundante la plancha para quitar el ácido que pueda quedar en la plancha.
- Limpiar la plancha con alcohol de quemar, para retirar la resina de colofonia.
- Secar

Ya estará preparada para entintar y estampar.

### Ficha técnica

**Título:** Sin Título

**Técnica:** Transferencia sobre plancha y aguatinta.

**Edición:** P.A.

**Papel:** Súper Alfa de 250 gr. 56 x 38cm

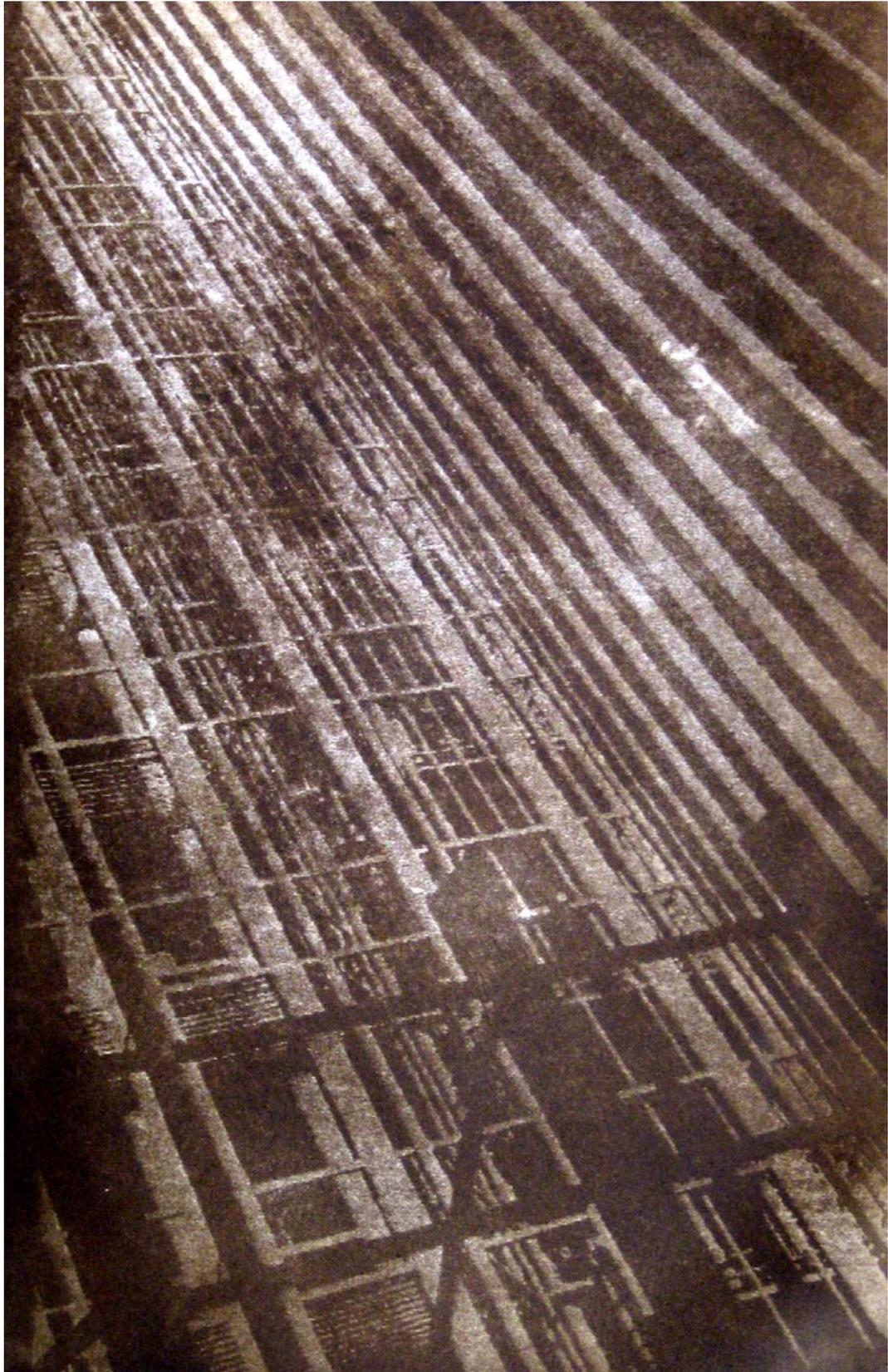
**Matriz:** cinc de 1 milímetro de espesor, 50 x 35.

**Tintas:** sepia y negro, mezcladas con pomada suavizante.

**Realizado en:** Valencia 2008.

**Comentarios:** se han realizado varias estampaciones, en diversos formatos de papel y diferentes colores.

Pueden ver la imagen de este grabado en la página siguiente.



P.A. "SIN TÍTULO", 2008. Transferencia sobre plancha y aguatina.. 50 x 32cm.

En la siguiente obra, la transferencia sobre la plancha había quedado muy sutil, pero a la hora de imprimir, y se puede ver en la foto, la imagen estaba perfecta.



P.A. "SIN TÍTULO", 2008. Transferencia sobre plancha y aguatinta. 56 x 38cm.

### Ficha técnica

**Título:** Sin Título

**Técnica:** Transferencia sobre plancha y aguatinta.

**Edición:** P.A.

**Papel:** Súper Alfa de 250 gr. 56 x 38cm

**Matriz:** cinc de 1 milímetro de espesor, 50 x 35.

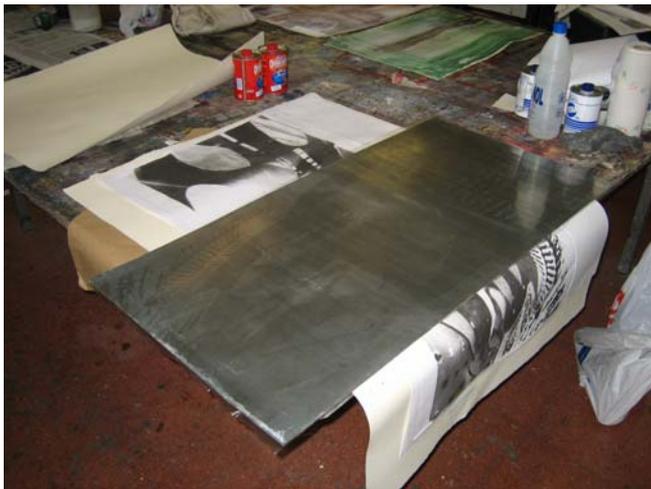
**Tintas:** sepia y negro, mezcladas con pomada suavizante.

**Realizado en:** Valencia 2008.

**Comentarios:** se han realizado varias estampaciones, en diversos formatos de papel y diferentes colores.

En las siguientes páginas les mostraremos “*EL Grabado*” una plancha de un metro de longitud por medio de anchura.

La verdad es que esta plancha ha sido una “*masocada*”<sup>28</sup>, un esfuerzo que muchos catalogarían de innecesario, pero la cosa ha salido bastante bien y ha sido la imagen que más juego ha dado a la hora de estampar, por su dinamismo y gran tamaño.



En las imágenes de arriba pueden observar la plancha transferida, preparada para resinar y meter en el ácido. Para resinar esta plancha se tuvieron que hacer muchos ingenios que en algunos momentos llegaron a ser peligrosos. Como no cabía la plancha en el resinero, se tuvo que curvar un poco he introducirla a presión, para posteriormente sacarla se tuvo que realizar la misma acción, pero aguantando el polvo en suspensión del ambiente, para no estornudar, cosa que fue imposible por

---

<sup>28</sup> De masoca (no he encontrado otro término más adecuado).

la alergia al polvo y que queda reflejada en la parte inferior derecha de la estampa.



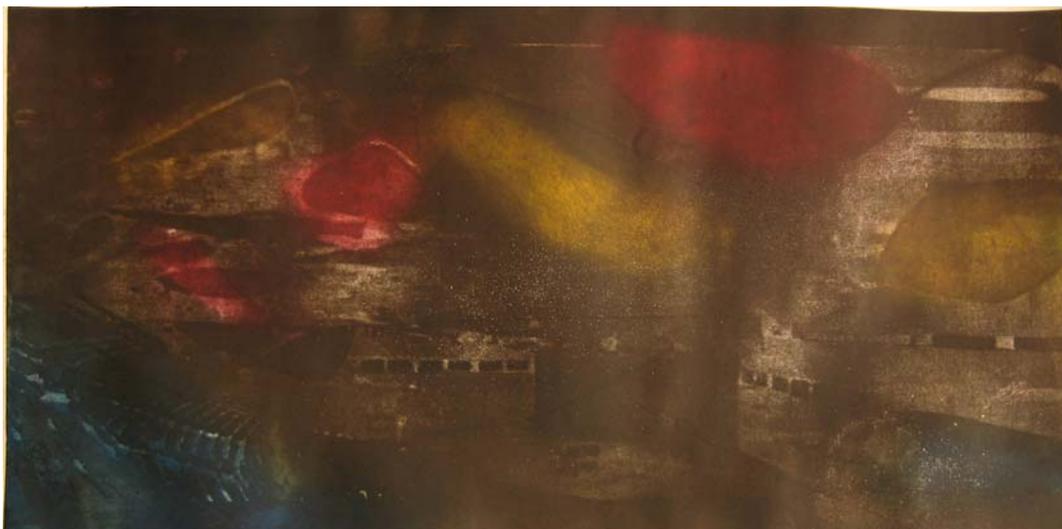
P.E. "ANFITEATRO", 2008.  
Transferencia sobre plancha de cinc y aguainta. 100 x 50 cm.

Suerte que con un poco de habilidad pude subsanar el estropicio aplicando resina manualmente.

En este punto la cosa acababa de empezar, el otro problema vino cuando se tuvo que calentar la plancha en el fuego para que la resina se adhiriese.

Al tener una superficie tan grande que calentar, resultaba imposible mover la plancha con la parrilla, así que la única opción fue mover el fuego.

"Muy inteligente por mi parte" le puse la protección de plástico para el ácido antes de resinarla, conque al calentarla, aquello empezó a derretirse, con tan mala suerte que dos gotitas de plástico en llamas, me permitieron ver las estrellas y todo el universo.



P.A. "ANFITEATRO", 2008.  
Transferencia sobre plancha de cinc y aguatinta. 100 x 50 cm.

Una vez completado todo el proceso de resinado, empezaba el del ácido. Para ello se utilizó una cubeta de grandes dimensiones que había en la clase de Grabado Calcográfico.

Una vez terminado todo el proceso de realización de la matriz era hora de estampar, en total se han hecho cuatro P.A. (pruebas de artista), una P.E. (prueba de estado) y una de Bona Tiré.

### Ficha técnica

**Título:** ANFITEATRE.

**Técnica:** Transferencia sobre plancha y aguatinta.

**Edición:** hecho 4 P.A. (pruebas de artista), 1 P.E. (prueba de estado) y 1 de Bona Tiré.

**Papel:** Súper Alfa de 250 gr. 112 x 76 cm.

**Matriz:** cinc de 1 milímetro de espesor, 100 x 50 cm.

**Tintas:** sepia, negro, cian, magenta y amarillo medio mezcladas con pomada suavizante.

**Realizado en:** Valencia 2008.

**Comentarios:** El entintado de las P.A. ha sido en muchas de ellas a la pupeé, empleando las tintas anteriormente nombradas.



, "ANFITEATRO", 2008.  
Transferencia sobre plancha de cinc y aguatinta. 100 x 50 cm. (B.A.)

Seguidamente les mostraremos unos grabados que forman parte de esta carpeta gráfica, pero que han sido realizados con los métodos calcográficos y Xilográficos.



En estos grabados aparece representada la misma imagen, es el mismo díptico realizado con procedimientos distintos y tamaños distintos. Empezaremos a explicar las xilografías. El proceso de trabajo que se ha llevado con estas planchas ha sido el siguiente:

Se ha transferido la imagen sobre la madera, con disolvente, para posteriormente gubiar según el dibujo establecido.



P.A., "SIN TÍTULO", 2008.X xilografía. 100 x 50 cm.

### Ficha Técnica:

**Título:** SIN TÍTULO, Díptico.

**Técnica:** Transferencia sobre chapa, xilografía.

**Edición:** P.A. díptico y P.A. 4 sencillos

**Papel:** Súper Alfa de 250 gr. 112 x 76 cm.

**Matriz:** Chapa de 5 mm. De espesor, 60 x 40, cada plancha.

**Tintas:** sepia y negro, mezcladas con pomada suavizante.



P.A., "SIN TÍTULO", 2008. Aguafuerte. 100 x 50 cm.

### Ficha Técnica:

**Título:** SIN TÍTULO, Díptico.

**Técnica:** aguafuerte

**Edición:** P.A. díptico y P.A. 4 sencillos

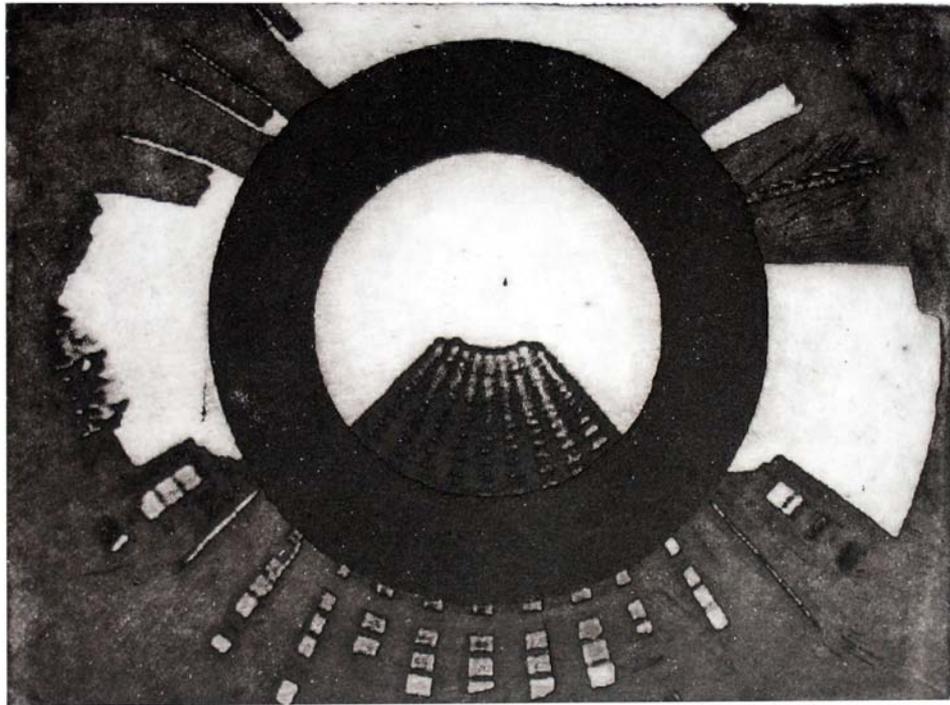
**Papel:** Súper Alfa de 250 gr. 112 x 76 cm.

**Matriz:** cinc de 1 milímetro de espesor, 60 x 40, cada plancha.

**Tintas:** sepia, negro, con pomada suavizante.

Todo lo mostrado anteriormente era lo que formaba la carpeta gráfica. Seguidamente podrán observar una serie de estampas compuestas por con calcografías, xilografías, litografías y serigrafías.

Dentro de las calcografías, se realizaron dos fotograbados y un aguafuerte / aguainta.



“SIN TÍTULO”. 2008. Fotograbado

### Ficha técnica

**Título:** SIN TÍTULO

**Técnica:** Fotograbado y aguainta.

**Edición:** P.A.

**Papel:** Súper Alfa de 250 gr.

**Matriz:** Plancha preparada para fotograbado, 16 x 12,5 mm.

**Tintas:** negro.

**Realizado en:** Valencia 2008.



“SIN TÍTULO”. 2008. Fotograbado

### Ficha técnica

**Título:** SIN TÍTULO

**Técnica:** Fotograbado y aguatinata.

**Edición:** P.A.

**Papel:** Súper Alfa de 250 gr.

**Matriz:** Plancha preparada para fotograbado, 29 x 19,5 cm.

**Tintas:** negro.

**Realizado en:** Valencia 2008.



“HUECO DE ASCENSOR”. 2008. Técnica mixta.

### **Ficha técnica**

**Título:** HUECO DE ASCENSOR.

**Técnica:** Xilografía, aguatinta y aguafuerte.

**Edición:** P.A.

**Papel:** Súper Alfa de 250 gr.

**Matriz:** Chapa de madera y plancha de cinc. 50 x 32 cm.

**Tintas:** Sepia, negro, rojo.

**Realizado en:** Valencia 2008.



“TRIPTICO”. 2008. Xilografía.

### Ficha técnica

**Título:** TRIPTICO

**Técnica:** Xilografía

**Edición:** P.A.

**Papel:** Súper Alfa de 250 gr.

**Matriz:** chapa de madera. 60 x 32 cm.

**Tintas:** negro.

**Realizado en:** Valencia 2008.



“SIN TÍTULO”. 2008. Xilografía

### Ficha técnica

**Título:** SIN TÍTULO

**Técnica:** xilografía

**Edición:** P.A.

**Papel:** Súper Alfa de 250 gr.

**Matriz:** chapa de madera. 24 x 19 cm.

**Tintas:** negro.

**Realizado en:** Valencia 2008.



“SIN TÍTULO”. 2008. Xilografía

### Ficha técnica

**Título:** SIN TÍTULO

**Técnica:** xilografía

**Edición:** P.A.

**Papel:** Súper Alfa de 250 gr.

**Matriz:** chapa de madera. 24 x 19 cm.

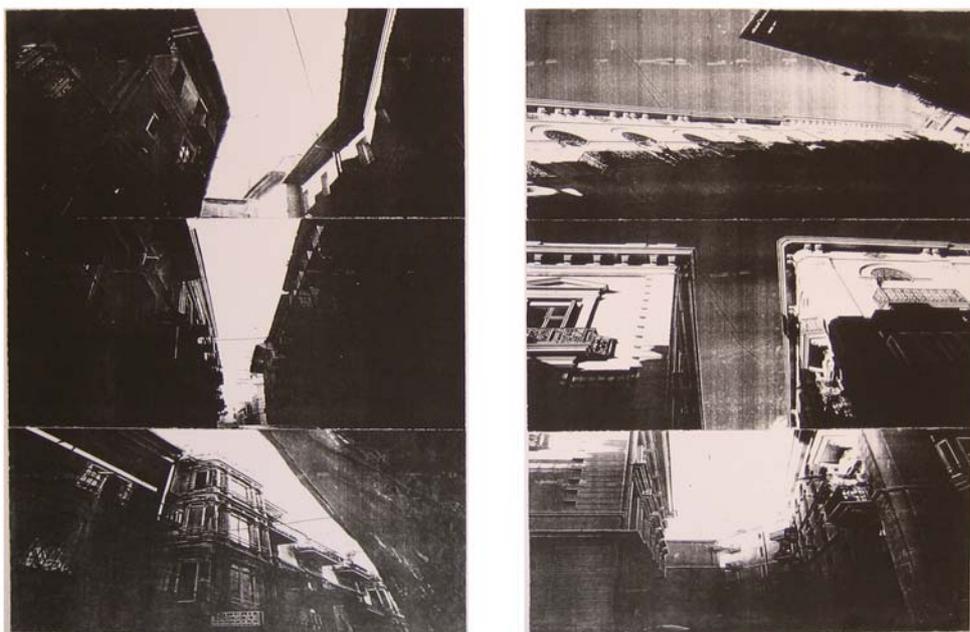
**Tintas:** negro.

**Realizado en:** Valencia 2008.

**CAMINOS DEL AIRE  
Y  
MIRADAS INDICRETAS**

**“Subcarpetas”**

Estos trabajos están realizados con litografía offset, estampados únicamente en negro, tan solo varía el color del soporte. Las fotografías han sido realizadas por mí, son vistas y detalles del barrio del Carmen. Representan una forma diferente de pasear y ver la infinidad de lugares interesantes que en el barrio se esconden.



“CAMINOS DEL AIRE”, 2008. Litografía.

## Ficha técnica

**Título:** CAMINOS DEL AIRE y MIRADAS INDISCRETAS

**Técnica:** Litografía Offset

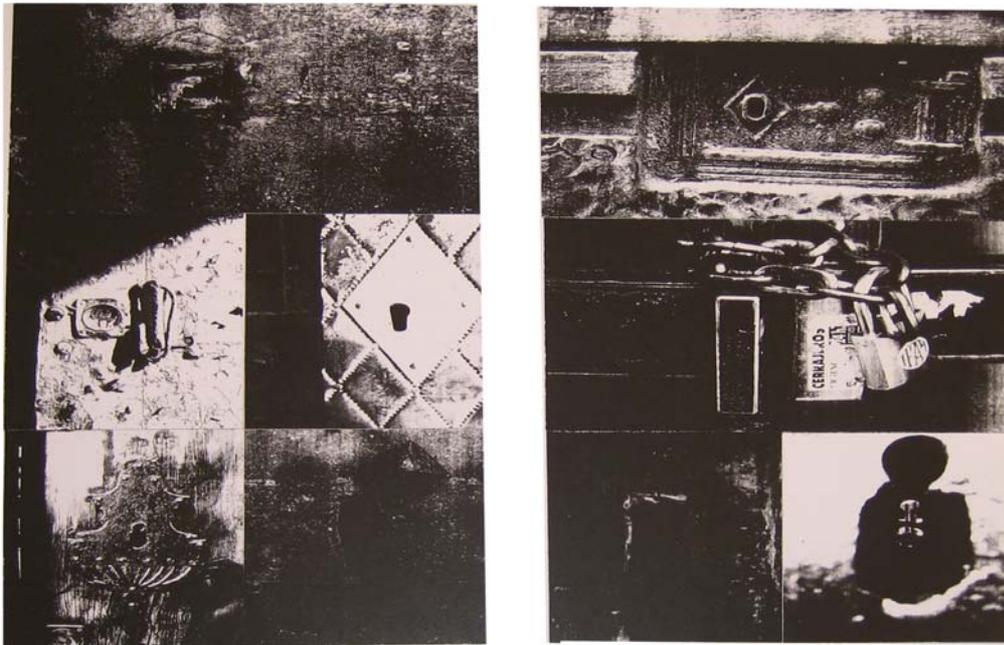
**Color de la estampa:** negro

**Edición:** 20 / 20

**Papel:** Cartulina, blanca y marrón

**Dimensión de papel:** 50 x 65 cm.

**Realizado en:** Valencia 2007.



“MIRADAS INDICRETAS”. 2008. Litografía.

## EDIFICIO DE VANGUARDIA

### Planta

En esta imagen se querido representar la planta de un edificio vanguardista ficticio, es algo raro en mi trabajo no partir de una imagen previa para después abstraerla, en este caso se ha planteado la imagen directamente componiéndola de forma que se quedara con un buen diseño. Es una imagen bastante geométrica y un poco abstracta ya que en un principio y sin tener el título delante todo el mundo lo asemejaría a una obra de Kandinsky, esconde más de lo que parece.

Como a Piranesi solo me es posible diseñar construcciones sin llevarlas a cabo.

### Ficha técnica

**Título:**

EDIFICIO DE VANGUARDIA, planta

**Técnica:**

Litografía Offset, tres tintas

**Color de la estampa:**

Negro, amarillo y rojo.

**Edición:** 20 / 20

**Papel:** Cartulina

**Dimensión de papel:**

50 x 65 cm.

**Realizado en:** Valencia 2007.



## GENÉRICO

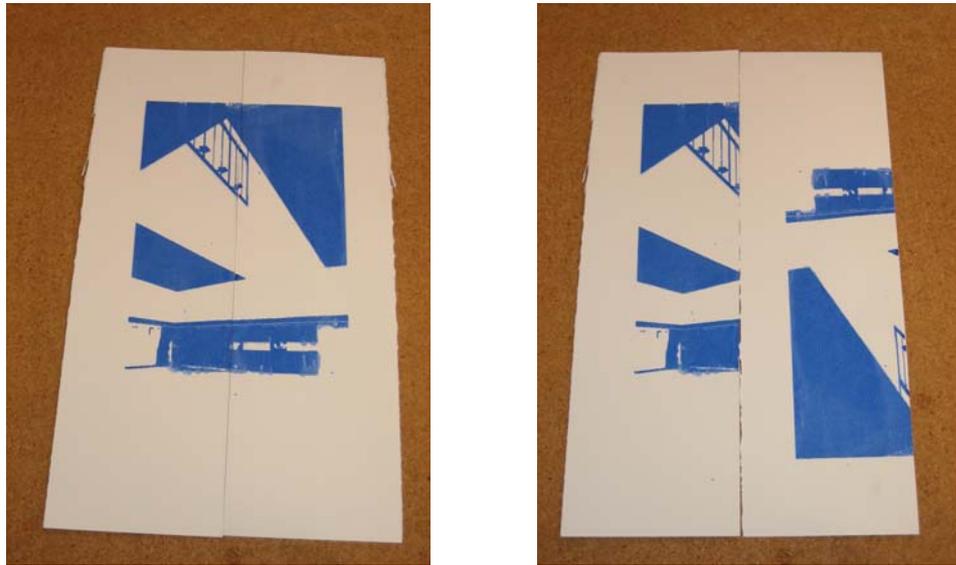
Los siguientes trabajos, han sido realizados por medio de la técnica de la serigrafía. Como podrán observar, siempre es el mismo motivo, pero estampado con diferentes colores y sobre diferentes soportes.

En un primer momento lo que se quería hacer era estampar muchos papeles de colores, para posteriormente recortarlos y crear imágenes fragmentadas. Pero a mi eso de cortar las estampas, no me gustaba mucho, así que opté por estamparlas ya con el papel recortado.



“GENÉRICO”, 2008, Serigrafía. 50 x 32 cm.  
Esta es una pequeña muestra de toda la tirada de P.A. que se hizo.

## GENERICO COMPUESTO



“GENERICO COMPUESTO 1”, 2008. Serigrafía

Durante esta fase lo que se pretendía conseguir era romper la imagen para posteriormente volverla a construir.

En esta fase se hicieron tres ejemplos, de menor a mayor complejidad.



“GENERICO COMPUESTO 2”. 2008. Serigrafía

## GENÉRICO DESCOMPUESTO



Lo que se ha hecho en este apartado es serigrafiar cartulinas, después doblarlas y volver a serigrafiar con otro color. Se ha variado en el color de la cartulina y en la forma de doblarla.

Esta ha sido la parte más divertida del trabajo, aunque no se haya conseguido un trabajo muy pulcro por la dificultad que conlleva estampar papeles con volumen pienso que ha sido una buena forma para investigar sobre las posibilidades de este tipo de soporte.



“GENÉRICO DESCOMPUESTO 1” .2008.  
Serigrafía. Tres cartulinas unidas, dobladas y posteriormente serigrafiadas. (dimensiones variables)



"GENERICO DESCOMPUESTO" 2008.  
Serigrafía.

En este caso es una cartulina amarilla, doblada y posteriormente estampada en negro. Seguidamente ha sido recortada por la parte superior e inferior, para conseguir una mejor composición.

## B. OTROS MÉTODOS

### EL FALLO EXITOSO

El fallo exitoso, consiste en la fundición y creación de la nada de una plancha de grabado, para posteriormente estamparla. Se llama Fallo Exitoso, porqué en un principio fue una plancha fundida que no se podía estampar, porqué todo el metal se desparramó, creando deformaciones y salientes, que impedían el último objetivo que era estamparla.

Al final lo que se hizo, fue aprovechar todos los elementos plásticos que ofrecía esta pieza, para potenciarlos y crear una escultura. Escultura, que aunque esté mal que lo diga yo, quedó muy bien.



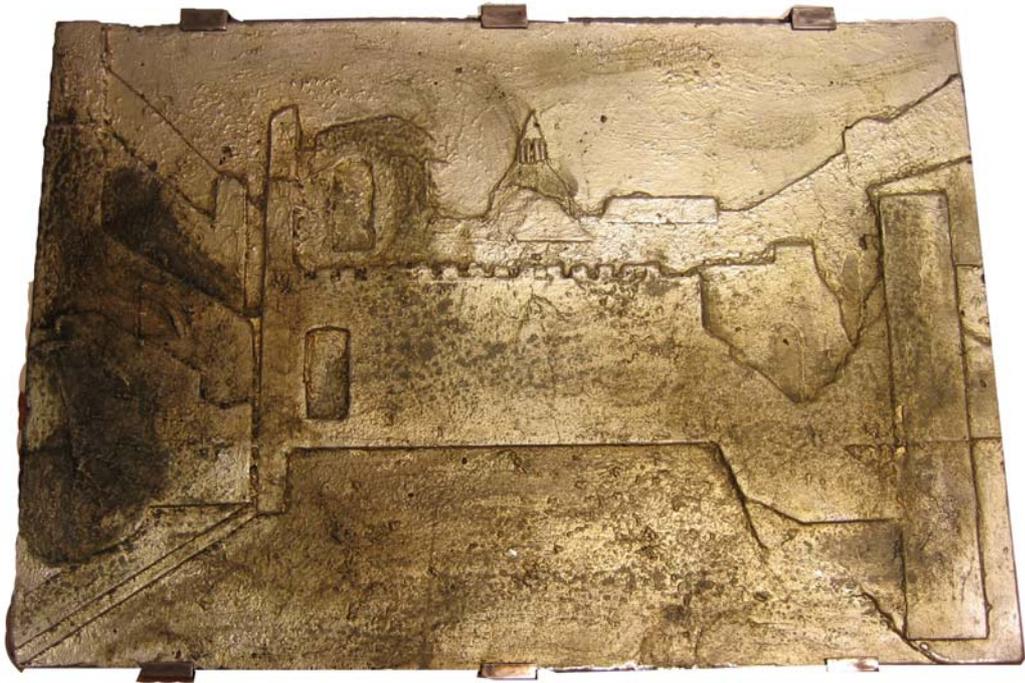
“EL FALLO EXITOSO”, 2008

Fundición en cinc, con aguainta, aguafuerte y pátina de betún de Judea. 70 x 50 cm.

## LA PLANCHA ESTAMPABLE

En esta plancha se han realizado unas intervenciones con ácido nítrico, fresas y escofinas. Siempre con la idea de que posteriormente se iba a estampar.

Si observan la imagen que les mostraremos a continuación de esta plancha verán que tiene un color dorado, este es el pigmento restante que ha quedado de la tinta después de estampar y con la luz provoca este efecto dorado.



“PANCHA ESTAMPABLE”, 2008,  
Fundición en cinc, con aguainta, aguafuerte, lavis. 70 x 50 cm.

## ESTAMPAS

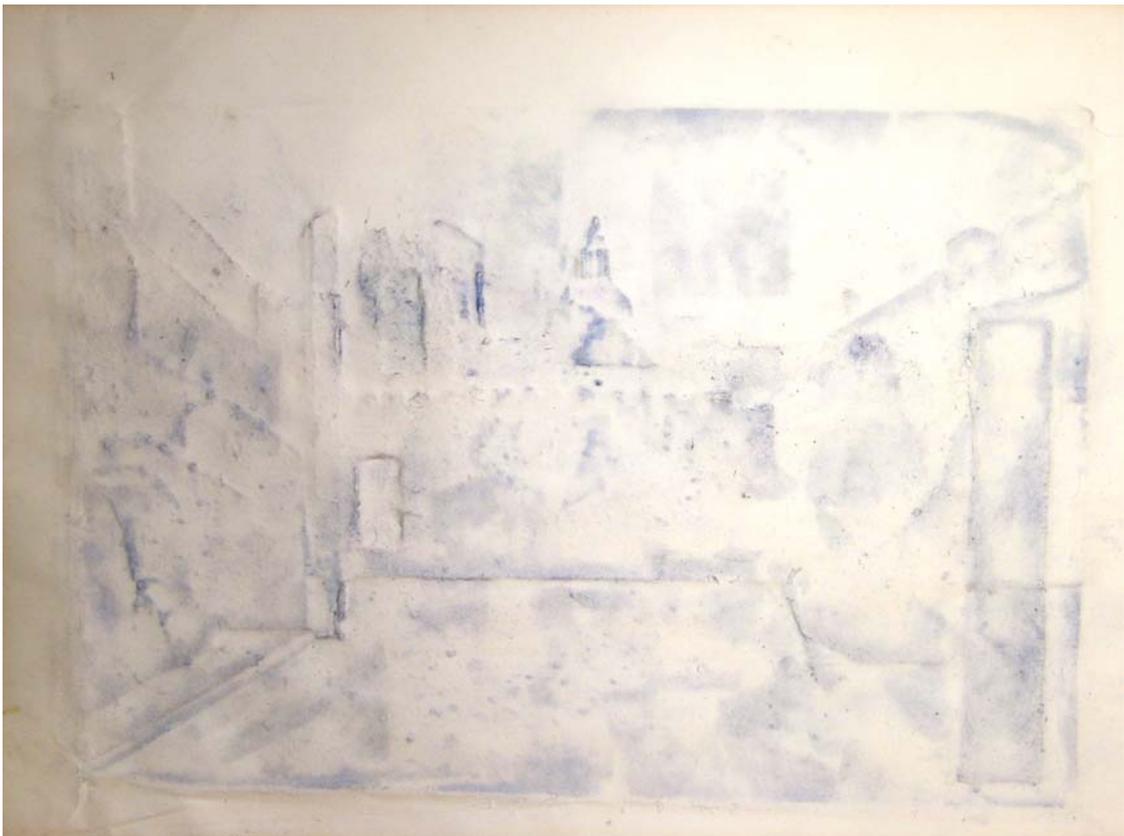
Se han realizado tres estampas, dos de ellas con tinta sepia mezclada con negro y otra solo con un rodillo sucio de azul.

Esta última se ha realizado de forma manual.

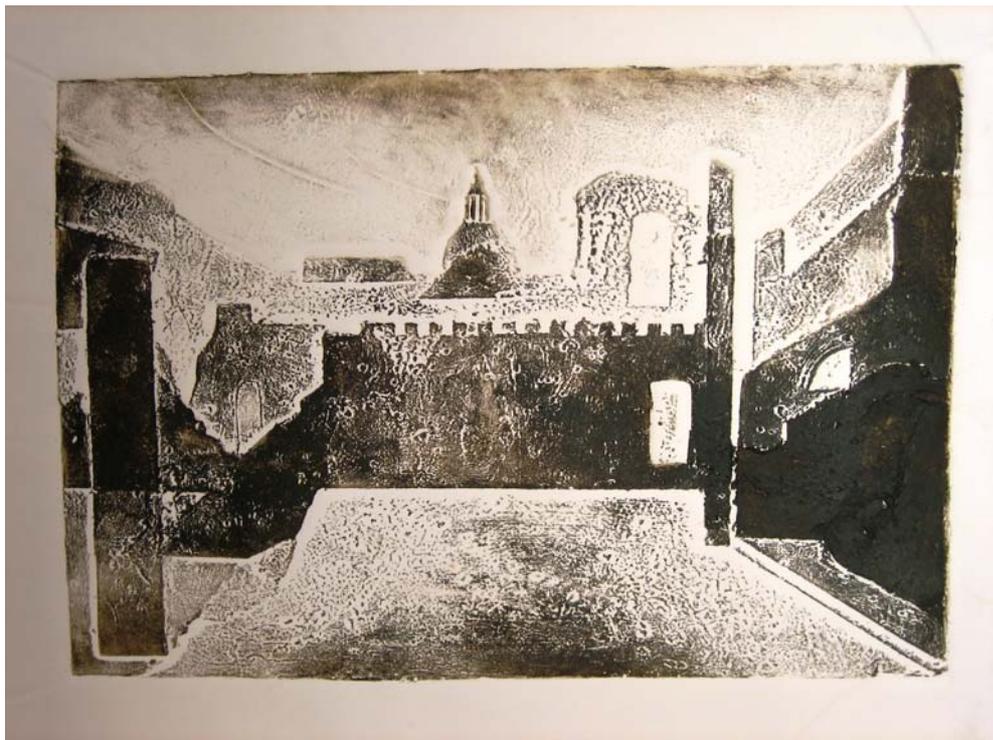
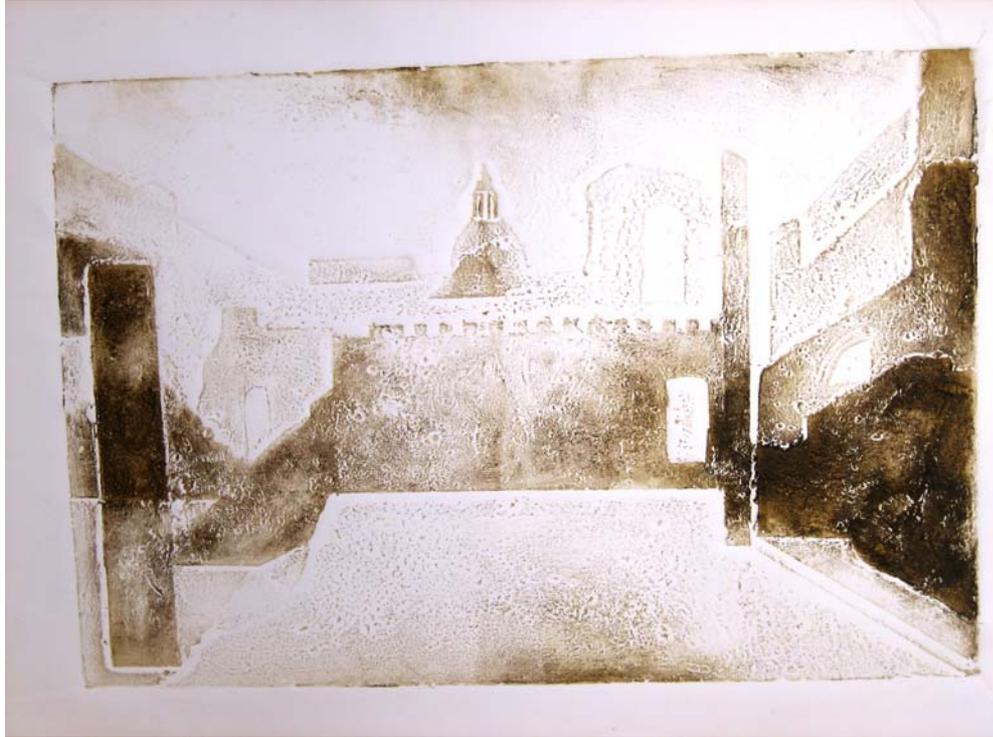
El papel que se ha empleado a si do un Rosa Espina Blanco de 180 gr.

Por motivos de peso y tamaño, literalmente, la plancha pesa y es muy grande, se me ha hecho imposible hacer más de 2 copias en tórculo, ya que el taller donde se encontraba el tórculo adecuado para estampar este tipo de planchas estaba cerrado.

Lo que se espera es realizar algunas pruebas manualmente con diferentes entintados y múltiples recursos de estampación.



Estampa 1, realizada a mano directamente sobre la plancha, podrán observar en la imagen que no está invertida, es porque está extraída por la parte vista del papel.  
Súper Alfa 112 x 76



Estampas 2 y 3, realizadas con el tórculo. Tinta sepia y negro.  
Súper Alfa 112 x 76

## **12. CONCLUSIONES**

“La Representación de la Arquitectura en Grabado” es un proyecto personal que pretende ser la materialización de una búsqueda intensa de mi mismo como artista y de referentes artísticos que me han guiado y me puedan guiar a comprender mejor lo que estoy haciendo y ver a donde quiero llegar.

Más que un proyecto, es una reflexión de todo mi quehacer artístico.

Durante el proceso de trabajo, en un principio lo importante era hacer obra, producir, para conseguir pasar las asignaturas de este master, pero después pasó a ser una investigación en toda regla, como un detective seguía las pista que me iba encontrando hasta llegar donde estoy ahora, sacando conclusiones.

El afán de aprender, indagar y curiosear todo aquello que me fuese posible me permitía hacer cualquier cosa. Siempre he tenido fascinación por la arquitectura y curiosidad en el grabado por aprender formas nuevas, esto me llevó a realizar este proyecto.

Todos los trabajos mostrados durante este texto, han sido realizados durante el master, hay muchos que no han sido incluidos por no hacerlo más extenso de lo necesario.

Durante la parte de investigación de los artistas, pude comprobar que siempre, aunque sea de forma inconsciente tenemos relación con alguna idea semejante a la de los artistas con los que se trabaja.

Este es el caso de la selección de artistas que se ha hecho para este proyecto, muchos de ellos ni tan solo los conocía, fueron por casualidades o por recomendaciones del tutor e incluso de otros profesores, que los estudiara e incluyera en el proceso de investigación.

Uno de los que más me ha fascinado conceptualmente ha sido David Hockney, nunca había visto nada de él hasta que leí el libro “*Así lo veo yo*” y quedé cautivado por sus elocuencias y pensamientos. Eran claros, precisos, mostraban la evolución que había tenido en su obra y cuales sus motivaciones.

Leyendo este libro, me entró la curiosidad de saber más sobre la representación y de más artistas, fue como una inyección de ambición por saber mucho más.

Luego cuando empecé a ver a otros artistas, las conexiones con mi personalidad iban surgiendo solas. Salían de los libros, con Piranesi, el no poder construir y solo tener el dibujo / grabado para mostrar sus obras, como sucede en mi caso. Con John Martin, por el cuidado en todas sus obras en cuanto a la técnica y la correcta estampación de cada uno de sus grabados. Con Escher, por su tracción con las perspectivas y los juegos visuales. Con Christo, por su libertad creadora, esa envidiada libertad creadora, que hasta no hace mucho no podía yo tener.

Todas estas ideas me han ayudado a comprender quien soy y que me gustaría ser.

Otra punto muy importante, ha sido que por fin he podido unir de una forma completa y argumentada mis dos grandes pasiones, el grabado y la arquitectura, aunque con palabras escritas no se puede explicar todo lo que siento por estas dos artes, el haber conseguido escribir, el explicar a otras personas, a los posibles lectores de este trabajo, todas mis inquietudes por fin solucionadas por el momento, me llena de satisfacción y orgullo. Siento que he realizado algo que puede de verdad que le puede servir a alguien en algún momento. Me siento útil.

La tesis "*La Representación de la Arquitectura*" ayudó a menguar una pequeña frustración y obsesión; hacer, ver, investigar, crear y hablar de arquitectura, pero no desde la visión de un arquitecto sino de un artista grabador.

Espero que el presente trabajo haya servido para aportar algo más sobre este apasionante tema y quien lo lea disfrute tanto con él, tanto como yo he disfrutado escribiéndolo. Con este proyecto, quedan fijados los cimientos de otros más ambiciosos que se llevarán a cabo en un futuro no muy lejano.

## **13. BIBLIOGRAFÍA**

## Libros

AUTORES VARIOS, *Historia del las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, volumen 1* Ed: Visor. ISBN 84-7774-699-0  
Edición: 1996

AUTORES VARIOS, *John Martin. 1789-1854, La oscuridad visible, Estampa y Dibujos de la Colección Campbell.* Catalogo realizado por: Bancaja, Calcografía Nacional, Real Academia De Bellas Artes De San Fernando, Ayuntamiento De Madrid, Museo De Bellas Artes De Bilbao.  
Año: 2006.

AUTORES VARIOS, *M.C. ESCHER.* Ed: Facultad de Bellas Artes de Madrid. ISBN: 84-600-7518-4. Año: 1990

AUTORES VARIOS, *Summa Artis (T.32): El Grabado En España, Siglos XIX y XX.* Ed: Espasa-Calpe, S.A. ISBN: 9788423952748. Nº Edición: 1ª, 2000.

AUTORES VARIOS, *Tratados de arquitectura de los siglos XVI-XVII,* [Catálogo de Exposición]; Museu De Belles Arts De València; València : Subsecretaria de Promoció Cultural [etc.], D.L. 2001.

CABEZAS GELABERT, Lino, *El Dibujo Como Invención. Idear, Construir, Dibujar.* Ed: Catedra (Grupo Anaya, S.A.) ISBN: 978-84-376-2472-3 Año: 2008

CATAFAL, Jordi, OLIVA, Clara. *El grabado. Las técnicas y los procedimientos en relieve, en hueco y por adición explicados con rigor y claridad.* Ed: Parragón. Colecciones Artes Y Oficios. ISBN: 978-84-342-2480-3. Tercera edición: 2007

COLOMINA, Beatriz *Doble Exposición. Arquitectura a través del arte.* Traducción: ALFREDO BROTONS, Ediciones Akal, S.A., 2006. ISBN: 84-460-1629-X. Año: 2006.

ERNST, Bruno. *El espejo mágico de M.C. Escher.* Ed Tachen. ISBN: 978-3-8228-3704-7. Año: 2007

FICACCI, Luigi. *Piranesi, Acquaforti/ Grabados / Águas-fortes.* Ed Tachen.  
HOCKNEY, David. *Así lo veo yo*, traducción: Adolfo Gómez Cedillo  
Madrid, ED. Siruela,s.a.,1994, nº págs 247 ISBN: 84-7844-210-3  
ISBN: 3-8228-5093-4. Edición: 2006.

KENNEDY, Adrew, *Bauhaus.* Ed: Edimat Libros, S.A. ISBN: 978-84-9794-053-5. Nº Edición: 1ª, 2006.

MARTÍNEZ MORO, Juan, *Un ensayo sobre grabado*, (A finales del siglo XX) Cantabria (España), ED. Creática, nº págs. 155, ISBN: 84-921012-9-6

SABARSKY, Serge, *Grafica Dell'Espressionismo tudesco.* Catálogo, Milán  
Palacio de la Permanente, diciembre 1984 – enero 1985. Venecia  
"Ca'Pesaro, febrero – Marzo 1985

TREUMUND, Felix, Traducción, *M.C.Escher, Estampas y dibujos.* Ed Tachen. ISBN: 3-8228-1309-5. Edición: 2002.

**Webs:**

CHURCH, Jok. <http://www.christojeanneclaudef.net/index.shtml> (Acceso 11/11/2008)

ESCRIBANO, Alicia y CASTELLAR, Vicent.1 de septiembre de 1.997  
<http://www.uv.es/~buso/escher/index.html> (Acceso 11/11/2008)

<http://www.davidhockney.com/index.php> ©2003–present  
DavidHockney.com (Acceso 11/11/2008)

<http://www.masdearte.com> (acceso 11/11/2008)

M.C.ESCHER.

<http://personal.telefonica.terra.es/web/jack/escher/biogra.htm> (Acceso 11/11/2008)

PIRANESI. <http://www.geocities.com/soho/museum/2124/galeria.htm>  
(Acceso 11/11/2008)

RÁBAGO, JOAQUÍN (EFE)

<http://www.elmundo.es/elmundo/2006/10/11/cultura/1160588316.html>  
Actualizado viernes 13/10/2006 11:51 (Acceso 11/11/2008)

THE M.C. ESCHER COMPANY B.V.

<http://www.mcescher.com/indexuk.htm> (Acceso 11/11/2008)

## **14. ANEXOS**

**Christo: "La gente no conoce mi nombre, pero conoce mis obras"**

**Tras 10 años de gestiones, el artista empaqueta el Pont Neuf, el puente más antiguo de París ESTHER FERRER 22/09/1985**

El empaquetamiento con telas del Pont Neuf, el puente más antiguo de París, se concluye esta tarde, y a partir de mañana permanecerá expuesto durante 14 días. Carpinteros, alpinistas, hombres, ranas y técnicos de distintas categorías profesionales han trabajado en este proyecto diseñado por un artista original y controvertido: Christo, un búlgaro de origen, especialista en sortear todo tipo de obstáculos -técnicos y administrativos- para envolver con telas resistentes monumentos o espacios. En esta entrevista, completada con información sobre sus obras y proyectos, Christo habla de las motivaciones artísticas y personales que le inspiran.

La constancia es, sin duda alguna, una de las virtudes de Christo (Gbrovo, Bulgaria, 1935), pues han sido 10 años los que le han costado conseguir los permisos necesarios para realizar uno de sus proyectos más queridos: empaquetar el Pont-Neuf, el más antiguo de París. Hasta finales de junio pasado -tras muchos avatares, consecuencia de los intereses y manipulaciones políticas-, el último permiso, el del prefecto de la ciudad, parecía definitivamente imposible de conseguir. Para estas fechas, el artista había comprometido en el proyecto la cifra de casi dos millones de dólares (unos 340 millones de pesetas). Por fin, gracias a la intervención personal del presidente de la República Francesa, se dio luz verde al proyecto.

**Pregunta.** ¿Por qué el Pont Neuf y no la torre Eiffel, el Arco del Triunfo o Notre-Dame?

**Respuesta.** Todos mis proyectos los decido por razones puramente personales. Si no hubiera vivido en París entre 1957 y 1964 quizá éste no hubiera existido nunca. Lo elegí porque, además de ser una obra excepcional de arquitectura y urbanismo, el puente más antiguo (1578-1606) y hermoso, tuvo y tiene desde su origen un papel importante en la vida de la ciudad, siendo además un punto de encuentro de sus dos partes divididas por el Sena. Nunca se vio convertido en un objeto de arte en sí mismo, y yo decidí hacerlo.

Desde que empecé con mis proyectos *in situ*, en 1961, trabajo siempre espacios que ya han sido manipulados, organizados por el hombre. En esta organización yo introduzco un elemento provisional de perturbación. Una vez empaquetado, todos estos elementos arquitectónicos y urbanísticos son apropiados por la obra de arte. El empaquetamiento no desvirtúa su función. El Pont-Neuf empaquetado seguirá siendo un puente, por el que pasarán personas, coches y barcos, envuelto en la tela; con sus formas, que pone de relieve, y además eliminará algunos deterioros producidos por los años, la erosión, la contaminación, etcétera. La tela creará en algunas partes, por sus pliegues, volúmenes, y los contrastes de luz y sombras serán más visibles, por ejemplo, en los arcos. En París yo quería hacer algo sutil. No me veía introduciendo una forma arrogante, chocante, extraña en este espacio que ha crecido orgánicamente durante siglos. Hacer en este contexto algo agresivo me parecía fácil, trivial. Aunque la obra es muy compleja, en cuanto a su realización, lo que más me interesa es la forma en que se integrará en el resto de la ciudad. Por ello el color de la tela es similar al de la piedra de París. De lejos no parecerá empaquetado, sólo se verá al acercarse y por el movimiento de la tela.

**P.** Con frecuencia, cuando se habla de su trabajo, se trata fundamentalmente del precio, en dólares; de los miles de metros de tela, cables; de la proeza técnica que supone, etcétera. Pocas veces se analiza desde el punto de vista estético.

**R.** Es una cuestión interesante. Pero ocurre que aunque mis proyectos siempre tienen una dimensión pictórica -como, por ejemplo, el de ¿maumi?, donde la tela sobre el agua parecía una pintura abstracta, o escultórica, como el de Australia-, tienen también otra arquitectónica y urbanística que es fundamental. Conseguir el permiso para hacer el Pont-Neuf me ha costado prácticamente 10 años, casi como construir una autopista, lo que significa que la magnitud del proyecto es tal que no puede limitarse a una discusión de orden estético.

Lo que más me interesa es cómo se integra en la vida de la gente durante el tiempo que dura. De mi trabajo hay algo que me gusta mucho: gran cantidad de gente no conoce mi nombre en absoluto, pero conoce mis obras; al contrario de lo que ocurre con otros artistas que todo el mundo sabe cómo se llaman, pero no conocen, o muy vagamente, lo que han hecho. Creo que el impacto visual de mis obras es considerable. Son imágenes que quedan profundamente grabadas en

la memoria, y esta imagen pasa necesariamente por la magnitud física de la tela, los cables y todo el resto.

**P.** Sus proyectos son siempre efímeros. ¿Es una idea que le interesa a nivel filosófico, viene dada por la misma dinámica de la obra o simplemente es una razón práctica?, pues resulta costosísimo y, por supuesto, aburridísimo ocuparse de su mantenimiento.

**R.** Como todos los artistas, no hago más que aquello que me interesa. Una de las características principales de mis proyectos es su radicalidad, una radicalidad que abarca muchos niveles -el económico, por ejemplo-, pues nadie puede comprarlo ni venderlo, apropiárselo de la manera que sea.

El proyecto está pensado y realizado para trastornar, desordenar y desplazar las ideas adquiridas sobre lo que es arte; al radicalizar la noción de objeto de arte, de perennidad, obliga a una revisión de la idea del arte en sí mismo. Pero además el material que empleo, la tela, tiene algo de nómada. Pienso que la fisicalidad del proyecto debe expresar la dimensión de su fragilidad, lo que hace también que la gente vaya *urgentemente* a verlo, porque saben que es frágil, perecedero, que puede pronto desaparecer.

### **Individualismo del artista**

**P.** Usted ha rechazado el encargo de empaquetar la estatua de la Libertad con motivo del centenario; se niega a aceptar encargos. Sin embargo, muchos artistas los aceptaron sin menoscabo de su libertad y la calidad de la obra.

**R.** Creo que una de las cosas más importantes del arte del siglo XX es el individualismo. Todos los *ismos* han sido gritos del artista para conseguir ser él mismo. El arte hoy es practicado en un sistema que comprende desde la pequeña galería de vanguardia hasta el Ministerio de Cultura, becas, encargos, etcétera; es decir, este sistema comprende hoy uno o dos millones de personas en el mundo que han creado un club privadísimo, un espacio protegido donde funciona una serie de valores comunes.

Mis proyectos están siempre fuera de este club, tienen lugar en un espacio no preparado; por eso tienen también ese carácter de suicidio. Pero ocurre que una

vez introducido este proyecto en su espacio no protegido desarrolla una fuerza imprevisible, irreglamentable, lo contrario de lo que ocurre en el interior del sistema del arte. Mis proyectos son como un desafío conmigo mismo que me impide protegerme en la seguridad, y además me obligan a una gran sinceridad también conmigo mismo, y no concibo otra forma de hacer arte.

## **ANEXO 2**

**Extracto de la entrevista realizada a Christo y Jean-Claude por James Pagliasotti, que se encuentra en la página web:**

**<http://www.systranlinks.com/>**

An Interview

with Christo and Jeanne-Claude

Interview with Christo and Jeanne-Claude

By James Pagliasotti

January 4, 2002

The artists Christo and Jeanne-Claude were born Gemini-like at the same hour on June 13, 1935, he in Gabrovo, Bulgaria as Christo Javacheff of an industrialist family and she in Casablanca, Morocco as Jeanne-Claude Denat de Guillebon of a French military family. Christo studied at the Fine Arts Academy in Sofia from 1953-56 and escaped from Prague to the West in early 1957.

Jeanne-Claude was educated in France and Switzerland, and earned degrees in philosophy and Latin from the University of Tunis. They met in Paris in 1958 when Christo was commissioned to do a portrait of Jeanne-Claude's mother.

In 1964, they and their son, Cyril (today a noted poet, born 1960) immigrated to New York City, where they have since resided.

Eye-level:

Although you work primarily with fabric, you've used other media, as well. Is there a definition you are comfortable with in describing your art?

Jeanne-Claude:

Christo and I believe that labels are very important, but for bottles of wine, not for artists, and we usually don't like to put a label on our art. If one is absolutely necessary, then it would be environmental artists because we work in both the rural and the urban environment.

Eye-level:

What is the division of labor between the two of you in creating your work?

Christo:

Jeanne-Claude and I have been working together since our first outdoor temporary work: "Dockside Packages, Cologne Harbor, 1961." The decision to use only the name "Christo" was made deliberately when we were young because it is difficult for one artist to get established and we wanted to put all the chances on our side. Therefore, we declared that Christo was the artist and Jeanne-Claude was the manager, the art dealer, the coordinator and the organizer. And, this served us very well for many years. Of course, all our collaborators always said, "Christo and Jeanne-Claude", but for the public and the media, it was "Christo." By 1994, though, when my hair had turned gray and Jeanne-Claude's hair had turned red (laughter), we decided we were mature enough to tell the truth, so we officially changed the artist name "Christo" into the artists "Christo and Jeanne-Claude."

All works created to be indoors, from 1958 until today, such as *Wrapped Objects and Packages*, drawings, collages, scale models and lithographs are works by "Christo." All works created to be outdoors, and the large scale indoor temporary installations, are works by "Christo and Jeanne-Claude."

Eye-level:

Most of your work can truly be described as monumental. What inspires you to work on such a large scale?

Christo:

People think our work is monumental because it's art, but human beings do much bigger things: they build giant airports, highways for thousands of miles, much, much bigger than what we create. It appears to be monumental only because it's art. We have created indoor installations inside museums, like the *Wrapped Floor* at the Museum of Contemporary Art in Chicago in 1968, and not monumental at all by any standards.

Jeanne-Claude:

Even one of our outdoor projects, which was the Wrapped Walkways in Kansas City, Missouri in 1978...Christo likes to say: if some of our works are symphonies, then Wrapped Walkways was chamber music.

Eye-level:

What do you want to provoke in people who view your work?

Jeanne-Claude:

You see, what is it that we do? We want to create works of art of joy and beauty, which we will build because we believe it will be beautiful. The only way to see it is to build it. Like every artist, every true artist, we create them for us.

Christo:

Every true artist does the same. We create those works for ourselves and our friends, and if the public enjoys it, that is only a bonus but that is not created for the public.

Jeanne-Claude:

It is a little bit (like) on a human level...if you compare our work, let's say, a father and a mother are walking down the street and they are holding the hand of their little child, and someone stops them and says, "Oh, what a beautiful child!" Of course, the father and the mother are very happy, but everybody knows that they didn't create that child so that people will enjoy it. Each one of our projects is a child of ours...even though we do have a homemade child, but he is 41 years old now. His name is Cyril, he has five books published of his poetry, and he signs Cyril Christo.

Eye-level:

Some people say that your work is not "art" but rather engineering. How do you respond?

Christo:

Well, that is simple because, if you try to imagine a human being doing chemistry, mixing pigments, adding an egg, putting a little bit more oil, more of a different pigment. Now, that is pure chemistry? Or is it Leonardo DaVinci or Michelangelo

preparing to paint a fresco on the wall? So, you could say that's chemistry, but it's definitely art. If you imagine two ironworkers with their hardhats and a forklift, lifting giant slabs of steel, now is that construction work or is Alexander Calder preparing a sculpture?

Eye-level:

You describe the actual installation of your projects as the "hardware" part of your work, the preparation being the "software." The "hardware" part of your work is very ephemeral. How does the relatively brief duration of your work, from the time it is installed until it is removed, affect its impact?

Jeanne-Claude:

It greatly affects the impact because the temporary character of our works, our large scale works, is an aesthetic decision on our part. Throughout the millenniums, for 5000 years, artists of the past have tried to input into their works of art a variety of different qualities. They have used different materials, marble, stone, bronze, wood, paint. They have created abstract images, figurative images, religious images, profane. They have tried to do bigger, smaller, a lot of different qualities. But there is one quality they have never used, and that is the quality of love and tenderness that we human beings have for what does not last. For instance, we have love and tenderness for childhood because we know it will not last. We have love and tenderness for our own life because we know it will not last. That quality of love and tenderness, we wish to donate it, endow our work with it as an additional aesthetic quality. The fact that the work does not remain creates an urgency to see it. For instance, if someone were to tell you, "Oh, look on the right, there is a rainbow." You will never answer, "I will look at it tomorrow."

Eye-level:

That may answer the next question then. Do you ever contemplate a permanent construction? If so, what would it be? If not, why not?

Christo:

Right now, we have 3 works that we call "in progress." One we started in 1979 is called The Gates, Project for Central Park, New York City. Started in '79, we still

don't have the permission. (Note: since the time of this interview, permission to install The Gates has been granted.) The other work we started in 1992, it is called Over the River, Project for the Arkansas River in the state of Colorado, we haven't got the permit yet. And, we are working at both of those, trying to get the permit. Therefore, we do not know which one will be realized next. (Note: See previous note. The Gates will be the next realized work.)

Jeanne-Claude:

But, there is a third one that we have not totally abandoned, which is called the The Mastaba of Abu Dhabi, Project for the United Arab Emirates. We started it in 1978, we went 9 times to the Emirates, 9 times trips of 15 days each.

Christo:

But that one would last not 14 days, but it would last much longer, because it would be made of oil barrels. That could stay, not forever, because we believe that nothing exists that is forever, not even the dinosaurs, but if well maintained, it could remain for four to five thousand years. And that is definitely not forever.

Eye-level:

But it will undoubtedly outlast the supply of oil in that part of the world.

Christo: Yes, not the supply, maybe, but the need.

Eye-level:

Is it difficult as a woman to work in Muslim countries?

Jeanne-Claude:

Yes, that is why we chose the United Arab Emirates, because in the Gulf region, it is the one country that would accept a woman. When Shaikh Zayed, ruler of the United Arab Emirates, went to welcome Queen Elizabeth at the harbor, he said, "I salute you, Elizabeth, Queen of England." But when she had visited (laughter) Saudi Arabia and the other Gulf countries, she was welcomed as "Elizabeth, King of England." (more laughter) And the wife of Zayed in the UAE, Fatima, drives her own car. So that was the only place where I could be working, together with Christo.

Eye-level:

The cost of constructing your work is enormous, yet you accept no sponsorship, no commissions nor any public funds. Nor do you accept volunteers, but rather pay everyone who works with you. All of the cost reportedly is borne by the sales of your drawings for the project. You have said that ensuring your freedom and the integrity of your work are the reason you do things this way, but one nevertheless assumes that artists of your stature could negotiate a sponsorship agreement that was free of constraints. Is your position in this matter polemical, or is the process of financing your work as you do an integral part of your art?

Christo:

There are a few mistakes in your question. First, it is not the drawings of that project that pays for the expenses of that project. We sell everything we have, from the early packages and wrapped objects of 1958 that we have in our storages, and any preparatory drawings for any project that we have available, we sell them and it pays for the expenses of one project. So, it's not only the preparatory works for one project. That wouldn't be possible.

Eye-level:

So all of the software from all of the projects pay for whatever you're working on at the time?

Christo:

No, no, not the software. Because we do not sell photographs, we have no royalties on books, posters, postcards. We don't sell technical drawings except when they are incorporated into a drawing or a collage. We do not sell any part of the software. The preparatory drawings and collages and scale models cannot be called software. They are works of art in their own right.

But, we sell everything we can sell, to museums, private collectors and art dealers, and when we were spending \$13 million to wrap the Reichstag, many, many of the sales were of collages and drawings, preparation work for The Gates, Project for Central Park, preparation work for Over the River, preparation work of older projects, Valley Curtain, Wrapped Coast, Running Fence, everything we still have for sale, as well, and that's where the bigger money is,

the early works of the '50s and '60s, the early packages and wrapped objects, which is what museums want.

Jeanne-Claude:

About accepting of sponsorships, we have drawers physically, those steel drawers, filers, filled with offerings from sponsors and we always refuse, because we do not believe that there can be an offer without strings attached. It doesn't exist. Only Santa Claus, maybe, but we never met him.

Christo:

I often say, "Our work is a scream of freedom."

Jeanne-Claude:

And, about paying everybody who works, that is correct but with some exceptions. One exception is my mother, who worked at almost every project and was never paid. And the only other exception is at the Wrapped Coast in Australia in 1969 where we had hundreds of paid workers, 11 architecture – not art -- architecture students were working.

Christo:

They were the best workers, they arrived earlier than anybody in the morning, left last in the evening, refused to be paid, and 3 of them are today very well known artists in Australia. Not architects. They switched and became artists.

Eye-level:

We should ask if your mother, since you're not paying her, did she ever receive the portrait that Christo was doing of her when you two met?

Jeanne-Claude:

Well, that she paid Christo, that's how he paid the rent. You see, young 23 year old Bulgarian refugee Christo Javacheff in Paris could not sell his early wrapped cans or wrapped objects. In fact, even for free, people wouldn't put things like that in their home. Today it is at least, just the Cans, in 5 museums, the early works are in hundreds of museums. But then he couldn't sell them. He still had to eat and pay his rent, so he found he had three ways to survive. He washed

cars in garages, he washed dishes in restaurants, but those were painful work and very little pay. But the third way he found to survive was to paint portraits, oil on canvas, of people who wanted their portrait. And that was big money and really fast, three sittings and its done, and those portraits he would sign “Javacheff” - his family name – but his art he was signing “Christo” to make a difference.

Eye-level:

Are any of those portraits still in your personal collection?

Christo:

In our collection are only two, both are wrapped portraits of Jeanne-Claude. “Wrapped Portrait of Jeanne-Claude,” I painted oil on canvas, signed Javacheff, then I wrapped it in transparent polyethelene and ropes, and signed Christo.

Eye-level:

To return to the question of how you finance your work, it’s very unusual in the art world and very impressive. Is it done only because you want to avoid any entanglements, or do you see the process of moving from the software to the hardware as an integral part of your art? In other words, if you were independently wealthy, would you just go out and do the installations and not bother with the selling of the drawings?

Christo:

That’s a very good question and we have never thought of it, because (laughter) we have never been independently wealthy and so we have no idea. But the drawings are not created only to be sold. The drawings are extremely important to clarify our ideas and to crystallize the idea. And for every project, because it takes years, you can see the early drawings and collages as just a simple, vague idea, and through the years and through the negotiations of getting the permit, you see that every detail is now clarified.

Jeanne-Claude:

We have been working with the engineers, we know the site by heart, and the last drawings, which are done just before completion, because Christo never does preparatory drawings after a project is completed, then you can see that it's unbelievable! It almost looks like we've seen a photo of the project. It's so perfect! And this is how our engineers can build it, because finally, its neat and clear and crystallized, exactly what it will look like.

Eye-level:

Your work by its nature draws the public into the process before it is built. They visualize it in terms of why they support it or why they oppose it. How does that interaction with the public shape your work?

Jeanne-Claude:

It doesn't shape the work. It only shapes whether we get the permit, or not. It doesn't shape the work itself because we have never changed an idea, we have only crystallized it and made it clearer. Our work is not just painting or just sculpture, even though it has elements of painting and sculpture, but it's also architecture, environmental planning, all these things. Nobody has ever discussed a painting before the painter has painted it. Nobody has ever discussed a sculpture before the sculptor has sculpted it. But everybody discusses a projected new airport, new highway, new bridge, before they are created. Our work encompasses all these elements.

Eye-level:

You are viewed as controversial artists. What do you see as the source of that controversy?

Jeanne-Claude:

This is a great compliment because we are 66 years old and to be still today called controversial makes us feel so young. It's marvelous! (laughter) Imagine, they call us avant garde and controversial after 44 years of work. It's fabulous! Controversial is because we never do twice the same work. We will never wrap a bridge again as we did in 1985 in Paris when we wrapped the Pont Neuf, the 400 years old bridge. We will never wrap a bridge again. We will never build

Umbrellas again. We will never wrap a parliament again. We will never do a Valley Curtain or a Running Fence. We will never surround any islands, as we did in Florida in 1983, when we surrounded 11 islands with pink floating fabric in Biscayne Bay, Miami, Florida. We will never do again the same.

Christo:

Therefore, when we arrive in a place and talk to new people about a new image, it is very hard for them to visualize it. That's where the drawings are very important, because at least we can show a projection of what we believe it will look like. We tell them that we believe it will be beautiful because that is our specialty, we only create joy and beauty. We have never done a sad work. Through the drawings, we hope a majority will be able to visualize it.

If, in Colorado today, were we to tell the people: you have a beautiful bridge. May we please wrap it? Look at this book. It's 400 pages, showing you how beautiful the bridge in Paris looked. Probably everybody would say, "Oh! That is magnificent. Yes, you may wrap our bridge." But we have no wish to wrap again a bridge. Therefore we have to go over the fact that all human beings are afraid by what is new. It is our work to convince them that they will enjoy it, and even if they don't, to allow us just for 14 days to create that work of art.

Eye-level:

Although you have never purposely created any works that were sad by their nature, while building The Umbrellas, Japan-USA, 1984-91, a worker tragically was killed. Did that accident change your approach to your work in any way?

Jeanne-Claude:

The first part of the question is, unfortunately, there were two accidents and that is quite a spooky thing because The Umbrellas, Japan-USA were one work of art in two parts, like a painter might paint a diptych, one work in two paintings. It was one work in two parts and a few days after a visitor was killed by an umbrella in California, a few days later, we had to fly to Japan, where one of our workers was killed, not by an umbrella but by a very freak accident. He was underneath high tension lines in the wet rice fields and the electricity jumped – he never touched it – it just jumped down to him. It does happen one time in a million, and it electrocuted him.

Christo:

You ask if this has changed our life. No, we were of course devastated, but you have to realize, when you have over 2000 workers, over 3 million visitors, any human endeavor on a large scale, unfortunately, whether it is the Brooklyn Bridge or building skyscrapers, there are casualties. We realize how lucky we have been never to have a problem before. We were devastated, but it did not change at all because there was nothing we could have done. The freak storm that came (in California) left half of the city of Bakersfield, 39 miles away (from Umbrellas), in a blackout, tore down pylons, electric pylons down, people were electrocuted 20 miles away from our Umbrellas. It was a freak accident; there's nothing we could have done about that.

Eye-level:

Your creative process as artists, from the time you conceive a project, through the financing of it, the permitting, public hearings and so forth, to its construction and dismantling, is unique. Would you take the time to describe the process in detail for a work such as *Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-95*?

Jeanne-Claude:

In your question, I would be very happy if you replaced the word "dismantling" by "removing." Because dismantling is like a dismemberment, it's dislocation and it's horrible. (laughter) Now, to describe the process of the *Wrapped Reichstag*, which went from 1971 to '95, there is an entire book about that, because each one of our projects has its own book. The book is not an art book, meaning it's not written by an art historian. It's all the legal papers, they are reproduced exactly and they are readable – there's eight on one page but still they are readable – all the engineering, all the negotiations, photos of the meetings. How soon do you need to write this? Is it urgent? Because I'll be happy to send you a book. It's almost impossible to...you know, from '71 to '95, that's 25 years, almost 26...I would rather you look at the book and write your own...

(At this point, Christo and Jeanne-Claude instruct an assistant to ship a copy of the book, marked "Urgent," to the interviewer, who thanks them for the unexpected bonus.)

You'll have the book and you can figure it out for yourself.

Eye-level:

As environmental artists, your track record for restoring sites to their original condition is well established. Is it getting easier to win over the public and public officials to your projects, or are their concerns pretty much the same each time you begin something new?

Christo:

Right now, in Colorado for the Over The River, and until recently in New York for The Gates, Project for Central Park, we had to suffer the fact that we wrapped the Reichstag in Berlin. Because in Colorado and in New York, they tell us, "We do not want 5 million visitors in 14 days, as you had in Berlin." Now, this is still true in Colorado. It is no longer true in New York. Unfortunately, after September 11th, I am sure that New York will want visitors and needs visitors. But, as always, the fear of the unknown, because it's a new image, no, it's not easier today than it was when we were younger. It is not. Different people, different place, different image, and no precedent. You see an architect can show a skyscraper and say, "Well, I built this one so now I want to build that one." He has a precedent. "I built this bridge, now I want to build another bridge." We can't do that because it's always a new image.

Jeanne-Claude:

We always restore the land to its original condition, with two exceptions. For the Valley Curtain, the owners of the east slope and west slope requested that we please leave the main foundation up there in the mountain as a memento, and we had the contract with them stating that if, within the next 20 years, and that was in 1972, if within the next 20 years, they wish us to remove them, then we will of course do so at our expense. The 20 years have gone by, the people of Rifle very proudly show those and would be absolutely sad if we were to remove them. So, we have left them there at the request of the landowners.

Christo:

The other exception where we did not at all restore the place to its original condition is the Surrounded Islands. Before we installed our fabric, we had our workers remove 42 tons of garbage off the beaches of those islands. We never brought the garbage back. (laughter)

Eye-level:

Most of us in the West were introduced to your work by the Valley Curtain at Rifle Gap some 30 years ago. Now, in addition to The Gates, you are developing the Over the River Project for the Arkansas River. What is it about Colorado that has inspired you to work here twice?

Jeanne-Claude:

Well, you see, we did two projects in California. In 1976, we completed the Running Fence that was 24 and 1/2 miles long, running up and down the hills of Sonoma and Marin Counties, one extremity was inland and the other extremity into the Pacific Ocean. We went back to California to build The Umbrellas, Japan-USA. The USA part was in California again. We always have a great affection for our sites and we love to return there. Maybe it's a bit corny, but we love to hold hands and look at, in our mind's eye, our work that is no longer there but the site is there. After the Valley Curtain of '72, like all other sites all over the world where we have worked, we have great affection for Colorado.

Christo:

Now, in order to find the site of the Arkansas River, we explored the Rocky Mountains of the United States, not of Canada, and we looked at 89 rivers in 5 states. We found two in Colorado, the Cache la Poudre, which is in the northern part of Colorado and the Arkansas River. But we had found many other rivers, and six of them were suitable for the project.

We drove a total of 5,000 miles with only two collaborators. Then we went back together with our engineers and we measured each one of those rivers, measured the width, and there were many considerations. The river had to first have water in it, because we found one in a southern state that was absolutely beautiful but there was no water in there. So it had to have water in it.

Usually when you have a course of water, a river, you have a curtain of trees growing on the side, which means you wouldn't be able to see the work because the curtain of trees would hide it. We wanted to have a road running all along the river so that, as you drive slowly, you can see the work of art. You can also see it

from underneath when you raft, so it had to be a rafting river. It had to have elevated banks right and left so that we can hang the cables on which the fabric will be suspended. So we need high banks, so that the rafting can continue. After all those considerations, and we have measured 6 rivers in 5 different states, we all decided with the engineers that the Arkansas River was the most suitable. It even has a road running all along the side, no curtain of trees, and it has railroad tracks on the other side, which was a great bonus. That is why the Arkansas River was chosen.

Eye-level:

What is the status of the Over the River Project?

Jeanne-Claude:

Right now, an environmental impact report is being prepared. It will be a big book of over 250 pages. It is done by a company in Colorado, which has been chosen by the local government of the Arkansas River, but at our expense. We get the bills. They have been working on it for over two years now and we have already spent more than \$250,000, just for the environmental impact study. When that will be ready as a draft, it will be distributed to all the public places along the route of the project, like the post office, the city halls, the schools, so that the public can look at it. And some of those who are against would say, "Ah, you forgot about the butterflies, what about those butterflies?" Then the engineers who have prepared it will answer, "If you look at page 257, you will see that we are talking about the butterflies." That's just an example. If we have indeed forgotten something, which might happen, since this is only a draft there is time to correct it and say that no alligator will be endangered, for instance. (laughter)

Eye-level:

Is there any way to project at this point when Over the River might be installed?

Christo:

Until a few months ago, we were always saying that it would be 2004 at the very earliest. It's more like 2005. But now, today, we don't know if Over the River is truly the next project to be realized, because something very nice happened to

our life in November in New York. We have a new mayor, Mr. Michael Bloomberg, who is a fan of ours and he likes very much the idea of The Gates. It could very well be out of a wonderful political miracle (laughs) we might do The Gates before Over the River. So, today our life is a question mark.

Eye-level:

Have any of your works meant more to you than others? Do you have favorites among them?

Jeanne-Claude:

We always say that each one of our projects is a child of ours, and a father and mother who have many children will never tell you which one is their favorite. If people insist that we have to have a favorite one, then we say, "Okay, you are right, we do have a favorite one and it's always the next one."

Eye-level:

Are there any new projects in development that you can tell us about?

Christo:

Oh, no! (laughter) You see, we are not machines and we do not have lots of ideas in a drawer. Whenever we have a new idea, we get so excited that we talk about it to everybody, we show the drawings to everybody, we have no secrets. For the moment, it's either The Gates or Over the River. Not the Mastaba of Abu Dhabi at the present time. We're not even thinking about it.

