

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura



TESIS DOCTORAL

**Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la
xilografía**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Concepción García Sánchez

Directora

M^a Concepción Sáez del Álamo

Madrid, 2012

ISBN: 978-84-695-3296-6

© Concepción García Sánchez, 2011

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura
(pintura-restauración)

**Procesos de creación en técnicas mixtas
a través de la xilografía**

Tesis Doctoral



Tesis Doctoral presentada por:
D^a. Concepción García Sánchez

Directora: D^a. M^a Concepción Sáez del Álamo
Profesora Titular de Universidad. Facultad de Bellas Artes.
Universidad de Salamanca.

A todos los que animaron, apoyaron, aguantaron, se leyeron,
ilusionaron, corrigieron, entregaron su tiempo y en definitiva
hicieron posible este proyecto.

En especial a Mateo.

Índice

Hipótesis de trabajo. 9

Objetivos de la investigación. 18

Antecedentes y contexto. 20

Metodología de la investigación. 24

Capítulo 1. **Autoría e imagen impresa.** 31

1.1. La realidad y su huella. 34

1.2. Original y copia. 38

1.2.1. Múltiple y único. 44

1.2.2. La serie y la secuencia. 48

1.3. Autoría y anonimato. 51

1.4. La fiabilidad y el error en el origen de la xilografía. 54

Capítulo 2. **La técnica de la xilografía y su implicación en la construcción de los lenguajes.** 63

2.1. La matriz como elemento determinante del lenguaje. 72

2.1.1. La impresión en relieve y sus variantes técnicas. Ampliaciones del lenguaje. 80

2.1.1.1. Procesos fotográficos. 85

2.1.1.2. Procesos matéricos. 90

2.2. Tipografías. El molde y la configuración del signo. 98

2.3. Caligrafías. El gesto y el grabado de autor. 110

Capítulo 3. **La fragmentación de la imagen y su origen en el medio xilográfico.** 123

3.1. El laberinto de la representación. El Camafeo y la fragmentación de la matriz. 128

Capítulo 4. **Extensiones de la xilografía en espacios de creación y su presencia en contextos sociales.** 141

- 4.1. El libro ilustrado, un camino que se bifurca. 146
- 4.2. De la ilustración del texto a la agitación de masas. 160
- 4.3. Del estarcido medieval al Street Art. 193

Capítulo 5. Fragmentos xilográficos encontrados en la obra de nueve creadores de la posmodernidad. 205

- 5.1. Entre el gesto y el icono.
George Baselitz. 211
- 5.2. La tipografía como lenguaje de lo escultórico.
Jaume Plensa. 249
- 5.3. Errores de impresión. las capas, los mitos y la alquimia.
Sigmar Polke. 283
- 5.4. La materia de la historia.
Anselm Kiefer. 313
- 5.5. El signo y la seriación.
Donald Judd. 349
- 5.6. La ambigüedad del signo. el medio es el mensaje.
Rosemarie Trockel. 377
- 5.7. El texto y la imagen.
Bárbara Kruger. 403
- 5.8. Las extensiones de la imagen
Nancy Spero. 435
- 5.9. El muro como soporte. anonimato y autoría
Banksy. 459

Conclusiones 491

Bibliografía 497

Hipótesis de trabajo

Título de la Investigación:

Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía.

Inmersos en el siglo XXI, nos parece interesante la revisión de los nuevos imaginarios creativos en los que el artista actual está inmerso.

La aparición de las nuevas tecnologías no hace sino disparar las expectativas de los creadores, con la positiva ambición de generar nuevos lenguajes que den forma de un modo innovador y eficaz, a sus experiencias con la realidad.

El mundo del grabado ha permanecido, al igual que hasta hace pocas décadas la fotografía, en los límites del espacio del arte aún a pesar de estar permanentemente a la vanguardia de los desarrollos tecnológicos y formar parte indiscutible de la industria de la imagería social.

Es preciso desde nuestro planteamiento, hacer una reconstrucción sobre la incorporación del ámbito del grabado a la creación artística. Y nos referimos aquí al momento en que deja de pertenecer al campo operativo de la industria gráfica para ser aceptado como medio de creación con autonomía propia.

Siempre ha sido ambigua esta situación y observamos que a menudo tan solo ha sido reconocido su potencial como plataforma de producción de arte.

La investigación que nos proponemos llevar a cabo, intenta desenmascarar alguna de las circunstancias en las cuales se utilizan lenguajes, procesos y conceptos específicos del ámbito de la gráfica, incorporándolos y concluyendo en otros campos de la creación artística. Pues la invisibilidad a la que es frecuentemente sometido este medio, no hace sino fragilizar su espacio y potencial creativo.

De algún modo, el sistema del arte contempla la posibilidad de recuperar la "ruina" del grabado, extrapolándolo en ocasiones hasta descomponer su esencia de creación. Se

utiliza frecuentemente como máscara de un contexto que amplía sus territorios, incorporándolo a situaciones en ocasiones extremas, donde parece incluso que se prescinde de hacer grabado para justificar su presencia.

Vamos a situarnos con motivo de esta investigación, en contextos muy variados tanto en ámbitos de creación, como en su cronología. Es necesario, desde nuestro estudio, analizar comparativamente los mecanismos propios de las técnicas xilográficas con determinados procesos creativos actuales que creemos se derivan de los anteriores.

En su libro *La actualidad de lo bello*, Gadamer escribe:

"Nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro. Poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepetible, constituye la esencia de lo que llamamos << espíritu >>. Mnemosine, la musa de la memoria, la musa de la apropiación por el recuerdo, que es quien dispone aquí, es a la vez la musa de la libertad espiritual, la memoria y el recuerdo, que recibe en sí el arte del pasado y la tradición de nuestro arte, expresan la misma actividad del espíritu que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes. Tendremos que preguntarnos qué se sigue de esta unidad de lo que ha sido con lo que es hoy".¹

Los procesos de creación a través de diferentes lenguajes y soportes plásticos, desarrollados en campos diversos de la creación artística contemporánea, serán motivo de análisis de este proyecto de investigación. Para ello se plantea, como hipótesis del trabajo, la gran influencia de los medios gráficos, en concreto los procesos que se abordan desde el medio xilográfico y todas sus derivaciones técnicas, en la aparición y desarrollo de muchos de los conceptos y propuestas plásticas que se han incorporado al arte actual.

¹ Hans- Georg Gadamer: *La actualidad de lo bello*.- Barcelona: Paidós, 1991, p. 42

En torno a esta propuesta, formulamos una serie de interrogantes sobre la relación y campos de influencia de la xilografía en el contexto general del arte. En la búsqueda de su presencia, nos hacemos las siguientes **preguntas**:

1. ¿Existen conceptos propios del ámbito de la gráfica más tradicional, inmersos en contextos más generales del arte contemporáneo?
2. ¿Es el concepto de autor una categoría universal, o responde a una situación de la modernidad heredada del Renacimiento?
3. Autoría y autenticidad parecen ir unidos. ¿Existe una pérdida de autoría, si la obra deja de ser única?
4. ¿Qué problemas incorpora la copia sobre el original? y en este sentido, en el contexto contemporáneo: ¿Lo múltiple es sinónimo de clonación, o existen elementos diferenciadores entre ambos conceptos?
5. ¿Definen las técnicas los lenguajes de la comunicación, y con ellas las estructuras del pensamiento?... y como señala McLuhan ¿el medio es el mensaje?
6. La relación texto e imagen ha estado presente en el campo de la gráfica y la comunicación, en los ámbitos del libro, la imprenta, la ilustración la publicidad... ¿qué conexiones encontramos entre estos referentes y los lugares de manifestación del arte contemporáneo?
7. ¿Qué desarrollo como extensiones de las técnicas han generado en el arte actual los lenguajes de la impresión en relieve?
8. El mundo fragmentado de la postmodernidad rescata y recompone, a modo de bricolage, fragmentos de la historia. Encontramos fragmentos de la imagen impresa en muchas de las manifestaciones artísticas contemporáneas. ¿Cuál es el interés por estos fragmentos en el discurso contemporáneo?

9. En las manifestaciones más transgresoras del arte urbano, como extensión de los lenguajes gráficos, existe una lucha por el anonimato que nos recuerda a la clandestinidad del entallador medieval. ¿Pretende una negación de la autoría o por el contrario es una reivindicación del autor?

Para dar respuesta a estos y algunos interrogantes más, hemos construido un **MARCO TEÓRICO**, el cual ha abordado:

- Referentes históricos de la xilografía, objeto inicial de nuestra investigación, así como los diferentes contextos en los que ha participado.
- Conceptos específicos de los medios gráficos que definen su campo y que son extensivos a otros campos de la creación.
- Análisis teórico y documental sobre las bases históricas, en las que se engloban los procesos de la imagen impresa.
- Análisis técnico de los procesos referidos.
- Implicaciones, valoración y ubicación de estos análisis sobre la hipótesis de nuestra investigación.
- Referentes bibliográficos sobre 9 creadores contemporáneos elegidos como arquetipos o modelos a analizar, a través de los cuales confrontar los conceptos del objeto inicial de nuestra investigación.
- Análisis hermenéutico, a través de una interpretación comprensiva, partiendo del análisis de la obra de los autores (arquetipos) elegidos.

Los artistas que se proponen para la comprobación de la hipótesis y que configurarán uno de los bloques centrales del proyecto son: **Georg Baselitz, Jaume Plensa, Donald**

Judd, Sigmar Polke, Anselm Kiefer, Bárbara Kruger, Nancy Spero, Rosemarie Trockel y Banksy.

Cada uno de ellos responde a un arquetipo o modelo en nuestra investigación, como **proceso de creación**, en disciplinas no delimitadas exclusivamente al ámbito de la imagen impresa, sino que desarrollan sus obras en lo que ampliamos a las **técnicas mixtas** y que confrontamos con los procesos de creación de la gráfica, y más en concreto a los que son específicos de los medios de impresión en relieve, como es el caso **de la xilografía** y técnicas afines. Todos ellos pertenecen al mundo de la creación plástica contemporánea, desarrollándose su trabajo en el contexto de la posmodernidad, lo cual será motivo de interés específico en nuestro análisis.

El hecho de centrar esta investigación en torno a los procesos de impresión xilográficos, y así acotar el campo de estudio, responde a que encontramos evidencias para afirmar que sientan bases y fundamentos de numerosos lenguajes contemporáneos.

Esta investigación pretende, a partir de una **metodología comparativa**, aportar y establecer una mirada integradora de los lenguajes plásticos, en los que los medios gráficos a menudo considerados como medios aislados y oscurecidos por el velo de los procesos técnicos, han sido dejados de lado en investigaciones de carácter puramente teórico, para ser abordados desde objetivos exclusivamente técnicos o historicistas, sin participar como consecuencia del discurso general del arte.

Concretando y delimitando los aspectos de nuestra investigación, podemos manifestar la **HIPÓTESIS** de nuestra investigación en los siguientes términos:

La influencia de los procesos específicos del ámbito de la gráfica y más en concreto de la impresión en relieve referido a la técnica de la xilografía, en la aparición de propuestas plásticas del arte contemporáneo relacionadas con conceptos posmodernos como: autoría, fragmentariedad, lenguajes o medios expandidos.

Se trata de una hipótesis de tipo analítico, en la que establecemos una serie de formulaciones que constituyen a modo de "variables", los conceptos sobre los cuales organizamos nuestra investigación.

Por ello vamos a señalar aquellos conceptos que nos permiten realizar una **interpretación comprensiva** de las relaciones posibles entre los ámbitos de la xilografía y procesos afines de gráfica, con la aparición de propuestas plásticas en el arte contemporáneo.

Los Conceptos sobre los cuales canalizamos nuestra investigación, parten de aquellos principios sobre los cuales se articula el campo del medio xilográfico y que se manifiestan como vías de análisis, trazando las líneas de nuestra investigación. Así señalamos **conceptos** como: AUTORÍA, FRAGMENTACIÓN, LENGUAJES, EXTENSIONES DE LA XILOGRAFÍA y POSMODERNIDAD como estructura de nuestra investigación.

La AUTORÍA, se plantea como una relación inestable históricamente, vinculada al campo operativo de la gráfica a partir de los valores de la **copia** y como condicionante de **lo múltiple**.

El tema de la autoría va directamente de la mano del concepto de **originalidad**, vinculado directamente a la época del arte moderno, a través de la idea del artista autobiográfico que impone su impronta sobre la materia. El gesto, la huella, la pincelada..., pone en relación toda una serie de artilugios del lenguaje, en función de lo autógrafo, de lo escrituario, como huella personal a través de la obra.

Pero el concepto de originalidad en relación a lo autógrafo está vinculado al concepto de copia.

Ya William Gilpin (1724-1804) plantea a través de sus teorías sobre "lo pintoresco", por primera vez la idea de que la "copia" (refiriéndose a un paisaje), no es más que un conjunto de normas para describir la naturaleza.

A partir de ahí, el "original" y la "copia" entran en una ambigua situación.

Teorías más contemporáneas defienden la postura de que el valor de un buen original depende de una buena copia, y si nos remitimos a *La obra de arte en la época de su*

reproductibilidad técnica, la noción de "autenticidad" se vacía de todo su contenido cuando se aplica a medios cuya esencia es la **multiplicidad**.

No parece tener sentido ya aferrarse al culto del original inmersos en la época de los medios de reproducción tecnológicos.

La disyuntiva autoría-anonimato, se manifiesta en el contexto de la gráfica desvinculada del sistema del arte en sus orígenes, con la figura del artesano entallador, que traducía a copias los originales dibujados o manuscritos. Como proceso multiplicador de la imagen, es el primer elemento que presenta materialmente la posibilidad de repetir originales haciendo a cada uno de ellos único.

La autenticidad de estos originales múltiples, se ponen en cuestión permanentemente por la ambigüedad de la originalidad del original, y por supuesto por la situación de la autoría, en un proceso que genera un producto poco claro en cuanto a la ejecución directa del artista/autor.

La visión fragmentaria que sucede a la modernidad, a través de la ruptura ya en la POSMODERNIDAD de los valores unidireccionales y los grandes discursos o metalenguajes, abren la experiencia del individuo al universo de lo múltiple y fragmentario.

El concepto de autoría única queda en entredicho en un universo en el que los procesos técnicos y tecnológicos son compartidos, y en donde el espectador mismo se ve sumergido en las redes de comunicación, o ante obras que son el resultado de grupos de creadores, escritores, productores...añadiéndose a esto el hecho de que la lectura de estas obras se produce de un modo no lineal o multidireccional.

Este cuestionamiento de la presencia del autor tiene una manifestación muy peculiar en las reivindicaciones por parte de los movimientos feministas de los años 70 y 80, aprovechando esta controversia y dirigiéndola a consideraciones sobre la figura femenina o masculina en relación a los medios de creación, como es el caso por ejemplo de las artistas Rosemarie Trockel y Nancy Spero que analizaremos en nuestra investigación, llegando a cuestionar incluso la necesidad de una autoría.

En ésta última propuesta constatamos posturas que renuncian a la autoría, a favor de que sea el lenguaje a través de la obra quien se manifieste como autor, como veremos en la obra de Sigmar Polke o Anselm Kiefer. Procesos de **transformación** temporal de los

soportes, la materialidad de la propia obra, que abren todo un campo de experimentación y que confluyen con planteamientos más conceptuales sobre **seriación, progresión o secuencia**.

Del mismo modo la autoría es premisa de **la huella** y en el campo operativo de la gráfica, el reflejo especular del autor a través del elemento matriz.

Este registro de la imagen, genera una compleja trama de conceptos, que amplían el repertorio operativo de los lenguajes. Así el concepto de realidad se disuelve en un reflejo a través del espejo que supone la matriz.

La intervención de este elemento (matriz) exento, pero vinculado a la imagen definitiva a través de su huella, genera toda una serie de procesos y recursos por medio de las técnicas, construyendo LOS LENGUAJES, y que en el caso de las técnicas xilográficas construyen todo un campo de investigación en torno a los conceptos de **Signo y Gesto**, que analizamos en relación a la representación de la imagen y el texto.

Los diferentes valores del signo, en sus lecturas: icono y símbolo, serán conceptos que se incorporan a nuestra investigación confrontados en contextos tan dispares como la Edad Media en relación a la obra de los artistas contemporáneos Donald Judd o Rosemarie Trockel.

La matriz como registro supone la posibilidad de multiplicación de la imagen y con ello la divulgación del conocimiento. Es bien conocido el interés que supuso la aparición de la imprenta, como extensión de los procesos de impresión xilográficos.

La difusión del conocimiento, constatamos que supuso situaciones confusas en cuanto a la veracidad y fiabilidad de lo impreso. Y éste será otro de los conceptos que abordamos en nuestra investigación a través de la búsqueda del **error** en la historia.

Este concepto lo confrontamos en artistas que como Sigmar Polke dedica una serie completa definida como *Errores de Impresión*.

El concepto de FRAGMENTACIÓN, se manifiesta como núcleo importante en nuestra investigación, al constatar el interés específico que sobre las estructuras para la creación plástica, dentro de la gráfica, supuso la **fragmentación de la matriz única**, como consecuencia de la investigación en los lenguajes de la representación.

Será en el siglo XVI con la aparición de la técnica del Camafeo, en la búsqueda de un lenguaje xilográfico que reprodujera los efectos de los claroscuros pictóricos, cuando la matriz por primera vez se disocia en partes.

Del mismo modo, la tipografía, que se desarrolla con la imprenta de los tipos móviles, tiene un papel determinante, al iniciar un proceso de fragmentación de lo que era en origen un proceso integral.

Esta fragmentación tiene, a nuestra consideración, una importancia extraordinaria en la configuración de los procesos de creación posteriores y con repercusiones efectivas hasta nuestros días.

La imagen, diseccionada en fracciones, queda totalmente **fuera de sí**, se vuelve absolutamente intangible, susceptible de recomponerse, pero también de generar nuevas EXTENSIONES de este medio hacia otros soportes y campos de la creación plástica.

Conceptos como "medios expandidos", que son producto del **mundo fragmentario de la posmodernidad**, están vinculados a aquel nuevo modo de diseccionar la imagen de su soporte único. Esta expansión de la imagen, da lugar a las poéticas del espacio y a las dialécticas con el entorno.

Lo que en el siglo XVI se inició como una posibilidad de combinatorias tonales, en el mundo posmoderno lo vemos desarrollado hasta extremos de gran magnitud espacial.

Las intervenciones en los espacios expositivos o las intervenciones urbanas del Street Art, a través de plantillas que se registran en diferentes lugares, o las impresiones reiteradas sobre la pared de Nancy Spero a modo de notaciones musicales, nos hacen sospechar sobre la relación de ambos contextos.

El lenguaje, hemos dicho, se articula a su vez a través de las técnicas, vehículos protagonistas de las manifestaciones artísticas.

Por último, LAS EXTENSIONES de las técnicas, son consecuencia de las relaciones entre la obra, el autor y el espectador. Sobre este concepto, nos hemos apoyado en las teorías de McLuhan, sobre las necesidades del ser humano de considerarse él mismo prolongación de los medios y la ampliación permanente de éstos. Las técnicas, y con

ellas los lenguajes, acercan o alejan al espectador, según necesiten de su participación en la comprensión de lo que se le ofrece.

Los medios fríos y calientes de los que habla éste autor, se van alternando en los diferentes períodos de la historia, como necesidades generadas por el individuo en un proceso de adopción de las tecnologías, que se produce como una secuencia sin fin.

En este proceso, **las extensiones de los medios** amplían el campo de operación del artista.

Es nuestro interés analizar cómo el mundo de baja definición, que define McLuhan, en el que se incluiría la xilografía, se muestra en la actualidad casi como una necesidad demandada en un mundo tecnológico y de alta definición, donde el espectador no puede sino permanecer neutralizado.

Objetivos de la investigación

El estudio pretende mostrar la influencia que han tenido los procesos xilográficos en el desarrollo de las estructuras en el arte contemporáneo, con el fin de conseguir los siguientes objetivos:

- Revisar los procesos de creación, a través de diferentes contextos históricos, organizados en el entorno de la gráfica y puestos en relación a otros lenguajes de creación plásticos.
- Comprender el interés específico de los procesos técnicos, como aportaciones al desarrollo de los lenguajes de la imagen y como factores de cambio en la estructura del pensamiento.
- Reconocer la relación indisoluble entre los lenguajes plásticos, los procesos técnicos y los discursos estéticos.

- Promover actitudes de apreciación de los lenguajes artísticos, prestando especial atención a las creaciones contemporáneas.

- Abordar una revisión de los procesos de la imagen gráfica integrados en el contexto del arte actual

- Establecer una serie de parámetros, implícitos en los procesos de creación de la gráfica, para abordar futuras investigaciones en este campo.

- Promover una actitud más abierta e integradora en el análisis de los lenguajes plásticos, como premisa para un planteamiento investigador.

- Aportar un análisis original y diferente, desde un punto de vista comparativo, de la obra de 9 artistas que podemos considerar iconos de la creación en el arte contemporáneo.

- Incorporar a los procesos de aprendizaje dentro de los contextos didácticos, un planteamiento integrador de los lenguajes de la imagen.

- Aportar desde un punto de vista documental y como innovación, la revisión desde el contexto de la gráfica de la obra de artistas plásticos no incluidos anteriormente en la documentación habitual de este campo.

Antecedentes y contexto

En este empeño nuestro de rescatar los testimonios de la xilografía, no nos hemos sentido en absoluto solitarios, sino que muy al contrario, nuestra sorpresa ha sido el hallazgo de numerosas situaciones y documentos que navegaban en la misma dirección. Entre ellos destacamos las publicaciones de Susan Tallman, teórica e investigadora de los contextos de la gráfica contemporánea. De sus publicaciones rescatamos el artículo *The Woodcut in the Age of Mechanical Reproduction*², en el que revisa la situación específica de los artistas que retoman el proceso de la xilografía en Europa occidental y los Estados Unidos, en la década de los años 90.

Proyectos como los del taller Crown Point Press contribuyen enviando en 1982, a artistas a Japón para colaborar y retomar junto con grabadores e impresores de la xilografía japonesa, la técnica allí desarrollada.

Contrariamente a lo esperado, en estos momentos la xilografía se presenta como uno de los procesos más sofisticados y abiertos a la experimentación, áreas que parecían reservadas a los medios más tecnológicos.

En Tyler Graphics*³, se realizaron grabados inmensos de Frank Stella, como nos cuenta Tallman, usando un láser para realizar las incisiones de modo adicional a las técnicas más tradicionales.

De ésta manera, la aplicación de la alta tecnología ampliaba el repertorio técnico de los procesos de la primitiva xilografía. Las limitaciones de precisión, la incorporación de más y más bloques de madera para añadir tonos y colores a la estampa, pueden ser superadas con los nuevos recursos que aportan los procesos digitales.

² Susana Tallman: "The woodcut in the Age of Mechanical Reproduction", en: ARTS MAGAZINE, Enero 1989
<http://susan-tallman.com/woodcut.pdf>

³ *Tyler Graphics ha sido uno de los talleres de impresión emblemáticos de los Estados Unidos. Ubicado en Mount Kisco-New York., trabajó con leyendas del arte como Frank Stella, David Hockney o Roy Lichtenstein.

Reivindicar la tradición del grabado moderno, o defender la transgresión de los límites impuestos al grabado, hasta el punto de hablar de un post-grabado para justificar las modificaciones que en su evolución como lenguaje ha acometido, parecen no ser sino intentos agotadores de mantener el grabado en una situación de alerta constante, para no ser considerado obra menor.

Los trabajos llevados a cabo en Tyler Graphics, sin duda contribuyen a ampliar e igualar las oportunidades de incorporar a este medio los avances de la tecnología, del mismo modo a como se realiza en otros campos del arte. Pero no debiera ser ese el único objetivo, y tal como resume Tallman:

"Los grabados que tienen más éxito son aquellos en los que el medio (las estrategias de ejecución y sus resultados visuales), está unido al pensamiento de los artistas y en los que ambos se hacen inseparables. No es casual que los mejores grabadores hayan sido artistas como Jaspers Johns y Richard Hamilton, capaces de reconocer e identificar el contenido implícito de diferentes medios. Estamos acostumbrados a pensar en "medio y mensaje" primariamente en lo que respecta a la reproducción de la imagen fotográfica y electrónica. Pero el grabado en madera después de todo, fue el medio de masas original e incluso cuando se corta con rayos láser, arrastra la memoria de un tiempo en que la mera idea de reproducir una imagen era revolucionaria".*⁴

En una reflexión sobre las miradas que otros teóricos, artistas, investigadores o historiadores del arte, han realizado sobre el contexto específico del campo de la xilografía y su ubicación en el territorio del arte, podemos señalar también nuestro interés en los planteamientos de autores, que como Jr. Williams M. Ivins, desde una perspectiva histórica ha planteado una nueva mirada a los procesos de la imagen impresa.

Nos interesa especialmente su visión sobre la repercusión que supuso para el mundo del arte y el conocimiento la posibilidad de **repetir** desde posiciones diferentes, los textos o las imágenes de la época prefotográfica.

⁴ *Traducción personal del texto
Susana Tallman, *Op. cit*

Su visión y análisis de éstos medios, aportan un particular enfoque a las revisiones puramente historicistas o técnicas que se venían realizando.

En este mismo sentido, detenemos nuestra atención sobre las investigaciones de Elizabeth Eisenstein, y su cuestionamiento sobre lo que para la civilización occidental supuso la aparición de la imprenta, realizando uno de los mejores análisis sobre éste tema.

El examen que realiza sobre las implicaciones que tuvo la utilización de la imprenta, así como los procesos de transición del documento manual al impreso desde el Renacimiento a la ciencia moderna, aportan sin duda una nueva e intensa reflexión hacia fenómenos a menudo mal entendidos y desubicados en los campos del arte, la historia y la filosofía.

La situación contemporánea de los sistemas del arte, plantean espacios complejos de concreción de algunos de los conceptos vigentes a lo largo de la historia, en relación a los medios y su contexto. Así lo que para la gráfica supuso la posibilidad **múltiple** de la imagen, y lo que ello implicó como delimitación de su territorio, es hoy en día un valor en búsqueda constante de posicionamiento. Posturas y trabajos como los de Adam Lowe, y sus experiencias sobre la **reproducción y copias** de obras de arte, a través de procesos tecnológicos digitales, hacen cuestionar los valores de la obra original, tanto múltiple como única, revisando la vigencia y situación del autor, así como la capacidad de respuesta del espectador ante manifestaciones modernas sobre el concepto de facsímil.

El mundo tecnológico contemporáneo de la posmodernidad, plantea una ambigüedad sobre el valor de lo auténtico y con ello vemos que el acotado espacio de la obra gráfica original con carácter único, se establece como espacio innecesario.

Han sido de nuestro interés, también en este sentido, las investigaciones de Juan Martínez Moro, que manifiestan de modo muy elocuente la capacidad del grabado para establecer "la multiplicidad de lo único".

Nos interesa destacar lo que suponen sus investigaciones para el ámbito de la gráfica en nuestro país, ya que aborda una conexión del grabado con la estética y el discurso

general del arte contemporáneo, ampliando así el campo de investigaciones realizadas hasta ese momento.

Desde el punto de vista de lo que en nuestro estudio tienen de interés los procesos de la comunicación, hemos trabajado en constante conexión con las teorías y múltiples ideas de Marshall McLuhan, pues hemos encontrado multitud de puntos en común con nuestro planteamiento sobre los medios y la conexión con el espectador en el proceso de la comunicación.

La participación de los lenguajes y técnicas así como la implicación del espectador con respecto a la obra, nos parece de especial interés y la consideramos una línea de investigación interesantísima para el arte contemporáneo.

Por último señalamos el interés específico que hemos encontrado para configurar las bases de ésta tesis, en las investigaciones que sobre la situación de la gráfica contemporánea se vienen llevando a cabo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (M.O.M.A.), a través del servicio de publicaciones del Department of Prints and Illustrated Books, a cargo de Deborah Wye y Wendy Weitman.

Su planteamiento revisionista de las últimas tendencias del arte gráfico, integran de un modo pleno a éste en el contexto de las manifestaciones artísticas de los últimos tiempos.

Publicaciones como *Thinking Print: Books to Billboards, 1980-95* o *Eye on Europe: Print, book & multiples/1960 to now*, son producto de un interés específico pues sitúan la gráfica en el territorio común del arte.

Como en algunos de los textos definen "Arte en formato impreso": hojas individuales impresas o estampas, libros, revistas, folletos, postales, portadas de discos, correo efímero, manifestaciones urbanas..., han sido modos de construir lenguajes de un modo tangible, que se han ido sumando a los procesos de la tipografía, la litografía, la serigrafía y la xilografía, ampliando los métodos de los talleres de impresores y editores, para incorporarlos como herramientas para la contemplación visual e intelectual.

Metodología

Estimando las consideraciones sobre la investigación que realiza Eco⁵, con respecto a tipos y formatos de tesis, clasificándolas en teóricas, históricas o mixtas, nuestra tesis quedaría englobada en esa tercera clasificación teórico-historiográfica en la que convergen problemas de tipo históricos, con temas de tipo más abstracto o experimental.

No obstante, el método de trabajo utilizado para el desarrollo de esta tesis se fundamenta en un tipo de **investigación analítica**, canalizada a través de la **interpretación comprensiva**, hermenéutica, sobre datos obtenidos a través de la documentación y experiencia en los campos sobre los que se establece la hipótesis de la investigación.

Se desarrolla la investigación a través de una **metodología comparativa**, para lo cual se han organizado dos fases de trabajo:

A- Fase Informativa, en la que se ha trabajado a través de la localización de las fuentes de información en un trabajo de investigación panorámico, abordando las siguientes áreas de la investigación:

1. Investigaciones previas
2. Área histórica
3. Área técnica
4. Área conceptual

B- Fase Argumentativa, en la que se establecen tres enfoques:

1. Enfoque descriptivo: En el que se describe la situación de los procesos y lenguajes plásticos, sus interrelaciones y conceptos específicos, así como los ámbitos de la investigación en los que se abordan.

⁵ Umberto Eco: Como se hace una tesis: técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura.- Barcelona: Gedisa, 1983

2. Enfoque historiográfico: En el que se ubican los contextos sociales, culturales y políticos sobre lenguajes y procesos a los que se alude, así como su influencia y aportación a los procesos de creación.

3. Enfoque correlacional o comparativo: En el que se examinan y analizan las relaciones establecidas entre los arquetipos propuestos como modelos de análisis y la investigación realizada en la fase informativa, sobre el campo acotado de la investigación.

Para llevar a cabo este análisis, se ha partido de la propuesta de 9 artistas plásticos contemporáneos, a los cuales se ha abordado estructurando su perfil, en base a tres parámetros:

Contexto: Datos biográficos, ubicación histórica y movimiento/s artísticos afines

Relación con los medios gráficos: Estableciendo su afinidad e interés por éstos, utilización o no utilización de los procesos gráficos.

Variable o concepto comparativo: A modo de atributos, a través de los diferentes epígrafes, se define a cada autor en base a un concepto/s, que responden a relaciones y vínculos con los lenguajes del ámbito de la gráfica y específicamente al campo de la xilografía y técnicas mixtas afines.

La correlación de estos autores se ha construido atendiendo a razones de tipo:

- Cronológico
- Secuencia que va configurando el análisis de los conceptos con los que definimos su perfil dentro de nuestro estudio.

Como materiales empleados para el desarrollo del proyecto, se han utilizado además del material bibliográfico de los diversos campos a los que hace referencia la tesis, material fotográfico como soporte de análisis para establecer las relaciones comparativas visuales en torno a las argumentaciones establecidas.

En cuanto a la investigación realizada sobre los 9 artistas plásticos propuestos, hemos utilizado fuentes de diversa naturaleza; en algunos casos ha sido compleja por su inmediata actualidad. Pero queremos destacar nuestro interés en utilizar fuentes directas

del artista, como entrevistas, documentales o textos propios como testimonio de su proceso creador.

La investigación ha sido estructurada en cinco capítulos, originando un relato que entrelaza cuestiones de desarrollo historicista con conceptualizaciones estéticas.

Hemos elaborado una revisión desde las primeras etapas de la impresión, trazándola por aquellos momentos de la historia que han merecido nuestro interés, para construir un plano con distintos recorridos, en el que interrelacionar hechos del arte actual con registros del pasado.

En el **primer capítulo** que titulamos **AUTORÍA E IMAGEN IMPRESA**, sentamos las bases de nuestro estudio en torno a conceptos que han venido definiendo el campo específico de la gráfica, y que están implicados a su vez en los diferentes lenguajes y propuestas del arte contemporáneo.

Aspectos como la representación de la **realidad** a través de su **huella**, o el concepto de **autoría** presentes en la reproducción de la imagen y con ello su **multiplicación** y pérdida de "**originalidad**". El desarrollo de los procesos de la imprenta y su difusión a través del libro xilográfico, como paradigma del proceso de difusión del conocimiento, y con ello los errores acumulados en la historia de la impresión, serán cuestiones que revisaremos y que ponen en cuestión la presencia y necesidad del AUTOR. Es la autoría, sin duda, un tema vigente en el momento más actual del arte.

En el **capítulo segundo** **LA TÉCNICA DE LA XILOGRAFÍA Y SU IMPLICACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN LENGUAJE**, abordamos el tema del lenguaje desde una revisión de las técnicas y los medios de construcción la imagen, siendo la madera en el caso de la xilografía el elemento determinante para la construcción de su imaginario.

La importancia de los medios en la construcción del LENGUAJE, nos lleva a apoyarnos en las teorías de McLuhan sobre el medio y el mensaje.

La xilografía como medio de baja definición austero en recursos, se abre al espectador situando a éste en una disposición muy activa, debido a la escasa carga de información que incorpora a sus imágenes.

A lo largo de la historia de éste medio descubrimos la lucha incansable por resolver la representación a través de la incorporación de nuevos recursos técnicos que fueron derivándose de este primer proceso de impresión en relieve. Una larga lista de procesos fotográficos abre un campo de experimentación y nuevos lenguajes en la imagen impresa. Del mismo modo se abren campos que desembocan en los procesos matéricos como exploración del relieve de las matrices.

La tipografía tuvo su origen en la xilografía convirtiendo la letra en **signo** codificado, en tipo. El arte de la escritura, la caligrafía, utilizó después el patrón tipográfico como modelo de sus trazados y **gestos**.

El signo y el gesto, la tipografía y la caligrafía, serán los elementos que organizan el lenguaje de la imagen xilográfica y será el campo de experimentación que conduzca a la apertura de nuevas técnicas y nuevos lenguajes como veremos en los capítulos siguientes.

El **tercer capítulo** LA FRAGMENTACIÓN DE LA IMAGEN Y SU ORIGEN EN EL MEDIO XILOGRÁFICO, nos sitúa en el desarrollo de la imagen tonal a través de la técnica del Camafeo, en el siglo XVI.

Constatamos que este hecho supuso una ruptura con el concepto de matriz única y que a partir de él los mecanismos de repetición, multiplicación o seriación, han visto ampliado su radio de operaciones a través de la fragmentación de la matriz y con ello la desubicación de la imagen de su fuente.

La imagen desde este momento se vuelve casi intangible, expuesta a ser transformada infinitamente y a ser transportada a diferentes contextos.

La FRAGMENTACIÓN de la matriz y la desubicación de la imagen, tienen su reflejo en la fragmentación de las estructuras que desarrollan muchos de los procesos posteriores de la creación plástica contemporánea y que podríamos hacer extensiva a otros ámbitos del pensamiento y estructuras sociales, pero que acotamos para nuestro estudio en el territorio de la imagen.

Tal y como dice Claude Lévi- Strauss:

"(...) el arte se inserta, a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico; pues todo el mundo sabe que el artista, a la vez, tiene algo del sabio y del *bricoleur*(...) el arte primitivo se sitúa en el extremo opuesto del arte sabio o académico. Éste último interioriza la ejecución (de la que se hace maestro) y la destinación (puesto que "el arte por el arte" es en sí mismo su propio fin). (...) En cambio, el arte primitivo interioriza la ocasión (puesto que los seres sobrenaturales que se complace en representar tienen una realidad independiente de las circunstancias, e intemporal) y exterioriza la ejecución y la destinación, que se convierte, por tanto, en una parte de lo significante".⁶

La fragmentación podemos afirmar, es una condición de la experiencia contemporánea. La imagen metafórica de las divisiones en las estructuras del pensamiento se ven reflejadas a través de las prácticas informáticas, pero estas a su vez no son sino herederas directas de operaciones manuales.

La visión en **capas** a la que sometemos a la imagen digital en archivos de memoria de nuestro ordenador, o la acción de **cortar y pegar** que habitualmente manejamos, las entendemos como derivaciones del proceso que tuvo su origen en la planificación de la imagen tonal y su desarrollo a través de las técnicas de impresión que surgieron con el grabado en madera; pues como sugiere Abril:

"Con la escritura, el signo comenzó a entenderse como unidad funcional cuyo valor dimanaba de su posición dentro de un sistema o de una gramática (...)

Ahora bien, fue la imprenta el artefacto tecnológico que diseminó universalmente la práctica y la *episteme* del signo, como unidad funcional y que puso los signos al servicio de una traducción cultural generalizada. Por el hecho de haber sometido a la escritura -e indirectamente a otras numerosas prácticas lingüísticas- a formas de fragmentación, clasificación y conmutación, la tecnología de la imprenta y en concreto el uso de tipos móviles, contenía en estado práctico como *modus*

⁶Claude Lévi Strauss, El pensamiento salvaje. Segunda reimpression en España 2005. Fondo de Cultura Económica. Breviarios..p.p.45-53

operandi, las teorías estructural-funcionalistas y distribucionalistas del lenguaje que se desarrollaron en el siglo XX".⁷

En el **capítulo cuarto** que titulamos EXTENSIONES DE LA XILOGRAFÍA EN ESPACIOS DE CREACIÓN Y SU PRESENCIA EN CONTEXTOS SOCIALES, planteamos la dimensión que toma el medio en su incorporación a los ámbitos específicos de la creación artística, liberado ya de su mera misión reproductora de imágenes. Los nuevos recursos técnicos sumados a los intereses intelectuales y sociales, sitúan a los medios gráficos en una dimensión más compleja y ambiciosa.

La histórica relación del texto y la imagen en el campo de la edición del libro, se abre y bifurca en dos direcciones: por un lado se continúa trabajando en el campo del **libro ilustrado** para el ámbito genérico del conocimiento y por otro se inicia un nuevo camino trazado con finalidades más sensitivas y subjetivas, incorporando la categoría de **libro de artista**.

Las implicaciones sociales y políticas de las que los procesos de impresión han participado, serán aspectos que trataremos en este capítulo haciendo una revisión por los diferentes momentos y movimientos históricos en los que la xilografía ha tenido una gran presencia.

Constatamos como evidencia la reiterada aparición del grabado en madera en momentos sociales complejos que influyeron en los movimientos de las vanguardias y la modernidad. La Primera y la Segunda guerra Mundial definen un período intenso y laberíntico de lenguajes plásticos, dibujando una intrincada red de datos en el campo de la creación sobre la geografía mundial.

La xilografía ha definido un lenguaje en estos contextos y es parte implicada en los fenómenos de actividades publicitarias, en carteles y panfletos.

Al igual que lo fue durante la Reforma de Lutero, la xilografía y los procesos de impresión de textos e imágenes han tenido siempre un gran protagonismo por su facilidad de ejecución y accesibilidad al público de la calle, siendo el vehículo elegido para la agitación de las masas.

⁷ Gonzalo.Abril, Cortar y Pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo. 1º edición 2003. Madrid. ed. Cátedra. (grupo Anaya, S.A.)

Encontramos y planteamos un paralelismo muy estrecho entre la xilografía y la serigrafía. Ambos medios, diferentes en sus procesos y materiales de ejecución, conciben la imagen de modo muy similar a través del diálogo entre las zonas blancas y negras de la imagen.

El estarcido como antecedente y fundamento de la serigrafía será el referente que manejamos para entender la similitud existente entre el entallador medieval y el plantillero del Street Art.

El medio xilográfico genera EXTENSIONES de su lenguaje a territorios y soportes que van más allá de la stampa bidimensional, para trasladarse al libro, el cartel o al espacio urbano.

En el **quinto capítulo: FRAGMENTOS XILOGRÁFICOS ENCONTRADOS EN LA OBRA DE NUEVE CREADORES DE LA POSMODERNIDAD**, desarrollamos un análisis individualizado de cada uno de los nueve artistas propuestos.

La revisión establece un criterio de selección que queda reflejado en el epígrafe que acompaña a cada artista.

Pertenecen al contexto de la posmodernidad y al arte más actual, siendo modelos de diferentes procesos creadores a los que se incorporan gran parte de los conceptos revisados en los capítulos anteriores.

Autoría, fragmentación, las implicaciones del **lenguaje** y las **extensiones** de los medios a otros espacios y soportes para la creación, vuelven a formar parte de los contenidos que completan este capítulo, ya que serán términos y conceptos presentes en los procesos de creación de la POSMODERNIDAD.

Capítulo 1.

Autoría e imagen impresa

En este primer capítulo vamos a establecer un análisis de los diferentes conceptos que intervienen en el campo la imagen impresa y su repercusión en la presencia del autor. Será la **autoría**, o la ausencia de ésta, ese punto de encuentro en el que confluyen los diferentes asuntos que señalaremos aquí.

Son muchos los términos que se manejan para definir los procesos específicos de los medios gráficos. Éstos a menudo quedan reducidos a denominar aspectos puntuales propios de este ámbito, al cual se les circunscribe y limita. Creemos necesario, para ir sentando las bases de nuestro estudio, realizar una revisión de algunos de ellos ya que, consideramos, van más allá de la específica misión descriptora propia de un vocabulario técnico. Sus implicaciones desbordan los límites de lo puramente gráfico, al enlazar con diferentes lenguajes y procesos de creación de otros ámbitos.

Así, el concepto de **huella**, como rastro que se genera en cualquiera de los procesos de impresión tradicional, presenta una interesante ambigüedad, ya que se gesta como una imagen especular en el propio proceso de formación. Lo tangible de la imagen impresa queda puesto en cuestión ya en su origen.

Este asunto se complica, además enormemente, con los procesos más contemporáneos de las tecnologías digitales, donde la no existencia de matriz, hace que la impresión digital, en su proceso de **reproducción**, derive hacia términos más inmateriales aún, como es el de la **clonación**.

La simetría inversa de lo real o la clonación de huellas que no tienen un registro físico, hacen que la realidad de la imagen impresa quede suspendida en el terreno de lo intangible.

La posibilidad de **multiplicación** de estas huellas, clonadas o especulares, es un concepto implícito en estos procesos, y abre una nueva fisura sobre la originalidad de la imagen.

Desde sus orígenes el concepto de **copia** ha luchado por encontrar su sitio y reafirmarse como auténtico, hasta tal punto que algunos de los primeros logros de la imprenta intentaron simular a los originales dibujados a mano, para soportar las presiones que sobre la autenticidad de la imagen se ejercía.

Evidentemente, lo múltiple no hace sino insistir en el malogrado descrédito de lo impreso, ya que aumenta su pérdida de valor al alejarse de lo **único**.

Es muy interesante revisar algunas de las ideas que sobre estos aspectos han planteado algunos autores, para poder comprender de modo extenso, facetas más específicas de la obra múltiple.

Conceptos como seriación, repetición, multiplicación, edición, secuencia o progresión, toman matices diferentes, según vamos perfilándolos en diferentes ámbitos.

Las primeras formas de impresión se orientaron hacia la búsqueda de la multiplicación de las huellas. Y esto se realizó tanto en el ámbito de la imagen como en el de los textos.

La posibilidad de multiplicar una imagen repitiéndola exactamente igual, es uno de los aspectos a debate en los contextos del arte gráfico, y que Ivins¹ plantea en su estudio sobre la imagen impresa. La repetición exacta, o no, de los códigos tipográficos y su versatilidad en cuanto a la aleatoriedad de sus combinaciones, frente a la estabilidad y fidelidad de la imagen, será una de las controvertidas cuestiones sobre las cuales se debate en el campo de la impresión.

Si intangible es el concepto de huella, con ella va unida la mano del **autor** que la produce.

La huella autógrafa se pone en cuestión con la renuncia a la obra única. Y la multiplicación de la imagen, como consecuencia, amplía esta contradicción al encontrarse con el privilegio de lo exclusivo.

El autor de la imagen impresa, de la copia múltiple, ha permanecido durante años en el anonimato, tal vez como consecuencia de generar un producto reproductor de sí mismo,

¹ Jr.W.M.Ivins: Imagen Impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica.- Barcelona: Gustavo Gili,1975

y también por ponerse al servicio del proceso de la copia de originales, que a su vez servirán para generar múltiples copias de imágenes especulares.

En este contexto de intangibilidad, se han gestado las bases de la cultura impresa. Aquella por la cual se han construido los fundamentos del conocimiento de las ciencias, las artes y el pensamiento de la Humanidad.

Sobre la veracidad del documento impreso, es preciso puntualizar y señalar algunos de **los errores** sobre los que se han construido los pilares del saber.

Textos e imágenes han sido testigos de las variaciones a las que la capacidad de **interpretación** del ser humano, les ha sometido a lo largo de los procesos de producción. Los textos son producto de la tradición oral y con ella de la posibilidad de error y modificación permanente. Las imágenes, a su vez, son igualmente copias de otras copias de interpretaciones de la realidad. La representación de la realidad, ha pasado además por procesos que transitan entre el icono y el símbolo.

El valor de la imagen simbólica, es el producto lógico del mundo icónico que es generado en ese proceso de abstracción. Como define Caro Baroja²: " El simbolismo aparece cuando las religiones de la naturaleza sufren un quebranto".

La imagen especular que se traduce en la huella a través de un proceso multiplicador de la realidad representada, inicia un recorrido contradictorio en el cual la representación va más allá de la simple copia de la realidad, ampliándose con el privilegio de la repetición del original. **En este trayecto: realidad - huella, original - copia, múltiple – único, se pone a debate la situación de la autoría** de la obra. El anonimato y la autoría se configuran como el paradigma de la enigmática imagen impresa.

² Julio Caro Baroja: Algunos mitos españoles.- Madrid: ediciones del Centro, 1941, citado por: Juan Eduardo Cirlot: Diccionario de símbolos.- Barcelona: Labor, 1991

1.1.

La realidad y su huella

"La escritura más temprana que aprendió a leer fue la de las huellas: era una especie de notación musical rítmica que siempre existió; se imprimía en el suelo blando, y el hombre que la leía asociaba con ella el ruido de su origen".³

En estos bellísimos párrafos de Elías Canetti, de su obra *Masa y Poder*, encontramos reflejado el origen y referencia directa a buena parte de nuestro estudio. En algunos análisis que sobre la obra de Canetti se han realizado, se considera esta, tal vez su más importante obra, como un estudio antropológico del poder, que ahonda en los orígenes remotos del ser humano, como analiza Wahnon⁴ en su artículo *Sobre Masa y Poder*.

La **huella**, como rastro de un pie que se adentra en el barro y deja una marca, no es sino un **indicio** de que alguien o algo estuvo ahí, es la señal que se registra sobre una superficie y que queda impresa.

Sin embargo, estas señales que nos indican datos, no están realizadas voluntariamente para comunicar significados, son señales involuntarias, producto de una acción dirigida a fines diversos.

En cualquier caso, son el registro más objetivo de una realidad. La huella, es el indicio en ocasiones más veraz, del que se parte para resolver los más complejos estudios sobre los enigmas del universo, o los asuntos científicos más extraños.

La historia de la imagen impresa nace aquí, pero también en la huella de las **marcas** sobre el barro que configuraron las tablillas de arcilla de la escritura cuneiforme de los

³ Elías Canetti: *Masa y poder*.- Madrid: Alianza editorial, 2002

⁴ "Pese a cuanto se lleva dicho sobre la polémica de Canetti con Freud, lo cierto es que *Masa y poder* tiene muchos rasgos de los que consideramos propios del pensamiento freudiano. Por ejemplo, también Canetti, al igual que Freud, trata de hacer una *arqueología* de la masa, es decir, de definir la masa a partir de su prehistoria, de sus orígenes en el pasado más remoto".

Sultana Wahnon: " Sobre Masa y Poder de Elías Canetti" *Revista Raíces* n° 45 (invierno 2000-2001), p. 48

<http://www.revistaraises.com/publicado/public.php?body=antol&art=wahnon>

pueblos sumerios (a finales del IV milenio a.C.), o de las tallas sobre la piedra del Código de Hammurabi (1760 a.C.) de la antigua Mesopotamia. La diferencia consiste en que aquí, ya se establece un código de signos creados y organizados para transmitir un mensaje, para establecer un proceso de comunicación intencionado.

Umberto Eco trata, en su libro *Signo*, la complejidad del concepto **signo**, y su implicación tanto en situaciones cotidianas, como en contextos más abstractos. Para evitar parcialidades, recurre a las diferentes acepciones que sobre el término encontramos en los Diccionarios de la lengua (Devoto-Oli, Le Monier, Zanichelli y Garzanti). Recogemos las más significativas:

- **Síntoma o indicio**, indicación palpable de la que se pueden sacar deducciones y símiles en relación con algo latente. Elemento característico de una enfermedad, referido a un enfermo.
- Cualquier **trazo o huella** visible que deja un cuerpo sobre una superficie.
- Cualquier procedimiento visual que **reproduzca objetos** concretos, tales como el dibujo de un animal, para comunicar el objeto o el concepto correspondiente.⁵

Sin adentrarnos aquí en los terrenos de la semiótica, es muy interesante tener presente el análisis que realiza Umberto Eco sobre cinco conceptos fundamentales: el signo, el significado, la metáfora, el símbolo y el código, tratados desde un contexto teórico, así como su idea sobre **lo especular**, que desarrolla en su ensayo *De los espejos*, en el que plantea la diferencia entre los "fenómenos especulares" y los "fenómenos semiósicos", aclarando que en la semiosis intervienen un **signo**, su objeto y su interpretación, por lo que existe un proceso intermedio en el que se interpone un "interpretante". Lo cual hace que sea la definición de uno de los padres de la semiótica moderna Charles Sanders Peirce, tal vez la que mejor nos ayuda a entender el proceso de significación del signo:

⁵ Umberto Eco: *El signo*.- Barcelona: Labor,1976
http://www.catedranaranja.com.ar/taller2/notas_T2/Libro_Signo_Umberto_Eco.pdf... p. 13

"Peirce lo define como "something which stands to somebody for something in some respect or capacity" (PEIRCE, 1931,2228), definición que se puede traducir así: *algo que a los ojos de alguien se pone en lugar de alguna otra cosa, bajo algún aspecto o por alguna capacidad suya.* <<Bajo algún aspecto>> quiere decir que el signo no representa la totalidad del objeto sino que -mediante diferentes abstracciones- lo representa desde un determinado punto de vista o con el fin de alguna utilización práctica".⁶

A diferencia del fenómeno semiótico, en el "fenómeno especular" Umberto Eco considera aquellos fenómenos producidos por los espejos, en los cuales intervienen tres elementos: el reflejo, su objeto y el espejo que refleja la imagen.

Al margen de los recorridos que realiza sobre las consideraciones de los efectos del espejo y sus connotaciones en la interpretación o reflejo infiel de la realidad, se puede deducir que existe en este proceso un concepto de lo "**real**" (que corresponde al objeto físicamente consistente) y la imagen "**especular**" (o sujeto dentro del espejo), siendo esta última la que asume una posición de **simetría inversa** que produce una visión **errada** de la realidad.

En la imagen impresa, la realidad aparece representada -interpretada- a través de los procesos técnicos y los lenguajes formales que realiza el grabador (sea este artista o técnico) sobre ese espejo que organiza **la matriz**; la cual actúa como molde para devolver la **imagen especular** al soporte del papel que configura la estampa.

En todo este proceso, la construcción de los códigos que intervienen en las fases de creación para dar forma a la **huella** de la realidad, son complejos y se encuentran inmersos en ese mundo infinito y fascinante de la creación gráfica.

Pero además todo este proceso de inversión errático de la forma real, se amplía a una segunda fase de **multiplicación** "una a una" de esa huella impresa, con lo cual el concepto de realidad se vuelve mucho más ambiguo, ya que se produce en un molde que tiene la prioridad de permanecer estable, para registrar una forma susceptible de ser

⁶ Umberto Eco, *Ibid.*, p.p. 27-28

repetida, pero también transformada, yuxtapuesta, superpuesta, eliminada o extendida por diferentes superficies.

Nos encontramos ante un medio apasionante que nos presenta un registro de la realidad a través de sus huellas, todo ello de un modo **tangible** en cuanto a la materialidad del proceso, pero intangible en cuanto a la ubicuidad de la realidad, en ese paso de la imagen contenida en la matriz al soporte definitivo de la estampa, como refleja Lowe en este sugerente texto:

"El santo Sudario de Turín también es una impresión directa; la "enigmática impronta" del Velo de la Verónica siempre ha fascinado a los grabadores europeos - en un tema que ejemplifica al mismo tiempo la inmediatez del arte de la estampación y la locura de la obsesión material por la unicidad -. Mientras hacía experimentos en la abadía de Lacock, Fox Talbot utilizó como negativo una vidriera con la cabeza de Cristo para producir una imagen fantasmagórica a modo de velo - la representación de una imagen ya desaparecida-. Ejemplos como estos enfatizan las distintas maneras en que surge una imagen que, como ocurre con una idea, puede dejarse tal cual o trabajar sobre ella y redefinirla. Existe cierta magia en el modo en que un objeto o cuerpo deja su impronta. El placer de levantar el papel de la platina del tórculo después de una estampación nunca ha disminuido - la humedad del papel, la huella que deja la plancha, las rebabas de la punta seca, la fibra de la madera, el negro aterciopelado de la manera negra, las gradaciones tonales del aguatinta, las combinaciones de las marcas de diferente calidad".⁷

En estos momentos en los que **la imagen digital** plantea un solapamiento de las funciones de la imagen grabada, podemos adelantar que la diferencia entre ambas estriba (entre otras) fundamentalmente, en la desaparición de ese registro tangible que es la matriz, a partir de la cual cada huella repetida es única y **original**, atributo que la

⁷ Adam Lowe: "Mecánico, químico, digital", en: Impresiones. Experiencias artísticas del Centro I+D de la Estampa Digital.- Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2001, p.19

diferencia de ese concepto de **clonación** que genera la memoria digital no física, aunque también sea capaz de ser repetida, transformada, yuxtapuesta o eliminada.

1.2.

Original y copia

Si interesante es indagar en los diferentes aspectos de la huella, no lo es menos cuando nos adentramos a explorar el origen del concepto de copia y la relación de esta con el concepto de original.

Es interesante citar en este sentido, las preocupaciones que sobre el tema de la copia, entendida como representación de la realidad, establece William Gilpin*⁸ ya a principios del siglo XIX, casi como el primer ensayo de este género, propio de la estética, que aborda la cuestión. Gilpin elabora un tipo de teorías enfocadas a perfilar los conceptos sobre la pintura de paisaje y su representación pictórica, confluyendo en el concepto de lo pintoresco, como aquel conjunto de reglas para describir la naturaleza.

La copia, como representación de la realidad, se aleja de ésta y por lo tanto marca ya una distancia con el concepto de original.

La copia, en el ámbito de la imagen impresa, es la imagen especular de la representación registrada sobre una matriz. El concepto de copia en el arte gráfico ha estado expuesto a situaciones diversas a lo largo de la historia, y su definición se entremezcla con la ambigüedad de ser el mero registro de los originales manuscritos (en los orígenes de los procesos de la impresión), con la definición de copia, como resultado obtenido en la estampa producto de la impresión.

⁸* William Gilpin (1724-1804) fue sacerdote, escritor y artista. En 1768 publicó su *Ensayo sobre las estampas*, donde establece una definición de lo pintoresco en el sentido de "ese tipo de belleza con que se está de acuerdo en un cuadro", y empezó a exponer sus "principios de la belleza pintoresca", basados en gran medida en su conocimiento sobre la pintura de paisaje.

El documento impreso realizado sobre taco de madera, más antiguo del que se tiene conocimiento, data del año 868 d. C., y fue descubierto a principios del siglo XX por el orientalista Sir Marc Aurel Stein. Se denomina *Sutra del diamante*. Se cita como el libro más antiguo conocido, ilustrado por completo con impresiones xilográficas. Se trata de un documento budista, que apareció en una cueva en el noroeste de China, y que se considera formaba parte de una biblioteca escondida allí alrededor del año 1000 d.C. El documento en sí consiste en un papel gris impreso a partir de tacos tallados en madera, traducido del sánscrito a caracteres chinos y enrollado en un cilindro de madera. Aunque en aquella cueva aparecieron otros documentos impresos, parece ser que el Sutra del Diamante es el documento impreso más antiguo conocido con una fecha claramente indicada.⁹

En este documento aparecen escenas de Buda rodeado de sus monjes, y resulta interesante saber que formando parte del género budista sobre la temática de la *Perfección de la Sabiduría*, se adentra en la enseñanza de la práctica de la abstención de permanecer en los extremos del apego mental. Buda, en un breve diálogo con uno de sus monjes intenta dirigir a este hacia el desaprendizaje de las nociones preconcebidas y limitadas de lo que es la realidad, según encontramos en el libro de Clearly¹⁰.

La realidad y su representación, podemos decir tal vez que es el gran tema que ocupa toda la historia del arte desde que conocemos las primeras manifestaciones del ser humano, pero en el caso de este fantástico primer documento impreso, nos sorprende además que tratando un tema que toca los límites de lo intangible, sea el primer documento que utilice un proceso multiplicador de sí mismo. El relato queda así "representado e impreso" a través de este proceso, paradigma del mayor apego a lo tangible que desborda los límites de la representación de la realidad, creando de esta un molde o matriz capaz de normalizarla.

⁹ Cfr. "El libro fue elaborado por un hombre llamado Wong Jei en mayo de 868 d.C., y la fecha queda recogida al final del texto". BBC.com
http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3696000/3696697.stm

¹⁰ Thomas Clearly: El sutra de Hui Neng: Comentarios de Hui Neng al Sutra del Diamante.- Madrid: Edaf, 1999

Entre la realidad representada y su huella existe todo un recorrido apasionante por la historia de la imagen impresa que intentaremos desarrollar en esta investigación.

Los orígenes pues del grabado en madera, debemos emplazarlos en Oriente, según lo explica Van Loon en su obra *Las Artes*, tal como cita Cennino Cennini en su *Libro del arte*¹¹. Y así podemos encontrar en el museo de Nuremberg tacos de madera del Alto Egipto, ya en el siglo IV, que eran utilizados para la estampación de telas.

Pero también hemos de citar, que fue Bi Sheng, en el año 1041 d.C., también en China, quien inventó los primeros tipos móviles, realizados en barro cocido, para imprimir y dar forma a la compleja red de signos que configuraban la escritura china, según recoge Edgren ¹². Esto sucedía cuatrocientos años antes de que en Europa tuviera lugar la invención de los tipos fundidos en plomo, que dio como resultado la Imprenta del alemán Johannes Gutenberg.

La fabricación del papel en China que se inició hacia el año 105 a.C., no salió de allí hasta el siglo III d.C. extendiéndose a Corea, Vietnam y Japón hacia el siglo VI de nuestra era; llegando a manos de los musulmanes los cuales crearon en Bagdad la primera fábrica hacia el año 794 y lo extendieron a través de Asia Central e India, introduciéndolo en Europa en el siglo VIII, con la invasión árabe de España. Se tienen noticias de que el primer centro de producción de papel en Europa estaba ubicado en Xátiva alrededor del año 1000.

¹¹ "... y lo que dice Van Loon en su obra "Las Artes": "entre el extraño bagaje que los cruzados trajeron consigo desde Oriente, había algunos grabados en madera de aspecto exótico, indudablemente de origen chino, porque los chinos hacían ya hermosos grabados en madera en el siglo VII, y los fabricantes de tejidos del norte de Italia se enteraron de los dibujos de los algodones de colores brillantes que se importaban de Persia habían sido también hechos, no con pincel, sino con trocitos de madera grabada". Cennino Cennini: *Libro del Arte*.- Barcelona: Sucesor de E. Messeguer, 1950, citado por : Tomas G. Larraya: *Xilografía Historia y técnicas del grabado en madera*.- Barcelona: Sucesores de E.Meseguer, 1979, p.17

¹² J.S. Edgren: "China", en : *A Companion to the History of the Book*./ edición a cargo de: Simon Eliot y Jonathan Rose.-Nueva York : Wiley-Blackwell, 2007, p. 105

La entrada del grabado en madera en Europa es controvertida y a la teoría de Van Loon, sobre si fueron los Cruzados, la rebate el argumento de que ya Marco Polo en 1295 de su vuelta de China trajo en su barco libros xilográficos.

Pero también se sabe que en el siglo IX se hacían estampas xilográficas con imágenes de santos así como estampados sobre, telas según escribe G.Larraya ¹³.

Si ambigua es la autoría y el momento de su aparición, también lo es la atribución del grabado en madera más antiguo o más relevante de los realizados en Europa. Según G. Larraya, en 1899 se descubrió en Francia (en Laives) cerca de la abadía de La Ferté- sur - Grosne, un taco de madera que data del año 1370 y que se conoce con el título " El centurión y dos soldados".

Duplessis ¹⁴, cuestiona la atribución de la primera estampa en Europa al grabado de San Cristóbal de Buxheim, hallada en Certosa de Buxheim, cerca de Memmingen (Alemania), que se conserva en la Biblioteca John Rylands de Manchester (Reino Unido), tal y como describe Martínez Sousa¹⁵: Fechado en 1423 como imagen de gran interés, atribuye a los Países Bajos (en Harlem) la aparición de las primeras imágenes impresas en el *Speculum Humanae Salvationis*, adornado con grabados en madera, que atestigua cierto conocimiento del arte según sus apreciaciones. Desacreditando en cierta medida todas las estampas realizadas antes de 1450 y hasta obviando la autoría de la *Biblia Pauperum* o *Biblia de los Pobres* a grabadores alemanes que, y como él mismo reconoce " ha sido atribuida, no sin apariencia de razón".¹⁶

Con este panorama es muy difícil confirmar el momento y el lugar del inicio de este proceso, pero lo que sí parece seguro es que fue filtrándose y extendiéndose por los territorios de los diferentes Continentes.

¹³ Tomas G. Larraya, *Op. cit.* , p.20

¹⁴ J. Duplessis: Las maravillas del Grabado.- París: Librería Hachette y C^a,1873

¹⁵ José Martínez de Sousa: Pequeña historia del libro.- Barcelona: Labor, 1992

¹⁶ J. Duplessis, *Op. Cit* , p. 160

Se denominan *entalladuras* a todas las técnicas empleadas para tallar madera hasta el año 1797, por eso a los grabadores en madera se les denomina en algunos tratados *entalladores*. Evidentemente el oficio nace en los talleres de artesanos y ebanistas.

El grabado en madera en cualquier caso se aplica, en su origen, a la **copia** o facsímil de los dibujos que realizaban dibujantes y miniaturistas para ilustrar los manuscritos. Su única finalidad era intentar traducir lo más fielmente posible el trazo del dibujante así como construir con los escasos medios de la entalladura las líneas y contornos que el dibujo ofrecía. La cuestión no pasaba de ser una mera misión **reproductora de los originales** que se encontraban en los libros dibujados, escritos e iluminados a mano, y que eran realmente los **originales**.

El concepto de la copia como estampa, pasa previamente por el secundario lugar de ser copia de un original que realiza un artesano. La estampa que hoy consideramos con valor de original, no eran valoradas sino como copias de copias.

Lo que en la actualidad generalizamos como **xilografía**, al referirnos a los procesos de impresión en relieve del grabado en madera, no se definió como tal, de modo generalizado, prácticamente hasta el siglo XIX, ya que anteriormente el proceso realizado por este medio se definía como **entalladura**, y se refería al grabado en madera a la fibra realizado anterior a dicho siglo.

No existen diferencias entre uno y otro, pero existe un matiz que diferencia su nomenclatura, y es el carácter artesanal por el que se define el término entalladura, completamente anacrónico hoy en día, como para ser utilizado y denominar “entalladores” a los artistas que trabajan el grabado en madera, como explica Barrena¹⁷. Este matiz no es simplemente una cuestión de denominación, sino que implica también una categoría que imprime el carácter de oficio, que estos medios tenían.

¹⁷ Clemente Barrena: "La estampa moderna. Evolución de la imagen impresa desde la talla dulce a la serigrafía", en: Aullón de Haro, *et al.*: Oscar Esplá y Eusebio Sempere. La construcción de la modernidad. Un paradigma comparatista.- Madrid: Verbum, 2005(Vol. 2) http://books.google.es/books?id=IC43ORf1WHYC&pg=PA27&lpg=PA27&dq=Barrena,+Clemente.+La+estampa+moderna.+Evoluci%C3%B3n+de+la+imagen+impresa+desde+la+talla+dulce+a+la+serigraf%C3%ADa+.+En:+Aullon+de+Haro&source=bl&ots=7JBprVag-d&sig=ACMo2eQJggPB4TSOJbC8Ci69cg4&hl=es&ei=NHfATJ7dF-WX4gaB0-TOCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBYQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

El anónimo "entallador", no salió de la clandestinidad hasta varios siglos después de haber tallado muchos tacos anónimos. Su trabajo de "copista" de originales y entallador de tacos, aún sin reconocimiento, fijó las pautas de la cultura impresa, sobre las cuales aún hoy se sustentan los principios del conocimiento.

En realidad podríamos decir que la finalidad de la xilografía era realizar **facsimiles** de las **ilustraciones** y los **manuscritos** medievales. Tanto es así, que realmente lo que se pretendía era que las primeras imágenes impresas parecieran ser **originales** dibujados y caligrafiados a mano.

Y lo paradójico de todo esto, es que la creación de estas matrices xilográficas, que se hacen simultáneamente para los textos tipográficos y para las ilustraciones, tiene como consecuencia inmediata la configuración de los **moldes** que conformarán los **modelos** de la representación, como explica Ribagorda.*¹⁸

De tal modo, se produce una pirueta invertida a través de la cual, la caligrafía (modelo a copiar en el taco de madera) posteriormente intenta copiar a la copia, siendo la letra grabada e impresa (o modelo tipográfico) el modelo de la caligrafía para la escritura. La imagen xilográfica, con un proceso similar, pasa de ser un producto obtenido de la copia de un modelo (el dibujo), a convertirse en referente y modelo de la realidad.

^{18*} Sobre este planteamiento de la creación de modelos, es de gran interés el texto de José María Ribagorda sobre la construcción de tipo.
José María Ribagorda: "Las Fuentes de la letra española. Diseño, tecnología y cultura de la lengua" en: Imprenta Real Fuentes de la Tipografía Española.- Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. AECID, 2009

1.2.1.

Múltiple y único

El concepto de copia, como registro de la imagen impresa, se amplía y complica con la opción de hacerla múltiple.

Como sabemos la obra gráfica tiene como privilegio la posibilidad de repetir la imagen contenida en el molde o matriz. Este privilegio del que goza, la distingue de otros medios en los que el soporte sobre el que se gesta la imagen, es único y definitivo.

Al igual que la fotografía o los procesos escultóricos que utilizan moldes, la obra gráfica es susceptible de ser seriada.

Este hecho tiene, como vamos a ver, consecuencias directas con el valor de la obra no solo traducido a cantidades monetarias, sino también, y de modo más preocupante en lo referido a su valor de autenticidad y originalidad.

Uno de los tratados que ofrece una mirada diferente sobre la evolución e interés de la gráfica, con respecto a otros estudios más abundantes de tipo más histórico-cronológico o técnico, es el estudio de William M. Ivins en su libro *"Imagen impresa y conocimiento"*.

Ivins plantea la diferente repercusión que a priori supuso la posibilidad de **repetir** las manifestaciones gráficas para el mundo de la ciencia y el conocimiento, a diferencia de lo que implicó para el mundo del arte, estableciendo una separación entre **el texto** y la **imagen impresa**.

Planteando el tema desde una visión práctica, el acto de la **repetición** o **multiplicación** del elemento gráfico, supuso como ya sabemos un avance evidente en todo el proceso de desarrollo y difusión de los documentos, pero este gran avance no fue un camino fácil, y ni tan siquiera tuvo su reconocimiento inmediato, sino que como todos los grandes avances necesitó de un proceso de asimilación y consolidación.

Tal vez aquí el conflicto entre el concepto de copia y original o el de múltiple y único, o incluso extrapolándolo al concepto de falso y auténtico, aún hoy en día en pleno debate, encuentren su origen en aquellos primeros impresos que intentaban **reproducir** con la

máxima fidelidad los textos y las imágenes creadas por los copistas y miniaturistas de la Edad Media.

No podemos dejar de citar aquí el texto de Walter Benjamin "*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*" en el que parece adelantarse a lo que en la actualidad viene a ser una de las cuestiones más controvertidas con respecto a la creación y los medios.

"La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empujones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente. Los griegos sólo conocían dos procedimientos de reproducción técnica: fundir y acuñar. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras artísticas que pudieron reproducir en masa. Todas las restantes eran irrepetibles y no se prestaban a reproducción técnica alguna. La xilografía hizo que por primera vez se reprodujese técnicamente el dibujo, mucho tiempo antes de que por medio de la imprenta se hiciese lo mismo con la escritura. Son conocidas las modificaciones enormes que en la literatura provocó la imprenta, esto es, la reproductibilidad técnica de la escritura. Pero a pesar de su importancia, no representan más que un caso especial del fenómeno que aquí consideramos a escala de historia universal. En el curso de la Edad Media se añaden a la xilografía el grabado en cobre y el aguafuerte, así como la litografía a comienzos del siglo diecinueve.

Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado fundamentalmente nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, que distingue la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte en una plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso

con la imprenta. Pero en estos comienzos fue aventajado por la fotografía pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica. En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir a paso con la palabra hablada. Al rodar en el estudio, el operador de cine fija las imágenes con la misma velocidad con la que el actor habla. En la litografía se escondía virtualmente el periódico ilustrado y en la fotografía el cine sonoro. La reproducción técnica del sonido fue empresa acometida a finales del siglo pasado. Todos estos esfuerzos convergentes hicieron previsible una situación que Paul Valéry caracteriza con la frase siguiente: *“Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan”*.¹⁹

Tal y como plantea Martínez Moro²⁰ en su libro *Un ensayo sobre el grabado*, una de las claves que determinan al grabado en el arte contemporáneo es la disyuntiva que se establece entre la obra única o la obra múltiple. Frente a esta situación, el grabado ha demostrado, a lo largo de la historia y tras duras batallas, la posibilidad de mantener la multiplicidad de lo único.

Sin entrar en el debate de la valoración de lo único o exclusivo, como argumentos que sustentan las especulativas audacias del mercado, nos interesa más centrarnos en lo que supone el concepto de **copia** desde una perspectiva estética.

Frente a la idea de Walter Benjamin sobre el aura de la obra de arte y su reproductibilidad técnica, nos encontramos con la actitud antifetichista y postmoderna

¹⁹ Walter Benjamin: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Prólogo 1, en : *Discursos interrumpidos I Filosofía del arte y de la historia*.- Madrid: Taurus, 1989

²⁰ Juan Martínez Moro: *Un ensayo sobre el grabado. (A finales del siglo XX)*.- Cantabria: Creática, 1998

de Erwin Panofsky²¹ *Estudios sobre iconología*, en el que plantea la posibilidad de comprender el original a partir de una reproducción o una copia.

En su teoría, plantea la producción de facsímiles como una conquista técnica, de tal modo que tanto el original como el facsímil se ven revalorizados entre sí, pues lo que como mítico sostiene al original es el tener unas buenas reproducciones, y del mismo modo un buen facsímil ha de tener la condición de ser la más fiel reproducción de un mítico original.

Lo que Panofsky parece plantear, se aproxima a lo que podríamos considerar un "elogio de la reproductibilidad digital de la obra de arte", como describe Casarin^{22*} en su artículo.

Adam Lowe, considerado uno de los principales innovadores en el ámbito de la creación digital, director y fundador de *Factum Arte*, y también artista creador, va más allá y a través de su laboratorio trabaja en la reproducción y reconstrucción de obras de arte, provocando un nuevo concepto que amplía el horizonte de la copia. Adam Lowe y su factoría se dedican a la **clonación** de las obras artísticas casi literalmente:

"Lo que a mi me interesa es asegurarme de que la cultura permanece viva. Todo acaba oscurecido por el tiempo o por la fama. La obra de arte tiene que abrirse, hay que darles una nueva vida. (...) Las obras de arte tienen que compartirse. Entrar en un diálogo activo. Se necesitan distintas personas con distintos puntos de vista para iniciar una conversación. Es durante este proceso cuando las obras en sí mismas se vuelven elocuentes. O, por decirlo de otra forma, la originalidad es un proceso y no un estado." ^{23*}

²¹ Erwin Panofsky: Estudios sobre iconología.-Madrid: Alianza Editorial, 2008.

²² Chiara Casarin: "Las Bodas de Caná en Venecia. Autenticidad de un facsímil", en: Revista de Occidente: El valor de lo auténtico en el arte: Original, Falsificación, Copia.- Madrid: Fundación Ortega y Gasset, Ministerio de Cultura. Febrero 2100 (nº345)

* En este número, se desarrollan tres excelentes artículos de Nathalie Heinich, Chiara Casarin, y una entrevista a Adam Lowe por George Stolz. En un casi monográfico que se recoge bajo el epígrafe El valor de lo auténtico en el arte. Original, Falsificación, Copia.

²³ Adam Lowe, (entrevista por George Stolz): "La originalidad es un proceso", en: Revista Occidente, *Ibid.* p.p. 46-49

En este sentido, el planteamiento de Lowe, se aproxima en cierto modo a la definición de Peirce sobre el proceso del signo, en la cual establece como imprescindible la intervención de un interpretante, para que el proceso de significación se complete. El espectador es quien define aquí el contenido de la obra.

El concepto de copia y original se ven expuestos en este contexto de lo tecnológico, al igual que ocurre en el contexto de la reproducción técnica a situaciones ambiguas sobre el criterio de su **autenticidad**.

El concepto de original, como vemos, se pierde en los mecanismos del mercado, y lo que de aportación para el campo de la imagen, la creación y la comunicación, suponen los nuevos medios, se oscurece en ocasiones con valores que nada tienen que ver con el interés del propio proceso y de los resultados que ofrece.

En la época de la reproductibilidad tecnológica, la reproducción técnica aún tiene que luchar con situaciones caducas que no aportan sino confusión a los medios.

1.2.2.

La serie y la secuencia

Consecuencia de su característica múltiple, la obra gráfica establece sus mecanismos para organizar el sistema de copias que genera.

Manejamos los términos en ocasiones de un modo confuso según los contextos en los que los situamos; así incorporamos el término **copia** tanto si nos referimos a la interpretación de un modelo, como si estamos hablando de la prueba obtenida de una matriz de grabado. Evidentemente podemos comprender la diferencia entre uno y otro

*En esta entrevista, Lowe plantea también cuestiones muy interesantes sobre el concepto de matriz y de copia múltiple, explicando que en su proceso de reproducción de obras artísticas, la matriz es la obra como "fuente", pero que cada copia de esa fuente, sería una nueva interpretación del cuadro, muy similar a la anterior, pero no idéntica. En ese sentido, no considera la matriz como en la obra gráfica, sino que en sus propias palabras: "Si usa la matriz en el sentido de útero, entonces yo diría que la matriz es el extremo más fino de una cornucopia, y la copiosidad, la abundancia de copias es lo que surge de ese punto"

uso, lo paradójico es que en ambas situaciones el término mantiene su aura peyorativa, y es preciso reforzar su valía aclarando su condición de "original" o "auténtico".

La obra gráfica se mueve a menudo en un mundo de sospechas, que son a menudo producto de la ampliación y crecimiento de sus propios procesos, pero también de la incorporación al mundo contemporáneo y a la ubicación en el espacio del mercado y el consumo, como sugiere Abril:

"La operación de amoldar, someter a moldes, bien sea pelucas, sombreros, exquisitas tortas de la Serena u operaciones textuales, implica normalizar un producto, modularizarlo, hacerlo apto para la reproducción seriada y estabilizarlo como posible objeto de deseo, uso y reconocimiento por parte de algún consumidor o receptor ".²⁴

En este sentido es preciso aclarar que la posibilidad de la multiplicación de una imagen, como característica propia de los procesos de creación a través de matrices, es siempre una opción pero nunca una imposición.

La repetición de una imagen, su reproductibilidad, en el momento actual no es condición imprescindible del medio gráfico. El hecho de elaborar una matriz o matrices para la construcción de una imagen es perfectamente pertinente para el objetivo del ejemplar único, pues como ya sabemos la función de la imagen gráfica se independizó con la aparición de la fotografía en el siglo XIX de su función reproductora, y su finalidad, en la actualidad, no difiere de la de otros medios que se realizan con sus procesos específicos, precisamente por lo específico de sus resultados.

Evidentemente, la multiplicación de la imagen, es una posibilidad que no debe sino ampliar los recursos del medio con respecto a las limitaciones del soporte único de otros procesos de creación.

Definimos como **obra seriada** a la obra múltiple que está sujeta a unas normas y convenciones que establece el mercado para su comercialización. Las cuales aún siendo muy claras y objetivas en ocasiones son difíciles de controlar por las vías establecidas.

²⁴ Gonzalo Abril: *Op.cit.*, p. 100

No obstante el concepto de **serie** es otro de los términos que también se manejan con una cierta ambivalencia, y así confundimos a menudo al conjunto de estampas que conforma lo que técnicamente se denomina **edición** y del cual sí debemos esperar la repetición y multiplicación de la imagen única y original, con el conjunto de imágenes que se agrupan bajo una temática, secuencia, campo u otros criterios.

El término *serie*, hace referencia o sugiere la existencia de una sucesión, de una cadena o una progresión de imágenes que, en conjunto, desarrollan una idea, narran una historia o presentan una propuesta de manera muy evidente o con algún reto de por medio, para que el observador deduzca con mayor o menor dificultad lo que el autor plantea.

La palabra *secuencia*, hace alusión a la serie ordenada y continuada de imágenes. Este término es de uso frecuente en el cine para referirse a una sucesión ininterrumpida de planos o de escenas. En música el término secuencia se refiere a una progresión de sonidos.

La seriación es un concepto que encontramos elaborado con un interés muy complejo en los lenguajes y códigos del movimiento Minimal y que revisaremos en el proceso de esta investigación al estar íntimamente relacionado con los conceptos de obra seriada, de la transformación, modulación y repetición propios de la obra gráfica.

Los procesos de creación del arte contemporáneo, han incorporado en sus lenguajes estos conceptos de un modo expreso, con connotaciones que aplican la repetición como elemento de construcción de sus estructuras.

Las unidades modulares, las series y las secuencias establecen un discurso en la obra que obliga a un modo de lectura diferente. La obra gráfica también recoge en su desarrollo, esta opción, no solo como método de clasificación de copias, sino como proceso implícito en el momento de la creación.

1.3.

Autoría y anonimato

La multiplicidad de la imagen impresa, su seriación, abre una fisura muy interesante en el campo de la obra gráfica, dejando en entredicho el concepto de **autoría**.

La autenticidad de una obra está en relación directa con su autoría, pues lo que la sitúa, sobre todo en términos de mercado, es la firma del creador. Su **carácter exclusivo** será un atributo que garantice su fiabilidad, de lo cual nos habla Heinich²⁵ en su interesantísimo artículo *La falsificación como reveladora de autenticidad*.

La pérdida de esa exclusividad, en nuestro caso al introducir en ella el valor de **múltiple**, la somete a una pérdida de credibilidad y de valor.

Pero la exigencia de autenticidad no solamente se pone en cuestión sobre la obra, sino que también recae sobre la credibilidad del **autor**.

Existe una relación directa entre la obra única y la presencia del autor, vínculo que se va perdiendo a medida que los procesos de reproducción y de multiplicación de la imagen intervienen.

En la obra gráfica, este hecho es muy significativo, ya que como sabemos, la ejecución de los procesos a menudo está supeditada a la intervención de profesionales o técnicos que ejecutan la totalidad o parte del proceso de producción de la obra.

Esta circunstancia que ha estado presente desde los inicios de la reproducción de la imagen, desde los primeros manuscritos a las últimas copias impresas, ha generado permanentemente una situación de inestabilidad presencial sobre la figura del autor.

Repasando la historia de la imagen gráfica, veremos cómo cíclicamente esta figura aparece, desaparece, se cuestiona, se reivindica o se oculta, pero siempre ha transitado en un terreno movedizo que tiene parte de su origen en el propio campo de la

²⁵ Natalie Heinich: "La falsificación como reveladora de la autenticidad", en: Revista de Occidente, *Op.cit.*, p.7

"La falsificación se considera generalmente como un atentado a la autenticidad- esta sería precisamente su definición, desde el punto de vista factual pero, desde el punto de vista de los valores y de las representaciones, también puede considerarse como el indicador de una exigencia de autenticidad: exigencia que en las sociedades occidentales tiene un campo de aplicación privilegiado en el arte, la magia y la religión."

reproducción y multiplicación de la obra; así en nuestro estudio, comprobamos que la situación de anonimato de los primeros artesanos, entalladores, comienza a cambiar hacia el siglo XVI, cuando en los talleres el grabador consolida su prestigio de la mano del pintor para el cual trabaja, y comienzan a aparecer las inscripciones a pie de imagen sobre la autoría del dibujante, el pintor, el grabador o el impresor.

A través de los diferentes artistas contemporáneos que analizaremos en esta investigación, comprobaremos, cómo el hecho de la autoría ha sido una preocupación evidente y en ocasiones muy presente y actual, siendo un asunto que responde a menudo a una postura de compromiso social, con respecto a su trabajo por parte del autor.

El caso más extremo que podemos adelantar, y del que afirmamos como una postura claramente reivindicativa, es la de los artistas del Street Art, quienes a través de su clandestino anonimato, no hacen sino reivindicar su presencia y autoría.

Es el caso del autor **Banksy**, sobre el cual realizaremos nuestro estudio, y en el que el anonimato llega a ser su identidad.

Sobre la necesidad o no de la autoría para autenticar la obra de arte, se han interesado muchos autores, tal como nos describe Heinich:

"Duchamp fue pionero en cuestionar la autenticidad del objeto de arte definida por la presencia de la mano de su creador: el *ready made* es el primer objeto artístico que, firmado por un artista sin haber sido creado por él, no constituye una falsificación puesto que se presenta como un objeto producido industrialmente. El rechazo del urinario por el jurado del Salón de los Independientes en 1917, pone de relieve el carácter radicalmente transgresor de una operación tan paradójica, que manifestaba por vía negativa la fuerza de un criterio mayor de autenticidad: la certeza de la continuidad de un vínculo entre el objeto y su origen, en este caso su creador. La definición que de lo auténtico nos da el diccionario (Le Robert) es: "Aquello que proviene realmente del autor al que se atribuye". Para que un objeto de arte sea considerado auténtico, es necesario que la cadena que lo une a su autor no se rompa, bien sea por la intervención de otra mano, bien por la confusión, intencionada o no, respecto a la identidad de este autor".²⁶

²⁶ Natalie Heinich, *Ibid.*, p. 21



La clandestinidad y el anonimato construyen gran parte de la identidad de los autores del street Art.

Banksy. Imagen del libro: Banksy Wall and piece²⁷

²⁷ Banksy. Wall and Piece.- Londres: Century, 2006

1.4.

La fiabilidad y el error en el origen de la xilografía

El grabado en madera, tal y como afirma Williams Ivins:

"...al contrario que la impresión de palabras con tipos móviles, hizo nacer algo completamente nuevo: hizo posible por primera vez manifestaciones gráficas susceptibles de repetirse exactamente durante la vida útil de la superficie impresora".²⁸

Hay que tener en cuenta que prácticamente hasta el siglo XV la reproducción de materiales escritos estaba en manos de copistas que producían los libros manuscritos. Amanuenses y pendolistas que transcribían textos, los cuales leídos en voz alta eran ejecutados en el tiempo de lectura registrando el discurso de las palabras, interpretando la entonación de los sonidos, traduciendo el espacio de los sonidos.

Hemos dicho "interpretar" y no nos equivocamos. La tradición de la cultura amanuense mantiene los márgenes de interpretación de la cultura oral. Aquella en la que las historias permanecían y se transmitían a través de generaciones, en un discurrir de acontecimientos que de boca en boca iba modificando los relatos en breves y silentes cambios que concluían en historias modificadas, transformadas, y (o) completamente nuevas.

Este hecho es absolutamente lógico, en un procedimiento donde los mecanismos de producción están expuestos permanentemente al **error**.

Es un dato importante y curioso como referente, constatar que el canto Gregoriano es producto de las modificaciones que los copistas introducían sobre las formas musicales que originariamente eran cantadas en las sinagogas de las comunidades hebreas. La recitación melódica fue uno de los elementos claves para la formación de la nueva música. Su estructura melódica original fue alterada y numerosas interpretaciones

²⁸ Jr. W. M. Ivins, *Op. cit.*, p.14

posteriores modificaron su aspecto original, a través de las cuales la acumulación de errores fue transformando y modificando los sonidos de las melodías, hasta dar origen a un nuevo modelo de estructura musical.

La lucha entre un mundo oral y un mundo escrito originó este nuevo producto. El mundo judío aprende la Biblia como un canto de memoria, versículo a versículo. Lo mismo ocurre con los musulmanes que aprenden el Corán.

El mundo latino y griego, cultiva la escritura. El canto estaba alejado en su origen de la notación, hasta que hacia el siglo IX se procedió a denotarlo, y en el proceso de transcripción hubo lugar a la interpretación y al error.

Así como podemos tener datos objetivos sobre la cantidad de los primeros libros impresos o incunables en cuanto a su número, con ese concepto de lo que hoy entendemos por *edición*, no es posible decir lo mismo de los libros y documentos salidos de las manos de los amanuenses.

A partir del siglo XII se inició el llamado *sistema de precios*, y los amanuenses monásticos eran reemplazados por los copistas en un sistema de trabajo a domicilio en el que cada uno se repartía el trabajo en las distintas partes del texto, con lo cual la producción de libros salió de los monasterios tres siglos antes de la aparición de la imprenta, como relata Eisenstein ²⁹.

Es muy difícil hablar aquí de una situación controlada en cuanto a la producción de libros en la etapa anterior a la invención de la imprenta, ya que el rigor y la copia exacta distaban mucho de ser garantizadas. Muchos de los textos con valor oficial, como documentos papales o edictos, se limitaban a la copia única que garantizaba su veracidad. De otro lado la proliferación de variantes del texto original, fue un hecho.

Podemos imaginar la importancia de esta situación en la producción de libros de contenido técnico.

Este modo de producción tuvo sus consecuencias sociales y económicas, ya que el trabajo de los amanuenses (particulares) generaban una economía que pronto se

²⁹ Elizabeth Eisenstein: La revolución de la imprenta en la edad moderna europea.- Madrid: Akal, 1994

organizó para su distribución a través de los *cartolari* o tiendas de libros, material de escritura, y también a través del gremio de comerciantes.

Los primeros libros impresos por Johann Fust, impresor que junto con Schoeffer y Gutenberg produjeron la monumental Biblia de 42 líneas (considerada como el más importante incunable), no gozaron de la buena acogida por parte del gremio de comerciantes de libros que evidentemente veían su negocio amenazado. Muy al contrario, los primeros impresores intentaron simular el acabado y parecido de sus libros impresos al de los manuscritos por los amanuenses, ya que estos mantenían el privilegio de la obra original. Y paradójicamente a medida que la imprenta iba perfeccionándose y aportando nuevos acabados, fueron los manuscritos quienes intentaban semejar a los primeros libros salidos de la imprenta, intentando disponer letras uniformes y espacios regulares, según Eisenstein ³⁰.

Tal vez el argumento que plantea Ivins sobre el privilegio de la imagen xilográfica como elemento que puede considerarse completamente repetible y fiable su autenticidad, frente a la inestabilidad del texto tipográfico, sea más que cuestionables y expertos y cartógrafos rebaten su teoría aludiendo por un lado a la anterior existencia de sellos y monedas que precedieron a la imagen impresa en papel, argumentando el descontrol que en algunos momentos se vio envuelta la imagen impresa, al ser los tacos elementos frágiles que se rompían y desgastaban y a la cual el impresor cortaba y adaptaba a veces en partes, otras acoplando tacos de diferentes imágenes entre sí, e incluso en multitud de ocasiones, recurriendo a la utilización de la misma imagen para ilustrar diferentes textos. Como explica Eisenstein:

"Aquí, como siempre, hay que intentar no exagerar ni infravalorar los beneficios aportados por esta tecnología nueva. Hay que decir que las xilografías se estragaban al ser reproducidas para insertarlas en distintos tipos de textos, pero que también se producían alteraciones cuando una imagen dibujada a mano era copiada en cientos de libros".³¹

³⁰ Elizabeth Eisenstein, *Ibid.*

³¹ Elizabeth Eisenstein, *Ibid.*, p. 34

Ivins no obstante tampoco parece ignorar esto, y también en su libro señala, como referencia, la publicación en 1493 de la famosa Crónica de Nuremberg (*Liber Chronicarum*), donde aparecen un número impreso de xilografías muy superior al número de tacos realizados, por lo que algunas ilustraciones están obtenidas como copias repetidas de las mismas imágenes impresas que aparecen a lo largo del libro. Encontramos descrito en Ivins:

"Las mismas cabezas y vistas aparecen con leyendas distintas en diferentes partes del libro. Hay una vista que pretende representar no menos de once ciudades distintas".³²

Parece traslucirse de todo esto que la historia del documento gráfico está lleno de dudas y ambigüedades y que debiéramos escuchar más aquellas enseñanzas que aparecen en el Sutra del Diamante, en las que lo que se toma por veraz no parece ser siempre lo único cierto. Y en este caso el documento impreso no siempre responde a esa veracidad que a priori se le atribuye, sino que en ocasiones puede estar repleto de errores y circunstancias ambiguas.

El mundo de la ciencia y del conocimiento está directamente vinculado al mundo de la imagen, pues es obvia la función de la ilustración como vehículo que facilita y concreta la morfología de cualquier elemento natural, maquinaria o gráfico descriptivo.

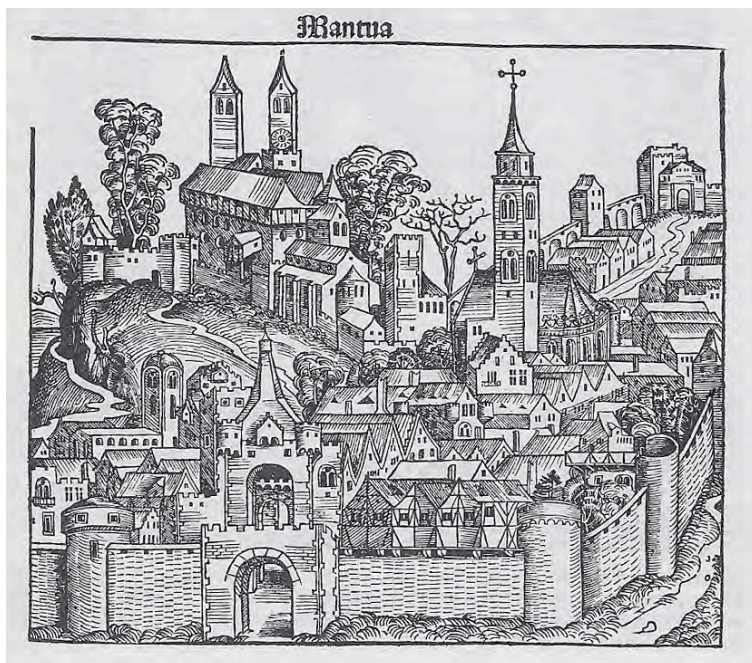
Las palabras eran medios muy limitados para llegar a describir los pequeños detalles de una planta o de la anatomía de un ser vivo. Los textos griegos o latinos de los antiguos escritores clásicos no eran fácilmente identificables en sus detalles científicos cuando no había dibujos, por lo que la transmisión del conocimiento era a veces limitada para los hombres del Renacimiento, aún así, de éstos en muchas ocasiones se fueron realizando copias que sólo pretendían repetir los mismos esquemas y, hubo un período en que la ilustración de este tipo de documentos, consistió tan sólo en una pura decoración con

³² Jr. W.M.Ivins, *Op.cit.*, p. 60

ilustraciones, al incluir imágenes que simplemente suponían una justificación en la página.



Vista de Verona.



Vista de Mantua.

Estas dos imágenes representan a las ciudades de Verona y Mantua, pero se trata de la misma xilografía, impresa repetidamente pero con diferente nombre en el libro de Hartman Schedel "Crónicas de Nuremberg". Editor: Anton Koberger. 1493

Esta función de la imagen como ilustración que potencia el texto, y que hoy no ponemos en duda, no fue tan clara en el siglo XV o XVI. En este periodo fueron numerosos los libros científicos o informativos que se imprimieron en Europa, libros de astronomía, arqueología, anatomía, botánica o de arquitectura e ingeniería que documentaban sus textos con imágenes xilográficas que ayudaban a visualizar los temas tratados.

Pero es interesante analizar el planteamiento de estas imágenes, ya que sobre su función o sobre su veracidad existe todo un proceso evolutivo y complejo, que responde también a las necesidades del lector y los objetivos que pretendían cubrir.

Así por ejemplo la mayoría de los herbarios impresos en el siglo XV fueron ilustrados con copias de copias de otras ilustraciones. Con ello la degradación de la imagen y la pérdida de datos objetivos era cada vez mayor, alejándose mucho de lo que pudiera ser el resultado de un análisis de la realidad; se convertían por el contrario en meros esquemas o casi adornos florales. Tal como describe Ivins:

"(...) fue inevitable que racionalizaran sus propios relatos gráficos, pasando por alto o eliminando aquello que les parecía meras irracionalidades de las descripciones gráficas hechas por sus predecesores. Esta racionalización adoptaba normalmente la forma de un afán de simetría que producía contornos regulares que, no sólo perdían toda verosimilitud de líneas y bordes sino que introducían una disposición equilibrada de partes y formas que, por muy satisfactoria que resultara para los hábitos mentales, daba lugar a una interpretación totalmente errónea de la realidad".³³

La descripción como tal a través de textos, es un arte verbal que forma parte de la retórica. El describir con imágenes, en algunos períodos de la historia del arte, puede llegar a tener el mismo valor que la retórica del texto, se le pueden atribuir los mismos niveles de precisión en relación al texto escrito para realizar descripciones de la realidad.

³³ Jr. W.M.Ivins, *Ibid.*, p. 63-64

Los iconos medievales, no eran elementos descriptivos, sino objetos de culto o veneración que acotaban su territorio dentro de los parámetros de **lo simbólico**.

En el arte pictórico del Renacimiento, este atributo descriptivo de la imagen con respecto a la representación de la realidad, iba acompañado además del elemento narrativo. Esto es, en el periodo del Renacimiento una pintura no describía un objeto o un hecho, sino que además contaba una historia, tal como describe Olson ³⁴.

Una nueva visión de la naturaleza, como estudio científico y como narración descriptiva, aparece en los libros de botánica o de ciencia a partir del siglo XVII, la ilustración comienza a ir más allá de la descripción narrativa del Renacimiento. Se trata más de representar ideas a modo de imágenes mentales, imágenes que representan objetos particulares y que se archivan en la memoria del espectador.*³⁵

Los alemanes y luteranos Brunfels, Fuschs, Bochs y Cordus, elaboraron los nuevos herbarios de final del siglo XVI. Como novedad aportaron una vuelta a la naturaleza, una mirada observadora que analizaba el modelo del natural e intentaba traducir sus detalles con una nueva versión cada vez, aportando nuevos detalles, nuevos datos que completaban la teoría científica o el estudio anatómico. Esta vuelta hacia una mirada a la naturaleza supone un nuevo pensamiento.

En cualquier caso, y tras esta rápida revisión de la imagen como ilustración en los primeros documentos impresos, sí podemos afirmar que la principal aportación del Renacimiento fue la incorporación simultánea de la tipografía para el texto y la xilografía para las imágenes.

Lo que si parece cierto es que la historia del grabado en madera estuvo directamente ligada a la historia del libro, y que como bien sabemos, la prolífica difusión de estampas sueltas religiosas o naipes pudieron ser el primer objetivo de la creación de matrices xilográficas; pero posteriormente tuvo lugar la incorporación de las imágenes grabadas

³⁴ David R. Olson: El mundo sobre el papel: el impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento.- Barcelona: Gedisa, 1998, p. 224

³⁵ *Sobre este tema es muy interesante el análisis que de la historiadora del arte Svetlana Alpers, discípula de Gombrich, trata David Olson en su libro *El mundo sobre Papel*. y en el que analiza la pintura holandesa del siglo XVII, en su libro: Svetlana Alpers: El arte de describir.- Madrid: Hermann Blume, 1987, citado por: David R. Olson, *Ibid*.

en madera a los libros manuscritos, que incluyéndolas después en los primeros libros tipográficos, fueron uniendo ambos elementos en un vínculo inseparable.

Desde nuestra visión moderna valoramos la **iconografía** de las primeras xilografías europeas de los siglos XII o XIII por su simplicidad gráfica, su capacidad de resolver técnicamente con pocos recursos, su fuerza expresiva, su frescura de trazo.

Valores estos que atribuimos sólo desde una distancia histórica y con la memoria de nuestro archivo visual, pero que en nada se corresponden con los valores y los intereses que movieron a los artesanos que tallaron y estamparon aquellas imágenes, como describe Westheim:

"Se trataba de remplazar el dibujo manual e imitarlo en forma tan ilusoria que el consumidor creyera que seguía recibiendo lo mismo que antes –aunque probablemente esto le tenía muy sin cuidado. Pues todas esas imágenes de santos, esos naipes y hojas volantes no eran sino bagatelas, a las que no se pedía gran cosa, con tal que el tema mismo y su representación correspondieran a los conceptos usuales".³⁶

La necesidad de buscar un método que facilitara la **multiplicación** de las imágenes que debido a una mayor demanda y de un modo cada vez más frecuente, habían de ser copiadas una y otra vez por dibujantes, iluminadores y calígrafos, fue la única razón para la aparición de la xilografía.

El invento en cuestión no tenía ninguna otra finalidad y como tal, sólo servía para intentar facilitar esta labor a los copistas y miniaturistas.

Visto así, los atributos plásticos que incorporamos a la lectura de las primeras imágenes xilográficas, parece que realmente tan sólo fueran producto de nuestra experiencia estética, pero en absoluto objetivos planteados en sus orígenes.

³⁶ Paul Westheim: El grabado en Madera.- México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1954, p.28

Capítulo 2.

La técnica de la xilografía y su implicación en la construcción de los lenguajes.

Desde nuestra experiencia visual, somos capaces de identificar y clasificar algunas de las manifestaciones plásticas que han ido construyendo el imaginario de nuestra memoria. Si hablamos de la **imagen xilográfica**, rápidamente aparecen imágenes en nuestra cabeza de estampas, fragmentos, detalles de una **iconografía** y un modo de resolver. No pretendemos hablar de estereotipos, sino de aquellos aspectos que son específicos del medio y que dejan una factura o huella por la cual somos capaces de identificar su origen.

Como describe Westheim en su tratado sobre el grabado en madera:

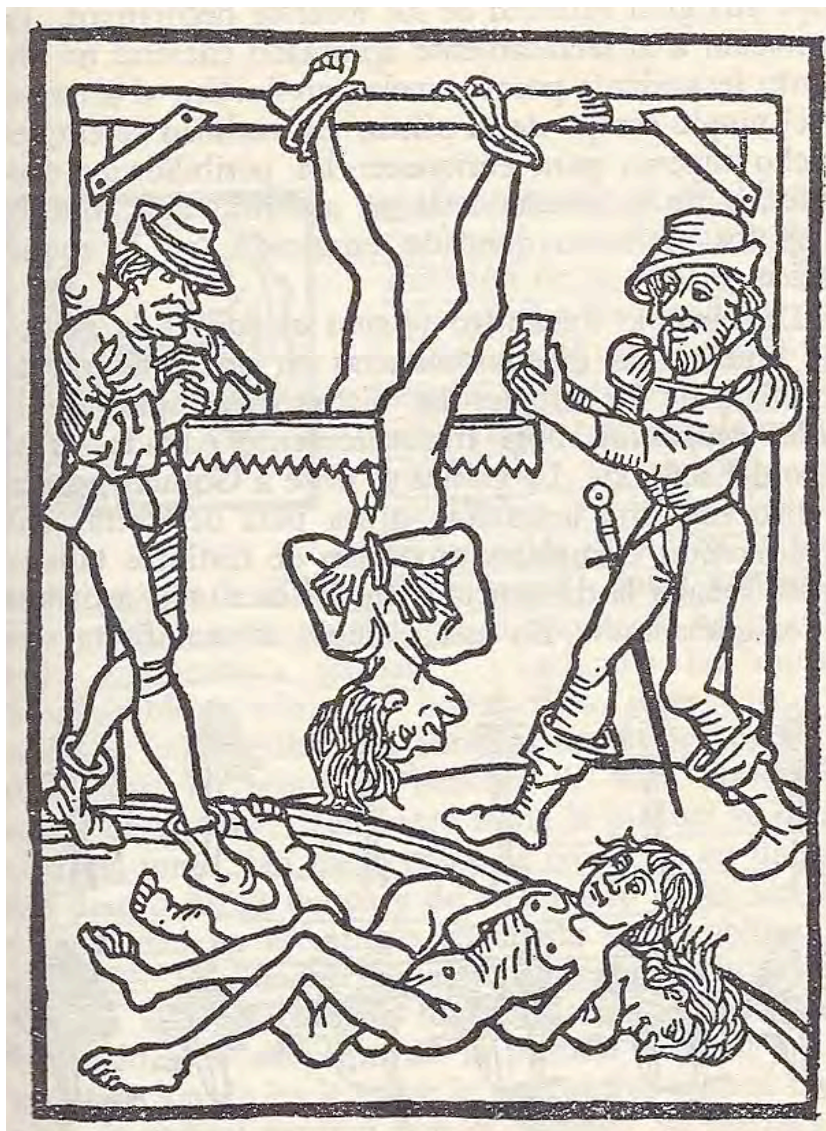
"Así surgieron aquellos trazos robustos y toscos (...) cuyo vigor constituye hoy día para nosotros el encanto especial del estilo xilográfico".¹

Los **medios** generan un **lenguaje**, y también podríamos afirmar que los medios construyen el mensaje, refiriéndonos a Marshall McLuhan:

"Con la tipografía, el principio del tipo móvil introdujo la posibilidad de mecanizar cualquier artesanía mediante el proceso de fragmentación y segmentación de una actividad integral(...) El alfabeto confirió la supremacía al componente visual de la palabra al reducir a esta forma todos los demás hechos sensoriales de la palabra hablada. Ello contribuye a explicar por qué fueron acogidos tan ansiosamente los bloques de madera tallados, e incluso la fotografía, en un mundo alfabetizado. Estas formas proporcionan un mundo de gestos inclusivos y posturas dramáticas que necesariamente es dejado de lado en la palabra escrita.

¹ Paul Westheim, *Ibid.*, p.53

La imprenta se aprovechó muy pronto como medio de impartir información y como incentivo a la piedad y a la meditación. En 1472, se imprimió en Verona, la obra de Volturius *El arte de la guerra* con muchos grabados en madera de maquinaria militar. El empleo masivo de bloques de madera tallados como ayuda a la contemplación en Libros de Horas, Armoriales y Calendarios agrícolas prosiguió durante más de doscientos años".²



Bernhard Richel . "De Spiegel menschlicher Behaltnis" (el espejo de los humanos).xilografía. Basilea.1476

² Marshall McLuhan: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano.*- Barcelona: Paidós, 2008, p.190

Como ya señalamos en nuestro primer capítulo, el proceso de creación de las primeras xilografías consistió en reproducir los dibujos a pluma. Este hecho es de suma importancia, ya que el modo de proceder de los artesanos xilógrafos, a medida que iban tallando el taco de madera, iban configurando este, podríamos llamar, lenguaje xilográfico.

Por supuesto que las formas de representación, los elementos **simbólicos** y los elementos **icónicos**, forman parte del lenguaje de la época en la que se estaba trabajando. Pero en las nuevas imágenes impresas, la huella que se registra en el taco de madera, al igual que el sujeto que aparece al otro lado del espejo sobre la estampa y, que pretende representar el trazado lineal de un dibujo a pluma, ofrece una nueva presencia, una dimensión diferente que la distingue de otros medios.

La técnica, sin lugar a dudas, tiene una importancia fundamental en el lenguaje que es capaz de ofrecer este medio.

Una línea de trazo negro en una impresión en relieve, pensando en una xilografía la cual pretende resolver el equivalente al trazado de una línea de dibujo, implica el vaciado de la madera alrededor de los dos lados del trazo. **Nunca podrá ser el equivalente al gesto directo** de la mano que deposita la tinta sobre el papel a través de la pluma de dibujado.

Una mano que dibuja puede girar, parar, acelerar, presionar más o sutilmente suavizar el gesto. Una gubia que talla a ambos lados de la línea para reproducir este gesto nunca puede repetir estas acciones con el mismo resultado. Por lo tanto se convierte en otra cosa, es un gesto nuevo, con una nueva presencia, y que abre el camino a un nuevo lenguaje.

Se llega a distinguir en las ilustraciones de los códices de los siglos XIV y XV según Worringer³ en su *Historia de la ilustración del libro en la antigua Alemania*, entre dos estilos: las de lujo, que intentan reproducir los cuadros de caballete al óleo y la producción en serie basada en el primitivo dibujo de contorno del siglo XIII.

³ W. Worringer: *Die altdeutsche Buchillustration* (Historia de la ilustración del libro en la antigua Alemania).- München, 1921, citado por: Paul Westheim, *Op. cit.*, p.31

Se les denominaba pintores de breves e intentaban tratar asuntos populares de un modo directo y claro, basados en **signos y símbolos** conocidos por todos.

Se toman referencias técnicas de todo tipo de recursos, desde las pinturas murales hasta las estructuras lineales de las vidrieras, para sintetizar el lenguaje figurativo y llegar a configurar las formas de un modo fácil de resolver en un medio técnicamente hostil.

Este tipo de tallado del taco para construir la imagen, responde a un interés exclusivo de **perfilado de la forma**.

Se atiende en este modo de proceder a dibujar a través del trazo de madera que queda en el relieve, el cual una vez impreso dejará su huella de **trazo negro**, vaciando el resto como fondo blanco de la imagen.

Posiblemente la mayoría de las xilografías de esta primera época eran posteriormente iluminadas a mano, con lo cual la impresión tenía el objetivo de ser el dibujo base, y por eso era suficiente con ese trazado de los contornos.

Se recurre a un estricto **reduccionismo** de detalles innecesarios, la austeridad de detalles va pareja a la carencia de recursos, por eso se intenta al máximo economizar el trabajo sin perjudicar por ello la resolución del conjunto, como expresa Westheim:

"El grabador formula un concepto popular y viviente, que no necesita de explicaciones ni aclaraciones. Sólo recurre a medios ilustrativos en cuanto sean indispensables para caracterizar, pues caracterizar es lo que le importa, no narrar, ni entrar en detalles psicológicos. Del paisaje no da sino lo indispensable para motivar lo milagroso del suceso. El pez y una serie de líneas ondulantes: esto significa "agua".⁴

Poco a poco y a medida que la demanda de estampas iba creciendo, no daba tiempo a aplicar el color, quedando las imágenes reducidas al blanco y negro, y ante la descarnada presencia de los escuetos trazados, el grabador fue incorporando tramados de línea que insinuaban pequeñas diferencias de matizaciones tonales.

⁴ Paul Westheim, *Ibid.*, p. 47

Estos rayados en sus orígenes torpes y escuetos van evolucionando hacia tramas cada vez de mayor densidad y complejidad técnica, ya que la proximidad de las líneas hace en esta técnica que sea más difícil mantener el grosor del trazo y no perder por rotura partes de la imagen, como cita Whesteim⁵.

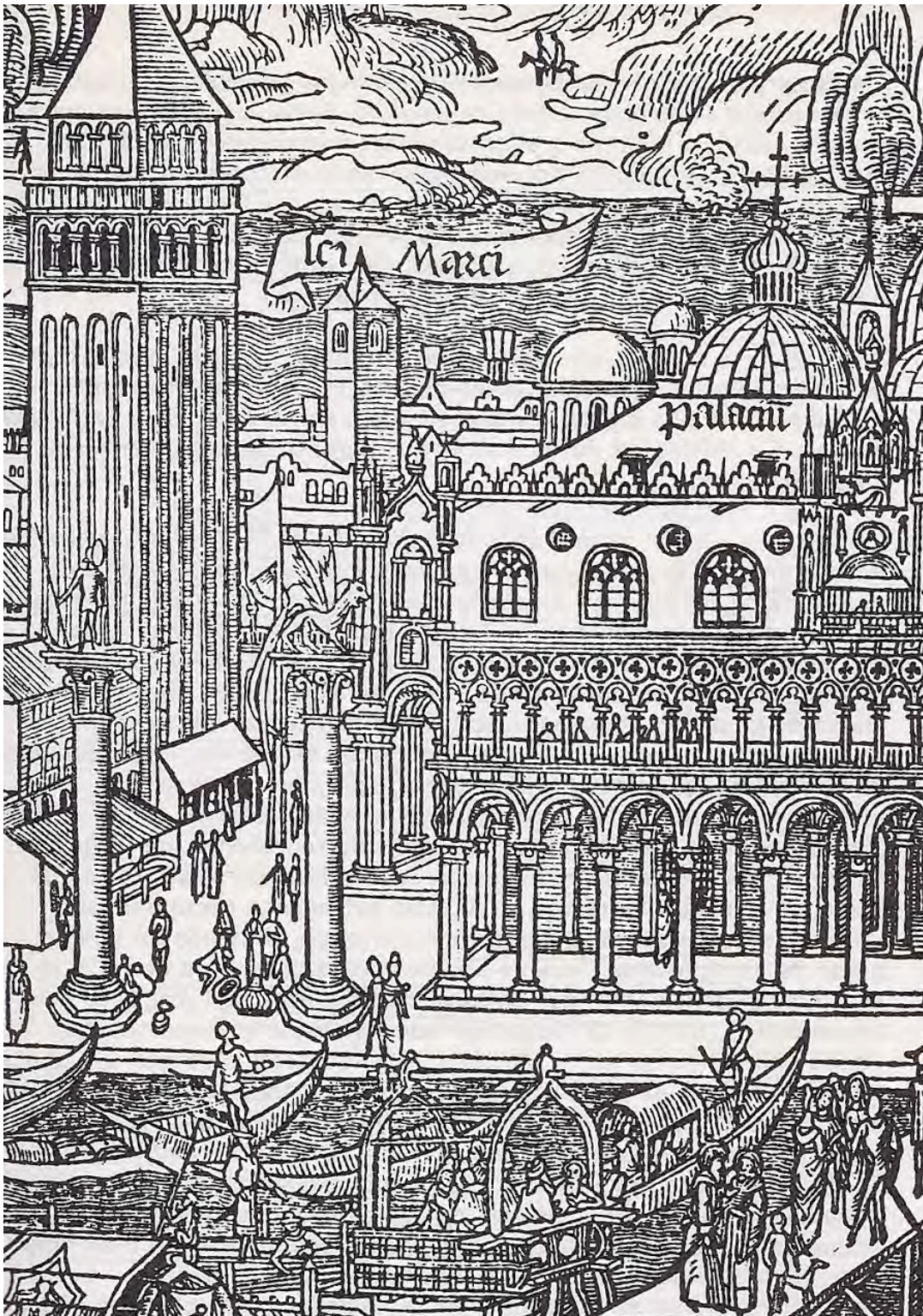
Krejca⁶ establece que se diferencian incluso dos tipos de trabajos xilográficos: el considerado como "**xilografía en facsímil**", en la cual el grabador se limita a repasar el trazado de las líneas de dibujo realizadas por el dibujante; y la "**xilografía de tono**", en la cual el grabador va interpretando los valores tonales de imágenes que podían haber sido realizadas en aguada o incluso una pintura.

Poco a poco este recurso del rayado en **tramas o texturas** cada vez más densas y ricas en efectos gráficos, se van incorporando en mayor medida a las estampas para así ir organizando los diferentes planos y superficies tonales y espaciales de la imagen, en algunos casos es utilizado para insinuar volúmenes o efectos de luz, en otras ocasiones para diferenciar simplemente la textura entre las superficies de la escena representada.

La competencia de las técnicas de grabado al buril, específicas del grabado calcográfico, que aportaban a la imagen una realización mucho más próxima a los **efectos pictóricos** más realistas, cada vez más buscados, harán que la xilografía intente ahondar aún más en los recursos técnicos que logren ofrecer un acabado más parecido a la creación claroscurota de representación de la realidad.

⁵ "No dejaría ser interesante hacer una vez un estudio sistemático del rayado y del papel que le toca desempeñar, ver cómo se va volviendo poco a poco un elemento importante, y cada vez más importante de la representación, y cómo acaba por contribuir esencialmente a la desintegración de la superficie. En un principio se presenta tímidamente y todavía muy de acuerdo con el estilo de la xilografía, en forma de unas cuantas rayas ligeras..."*loc.cit*, Paul Westheim, *Ibid*.

⁶ Alex Krejca: Técnicas del grabado en madera.- Madrid: Libsa,1990



Detalle de una vista de Venecia del libro *Las Peregrinaciones de Breydenbach*. Xilografía. Mainz, 1486.

En esta imagen apreciamos la secuencia elaborada de planos con diferentes trazados lineales que contribuyen a una mayor visualización espacial.

El proceso del **Camaieu**, o más posteriormente la xilografía a contrafibra, irán alejando al grabado en madera de ese maravilloso mundo de lo concreto e inmediato, y de la síntesis en la construcción de la imagen, para derivar a otros intereses en los que tras algunos hallazgos de gran interés, acabará perdiéndose en la deriva de esa lucha de buscar recursos más allá de lo que el medio es capaz de ofrecer.

En esta búsqueda incansable de construcción de la imagen persiguiendo los valores tonales o los efectos más pictóricos, el grabador ha de recurrir a construir con tramas y cruces de líneas.

Pero ejecutar un cruce de trazos negros en este medio supone un proceso de planificación del trabajo de una envergadura de magnitudes a veces inimaginables, ya que por ejemplo, lo que en un dibujo a pluma se reduce a realizar dos movimientos con la mano en direcciones diferentes, traducirlo a líneas de huella negras en xilografía conlleva vaciar los interiores blancos de esos entramados, los cuales aparecerán como blancos entre los trazos negros, con lo que esto conlleva de dificultad para mantener las zonas de relieve, cada vez más frágiles por su limitada base impresora.

Esta situación, que forma parte del proceso de tallado de la técnica, implica una planificación del trabajo y una disposición mental del grabador muy concreta.

En esta dirección la libertad de ejecución, la posibilidad de error, la expresividad del trazo, el desvío o la improvisación quedan a priori descartados y todo el proceso se reduce a un método, a una estrategia muy controlada y perfectamente prevista.

De este modo lo que se visualiza es el tramado de líneas negras, a pesar de que realmente se está dibujando con líneas blancas.

Evidentemente esto que a vista de ajenos al medio puede pasar desapercibido, constituye un modo de enfocar la imagen en una dirección que aborda el proceso como algo mecánico, como algo bastante reducido a lo virtuoso.

Se trata de un medio de "baja definición", como lo definiría McLuhan. La necesidad de concreción hace de él un medio en ocasiones limitado técnica y estéticamente, pero por ello sin duda se singulariza y se vuelve más intenso al reclamar la participación del espectador para completar la construcción e interpretación de sus formas.

"No es en absoluto fácil percibir cómo las mismas cualidades de la imprenta y de los grabados de madera pudieran volver a aparecer en la malla mosaica de la imagen televisiva. El tema de la televisión resulta tan difícil para las personas alfabetizadas que debe enfocarse indirectamente. De los tres millones de puntos por segundo que componen la imagen, el telespectador sólo puede captar, en un abrazo icónico, unas cuantas docenas, setenta más o menos, con las que se elabora una imagen.

La imagen así elaborada resulta tan tosca como la de los tebeos. Por este motivo, la imprenta y los tebeos son un enfoque práctico para comprender la imagen televisiva, ya que brindan muy poca información visual o detalles asociados. (...) Las cualidades estructurales de la imprenta y de los bloques tallados también se dan en las historietas; dichas cualidades comparten un carácter de participación y de "hágalo usted mismo" que también impregna una gran variedad de las actuales experiencias de los medios. La imprenta es la clave del tebeo, y éste, la clave para comprender la imagen de televisión".⁷

Lo que plantea aquí McLuhan, desplaza nuestra atención a un aspecto muy interesante que él aborda en sus textos sobre la implicación del espectador en los medios de comunicación. Organiza bajo los conceptos de "medios fríos" y "medios calientes" a aquellos medios que respectivamente incorporan poca información visual (medios fríos) y aquellos otros que incorporan mucha información (medios calientes).

Un medio frío o de "baja definición" como también lo define McLuhan, necesita de mucha interpretación, de mucha participación por parte del espectador; mientras que un medio caliente o de "alta definición" implica una actitud más pasiva por parte del espectador. Un medio caliente permite menos participación que uno frío. Los medios calientes excluyen al espectador y los fríos lo incluyen.

La xilografía como medio, lo consideramos como un medio frío, ya que por su propio proceso se desarrolla en un tipo de lenguaje muy austero de recursos, como ya hemos

⁷ Marshall McLuhan, *Op.cit.*, p.195

comentado, y en el que el nivel de información de la imagen, en consecuencia es muy sintético, quedando muy abierta a la participación del espectador.

Es en consecuencia **un medio más emotivo y activo**, que se abre al **interpretante***⁸, de un modo mayor a como lo hace por ejemplo una imagen fotográfica, que al registrar una mayor carga informativa, necesita de una menor actividad del espectador.

Lo que nos interesa rescatar aquí de la teoría de McLuhan es el proceso por el cual los medios, como prolongaciones de los sentidos del ser humano, establecen nuevas conexiones y **nuevas extensiones hacia la creación y ampliación de otros medios**.

Esta idea es muy importante para nuestro estudio, ya que explica de algún modo el mecanismo por medio del cual se articula el desarrollo de los lenguajes de la creación, a través de los registros establecidos por otros anteriores.

Nuestra investigación intenta ahondar en este sentido en los **procesos de creación** que se desarrollan en las técnicas gráficas vinculadas al grabado en madera, y cómo éstas han ido filtrándose, extendiéndose y estableciendo en algunos casos, los conceptos estéticos de otros **lenguajes** presentes en el arte contemporáneo. En este sentido las reflexiones de McLuhan nos parecen muy claras en este sentido:

"Es sólo desde el telégrafo que la información ha podido dissociarse de soportes tan sólidos como la piedra o el papiro como antes se disoció el dinero de las pieles y metales preciosos para acabar en papel. (...) Es un tema persistente de este libro el que todas las tecnologías son extensiones de los sistemas nervioso y físico para incrementar el poder y la velocidad. (...) Los manuscritos y los primeros libros impresos se leían en voz alta, y la poesía se cantaba o se recitaba. La oratoria, la música, la literatura y el dibujo estaban estrechamente relacionados. Pero, sobre todo, el mundo del manuscrito iluminado era uno en el que incluso la letra recibía una presión visual hasta un grado casi escultórico.(...) Esta percepción de las letras como iconos grabados ha vuelto a manifestarse hoy en día en las artes gráficas y la exhibición publicitaria. El lector seguramente se habrá encontrado ya con la

⁸ *En este sentido la imagen xilográfica está muy próxima al concepto de signo y al planteamiento de Peirce, sobre la necesidad de un intérprete para completar la significación del signo.

sensación de un cambio por venir en el soneto de Rimbaud sobre las vocales o en algunos cuadros de Braque".⁹

2.1.

La matriz como elemento determinante del lenguaje.

Para introducirnos en nuestro planteamiento sobre la importancia de las técnicas en la construcción de los lenguajes, puntualizamos que la madera, como **matriz** de las técnicas xilográficas, es el elemento que determina el **lenguaje** de este medio.

Se trata de un tipo de material que por su estructura, al ser utilizada como base para la elaboración de la imagen, incorpora todos los atributos de su naturaleza a la estampa.

A diferencia de otras matrices utilizadas en los medios gráficos, plantea una situación específica ya que el grabador no parte de una superficie en blanco, o neutra, sobre la que ir construyendo la imagen, sino que de un modo extraordinario, se enfrenta a una "imagen previa" que existía ya antes de la incorporación de los primeros trazados o tallas sobre su superficie.

Dependiendo de los tipos de madera que se vayan a utilizar, esta imagen que vamos a denominar **imagen base**, tendrá un aspecto que puede oscilar entre unos leves punteados de porosidades regulares, a grandes trazados veteados, con movimientos rítmicos y dinámicos característicos de este material.

Es evidente que al iniciar un trabajo sobre un soporte de estas características, no es muy conveniente ignorar la presencia de esta imagen base y actuar como si no existiera, pues en un momento u otro aparecerá interfiriendo en nuestra imagen.

Muy al contrario, lo habitual es que el artista la considere y aproveche la especificidad de esta superficie para incorporarla y hacerla partícipe de su trabajo.

⁹ Marshall McLuhan, *Ibid*, p.p. 117-189

Podemos señalar como ejemplo de esto, el bellísimo y acertado aprovechamiento de esta particularidad de la matriz de madera en el trabajo de Edvard Munch.

Él incorpora en sus imágenes los patrones de los ritmos de la madera, como elementos que sirven de estructura dinámica base de la imagen, movimiento que es dibujado por el propio veteado de la matriz, aportando también este elemento un grado interesante de aislamiento y abstracción en la imagen.



Edvard Munch. "El beso". Xilografía. 44,5 x 44,5 cm. 1902.

En la obra de E. Munch, la madera construye los ritmos de la imagen, integrando y optimizando la representación con el material empleado

Encontramos en distintos tratados sobre xilografía, la clasificación organizada en dos grandes bloques, de las técnicas específicas del medio xilográfico, en función de la matriz, o más concretamente en función del modo en que ha sido cortada la madera.

Comentaremos los procesos técnicos que se engloban dentro de las técnicas xilográficas para comprender mejor algunos de los conceptos que vamos a manejar, pero no vamos a adentrarnos a describir pormenorizadamente cada una de sus características, para no desviarnos de nuestros intereses, que no son otros que el intentar extraer aquellos aspectos diferenciadores y característicos de este medio en sus cualidades plásticas y gráficas, teniendo presentes y conociendo por supuesto sus desarrollos técnicos.

Nos referiremos, pues resulta inevitable, a las dos técnicas tradicionales de la xilografía: la xilografía a fibra y xilografía a contrafibra (también denominada a la testa). Como sabemos, derivan de los modos en que se obtienen los bloques de madera según su corte. Son consideradas técnicas distintas con entidad propia, diferenciándose no sólo en la presentación de la matriz, sino también en el tipo de instrumentos utilizados para su manipulación, así como en los distintos planteamientos gráficos y plásticos.

Para cada una de estas técnicas, se consideran y utilizan por su idoneidad una serie de tipos de madera u otros. Agrupadas y clasificadas por clases y durezas. Estas maderas incorporarán a la estampa, cada una de ellas, su "imagen base".

En el caso de la xilografía a contrafibra, se seleccionan aquellas maderas muy duras y de estructura muy apretada, para que por el corte realizado, en este caso en sección horizontal al crecimiento del tronco del árbol para la obtención del taco, incorpore en su superficie de tallado un aspecto de "imagen base" lo más compacta y uniforme posible. Al cortarse en este sentido, quedan compactadas todas las puntas de las vetas pertenecientes a la estructura resinosa de la madera, de tal modo que no existirá ningún vetado ni por lo tanto imagen base que se interponga en la construcción de imagen que el artista pretende realizar.

El proceso técnico en este caso de tallado del taco, se realizará con instrumentos de tallado de corte muy preciso; serán los buriles de lámina fina o gubias de corte muy delicado. Esta técnica derivada de los procesos de grabado a buril, y que aparece como

proceso en el siglo XVIII, sustituyendo o simulando los efectos logrados por las técnicas virtuosas del grabado calcográfico, se incorpora de un modo puntual coincidiendo con el florecimiento de las publicaciones ilustradas, ya que para las largas tiradas de ediciones periódicas, la litografía era aún un proceso de tiraje lento y limitado, y la calcografía suponía imprimir aisladamente las imágenes que debían ser impresas en la prensa calcográfica, por lo que no se podían simultanear con la impresión en relieve de los textos tipográficos.

Aparece pues el proceso de la xilografía a contrafibra de la mano de **Thomas Bewick**. Su técnica susceptible de ofrecer un rayado sutil, permitía obtener una gran variedad de tonalidades que se representaban a través de sus entramados de tallas blancas, con toda la riqueza de gradaciones en las escalas tonales que podían establecerse entre el blanco y el negro. Se obtenían a través de sutilísimos cortes de **líneas blancas** que



Thomas Bewick . Serie: "Las Fábulas de Esopo. El roble y el sauce". Xilografía a contrafibra. 1818

simulan visualmente el dibujo de las formas como si se tratara de **líneas negras**; un entramado riquísimo tallado en maderas muy duras de boj o acebo.

Se generaron por medio de esta técnica en la obra de diferentes artistas, estampas de bellísima calidad en las que el trazado de líneas y puntos de corta longitud, iban construyendo la imagen.

La evolución de esta técnica es muy pequeña, y prácticamente desaparece por el exceso de virtuosismo técnico que suponía su ejecución. Pero a pesar de que queda circunscrita a su propio procedimiento, abre de algún modo una nueva mirada a los procesos de construcción claroscuro de la imagen, y con ello nuevas vías de investigación en el desarrollo del **trazo**, que derivará en procesos de ejecución más libres y **gestuales**, los cuales analizaremos más adelante.

La xilografía a la fibra por el contrario es una técnica más versátil. Los tacos de madera utilizados para esta técnica son cortados siguiendo el sentido longitudinal del crecimiento del árbol. Por esta razón la estructura veteada, constituida por las zonas de materia resinosa y no resinosa del material, aparece como dibujo o “imagen base” en la superficie de la matriz xilográfica. Condicionado por supuesto a las características del material, supone para el autor un soporte que deja abierto un margen de elaboración en la imagen más ambiguo, más expuesto a variaciones sobre el proceso, necesitando de una actitud ante el trabajo flexible, al tener que adaptarse a la naturaleza y características del taco.

La hostilidad del material al ser tallado en sentido transversal o longitudinal a la dirección de las vetas de la madera, hace necesario en el trabajo del grabador, ejecutar la construcción de la imagen con una simplificación de recursos gráficos que en ocasiones obliga a una gran **síntesis**, siendo este condicionante del material el que ha ido realmente configurando un lenguaje específico en este medio.

Trazos expresivos, formas simplificadas, contornos irregulares, masas de negros, contrastes de blanco...son los elementos de construcción que forman parte del lenguaje gráfico de la imagen xilográfica.

Aparece este tipo de **recursos gráficos** sintéticos en las primeras imágenes impresas de la historia y sigue apareciendo hoy en día en las imágenes de los artistas gráficos **contemporáneos**.



Jörg Immendorf. "Kniestück einer aufrechten Figur mit Pinsel und roter Form"
(Figura de pie con cepillo y una forma roja). Xilografía a la fibra. 60 x 32 cm., 1981
Nos interesa destacar la gran síntesis de recursos gráficos con que se construye esta imagen

Es preciso recordar que a través de este medio se fueron configurando también los primeros tipos de madera para la impresión con tipos móviles en cajas de texto, o textos completos tipográficos, grabados en bloques de madera.

El modo en que se procede para construir una forma tipográfica es el mismo que para tallar una imagen: se vacían los blancos de la forma, para establecer los contornos de las masas de negro de la imagen o tipo. Se construye así un prototipo de formas que están directamente relacionadas con la creación del **signo**, al tener que delimitar y sintetizar su configuración.

El trabajo de corte de trazo blanco, con la gubia como herramienta que dibuja, el rasgado de la madera que se astilla o el contorno perfilado de una masa de negro en contraste con el blanco interno del papel, son elementos que configuran un prototipo de imagen reconocible y apreciada por su huella directa y expresiva.

La xilografía a la fibra fue, sin duda, el primer proceso de impresión en la historia de la imagen impresa, desde sus orígenes inconcretos en Europa hacia el siglo XII, aún hoy en día, varios siglos después, sigue siendo un medio interesante para muchos creadores plásticos.

Tipos de matrices

Dentro de los procesos de estampación en relieve, sabemos que existen otros materiales que se han ido incorporando tras su aparición en el mercado, a los procesos de creación a través de los medios xilográficos. A veces como sustitución del material, y otras como complementos a este. Es el caso bien conocido del linóleo, material aparecido a finales del siglo XIX y poco a poco sustituido a partir de la década de 1950 por otros materiales de consistencia más dura, para su finalidad en usos decorativos arquitectónicos.

El linóleo es un material bastante flexible y consistencia óptima, creado para el recubrimiento de suelos. Está fabricado a partir de aceite de lino solidificado, mezclado con serrín de madera o polvo de corcho, resina de colofonia o resina copal (para endurecer la linolina formando el cemento linóleo), entelado en su cara posterior con un tejido de yute. La superficie que presenta para la creación de la imagen es absolutamente compacta, lisa y con poca porosidad o rugosidades, sin incorporar en este

caso “imagen base” previa a la imagen a estampar. Su dureza es la adecuada para un tallado ágil y expresivo.

Es un material muy utilizado como sustituto de la madera, pero que cada vez es más escaso y por lo tanto destinado a desaparecer, dado que su comercialización para fines decorativos en arquitectura cada vez es más reducida.

Muchos son los artistas que han trabajado con este material, pero sin duda podemos citar como excelencia, la obra gráfica realizada en linogrado de **Pablo Picasso**. Posiblemente el artista que eleva a una categoría de magnitud exquisita el empleo de este material, que entre sus aplicaciones parecía vislumbrar objetivos muy poco ambiciosos en el terreno de la creación artística.

Las **maderas contrachapeadas** son otra forma de superficie impresora empleada en las técnicas de la impresión xilográfica. Su ligereza así como el margen tan amplio de formatos en los que trabajar, sin tener las limitaciones del tamaño del taco de madera, la variedad de texturas y tipos de laminados que se pueden conseguir en el mercado, las hacen óptimas para su empleo en los talleres de creación gráfica.

Las **maderas prensadas** de reciente comercialización, también son otra opción aunque más incómodas y limitadas en su proceso de creación de la imagen por la dureza de su composición a base de colas.

La utilización de **materiales plásticos** como matrices destinadas a la impresión en relieve, es otra variante de soportes utilizados en los medios gráficos.

El plástico es un material reciente, cuya industria no nació hasta el siglo XIX, entre 1930 y 1935 su avance es francamente espectacular, apareciendo en este periodo la fabricación de los termoplásticos, según explica Arredondo¹⁰.

La gran variedad de tipos y calidades que ofrece el mercado se traduce en un amplio campo de investigación para el arte gráfico. Su fabricación en forma de planchas nos permite partir de una matriz plana y uniforme. Según su grosor, dureza, resistencia y

¹⁰ “ Podemos definir los plásticos como materiales cuyas materias básicas son cuerpos orgánicos macromoleculares y que para su puesta en obra en unas condiciones determinadas puestos en forma plástica. A la temperatura ambiente son estables y conservan la forma que se les haya dado”

Cfr. F.Arredondo *et al*: Estudio de materiales: X, Varios(pinturas, plásticos, explosivos y linóleo).- Madrid: C.S.I.C. Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento, 1967, p. 75

flexibilidad, podemos manipularlos con amplitud de posibilidades: por recortes, esgrafiados, deformaciones, por calor, etc.

Se trata de materiales nuevos que aportan nuevas texturas, recursos de manipulado y efectos de acabado que abren nuevas posibilidades a nuevos recursos gráficos.*¹¹

Los cartones, las materias resinosas en forma de masillas o las pastas que endurecen y son susceptibles de transformarse en matrices permanentes y estables, se utilizan también en los talleres contemporáneos de grabado, solos o en combinación de unos con otros materiales en procesos de **técnicas mixtas** .

La diversidad de recursos técnicos, hacen cada vez más difícil e incluso innecesaria o imposible la descripción de cada uno de los materiales que se incorporan a la estampa para realizar una catalogación o ficha técnica correcta de cada imagen.

De la austera madera a la fibra de los primeros xilógrafos del siglo XII, o de los grabadores chinos del siglo V (d.C.), los materiales que se han ido incorporando a la imagen impresa son prácticamente infinitos.

Su uso y el ritmo al que se han ido ampliando en diferentes variedades han conseguido abrir los caminos de la obra gráfica, expandiéndose y fusionándose con otros lenguajes.

2.1.1.

La impresión en relieve y sus variantes técnicas. Ampliaciones del lenguaje.

Dentro de lo que consideramos como técnicas de impresión, la impresión en relieve de un modo genérico es la más antigua de todas ellas, quedando representada por la

¹¹*Para ampliar información sobre tipos de matrices en estos medios, hacemos referencia al estudio de investigación de:

Cfr. Tesis doctoral de: Gema Navarro Goig: Estudio de matrices para el grabado en relieve sustractivo: la madera natural y materiales alternativos.- Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo, 2004

xilografía. No siendo ésta la única técnica que utiliza este sistema de estampación de imágenes, nos parece oportuno realizar en este contexto una breve revisión de los diversos procedimientos que participan de su proceso.

La impresión en relieve, como proceso general, consiste en trabajar la plancha o matriz eliminando por medios manuales, mecánicos o químicos, aquellas zonas que constituirán los blancos de la imagen, dejando intactas las zonas de la superficie de la matriz. Estas zonas del relieve una vez entintadas, habitualmente por un rodillo, depositarán su huella sobre el papel de la estampa, configurando los negros de la imagen o zonas de dibujo. Los materiales pueden ser muy diferentes, desde la arcilla, la piedra, las masillas sintéticas, la madera, el metal....

La impresión para la obtención de la estampa puede ser realizada a través de una prensa específica o también manualmente por medio de frotamientos sobre la superficie de la hoja de papel puesta en contacto con el relieve entintado del taco, tal y como se procede en las técnicas de estampación de xilografía japonesa.

Krejca¹² explica los orígenes de este proceso y señala que el material más antiguo de impresión en relieve fue la piedra. Data de las civilizaciones egipcia y babilónica, las cuales se servían de pequeños sellos impresos que eran utilizados para identificar los bienes materiales de las clases sociales de alta economía.

También se utilizó en China de un modo muy peculiar, estampando sobre un fondo oscuro, previamente entintada la piedra rayada, con tinta blanca; utilizándose esta variante de grabado negativo, como procedimiento de reproducción de dibujos de trazo de los grandes maestros. Posteriormente esta práctica se extiende a Japón, donde se utilizó hasta el siglo XV.

Actualmente el grabado en piedra se sigue realizando, pero más como manifestación popular de algunos grupos étnicos, como es el caso de algunos pueblos Inuits de Canadá.

El soporte más utilizado para la impresión en relieve ha venido siendo la madera, en sus dos variantes de presentación: a la fibra o a contrafibra, siendo más común el trabajo

¹² Alex Krejca, *Op. cit*

cuando el taco de madera está cortado a la fibra. Es el material de este tipo de matrices para grabar como sabemos el que da nombre a la técnica de la xilografía.

Otros materiales como el linóleo, las maderas transformadas o algunos tipos nuevos de soportes plásticos y materiales fabricados a base de pastas prensadas, se han venido utilizando y siguen siendo cada vez con mayor profusión materiales habituales en los talleres de impresión, como ya hemos comentado.

No obstante, no vamos a entrar a realizar un desglose pormenorizado de cada una de sus aplicaciones, pues comparten entre ellos una gran similitud en el modo de ejecución, y nos interesa revisar en este punto algunos procesos que derivados de otras técnicas quedan englobados también dentro de los procesos de impresión en relieve.

Uno de los procesos que intentaron un cambio en los resultados gráficos, como alternativa al grabado en madera, fue el grabado **criblé**. Tal y como explica Esteve Botey ¹³, este proceso apareció hacia el siglo XV en la época de los primeros incunables y pretendía mejorar los acabados y sobre todo los efectos claroscuros que la xilografía no lograba superar.

Se realizaron un número bastante limitado de estampas en esta técnica, que aportaba como diferencia fundamental el tipo de matriz utilizada, ya que se trataba del inicio del grabado con plancha metálica. El proceso por el cual se construía la imagen se desarrolla a través de unos punzones con motivos y formas variadas (círculos, estrellas, cruces), las cuales vacían las zonas de la matriz al ser golpeada su punta contra la plancha. En este caso, también la zona vaciada en forma de punto o de estrella, quedaría en blanco en la estampa, ya que era su finalidad ser entintada en relieve, al igual que la xilografía. Se utiliza el punteado o cribado de la imagen, como un motivo que atribuye textura y decoración a la imagen, así como apariencia tonal.

¹³ "Un tercer modo de grabar estuvo algún tiempo en uso, en la época de los incunables, es decir, como la etimología latina del nombre indica, en aquel período en que el arte estaba aún en la cuna. Llamábase este procedimiento, grabado cribé o en criblé, esto es acribillado o en criba; demostrando una preocupación extraordinaria por conseguir el modelado, que no respondía, daba resultados bastos, desde el punto de vista del dibujo ingenuo"

Francisco Esteve Botey: Grabado: Compendio elemental de su historia, y tratado de los procedimientos.- Madrid: Maxtor, 1914, p.32

http://books.google.es/books?id=tFcEkHUZXVsC&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q=grabado%20cribl%C3%A9&f=false

La definición de los contornos del dibujo se limita en ocasiones a trazos de línea blanca o negra que delimita los planos de la composición.



Anónimo Alemán. "San Cristóbal". Grabado Criblé. (Fragmento). Hacia 1450

Parece ser que otra variante de grabado en relieve sobre metal, se dio también en el siglo XV y era confundido a veces con el grabado en madera, por sus efectos similares. En este caso se utilizaban planchas de metal blando, como zinc o plomo y se trabajaba la imagen con gubias, cuchillos, punzones y buriles. Aparece en los libros de Horas en Francia y posteriormente en el grabado de las tipografías.

Se retoma este proceso en la ilustración de prensa del siglo XIX, siendo el grabador mejicano José Guadalupe Posada quien lo usó como técnica específica en sus grabados de imágenes populares, según nos refiere en su libro *Vives Piqué*¹⁴.

Nos encontramos en el siglo XV en los inicios del grabado calcográfico y como veremos, evidentemente no se produjo un cierre y apertura de una técnica en sustitución

¹⁴ Rosa Vives Piqué: *Guía para la identificación de grabados*.- Madrid: Arco libros, 2003

de la otra, sino que durante un tiempo bastante prolongado y ciñéndonos al contexto del desarrollo de la imprenta y de las necesidades de utilización de las técnicas, se utilizan simultáneamente tanto la técnica de impresión en relieve específica de la xilografía, como el nuevo sistema de impresión en talla que aportaba el grabado calcográfico. Existen en esta simultaneidad de los procesos, un entrelazado entre ellos, que parecen necesitar, para aprovechar aquellas aportaciones y cualidades que el uno al otro pueden ofrecerse.

Es el caso también de la técnica del **aguafuerte en relieve**, que como variante al proceso de impresión en talla del aguafuerte tradicional, efectúa este entintando las zonas altas de la plancha de metal, dejando en blanco las tallas correspondientes a las líneas. El efecto gráfico por supuesto es muy diferente a una xilografía, ya que goza de los recursos técnicos del proceso del aguafuerte, en cuanto a virtuosismo en el trazado del dibujo, calidades tonales, texturas y tramas de resolución con un tipo de línea variada y rigurosa en su trazo.

La finalidad de este proceso no era otra que la de poder estampar en la prensa tipográfica la imagen a la vez que la tipografía, incorporando la sutileza y virtuosismo de los trazos al aguafuerte.

Este procedimiento, se ha utilizado posteriormente con otros fines y por supuesto se continúa usando hoy en día en las obras de artistas contemporáneos, desligando sus objetivos de los de la reproducción de imágenes en procesos de impresión propios de las artes gráficas industriales, sino inmerso ya en el abanico de los lenguajes plásticos contemporáneos.

Como documenta Vives¹⁵, entre 1788 y 1820, William Blake utilizó este procedimiento, utilizando procesos de mordidos profundos para poder generar los relieves en la estampación. Sus imágenes posteriormente a veces son coloreadas a mano.

En las estampas de Blake, se incorpora un planteamiento de gran interés como cambio de concepto en el formato del libro, ya que es el primer autor que incorpora el texto y la imagen en el mismo soporte, integrando ambos contenidos y equiparando su interés. Abre de este modo una vía de exploración hacia una nueva forma de lenguaje,

¹⁵ Rosa Vives Piqué, *Ibid.*

dirigiendo el enfoque del trabajo hacia la obra de arte total, donde el contenido conceptual, literario y visual se mide en un mismo umbral de interés.

Continuando nuestra investigación sobre las variantes de la impresión en relieve, cabe citar aquí el proceso de estampación a color en varios niveles del pintor y grabador británico Stanley William Hayter.

En su famoso "Atelier 17" de París, da vida al procedimiento del *roll-up*, que se desarrolla sobre planchas de metal y consiste en planificar el proceso de estampación junto con el mordido de la imagen, provocando un mordido escalonado a través de diferentes tiempos de reserva, similar en su concepto al ideado por Guillot en 1850 para realizar el proceso del fotograbado reforzando los taludes de las tallas.

El fundamento de Hayter, aprovecha las variantes viscosidades de las tintas así como la dureza de los rodillos para incorporar diversos colores en diferentes niveles del relieve escalonado de la matriz. Con esta aportación de su famoso método, Hayter abrió una nueva vía de trabajo en los procesos de estampación a color.

2.1.1.1.

Procesos fotográficos

Es necesario destacar aquí la necesidad de avanzar en la evolución de las técnicas en las artes gráficas, que se dieron en el entorno de los métodos de impresión en relieve. Investigaciones en procesos sumamente sofisticados, que llenan los tratados y manuales técnicos de fórmulas químicas que hacen la delicia de la cocina del grabador, tanto de estos como de otros tiempos.

Así, aparecen procedimientos como la denominada *Pantoglyphie* registrado de este modo en manuales técnicos de artes gráficas, como es el famoso diccionario técnico de la stampa de André Béguin¹⁶. Parece ser que tal procedimiento lo inicia J. Hoffman de

¹⁶ "C'est un ancien imprimeur de Toul qui, en 1822, essaya de généraliser le procédé; il était en effet avantageux d'obtenir des plaques en relief pouvant être imprimés directement avec le texte, au contraire

Schelestadt, en 1792 para obtener la impresión en relieve de estampas de mapas geográficos, según explica Hermann¹⁷.

M. Carez, impresor en Toul, ignoraba el procedimiento de Hoffman y pone en marcha el mismo procedimiento, siendo él quien lo define como *pantoglyphie* y que no se diferencia del de Hoffman nada más que en la película de recubrimiento de la plancha de metal.

En París, los hermanos Lambert y M. Girardet ofrecen un nuevo recurso a este medio al comienzo del siglo XIX, persiguiendo el mismo objetivo que Carez, es decir obtener un grabado sobre placa metálica para imprimir en relieve.

M. Jobard en 1839, describe un proceso muy similar, para imitar sobre el cobre el grabado en madera y posteriormente MM. Firmin Didot, según aparece en el libro de Hermann¹⁸ aporta el procedimiento denominado *Chrysoglyphie*, además de su procedimiento del **estereotipo**, que fabricó confeccionando un duplicado en metal de una forma tipográfica, mediante fusión, lo cual revolucionó el mercado editorial permitiendo la producción de ediciones muy económicas, ya que proporcionaba una superficie de impresión de una sola pieza que se podía utilizar en diferentes prensas automatizadas.

La Calcotipia (*Chalcotypie*) es otro proceso de grabado en relieve sobre cobre, inventado en 1851 por M.H.Heims.

des eaux-fortes habituelles qui devaient être imprimées à part, sur presse à taille-douce. Par la suite, d'autres procédés poursuivirent le même but."

André Béguin: Dictionnaire technique de l'estampe. Bruxelles: A.Béguin, 1977, 3 vol.

¹⁷ J. M. Herman Hammann : Des Arts graphiques destinés à multiplier par l'impression.- Genève: Joël Cherbuliez, 1857

http://books.google.es/books?id=E_c_AAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=Des+Arts+graphiques+destin%C3%A9s+%C3%A0+multiplier+par+l'impression&source=bl&ots=pspLHzEfaD&sig=NxUiit-FdVUGtGjfdAfgvk0U5Gc&hl=es&ei=6VfBTPTxFsuV4AaHj5HeCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

¹⁸"Sur une planche en cuivre recouverte du vernis ordinaire des graveurs, on fait mordre, au moyen d'une eau acidulée, le dessin qu'on y a tracé à la pointe; on fait mordre qu'une fois, afin que la profondeur des tailles soit la même partout, puis on enlève le vernis qui recouvre les parties non mordues; cela fait, on revêt la planche d'une couche d'or, soit par l'action de la galvanoplastie, soit en employant la dorure au feu" J. M. Herman Hammann. *Ibid*, p.176

En 1858 Fox Talbot experimentando con métodos de fijación de imágenes fotosensibles, consiguió la patente de la Photoglyphye, como se recoge en el libro de Figueras¹⁹. Posteriormente este proceso fue reelaborado por Karl Klic en Viena en 1879, constituyendo uno de los procedimientos de reproducción de imágenes de más éxito y de mayor empleo hasta la aparición de nuevos productos fotosensibles en el siglo XX.

Tal y como afirma Pierre-Lin Renié²⁰ en su libro *Le temps ciselé*. La fotografía está vinculada desde sus inicios a la búsqueda incesante de los medios de impresión fotomecánica, así como al desarrollo de nuevos métodos a través de procesos electrolíticos que se incorporaban a los procedimientos de la stampa.

Estamos en las puertas de la impresión **fotomecánica**. Uno de los mayores logros de la tecnología en el siglo XIX fue el de reproducir fotografías a través de la impresión.

El Heliograbado fue uno de los primeros experimentos que Niepce en 1822 realizó comprobando las propiedades fotosensibles del betún de judea (asfalto).

El grabado del Cardenal D'Amboise (1826) se realizó por este procedimiento, siendo revelado y mordido sobre una plancha metálica, fue el primer intento exitoso de la reproducción fotomecánica, y que careciendo aún de las gradaciones tonales, supuso la primera versión de la técnica del **Fotograbado**.

Posteriormente en 1850, F.Gillot incorpora a la realización de un cliché tipográfico los fundamentos iniciados por Niepce, mejorando el procedimiento al incluir el mordido escalonado para proteger las tallas y reforzar así las bases de las superficies a imprimir en relieve, como encontramos expresado en Béguin²¹.

El desarrollo de los procesos del fotograbado ha estado vinculado a las técnicas industriales de reproducción de la imagen. Y como sabemos, en este momento de la historia de las artes gráficas, el grabado como proceso de creación, ya estaba

¹⁹ "empleaba gelatina sensibilizada con bicromato de potasio sobre plancha de cobre, expuesta a la luz del sol debajo de un negativo (una de las imágenes *photogénique* engrasada). Lavando entonces con agua se disolvían las líneas y superficies protegidas de la luz".

Eva Figueras Ferrer: El grabado no tóxico: nuevos procedimientos y materiales.- Barcelona: Universitat de Barcelona, 2004, p. 81

²⁰ Pierre-Lin Renie: Le temps ciselé. A: Etat des lieux.- Bordeaux: Musée Goupil, 1994

²¹ "L'attaque en plusieurs étapes, les réserves étant revernies après chaque morsure avec une encre assez molle pour couler un peu le long des talus, afin que ceux -ci soient protégés contre l'attaque horizontale du mordant". André Béguin, *Op. cit* p. 416

desvinculado de los medios de reproducción o de fines con una función meramente ilustradora para los documentos impresos.

Aunque sí se continúan utilizando recursos y técnicas de los medios de impresión tradicionales, en la edición de revistas periódicos o libros, ya no será la reproducción de imágenes su única misión, y el grabado comienza a gozar de los privilegios de ser considerado un medio para la expresión y creación artística.

Así pues, la incorporación de los medios fotomecánicos es determinante para el nacimiento y posterior desarrollo del grabado y la **creación de autor**, al ser otros los procesos y entornos que se encarguen de realizar la labor de pura gestión técnica. El grabador ahora se alimentará de estas innovaciones técnicas, pero será para incorporarlas a fines artísticos, estéticos o de investigación personal.

En el caso del proceso del fotograbado, son muchos los creadores del arte más vanguardista que han utilizado su procedimiento para incorporarlo a sus imágenes. Así, hacia 1970, de la mano de Deli Sacilotto director del Institute for Research in Arts, de Florida U.S.A., realizaron trabajos artistas como Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Judy Chicago, Robert Mapplethorpe, Roy Lichtenstein, Jurgen Partenheimer o Andy Warhol, desarrollándose sus proyectos de un modo casi experimental, como si se tratara de redescubrir la técnica del fotograbado.

Al final de la década de 1950, aparece una forma totalmente nueva de fabricación de planchas en relieve, que tiene como base una materia plástica, soluble, que se endurece al quedar expuesta a la radiación ultravioleta. Se trata de los proceso con **fotopolímeros**.

Una capa como recubrimiento de material fotopolímero sobre un soporte de metal o plástico se somete a la luz ultravioleta a través de una película que sólo permite el paso de la luz por aquellas zonas que efectuarán la transferencia de la tinta. El fotopolímero se va endureciendo o fotopolimerizando, en dichas zonas y al eliminar el recubrimiento sobrante con agua o cualquier otro disolvente el resultado es una impresión en relieve que se puede montar directamente en cualquier prensa tipográfica.

Por su parte, el proceso de la **Flexografía**, es un procedimiento muy utilizado en impresión de revistas o marcado de publicidad sobre superficies no porosas, como los polietilenos; incorpora el material de fotopolímeros a su proceso de impresión. Las

planchas flexográficas se construyeron en su origen en caucho moldeado, que posteriormente se acoplaban a los rodillos de las máquinas de impresión rotativa.

El desarrollo de los procesos de estampación permeográficos, se amplía con la creación de pantallas para **la Serigrafía** fabricadas por medios fotomecánicos. Su proceso se desarrolla sobre un bastidor rectangular en el que se tensa un fino tejido sintético o una malla metálica sobre la que se aplica en algunos casos un revestimiento fotosensible de fotopolímero. Al exponerlo a través de un positivo de película se produce un endurecimiento en las zonas que no se quieren imprimir. Se lava entonces la sustancia que no ha quedado expuesta y se crean las zonas abiertas en la pantalla. En la prensa, la malla se pone en contacto con la superficie a imprimir, y se aplica la tinta a través de las zonas abiertas del cliché.

En 1993 Mark Zaffron, profesor en California, comienza a explorar alternativas dentro del grabado preocupado por la toxicidad de los productos empleados tradicionalmente. En 1995 la compañía Acryl Etching System ocupada en la manufactura de productos no tóxicos aplicados al grabado, halla el **Film Fotopolímero** Riston, fabricado y registrado por Du Pont para la industria de los circuitos electrónicos. Este film fotosensible, lo adaptó al fotograbado, obteniendo excelentes resultados y siendo posible realizar todo el proceso de la plancha sin tener que morderlo en el ácido.

Mark Zaffron, desde sus comienzos, mantuvo comunicación con muchos grabadores preocupados por la toxicidad del grabado. Keith Howard, seguidor de Sacilotto, y durante algunos años Director del Canadian School for Non-Toxic, docente en el Rochester Institute Technology, Rochester U.S.A., trabajó en los años 80 y durante los 90 con fotograbado. Su principal interés siempre estuvo en la cualidad no tóxica de este proceso.

Realizó investigaciones de distintos sustitutos acrílicos en reemplazo de los nocivos asfaltos y solventes para aplicar a las técnicas de grabado, y también trasladó muchas técnicas tradicionales de grabado al film fotopolímero. Estas técnicas han tenido una gran difusión en los últimos años, con un interés especial en la toma de conciencia sobre la toxicidad de los productos tradicionales empleados en los procesos de grabado.

2.1.1.2.

Procesos matéricos

Además de este campo de investigación que se desarrolla de un modo apasionante, enfocado hacia la indagación en los procesos fotográficos, tras la búsqueda de soluciones técnicas mejores para la reproducción de textos e imágenes en el siglo XIX, existen otras líneas de trabajo que exploran en los procesos matéricos desarrollados en los sistemas de impresión, que en este caso comparten físicamente tanto las técnicas de impresión en relieve, como las de grabado para la impresión en talla.

Se desarrollan los procesos matéricos en los límites de la superficie de la plancha, es decir en aquellos niveles que determinan cual es la zona correspondiente a las tallas y cual es la zona de los relieves.

Si partimos de una plancha uniforme en su espesor, ya sea madera, metal, linóleo u otro material, la superficie de esta marcará un nivel único. Si intervenimos con una gubia, buril, u otros métodos para producir un trazado, inmediatamente establecemos una diferencia de niveles entre la superficie de la plancha, la cual adquiere en ese momento la denominación de relieve, para diferenciarse del nivel del trazo que como nivel en un escalón inferior, se pasa a denominar talla.

Pero si en lugar de trazar un surco sobre la superficie de la matriz, procedemos a añadir un elemento (cartón, plástico, metal, materia en pasta, etc.) sobre la plancha, en ese momento la superficie del elemento añadido pasará a definirse como -relieve- para dejar en un segundo nivel a la superficie de la matriz, la cual pasa a definir la zona de las tallas.

Es decir en este juego de niveles, se establece todo un movimiento de posibilidades de escalonamiento que no hacen sino ampliar las posibilidades de intervención del artista grabador.

En el proceso de impresión la diferencia de niveles entre la talla y el relieve quedan registrados en el papel a la vez que la imagen, y de un modo táctil podemos apreciar cómo el espesor del papel se hace más pronunciado, en las zonas correspondientes a la talla; y esto aún cuando el tallado o mordido de la plancha se haya ejecutado de un modo sutil. Será esta presencia de los escalonamientos registrada en el papel, además

por supuesto de la fuerza e intensidad de la tinta de impresión, lo que le transfiere a las estampas una presencia y corporeidad inigualables en otros procesos de creación directa sobre una superficie. Entramos así en el territorio del denominado **grabado matérico**.

El gofrado es un procedimiento de estampación que utiliza, de un modo extremo y premeditado, acentuar los valores propios de los niveles diferentes originados en la superficie de las planchas a imprimir. El gofrado se ha utilizado para crear huellas en relieve sobre diferentes soportes (cartón, cuero, tejidos, etc.) utilizado a menudo como motivo ornamental en el diseño de cubiertas de libros, y otros elementos. Se puede realizar ayudándose de metales calientes para forzar la marca en relieve, que como sello queda registrada sobre la superficie.

Dentro del campo de la estampa, el gofrado se viene utilizando como elemento que incorpora a la estampa un carácter corpóreo o matérico, como nuevo atributo. La impresión puede realizarse con tinta o sin ella. Al realizarse sin la intervención de la tinta, el papel contendrá el volumen, y la luz será quien lo haga visible otorgándole toda la fuerza expresiva de la impresión. En este caso, a veces se le da la denominación de grabado en seco al no llevar tinta, a pesar de que para producirse en nuestro papel de un modo óptimo, a este le conviene tener un alto grado de humedad, para que en estado más flexible pueda adaptarse a los relieves de la matriz.

Los primeros ejemplos del procedimiento los encontramos con la técnica de la *Gypsographie*, tal como aparece recogido en Bèguin²². Consiste en la obtención de un bajorrelieve en la estampa, que se registra por medios manuales a partir de una matriz de relieve en yeso, que es entintada previamente. Este procedimiento se puso en marcha a principios del siglo XX, de la mano del escultor Pierre Roche, alumno de Rodin, quien denominaba a sus grabados "estampas modeladas".

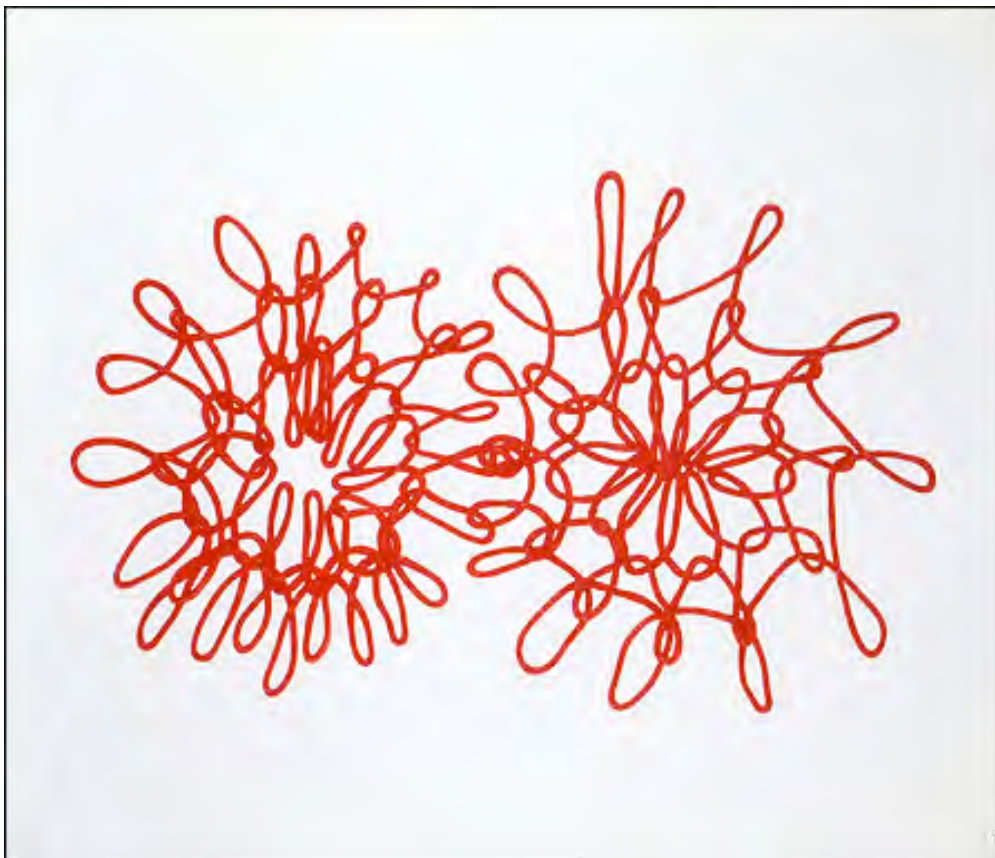
Si se sustituye el molde de yeso por uno metálico de cobre o acero, al procedimiento se le denomina Gipsotipia, tal y como recoge Vives²³.

El grabado en gofrado o en seco, puede encontrarse como único proceso para la creación de la imagen, o bien acompañado de otras técnicas, como procesos mixtos.

²² André Bèguin, *Ibid.*

²³ Rosa Vives Piqué, *Op.cit.*

El proceso de estampación puede incorporar, además, variantes según se pretenda forzar más o menos los relieves para que sean registrados con mejor definición en la estampa. También el modo de generar las matrices hace que se establezcan diferencias importantes en los resultados, e incluso se definan con nombre propio procesos nuevos derivados del concepto de gofrado. Es el caso de la *Mixografía*, técnica que se ejecuta a partir de una plancha elaborada sobre una capa de cera, trabajada esgrafiando y creando relieves, para posteriormente ser tratado como un molde escultórico con el fin de obtener una matriz. Este procedimiento complejo en su ejecución fue empleado por Rufino Tamayo en su obra gráfica, siendo con Luis Remba, director del taller de Gráfica Mexicana, con quién ajustó el procedimiento hacia la mitad de la década de los años 70. Aún siendo una técnica compleja y peculiar, algunos artistas contemporáneos han realizado imágenes con esta técnica, como es el caso de la artista Louise Bourgeois. La eficacia de su proceso se concentra en la intensidad de los volúmenes y la definición de las formas que se registran sobre la hoja de papel.



Louise Bourgeois. " Crochet IV ". Mixografía sobre papel hecho a mano, 1998



Matriz mixografía



Estampa

El gofrado puede llegar a tener desniveles de escalas notables en las matrices a imprimir. En este caso, será necesario adecuar los mecanismos oportunos para poder realizar los procesos de impresión sobre el papel.

Con el empleo de nuevos materiales en el campo de la obra gráfica, esta se va transformando tanto en sus resultados como en sus conceptos; así a la incorporación de materias y materiales sobre la superficie de la plancha, le sigue la consecuente definición de "procesos aditivos", radicalmente opuesta a la forma tradicional de realización de matrices, en los que la imagen se realizaba por sustracción, como especifica Eléxpuru²⁴.

Cuando el desnivel creado por los elementos añadidos o las tallas creadas, es razonablemente pequeño como para que el papel pueda adaptarse a los relieves sin romper, será suficiente con disponer unas mantillas muy flexibles (tipo látex u otro material) que sirva de cama de protección a la prensa y al papel, y que a la vez ayude al papel a penetrar y adaptarse a los diferentes perfiles del relieve.

Participando del concepto de adicción de materiales o materias sobre la superficie de la plancha, nos encontramos con la técnica del *Collagraph*, la cual se inicia de la mano del artista alemán Rolph Nesh, (nacido en noruega en 1922) incluida dentro de los procesos que se conocen como Metal Print.

²⁴ Txema Eléxpuru: Las resinas sintéticas y su aplicación al grabado.- Bilbao: Bizkaia Kutxa, 1995

El collage, como concepto, aparece con las vanguardias del siglo XX en Francia, de la mano de artistas como Juan Gris, Picasso o Braque, representantes del movimiento cubista, al realizar las primeras incorporaciones en sus obras pictóricas de elementos matéricos que se solapaban a la superficie, incorporando un nuevo concepto en la obra al incluir elementos reales junto con lo que era una pura representación de la realidad. Este planteamiento, abrió las puertas a la intervención en gráfica en el mismo sentido.

Con el movimiento dadaísta, se produce una puesta en valor del objeto como obra de arte. Representación y realidad se cuestionan a partir de ahora como conceptos artísticos. Posteriormente el surrealismo, poniendo sobre el tapete sus juegos de azar, añade un nuevo valor a través de los objetos encontrados (objects trouvés). El arte informalista de los años 50, originó diferentes corrientes, entre las que se localiza el informalismo matérico. En la obra gráfica como proyección de estas inquietudes, se abren numerosos campos de investigación en esta dirección.

Rolph Nesh y otros autores trabajan en lo que definen como métodos aditivos. Utilizaba el ensamblaje de metales que soldaba e incorporaba a la superficie de la plancha junto con otros elementos. Años después, el estadounidense Michael Ponce de León experimenta en la estampación de estos grabados matéricos incorporando la corporeidad del papel hecho a mano.

Otra variante de interés en los procedimientos de creación de grabados matéricos por procedimientos aditivos, es la técnica del **Cello-Cut**, generada en América en los años 30 por el artista soviético Boris Margo, que fue uno de los pioneros en utilizar adhesivos, acetatos, así como los barnices de composición plástica para la creación de matrices que posteriormente serían impresas tanto en talla como en relieve simultáneamente.

Uno de los mayores impulsores del collagraph y quien acuñó el término, fue Glen Alps. Profesor de la Universidad de Seattle en 1956, utilizaba matrices de madera sobre las que incorporaba arenas o cartones por medio de colas vinílicas, para ser estampados en talla y relieve simultáneamente.

Casi simultáneamente Henry Goetz en los años 60 experimenta con los granos del carburo de silicio para añadirlos a la superficie de la matriz, como elemento matérico con cualidades tanto tonales como corpóreas. Estos procesos suponen una aportación a las técnicas claroscuro más tradicionales del grabado calcográfico, y aún siendo un

método de adición de materia sobre la superficie de la plancha, se incluye junto con las técnicas propias de calcografía, como proceso de estampación en talla bajo la denominación de Grabado al Carborundo.

Si estamos trabajando con matrices de relieves muy pronunciados, tal vez tengamos que proceder con recursos más complejos y adaptados a cada matriz para poder obtener el total de definición en la imagen, así como evitar dañar el papel o la prensa de estampación.

Este campo nos dirige hacia los procesos de **grabado a través de moldes**, a los cuales no entraremos a revisar en detalle con el fin de no desviarnos de nuestros intereses.

En completo paralelismo con los procesos escultóricos, los procesos de moldes intentan facilitar la labor de obtención de la estampa en grado óptimo de definición, para los relieves muy pronunciados. Se pueden dar dos variantes en estos procesos:

La primera consiste en la utilización de un molde y un contramolde, que a modo de sándwich incorpora en su interior el papel de la estampa, presionando a este tanto por su cara anterior como por la posterior, hasta a adaptarse a las texturas y relieves. En esta opción el tipo de papel suele ser de gran gramaje y poco encolado, siendo excelentes los papeles fabricados a mano, que una vez humedecidos presentan una gran flexibilidad. No obstante en ocasiones este procedimiento puede necesitar de refuerzos en zonas del papel que quiebran por el exceso de tensión.

La segunda variante consiste en la fabricación de una matriz de la que posteriormente se ha obtenido un molde, (negativo en este caso) de un material que puede variar desde la escayola, resinas epoxi o las siliconas, a través del cual se obtendrá la estampa (positiva) que se generará utilizando pulpa de papel en pasta, u otros materiales derivados de resinas, que serán incorporados por toda la superficie del relieve, para que una vez secos y endurecidos, nos devuelvan al levantar la estampa, la huella exacta de todos los volúmenes.

Ya en los años 30, en el taller de William Hayter se trabajó con el método del Plaster-casting (o molde de yeso) en el Atelier 17, que consistía en obtener un vaciado de escayola realizada sobre una matriz de grabado previamente entintada. La estampa en sí era el propio vaciado de escayola.

James Rosenquist o Claes Oldenbug serán otros artistas que han trabajado en su obra gráfica a través de los procesos de moldes, utilizando como soporte definitivo de la

estampa planchas de plástico que podían ser modeladas por el calor (termofusibles), como recoge Ruiz*²⁵

El proceso de creación de la estampa a través de la pulpa de papel directamente sobre el molde, fue utilizado por Rufino Tamayo en sus Mixografías. La pulpa tiene la excelente cualidad de adaptarse a todos y cada uno de los recovecos de la forma cuando está en estado de pasta.

En España podemos destacar la obra de José Fuentes, artista grabador y catedrático de Grabado en la Universidad de Salamanca, que experimenta constantemente con los medios. Su aportación en este proceso incorpora la utilización de resinas sintéticas en la formación de la estampa, como sustituto o en combinación con la pulpa de papel

También en la obra de **Jaume Plensa**, podemos comprobar recursos de creación de estampas a través del relieve por procesos de moldes y pulpa de papel combinada con materias resinosas. Su obra como referente directo de su escultura, plantea soluciones de gran interés por los recursos de utilización a través de procesos de impresión en relieve en sus estampas, así como por la incorporación de tipografías. Siendo la tipografía el elemento vinculado desde las primeras impresiones de textos xilográficos al libro y las primeras formas de impresión.

Será uno de los artistas sobre los que realizaremos un análisis de su obra en relación con los procesos de grabado, y del cual nos interesa destacar este aspecto de su trabajo, esto es, la conexión directa que establece en su obra plástica vinculándola con la tipografía y con el planteamiento objetual, casi escultórico que incorpora a su obra gráfica.

²⁵* Sobre procesos de moldes y técnicas afines de relieve nos parece muy interesante destacar la investigación de :

Cfr. Tesis doctoral de: M^a Carmen Ruiz: El molde como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea.- Valencia: Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Universidad Politécnica, 2008



Jaume Plensa. "Tears". (Lágrimas). Papel Arakaji tintado, pegado sobre velín. collage de letras, fotografía y esfera de plástico. 50 x 33cm. 2000

2.2.

Tipografías. El molde y la configuración del signo

El mundo de la imagen y el mundo de la letra caminan por vías paralelas, vías que a menudo se bifurcan alejándose, pero que en otras ocasiones se aproximan tanto que llegan a fundirse en un mismo cuerpo, como podemos comprobar en diferentes momentos de la historia del arte.

Antes de que se utilizaran los primeros tipos de madera para reproducir los textos, las letras eran dibujadas por pendolistas y amanuenses que diseñaban y trazaban sus letras en lo que se denominaba a "vuela pluma", en bellos trazos de formas los cuales iban codificando el sistema de signos que configurarían el alfabeto, para comunicar a través de la composición de las palabras los mensajes de aquella época.

Textos bíblicos, literarios o científicos eran construidos a través de gestos caligráficos salidos de la mano que las dibujaba, como ya señalábamos al inicio de nuestro capítulo.

Pues bien, en los primeros textos tallados en madera, se procedía a pasar al taco todo el bloque de texto, limitándose a copiar los trazos de aquellas caligrafías. Se redibujaba por sus contornos, tallando los blancos interiores de las letras, para dejar en relieve los gestos y trazos dibujados en negro.

Se inicia la normalización del signo cuando cada letra se individualiza, para ser utilizada como elemento exento, susceptible de ser repetido tantas veces como sea necesario y así componer los diferentes textos en cajas de tipos independientes, móviles.

Bajo este cometido, el proceso de tallado de la forma sólo tiene el objetivo de ajustarse al modelo caligráfico, pero lo que hace en este proceso es crear de él un molde.

Queremos señalar la paradoja que se produce a partir del momento en que se consolida el arte de la caligrafía, como método para el aprendizaje de la escritura. Será entonces cuando se utilizan estos modelos tipográficos, como ya señalábamos en el primer capítulo. Siendo de este modo las formas tipográficas originadas en la xilografía, grabadas e impresas, las que establecen los modelos caligráficos.

Este concepto de trabajar la forma nos interesa especialmente, ya que configura una de las vías de creación gráfica, que se inician, a nuestro modo de ver, en este momento de la construcción del lenguaje tipográfico. Nos atrevemos a decir aquí que si no hubieran existido los procesos de grabado, la tipografía no hubiera tenido lugar, al menos como hoy la conocemos. La normalización es lo que hace posible el establecimiento de un sistema de signos para poder configurar un código.

Y a lo normalizado también se le adjudica el atributo de modelo fiable, controlado por la norma. El tipo es un molde que se puede repetir y como elemento normalizado en la estructura del texto, parece alejar cada vez más a este del error, lo desvincula de la tradición oral y de la interpretación. Pero como observamos, el error también está inmerso en el documento impreso.

La imagen impresa también inicia su andadura de la mano del documento dibujado e iluminado*²⁶ y con el mismo objetivo de crear un molde, se limita a copiar y a traducir a trazo lo que en origen fue un gesto o una forma. En este sentido las primeras imágenes grabadas en madera pueden tener esa consideración de signo normalizado, pero en este caso el margen de interpretación es mayor y a pesar de que la copia de una imagen intentaba traducir lo más fielmente posible el trazo del dibujante, se adentraba más en el terreno de lo **simbólico** para representar los elementos que configuraban la imagen, a modo de icono y de acuerdo a los referentes de la época.

Así nos encontramos el precioso trabajo realizado en el *Ars Memorandi* (arte de la memoria) del siglo XV, que utilizaba pistas visuales para ayudar a memorizar los evangelios, como nos describe Westheim²⁷.

²⁶* La iluminación de libros fue una de las formas artísticas más importantes hasta el siglo XVI. El iluminador era aquel que de algún modo daba luz (a través de las imágenes) a los textos.

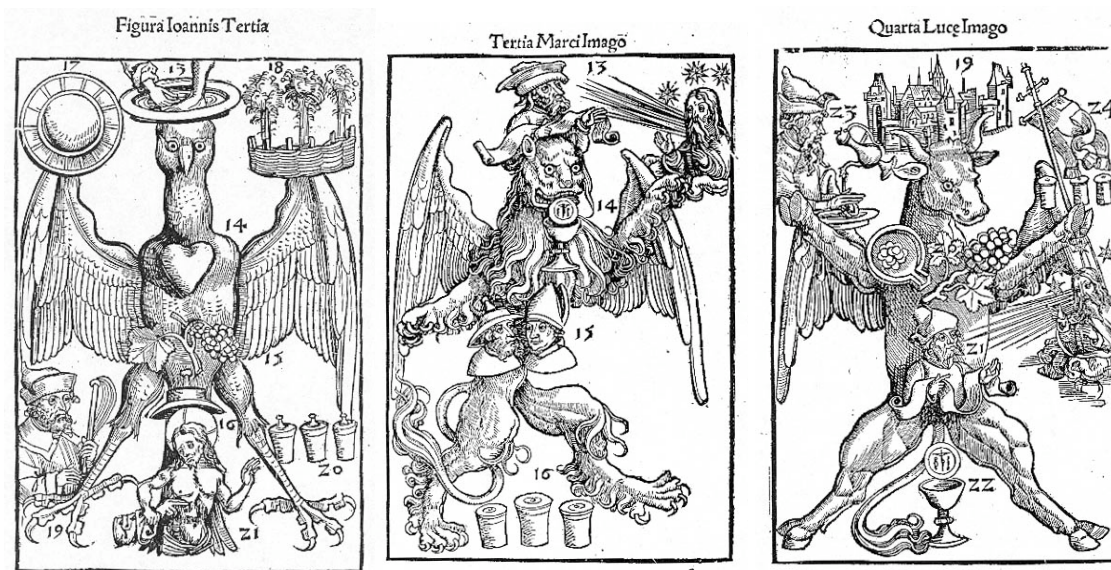
²⁷ "El *Ars Memorandi* es una interpretación de los cuatro evangelios, con fines didácticos. El centro de las extrañas composiciones de figuras -frente a las cuales hay siempre una página de texto igualmente grabada en madera- lo forma en cada caso el símbolo del evangelista: el águila para San Juan, el ángel para San Mateo, el león para San Marcos y el toro para San Lucas. Estos símbolos se hallan rodeados y entrelazados con varios signos raros, numerados de acuerdo con los capítulos, signos que simbolizan las más importantes personas, objetos y parábolas de los Evangelios. Son alusiones, expresadas en una pictografía altamente original y concisa, a los más significativos pasajes de los textos".

La representación por medio de la imagen, entra de lleno en un proceso de configuración de modelos, similar al que se originó con el modelo tipográfico.

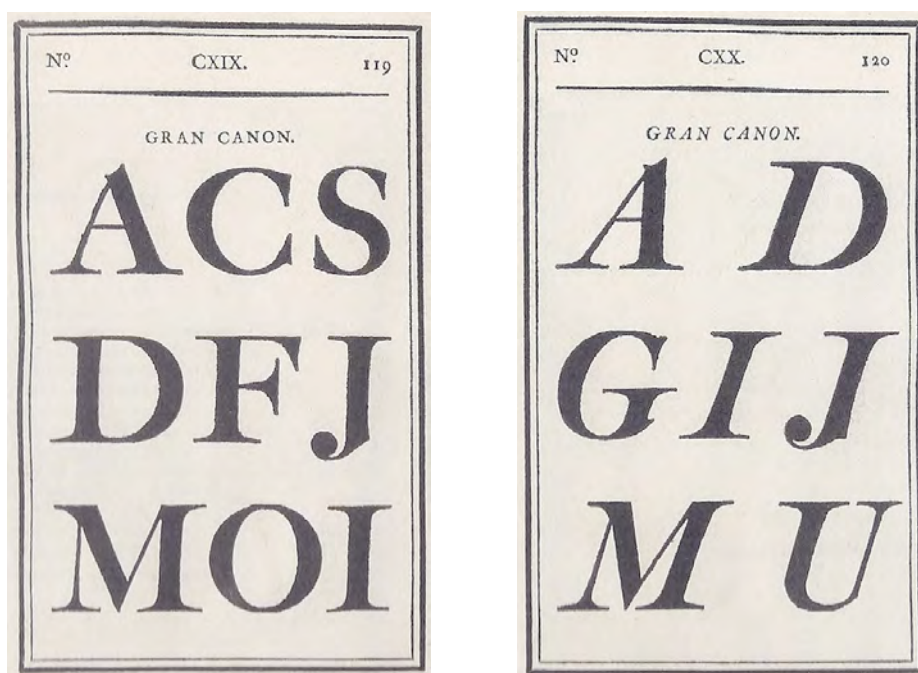


Ars Memorandi. Figuras del Evangelio. Primera edición de los cuatro Evangelios. Alemania 1470

Las ilustraciones en este caso proporcionan un resumen visual de los cuatro Evangelios, utilizando un lenguaje que se ubica en el terreno de lo simbólico: el toro para San Lucas, el águila para San Juan, el león a San Marcos y el ángel a San Mateo.



En cualquier caso, en lo que concierne a las imágenes-ilustraciones, cada taco de madera contiene una imagen diferente, cada imagen es una matriz única y a pesar de que tuviera que representar los mismos elementos que otra ilustración (figura humana, animal, planta, río...) necesitaba ser reinterpretada cada vez en una nueva imagen. Esto marca sin duda una diferencia con el elemento tipográfico el cual ha de ajustarse a un canon preciso, donde una M o una J siempre deben corresponder al mismo modelo.



Biblioteca Nacional de España. Libro de muestras de la Imprenta Real. 231 x 170 x 30 mm. 1799

En esta publicación se recogen los diversos tipos de letras que se producían en el obrador de fundición de la Imprenta Real.

No obstante aún en este pequeño desvío entre el signo tipográfico y el símbolo icónico de la imagen xilográfica, existe un estrechísimo acercamiento que los engloba en un mismo planteamiento formal, y que viene determinado por el modo de concebir el proceso técnico de tallado del taco; nos referimos aquí al tallado de la forma abordando esta por sus contornos.

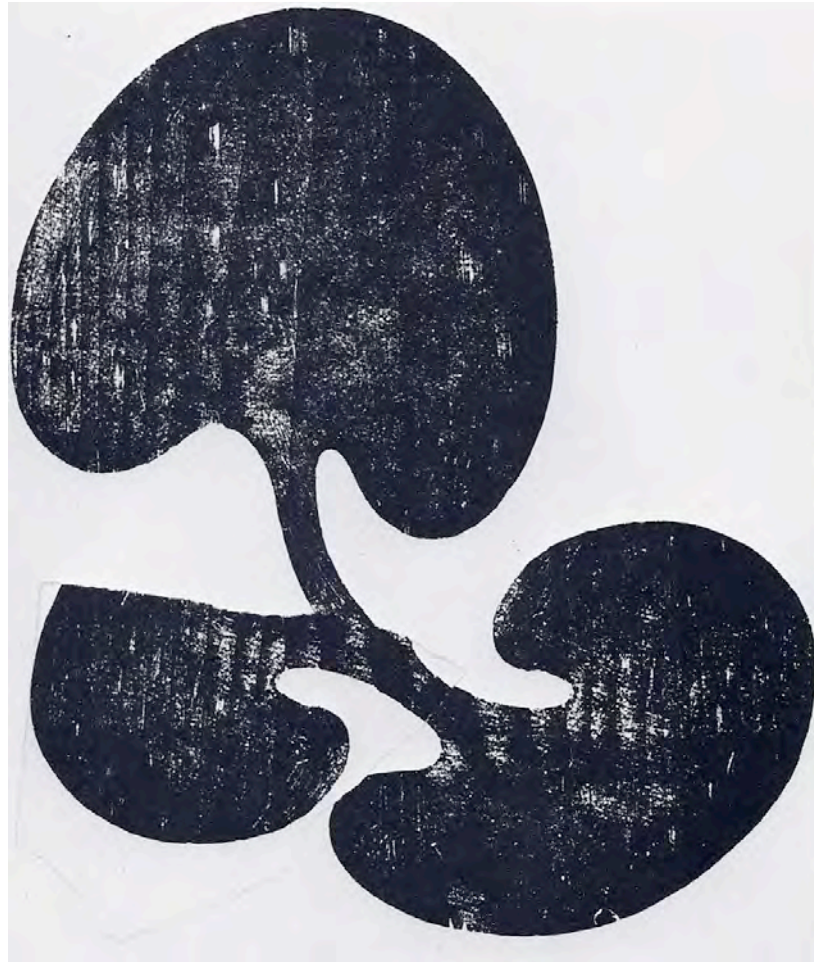
Concebir una forma por sus vacíos es un planteamiento opuesto al del dibujante, que construye por los negros o por los trazos, supone un modo de concebir y ejecutar la imagen muy concreto. La mano del grabador (entallador) irá dirigida como un

sismógrafo a seguir el dibujado previamente establecido de las formas. Se trata de la construcción de un signo, de la consolidación del grosor de un trazo, algo totalmente alejado de la expresión gestual o informal. Es sin duda, un proceder bastante mecánico y mentalmente dirigido.

Este modo de afrontar la imagen es muy habitual y bastante específico de los medios gráficos, pues el grabador se enfrenta a menudo a situaciones procesales muy complejas frente a la matriz, para la cual tiene que trazar un plan a priori: la inversión de la imagen de izquierda a derecha, las zonas que reciben tinta frente a las que no, lo dibujado frente a lo reservado, etc... Ofrece este medio una actitud ante la imagen mucho más reflexiva que otros medios de creación.

Es de nuestro interés hacer notar que este proceso de construcción de la imagen que se realizaba en la Edad Media no se aleja lo más mínimo de la organización procesal que podemos encontrar en algunas de las imágenes del arte de las vanguardias o de los planteamientos más próximos a los lenguajes contemporáneos.

Nos encontramos en este sentido con el artista francés Hans (Jean) Arp (1887-1966), miembro fundador del movimiento Dadá en Zurich, quien junto con Max Ernst estableció el grupo Dadá de Colonia; trabajó en arte gráfico así como en escultura (y con gran reconocimiento también en su obra literaria, incluyéndose su poesía dentro del movimiento surrealista). Arp desarrolla una iconografía de formas orgánicas en su obra tanto escultórica como gráfica. Realiza en 1916 sus primeras xilografías. Una de las imágenes interesantes para ilustrar el tema que nos ocupa en cuanto a la construcción de la forma como icono gráfico, es la obra titulada "Hoja Siamesa", realizada en madera al hilo, en la cual introduce un elemento de collage a través de la técnica de estampación *China collé*, jugando con la ambigüedad simbólica de la flor y su confusa formación.



Hans Arp. "Hoja siamesa ". Xilografía y collage. 25 x 20 cm. 1949

Destacamos en esta imagen, la elaborada construcción de la forma, casi equivalente a un signo tipográfico.

Este planteamiento de ajustarse a **la forma** es una opción que se rompe cuando el grabador opta por **el gesto** como elemento expresivo de su trabajo, siendo habitual que encontraremos procesos de creación con ambas opciones expresivas incorporadas, incluso en un mismo proyecto de imagen.

Continuando con esta incursión en el arte más contemporáneo, es necesario situar que el planteamiento de las obras realizadas en gráfica de los artistas del siglo XX, tiene un objetivo diferente, centrado en la nueva creación de imágenes, y se aleja de la copia a modo de facsímil del documento medieval. No se trata de reproducir imágenes como ocurría en otras épocas y cuando las imágenes ilustran textos literarios, no se limitan tan

solo a iluminar el texto, sino que incorporan finalidades más subjetivas. No obstante lo que sí se mantiene son las referencias gráficas que retoman los planteamientos de trazado de las formas de los primitivos entalladores medievales.

Asomándonos ya a los nuevos lenguajes de los que la xilografía es protagonista en el contexto del arte contemporáneo, nos encontramos con continuadores del movimiento expresionista alemán: artistas a través de los cuales el medio xilográfico adquirió una nueva dimensión. El interés específico de este movimiento lo revisaremos más exhaustivamente en el capítulo cuarto, atendiendo a su contexto social. Nos interesa aquí señalar la situación en la que un lenguaje manteniendo sus recursos técnicos, ve modificada y ampliada la función y finalidad de sus imágenes.

Los padres de los denominados "Nuevos Salvajes", aportaron un nuevo aire a la xilografía y de ellos nos interesa destacar aquí, como iconografía que enlaza de nuevo con el simbolismo a través de la forma, al artista Ralf Winkler, conocido como A.R. Penck (1939). En este caso utilizando muy a menudo como referente la figura humana, realiza un tipo de **pictogramas** para configurar su lenguaje, visualizando sus temas de un modo primitivo a través de la representación de figuras antropomórficas de alto contenido simbólico, mezclando incluso signos de la escritura egipcia o maya. Su xilografía "Visión nocturna", muestra algunos de estos **signos** a los que nos referimos, que acompañan la representación de unas figuras humanas en grandes trazados, pero en este caso de línea blanca, donde la síntesis de las figuras responden a sus planteamientos personales como posicionamiento ante el mundo, en lo que él define su "Weltbild" (Imagen del mundo) ²⁸ como aparece en su obra de 1965 en el Museo de Basilea. "Quiero definirme a mí mismo y definir otras cosas como lo que cada cosa es: sin apariencia." dice A.R.Penck.

²⁸ Cfr. Der deutsche Holzchnitt im 20. Jahrhundert (Xilografía Alemana en el siglo XX), (textos Gunter Thiem).-Das Institut für Auslandsbeziehungen dankt der Staatsgalerie Stuttgart. 1981-1984.- Fundación Juan March Junio - Julio 1985



A.R.Penck. "Nachtvision "(Visión Nocturna). 100 x 78,5 cm. 1982

La construcción de esta imagen a través de un código de signos trazados por sus contornos, en este caso de línea blanca y talla expresiva.

En nuestra búsqueda por los diferentes lenguajes contemporáneos, nos encontramos referencias que vuelven a detenerse en el interés del **signo** como elemento que argumenta y pone en valor su planteamiento plástico. Así vamos a adentrarnos en la obra del minimalista **Donald Judd**, sobre el cual desarrollaremos un análisis más profundo en el capítulo quinto.

Donald Judd publica en 1965, en la revista Arts Yearbook, su ensayo "Specific Objects", en el que describe el fenómeno que posteriormente se definiría como arte minimal. El objetivo fundamental de su proyecto iba enfocado a una meta muy concreta, dirigida a desvincular a la obra de todo tipo de significados o atributos ajenos a su propia esencia. A través de un método absolutamente procesal, Judd evita cualquier tipo de referencia emotiva previa al proceso creativo.

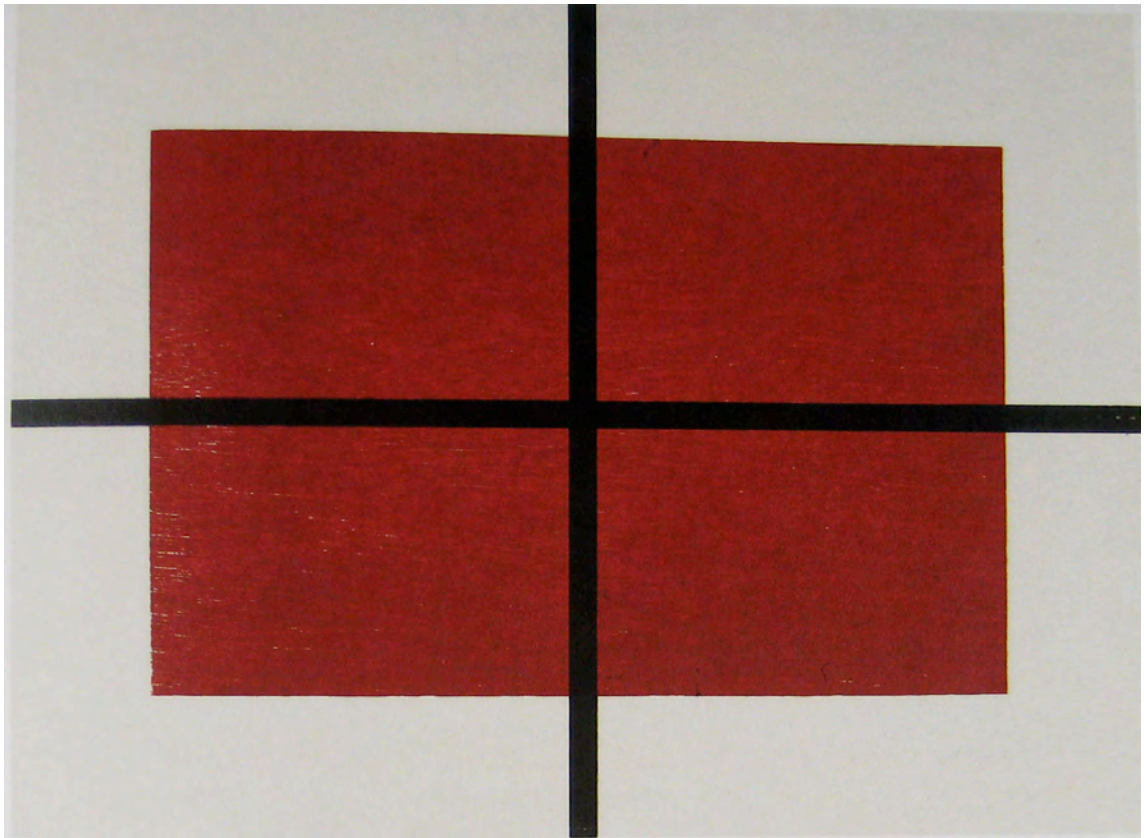
Entre los años 1963-1969 realizó una serie de grabados en madera que podrían definirse como "incunables" dentro de su obra, en los que por primera vez traduce a formas planas su obra tridimensional, trabajando en la frontera entre el objeto y su representación bidimensional.

La forma impresa se organiza en variantes secuenciales que van modificando su estructura, en series de color que actúan como referente del valor perceptivo y como visualización de la forma a través de los elementos cromáticos.

La imagen en la obra de Judd podríamos decir se convierte en un **código de signos** sin atributos.

Un rasgo característico en la obra escultórica de Judd es la utilización de materiales industriales, **ajenos a cualquier autoría personal**, donde la factura pueda realizarse de modo mecánico, sin que el material altere el proceso de fabricación, ni la huella del autor quede latente. Es muy interesante esta ausencia de autoría, muy similar al anonimato existente en los trabajos de los primeros grabadores de imágenes.

Podemos afirmar que la construcción del signo distancia de la obra la presencia, o identidad emotiva del autor.



Donald Judd . Sin título. Xilografía. 60 x80 cm. 1992/ 1993

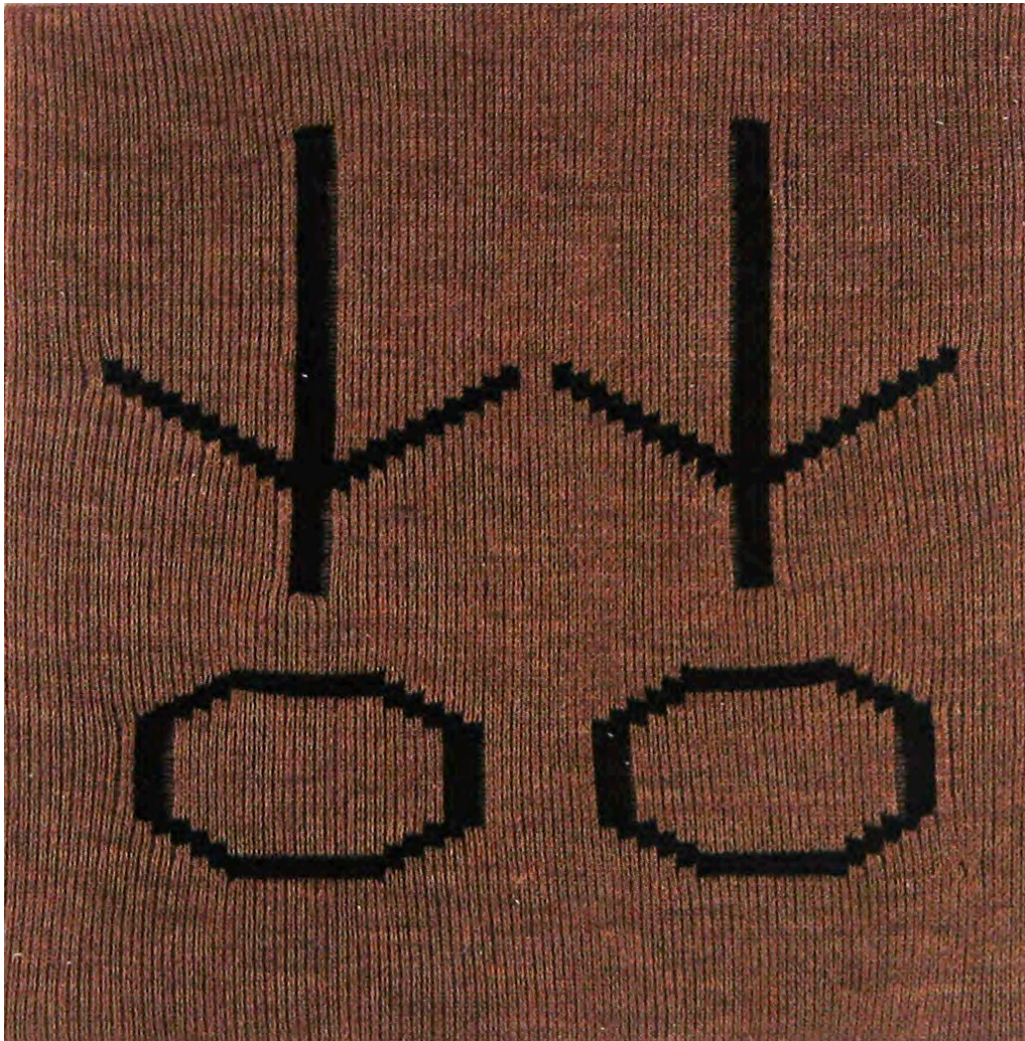
Otro tipo de planteamiento conceptual, pero muy afín con el anterior en cuanto a la construcción del signo, lo encontramos en la obra de la artista **Rosemarie Trockel**, la cual también analizaremos en el capítulo quinto.

Preocupada por los problemas de identidad y clasificación de género realiza sus emblemáticas pinturas tejidas, a través de las cuales explora los fenómenos de **la marca** o el logotipo como **signos fuertes**, cargados de contenidos, a los cuales descontextualiza y pone en cuestión.

Signos que representan marcas o logos como el conejito de playboy o la hoz y el martillo, motivo de la Unión Soviética superpuesto sobre un fondo de rayas rojas y blancas que recuerdan a la bandera de los EE.UU., o la Woolmark, son tejidos a través de máquinas tejedoras que configuran los objetos de su producción, y en los cuales los signos quedan integrados como elementos decorativos, a menudo en estructuras geométricas repetitivas.

Aquí el valor del signo enlaza directamente con el mundo del diseño de marcas, espacio preferente de trabajo atribuido al diseñador y que deviene de la tradición de los tipógrafos y aún más allá en el tiempo, de los calígrafos.

El diseño como marca, desposeído de finalidad comercial, pero inmerso en el mundo de lo simbólico es tal vez el contexto en el que podemos leer el trabajo de Trockel.



Rosemarie Trockel. Sin título. Textil. 1986

La ambigüedad del signo y su ubicación en contextos diversos son algunos de los recursos del lenguaje de esta artista

Es curioso constatar, en este recorrido sobre el valor del signo a través de dos discursos artísticos tan diferentes, la coincidencia que se presenta en ambos sobre la pérdida del autor.

El signo como tal supone un referente concreto, ajeno a lo subjetivo. No convive bien con cuestiones de emotividad personal inmersas en la personalidad del autor, muy al contrario, el signo pretende funcionar como elemento directo, exento, que alcanza valor de símbolo cuando se contextualiza y entonces adquiere los atributos del entorno.

Sin adentrarnos en los complejos laberintos de la semiología, es interesante la relación que se establece aquí sobre los distintos niveles de abstracción del signo, en su proceso de adquirir valores simbólicos, casi como si se tratara de establecer un lenguaje social. Haremos como sugerencia, una referencia a Saussure. :

"La lengua es el sistema de signos que expresan las ideas y, por ello comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc. Ella es sólo el más importante de los sistemas".*²⁹

²⁹* Nos interesa en este sentido, la concepción de Saussure del signo en relación con el ámbito de lo social. Como sitúa Castro: " En términos abstractos decimos que la identidad de una cosa depende de su realidad, y el modo de identificarla depende del modo de delimitarla. Una cosa material, por ejemplo, se percibe distintamente y se le delimita perceptivamente; una realidad lingüística o una realidad semiológica, en cambio, es incorpórea, cumple un papel distinto en cada sistema simbólico y es delimitable sólo dentro del sistema".: Edgardo Castro: Pensar a Foucault: interrogantes filosóficos de la arqueología del saber.- Buenos Aires: Biblos, 1995, p. 169

Cf. Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale.- París: Payot, 1972. p.p. 31-32.

Citado por: Edgardo Castro, *Ibid.* p.167

http://books.google.es/books?id=haXvCAj86hMC&printsec=frontcover&dq=Castro,+Edgardo++Pensar+a+Foucault:+Interrogantes+filosóficos+de+la+Arqueología+del+saber&hl=es&ei=Uh3ETJ7jNIWj4Qa046C6Aw&sa=X&oi=book_result&ct=book-preview-link&resnum=1&ved=0CC4QuwUwAA#v=onepage&q&f=false

2. 3.

Caligrafías. El gesto y el grabado de autor

Retrocediendo de nuevo en la historia, observamos cómo en la evolución de los procesos específicos del grabado en madera se tardará bastante tiempo hasta afrontar la imagen como una superficie abierta a la interpretación libre y esto sólo tendrá lugar como proceso lógico surgido de una necesidad de imitar o simular los efectos y valores más pictóricos que acreditaban de interés a otros medios.

Al principio se van incorporando nuevos trazados que adquieren un valor en ocasiones puramente ornamental o de animación de las superficies, ante la evidencia del escaso dibujo de los gruesos contornos más primitivos. Este sutil proceso de incorporación de rayados en la imagen irá evolucionando hasta configurar un nuevo lenguaje.

El proceso de dibujo de los elementos figurativos, iba gestionándose entre la copia como facsímil de los dibujos trazados, o la búsqueda en la naturaleza para interpretar el origen del motivo. La ciencia y el arte empiezan a debatir sobre la representación y su veracidad.

La acumulación de líneas a través de tallas que reproducen trazos negros comienza a ser realmente virtuosa, pero llega a chocar con las limitaciones del propio medio y así nos encontramos con xilografías como las incluidas en la *Danza de la muerte* de Holbein, (editadas en forma de libro hacia 1538), en las que el proceso de entintado utilizado en aquel momento, por muñequilla en lugar de rodillo, empastaba los entramados lineales de las masas.

En el siglo XVI la xilografía adquirió un límite en la minuciosidad del detalle, pero puntualmente se vio paralizado por cuestiones técnicas, tales como los métodos de entintado y también por los procesos de fabricación del papel, ya que éste, como soporte de la stampa, presentaba unas condiciones de absorbencia de la tinta irregular, debido a la presencia de las verjuras de la hoja que absorbían más en los espacios intermedios, como señala Ivins³⁰.

³⁰ Jr. W.M.Ivins, *Op. cit.*, p. 77



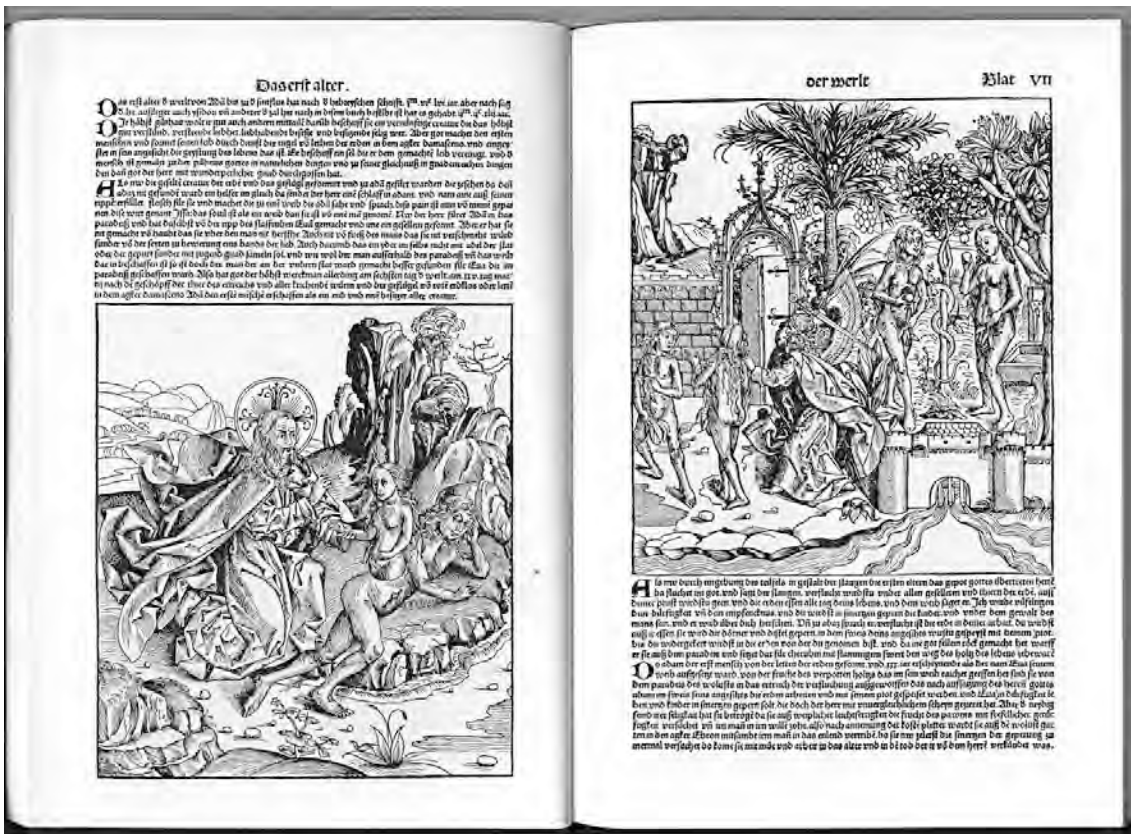
Hans Holbein el joven. "Danza de la muerte". Xilografía. 1534

La representación a través de trazados paralelos que modulan las formas, inicia en el grabado en madera un nuevo lenguaje en la búsqueda de la representación de la realidad.

Es en Alemania donde realmente tiene un desarrollo intenso el grabado en madera entre el siglo XV y el XVI. No obstante es importante remarcar aquí el interés que tuvo en todo este proceso el reconocimiento de la autoría. Siendo la autoría reconocida tan solo a artistas de prestigio, no serán ellos paradójicamente quienes ejecuten las planchas, sino que fueron cedidas a manos de grabadores artesanos que realmente actuaban como

auténticos creadores, y que poco a poco fueron saliendo de su anonimato, siempre bajo la sombra del nombre del reconocido artista.

Las xilografías de la famosa Crónica de Nuremberg, tal y como encontramos en la Biblioteca Nacional de Madrid*³¹, no parecen tener clara su autoría, atribuyéndosela Koberger, su impresor a Miguel Wolgemut y Wilhemo Pleydenwurff. Pero sobre estos datos Duplessis³² abre un interrogante ya que como señala: "consideramos imposible que ciertas estampas concebidas torpemente y torpemente grabadas, sean de autores de quienes conocemos obras de relevante mérito".



Hartmann Schedel. "Crónicas de Nuremberg". Libro xilográfico. 1493

Entramos de lleno en el debate entre el grabado de interpretación y el grabado original. Miguel Wolgemut fue el maestro de Alberto Durero y con él, el grabado vio aparecer un

³¹ *De la Crónica de Nuremberg existen diferentes ediciones realizadas en latín y en alemán. Se señala como autor de esta maravillosa obra a Hartmann Schedel, siendo el editor Anton Koberger

³² J. Duplessis, *Op. cit.* p. 162

nuevo mundo enfocado plenamente hacia la creación artística. Si bien es reconocida la ayuda de grabadores, a los cuales el mismo Durero enseñaba, no cabe ninguna duda de la atribución de la autoría en obras como, los magníficos grabados del *Apocalipsis* y *de la Vida de la Virgen* (obras que según señala Duplessis debieron estar ejecutadas en su mayoría por Jerónimo Resch).

Otros autores destacan en esta época del grabado de autor en Alemania a Lucas Cranach el Viejo, contemporáneo de Durero, el cual utilizaba un lenguaje mucho más pintoresco, y alejado del rigor de Durero. Amigo íntimo de Lutero, trabajó al servicio de la Reforma, y su obra traduce en gran medida el espíritu y los sentimientos de esta lucha luterana. Muchos de sus retratos y grabados en madera fueron usados como propaganda de la causa protestante.

Sus imágenes fueron grabadas también por otros entalladores que reprodujeron sus dibujos. Esforzándose en realizar una copia lo más fiel posible, simplificaron el trabajo a través de trazados paralelos intentando realizar los menores cruces de líneas sobre el taco de madera. Estos grabadores que permanecían en el anonimato, pudieron ver su nombre sacado a la luz gracias al impulso que el emperador Maximiliano otorgó al grabado en madera en el siglo XVI, al encargar a los mejores artistas de Alemania la realización de cuatro grandes obras consagradas a su mandato, como relata Duplessis³³.

La muerte del Emperador interrumpió estos trabajos, y años más tarde aparecieron los tacos de madera tallados de aquel proyecto, encontrándose en su cara posterior el nombre de los grabadores que interpretaron los dibujos de los grandes maestros: Jerónimo Resch, Jan de Bonn, Cornelio Liefrinck, Wilhelmo Liefrink, Alejo Lindt, Josse de Negker, Vicente Pfarkecher, Jan Taberith, Hans Franck, y Saint-German. Son estos los nombres de algunos de los autores de grabados realizados sobre tacos de madera, en el momento más interesante de esta época de la xilografía alemana.

A esta tarea del oficio de "interpretador de imágenes", sucedió todo un nuevo lenguaje gráfico que desarrolló estrategias para recrear las características pictóricas de cada maestro; así el trabajo de la talla abandonó el contorno definido y los vaciados de las

³³ J. Duplessis, *Ibid.*, p. 165

masas de blanco que configuraban los signos e iconos de las etapas más arcaicas, para adentrarse en **los lenguajes del claroscuro** y los tratamientos texturales de pliegues, nubes, pelo..., como elementos que necesitaban de organizadas tramas lineales para poder ofrecer un resultado atractivo y virtuoso. Tal como define Ivins;

"Es imposible negar que incluso un artista tan grande como Durero fue inmune a esta clase de virtuosismo. Los grabadores virtuosos elegían las imágenes a realizar o copiar, no por sus méritos intrínsecos, sino por su capacidad de convertirse en vehículos para el lucimiento de sus habilidades particulares. El trazado de líneas, que engordaban o adelgazaban la creación de tramas de líneas cruzadas, de rombos pequeños con pequeños trazos o puntos en el centro, la ejecución de grabados mediante líneas que discurrían paralelamente o en círculos...un grabador conseguía una gran reputación por su modo de representar la piel de un gato, otro realizó una famosa de Cristo con sólo una línea que, partiendo de la punta de la nariz, se enrollaba sobre sí misma hasta perderse en el margen exterior. Artilugios como éstos llegaron a ser para eso exhibicionistas, no un medio de decir algo interesante o importante, sino un método para lucirse en público".³⁴

Nos interesa en este apartado adentrarnos en lo que esta evolución de los procesos de creación de la imagen ha aportado a los nuevos lenguajes de creación en xilografía. Es evidente que a partir del siglo XVI, el grabado en madera al hilo, se perdió en este virtuosismo pretendido, pero a nuestro modo de ver fue el final y el principio de lo que después recogerán los artistas del arte contemporáneo.

En este proceso de tallado donde la línea va construyendo los trazados tonales, se inicia toda una búsqueda de la expresividad de los gestos. Trazados rectos, curvos, punteados..., elementos gráficos que se construían a pequeña o minúscula escala, pero que inician, ya en esta época, **la exploración más contemporánea sobre el gesto.**

³⁴ Jr.W.M.Ivins, *Op. cit.*, p. 104



Hans Baldung Grun." El Avaro". Xilografía. 1516.

Nos interesa destacar de esta imagen la exploración en los tratamientos de la línea a través de tramados lineales que inician los modulados de las formas y volúmenes claroscuroscistas.

Trasladándonos a la xilografía alemana del siglo XX, observamos cómo retoma la tradición más primitiva del grabado de trazo duro y de bordes definidos, pero no olvida ni descarta las habilidades de los trazados texturales ni los rayados paralelos.

Algunas de las imágenes de Käthe Kollwitz, Max Beckmann o Ernst Barlach, nos hacen pensar que sus autores tienen presentes las obras de Durero, Hans Holbein o Lucas Cranach, para apropiarse de sus lenguajes sobre el tratamiento del gesto y de la forma, a través de los tallados de líneas sobre el taco de madera.

Si bien la libertad expresiva se refuerza con un mayor agrandamiento de la escala de los trazados, sin concentrarse la ejecución en un trabajo minucioso y detallado, no por ello deja de conservar los referentes en el modelado de las formas y la insinuación de los valores tonales.



Ernst Barlach. "Kreuz-und Sargräuber" (cruz y el ladrón de atudes). Xilografía .36,8 x 45,3 cm. 1919

Observamos en esta xilografía un planteamiento en la resolución de los tramados lineales, para la resolución de las formas y los planos, muy similar a la imagen anterior de Hans Baldung Grun.

Algo similar nos ocurre cuando reflexionamos sobre las imágenes de **Anselm Kieffer**, en las cuales esa mirada a los orígenes de un país, que ya destruido intenta reconstruir su historia, parece remontarse a la tradición de sus imágenes, a sus lenguajes y cómo no a su iconografía. La expresividad y la fuerza de las imágenes de Kieffer superan la contención de los trazados de las obras del XVI, pero desde luego nos remiten a su contexto, y se apropian del aroma de aquellas.



Anselm Kiefer. Imagen del libro: "Die Hermannschlacht"(la batalla de Hermann).
Xilografía impresa. 61 x50,5 x15 cm. 1977

Uno de nuestros autores de referencia sobre la investigación en los elementos gráficos que construyen la imagen entre el signo y el gesto es **George Baselitz**. Elige de un modo específico para el desarrollo de su obra la xilografía y el linograbado, planteando una relación muy interesante entre su obra pictórica y gráfica. Considera este artista, la relación de absoluta independencia entre un grabado y un dibujo del mismo modo en que se diferencia una pintura de una escultura. Es interesante en este sentido la reflexión que nos propone sobre lo que en otras épocas suponía para un artista pintor "pasar" su obra a grabado. Para Baselitz su pintura y grabado son territorios independientes en los que él desarrolla su trabajo, como lenguajes paralelos pero no complementarios. Sus grandes formatos aparecen como el paradigma del gesto realizado en grabado en relieve. Enormes linograbados en los que el trazado con la gubia supone una prolongación del cuerpo del grabador. Proyectarse de esta manera sobre la superficie tallada es algo así como una fusión entre el grabador y el taco o matriz.

Sus tallas no plantean el valor del **signo** como contorno, como forma, muy al contrario son trazados de línea que se limitan a menudo al trazo blanco, como expresión directa de la herramienta, descartando la línea negra por lo que de complejidad técnica supone. Utilizando el **gesto** como elemento constructivo, no parece interesarle la representación espacial y por el contrario se limita a la bidimensionalidad de la superficie, sin establecer diferencias entre la figura y el fondo. En este sentido Baselitz hace referencia a su apasionamiento por las obras de la Escuela de Fontainebleau, en la que no se respeta la estratificación espacial, sino que se plantea el tema de un modo que él denomina como "casi tipográficamente ornamental". Le interesa este tipo de mirada, alejada de algunos plasticismos pictóricos.



George Baselitz. "Trommler". Linogravado. 188,5 x 149,5 cm. 1981/1982

Sus elementos iconográficos, suelen remitirse a la representación de la figura humana, que repite y repite en escenas diferentes. Tal vez en la obra de George Baselitz podamos encontrar muchas de las claves que construyeron los intereses de la imagen impresa hasta el siglo XVII y que a través de su obra se concretan en una dimensión nueva para la gráfica contemporánea. Su trabajo se desarrolla en dos ámbitos muy próximos, y en apariencia opuestos, la construcción a través de gestos que remiten a **caligrafías**, pero que en su intención están dirigidos al control de los mismos hasta llevarlos al terreno de los **signos**.

Podemos concluir, que el trabajo de reproducir aquellos dibujos o trazos de los primeros calígrafos e iluminadores, ha configurado un código de signos que hoy reconocemos como arte tipográfico, y que partió del método de tallar y vaciar los contornos de las formas internas del dibujo trazado en el taco de madera, como ya hemos analizado.

Igualmente, en el contexto de la imagen, la xilografía ha desarrollado un proceso de construcción del trazo muy complejo, y según nuestra consideración, el más completo y optimizado de los procesos gráficos, en un medio limitado en recursos.

Y que así como en la construcción del signo se oculta la personalidad del autor, por el contrario en el proceso de creación de la imagen a través de gestos y tallados la autoría de la obra está presente.

Situamos la diferencia entre un **gesto gráfico** como expresión directa del instrumento que lo ejecuta, y la traducción a **signo** como recreación de una forma.

A este respecto Paul Westeim realiza una interesantísima valoración de lo que a consideración del xilógrafo de la Edad Media suponía tener que establecer un sistema de signos para poder representar las historias de los textos o de la realidad. Dice en su libro:

"Nos confirma un testigo histórico que este tipo de lenguaje de signos es el que más perfectamente cumple con la finalidad nemotécnica y que desde el punto de vista

pedagógico, es más útil crear un jeroglífico que hacer una descripción fácil de entender y de interpretar".³⁵

Si bien la xilografía sigue manteniendo su función incorporada a la difusión del libro y el documento gráfico durante mucho tiempo especialmente en el siglo XVIII, el procedimiento de la xilografía a contrafibra desviarán la atención del proceso a otros fines más próximos, y como acercamiento a los efectos propios del grabado calcográfico, justificando su existencia por la necesidad de las impresiones dentro del libro ilustrado, al ser un método que permitía la impresión simultánea en relieve de los textos y las imágenes. Será este tratamiento de las imágenes de minúsculas incisiones de línea, punteados, tramados y demás virtuosismos a través de sutilísimas tallas de trazo blanco, como nos apunta Krejca³⁶.

Una vez que la fotografía, en el siglo XIX, desplaza al grabado de su misión de ser el único medio que podía multiplicar la imagen, el grabado xilográfico pierde absolutamente su misión como mecanismo de reproducción de imágenes. Será ya utilizado por su singularidad, cualidades técnicas y gráficas para ilustrar periódicos, revistas y ediciones de lujo.

Ya a principios del siglo XX los artistas alemanes del grupo Die Brücke, retoman la xilografía con el anhelo del retorno a un modo primitivo de trabajar sobre el taco de madera, revisando su iconografía y reconociendo en ellos la fuerza expresiva de la escasez de recursos.

El gesto blanco, negativo, producido por la talla de la gubia, del instrumento que corta y dibuja, será uno de los elementos gráficos a destacar. La destrucción de las reglas en el proceso de creación, la simplificación de las formas, la planitud de la imagen como respeto a la bidimensionalidad del soporte, la fuerza del color, la superposición de

³⁵ Paul Westeim, *Op. cit.*

³⁶ "En 1771, la Society of Arts de Londres intenta frenar la decadencia del grabado patrocinando el concurso a la mejor obra original. Un joven grabador inglés, Thomas Bewick (1753-1828) consiguió el premio con un grabado ejecutado con buriles en talla dulce en una placa de boj pulido". Krejca Alex, *Op. cit.*, p.39

planchas pero también la yuxtaposición e interacción de los colores...Fueron claves a través de las cuales se intentaban construir imágenes de poderosa fuerza expresiva.

El trazo en este contexto del expresionismo no busca construir signos, sino que por el contrario será la peculiaridad de su fluir en el trazado de la gubia sobre el taco, o el golpe seco del corte blanco sobre el negro, o la irregularidad de los vaciados en las masas entre blancos y negros, lo que definirá una iconografía única y exclusiva del medio xilográfico.

Actualmente y con la perspectiva que nos da la historia del arte, los artistas se acercan a la xilografía destacando estos valores propios del medio.

Capítulo 3.

La fragmentación de la imagen y su origen en el medio xilográfico.

Vamos a revisar de un modo breve y para introducir este capítulo el concepto del **fragmento y su relación con lo múltiple**, a través de las diferentes teorías que han ido trazando las filosofías del pensamiento y de la ciencia, así como su repercusión en los conceptos desarrollados en el arte.

Es muy interesante observar cómo la base y evolución de las teorías sobre la fragmentariedad las podemos encontrar ya recogidas como preocupación entre los primeros pensadores que elucubraron sobre el origen del universo y el cosmos, remontándonos a Tales de Mileto, como iniciador de las indagaciones racionales sobre estos temas.

Las preguntas sobre los principios últimos de las cosas, establecieron los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego, como los elementos fundamentales a través de los cuales se generaron todos los demás del universo; es decir constituyeron *el origen*, según Mileto.

Este relato cosmogónico, como otros muchos, pretendían explicar si bajo la múltiple diversidad del cosmos existía un principio regulador común.

A esta teoría de los elementos sucedieron otras, las cuales se orientaban hacia la idea de la "unidad" como principio, expresada ésta a través de las teorías de los átomos de Demócrito, para el cual la realidad, de un modo muy simplificado, está compuesta por "lo que es" representado por los átomos, y "lo que no es" o aquello que no es átomo. Según este principio, consideraba que los átomos son indivisibles, pudiéndose no obstante, gracias a su forma, ensamblarse y formar nuevos cuerpos.

El concepto y explicación del universo pasaba por la tensión entre la idea de la **multiplicidad** y la idea de la **unidad**. De tal modo que si bien el universo se manifestaba como un todo único a pesar de su manifiesta variedad de partes y elementos, a estos era factible considerarlos **fragmentos** de una unidad superior.

Sobre esta base se desarrollaron teorías posteriores que establecieron sus concepciones

sobre la materia. Desde Platón y Aristóteles, estoicos y epicúreos se han preguntado sobre la existencia de una realidad *múltiple* y compleja, así como la problemática que supone concebirla desde un *único* punto de vista.

La ciencia, a su vez, ha venido desarrollando nuevas teorías sobre la materia, desde otros ángulos, las cuales han ido reestructurando y ampliando las teorías filosóficas que serán responsables de la profundización en los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad en los dos últimos siglos, afectando inevitablemente al mundo de las artes.

Así, el atomismo de Demócrito tuvo su demostración científica a través de la ley de Boyle y Mariotte¹, que demostraba la configuración de la materia del gas como un conjunto de corpúsculos invisibles que chocan entre sí, lo que permitía demostrar de forma experimental la existencia de unidades mínimas que conforman nuestro universo. La indivisibilidad del átomo fue puesta en duda a raíz del descubrimiento de la radioactividad en los experimentos que protagonizaron el matrimonio Curie*² y de los espectaculares datos de la existencia de partículas subatómicas.

Einstein, hacia 1905, revoluciona aún más el panorama cuando publicó en *Annalen der Physik* sus primeros trabajos sobre la teoría de los cuantos, de la relatividad y los movimientos brownianos*³. A estos descubrimientos, se le suman los avances en la mecánica cuántica, apareciendo así: el electrón positivo o positrón, el mesón, el neutrino... En resumen, la ciencia iba añadiendo al universo partículas cada vez más y más elementales: electrones, protones, neutrones, fotones, positrones, muones, tauones, gluones, piones, neutrinos, hadrones, quarks, bosones vectoriales...

Igualmente, el concepto de **variedad en la unidad**, nos remite a la existencia de diferentes partes dentro de un objeto único. Esta idea ha sido considerada como valor positivo en la consideración de una obra artística.

Considerar la unidad como concepto totalizador de la obra artística, tiene sus

¹ Cfr. Santiago Burbano de Ercilla, (*et al.*): Física general.- ed. Tebar, 2003

² Cfr. Paul Strathern: Curie y la radioactividad.-Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1999

³ Cfr. Albert Einstein, (*et al.*): Albert Einstein.- Barcelona: Crítica, 2005

fundamentos en las ideas filosóficas del pasado, centradas precisamente en esa unidad. En el momento actual, no hablamos ya de esculturas de bulto redondo, sino de los lenguajes escultóricos y pictóricos del arte clásico que se expanden por el espacio en una especie de dispersión de sus componentes.

Nos encontramos en este cambio ante una realidad del mundo contemporáneo absolutamente diversificada, fragmentada y compleja, que se vislumbra en diferentes ámbitos y registros que rodean al individuo. Esta situación deviene de transformaciones complejas en las estructuras del pensamiento que han ido situando el arte actual en una densa red de lenguajes y códigos.

Considerando estas teorías sobre la materia y continuando con nuestro relato, enlazaremos con lo que para la evolución del lenguaje xilográfico, supuso la incorporación de una nueva técnica, como fue la técnica del Camafeo para los procesos de estampación. Esta ha sido, según nuestra opinión, el germen de una nueva visión en los lenguajes del arte, donde la fragmentación de la imagen abre todo un campo de posibilidades para la creación.

La aparición de la técnica del Camafeo se produce como respuesta a la búsqueda de recursos gráficos en la representación de la realidad.

Como veníamos analizando, el trazo negro sobre fondo blanco ha venido siendo la práctica más habitual del grabado en madera a la fibra de los primeros tiempos. No obstante otros planteamientos plásticos fueron abriéndose nuevos caminos en su modo de resolver las superficies de la imagen. Así aparece en Suiza hacia el año 1500 un tipo de imágenes que utilizan el fondo oscuro del entintado de la superficie del taco, para construir la imagen a través del trazado en blanco, teniendo la apariencia de negativo; es el caso que aparece en el trabajo del grabador Urs Graf (hacia 1485-1528), como nos relata Krejca⁴. Utiliza un recurso peculiar que parece adelantarse a los procesos de xilografía a contrafibra desarrollados posteriormente, y que persigue de algún modo organizar los efectos de la luz y los volúmenes a través de trazados, en este caso en modo inverso al realizado hasta entonces.

⁴ Alex Krejca, *Op. cit.*



Urs Graf. "El portaestandarte de Lucerna". Xilografía de trazo blanco. 1521

A medida que el grabado calcográfico va desarrollando nuevos recursos técnicos con resultados plásticos más atractivos y desbancando al grabado xilográfico por su escasez de medios, los artistas pintores involucrados en la producción de estampas en los diferentes talleres de grabado, van introduciendo nuevos valores en las imágenes, y se inicia una reconsideración del objetivo puramente reproductivo o de facsímil del documento manuscrito, para involucrarse en metas de contenido más estético. Artistas como Alberto Durero, o Lucas Cranach aportan a este medio un nuevo enfoque, como ya hemos señalado.

Así ya en el siglo XVI aparece un nuevo procedimiento xilográfico, que retoma **como reflejo de la pintura de claroscuro** técnicas ya utilizadas en el siglo XIV por diversos artistas escultores en sus bocetos preparatorios, por medio de las cuales conseguían dar una impresión de relieve escultórico a través de una pintura monocroma con gradaciones de un mismo color.

El Camaïeu, camafeo o chiaroscuro, es una técnica de estampación xilográfica realizada en varias planchas de un mismo color, pero en distintas tonalidades. Deriva de su interés por el grabado tonal al que nos referíamos anteriormente a través de las tramas por entrecruzado de líneas, pero en este caso la imagen se vuelve más compleja en ejecución al desglosarse en tres, cuatro o más tacos de madera, los cuales por superposición irán reconstruyendo los diferentes valores tonales de la estampa.

El Camafeo es el resultado de la intensa búsqueda en la representación gráfica de los valores tonales, a través de la cual, la imagen se atomiza en subpartes concluyendo en **la fragmentación física de la matriz**.

A esta técnica que tuvo su interés en este periodo y del cual se conservan bellísimas estampas, no se le ha prestado especial atención en la historia de los medios gráficos, y queremos desde aquí destacar su importancia para la aparición de muchos de los procesos y conceptos que se han desarrollado posteriormente; ya que inicia un nuevo modo de pensamiento en la elaboración de las imágenes.

Con este hecho, **la imagen queda "fuera de sí"**, desubicada, para dividirse en varias matrices, las cuales solamente a través de su recomposición harán posible la imagen definitiva, siendo individualmente susceptibles de generar todo un espectro de posibles cambios y transformaciones.

Este es un hecho que no había tenido lugar anteriormente, ya que **la matriz hasta entonces había sido única**, al igual que el lienzo, el papel o la piedra para la escultura.

A partir del siglo XVI la imagen se fragmenta, se separa, abriendo un nuevo e infinito campo operativo al creador, pues le facilita la posibilidad de establecer alteraciones, cambios y permutaciones de las planchas entre sí, de estas con otras nuevas, de variar su orden, de prescindir de alguna de sus partes, de alternar en el soporte, de cambiar de soporte o de extenderse a otros soportes....

El espectro es infinito y el cambio que este proceso técnico propició la apertura a nuevas estructuras de pensamiento estético, que han hecho posible muchas de las tendencias artísticas actuales, así como ha supuesto la base para el desarrollo de algunos

de los procedimientos técnicos y tecnológicos de tratamiento de las imágenes del mundo digital.

3.1.

El laberinto de la representación. El Camafeo y la fragmentación de la matriz.

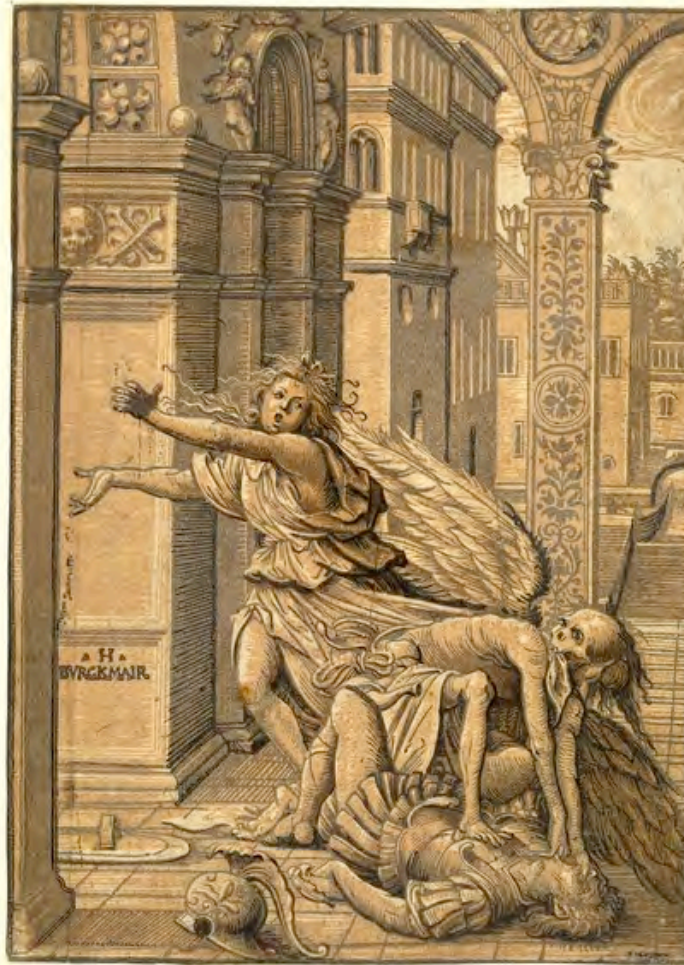
Debemos señalar en primer lugar, que la técnica del Camafeo transforma profundamente el planteamiento de construcción de la imagen de trazo, y los dos elementos sobre los que anteriormente basábamos nuestro análisis, el gesto y el signo, empiezan a fusionarse por primera vez.

Las diferentes capas a través de las cuales se configurará la totalidad de la imagen, debe tener en cuenta los trazados que han de integrarse con la plancha anterior y posterior, no sólo en los tonos impresos, sino también en los gestos que definen.

Durante mucho tiempo se le atribuyó la invención de este procedimiento a Ugo da Carpi quien lo introdujo en Italia, pero parece tener más veracidad la versión que señala a Hans Burgkmair como su artífice, aunque otras versiones implican en el descubrimiento del proceso al neerlandés Jost de Negker que utiliza el procedimiento ya en 1508, según argumenta Krejca⁵. Lo que si podemos confirmar es que fuera quien fuera el primero, fue en Italia donde mejor se desarrolló y utilizó la técnica del Camafeo.

⁵Alex Krejca, *Ibid.*

*Jost de Negker fue un grabador neerlandés (1479-1531). Realmente aparece como grabador para otros artistas, como es de Hans Burgkmair, para el cual talló las maderas de la obra que data de 1510 titulada *Amantes sorprendidos por la muerte*, realizada a través de tres bloques de madera en la técnica del camafeo.



Hans Burkmeier, "Los amantes sorprendidos por la muerte". Xilografía Camafeo. 1510

Durante el Renacimiento fueron muchos los artistas que usaron este modo de trabajar, si bien en Alemania solo duró un breve período, en Italia el uso del claroscuro impreso se utilizó durante todo el siglo XVI. La variante italiana solía evitar el bloque de línea, dulcificando así las imágenes y confiriéndoles un aspecto más acuarelado, frente a la versión renacentista nórdica más dura y contrastada. Tras estos comienzos muchos grabadores han utilizado esta forma de hacer despojándola, como es natural, de su función reproductora para recrearse en la estética y convertir al Camafeo en otro juego para la creación.

El interés y repercusión de este procedimiento, se desplaza hasta nuestros días, ya que supuso el primer método de impresión por planchas separadas, para la posterior sobreimpresión de las mismas, como **antecedente de la imagen a color**. Y como gran

aportación incorpora la fragmentación de la imagen en matrices diferentes, como ya hemos adelantado.

La separación en planchas dentro de las técnicas de la obra gráfica es un hecho determinante y de gran interés en nuestro estudio, se produce de un modo específico en estos medios y marca una gran diferencia con respecto a otros lenguajes de creación. Incorpora como innovación un nuevo registro de ubicación de la imagen, que será desarrollado en los procesos de estampación a color y que se encuentran en la actualidad inmersos, de modo específico, en los medios tecnológicos, ampliándose en los lenguajes gráficos, a través de los sistemas de selección de capas de la imagen digital.

Pero veamos cómo se han ido sucediendo los hechos, para comprender cómo surge este procedimiento innovador desde nuestro punto de vista, de creación de imágenes que es el grabado **Camañeu**.

Podemos aventurarnos a afirmar que al grabador en madera, anterior al siglo XV, no le preocupan en exceso las cuestiones estéticas o formales, los estudios de composición o las demostraciones de su talento, sino que estaba más bien preocupado por resolver con claridad aquellos asuntos más simbólicos a través de los escasos recursos técnicos que poseía. Pero a medida que el procedimiento se fue extendiendo y su labor como medio difusor de la imagen fue creciendo, el trabajo en los talleres de los impresores se fue estableciendo como un sistema de colaboración entre pintores y grabadores o ebanistas. Era un vínculo muy estrecho el que se daba entre los oficios y se trabajaba para la consecución de un mismo fin. Repartidas las tareas, el pintor fijaba los motivos y el grabador inmerso en el lenguaje del maestro ejecutaba con gran destreza y comprensión la labor asignada, como narra Westheim⁶.

⁶ "En la literatura sobre xilografía se señala como curiosidad un grabado en madera atribuido a Juan Lievens, reproducción de un lienzo de Rembrandt, el *Busto de un rabino*: un alarde de técnica y nada más. Ugo da Carpi hizo algunos grabados en madera a base de bocetos de Rafael; a Nicolás Boldrini le sirvieron de modelos algunos cuadros del Tiziano. De varias obras de Rubens- *el Jardín de amor*, *Susana*, *el Silencio ebrio*, *el Descanso en la huida a Egipto*- existen reproducciones xilografiadas con suma habilidad por Cristóbal Jegher".

Westheim Paul, *Op.cit.* p.140

De este modo el grabado en madera que tuvo su origen en el oficio, comenzó a adentrarse en los complejos laberintos del denominado "gran arte".

Pero estas transformaciones en los caminos de la imagen impresa, no se producen del mismo modo en toda Europa, así se pueden encontrar grandes diferencias entre el grabado realizado en Alemania, o el grabado en madera que se trabajó en Italia.

Si para Alemania el grabado como medio de ilustración de los textos, cubre una función imprescindible y nace de una necesidad de explicación concreta de lo escrito, en Italia ocupa a veces un lugar más decorativo.

El hombre italiano de la Edad Media estaba más en contacto con los lenguajes pictóricos. Los numerosos frescos que adornaban sus iglesias, y edificios públicos, les iban narrando leyendas y parábolas, ven las pinturas de Giotto en las paredes de Asís, y existe por lo tanto una mayor interrelación, en su entorno, de las artes (arquitectura, pintura y escultura). Los hombres y mujeres en la Italia anterior al Renacimiento, no necesitan tanto de la hoja de papel para comprender las *Sagradas escrituras*, sino que transitan por las calles como por un gran libro de estampas, describe Westheim⁷. Por eso tal vez el medio xilográfico les resultó escaso y no se desarrolló con tanta intensidad como el los países del norte. Su finalidad podríamos decir que se centró más en los aspectos ornamentales, desarrollando el adorno, a través de orlas u otros elementos decorativos, cuya función más que ser explicativos de los contenidos del texto, pretendían tan solo agradar.

En el siglo XVI, la personalidad del artista encargado de las cuestiones de tipo más estético en la creación de las imágenes será quien forme a sus propios entalladores para que reproduzcan sus dibujos con la mejor técnica, como señala Esteve⁸. Todo esto hace que la responsabilidad asumida por el grabador de traducir de un modo profundo y concreto los textos religiosos de las *Sagradas escrituras*, se abandonen y que estas

⁷ Westeim, Paul, *Ibid.*

⁸ "La reproducción de obras ajenas ofrece al grabador mayores dificultades que las propias, porque hay que respetar absolutamente el carácter y conservar la expresión, sin abdicar de la propia personalidad en la interpretación, con la factura materialmente obligada que la anima al realizarla.

Hans Holbein tenía la costumbre de dibujar a doble tamaño sus originales. Así hizo también los "simulacros de la muerte", y su grabador, el ya mencionado artista suizo Lützelbürger, insuperable entallador de imágenes, tradujo por vez primera las líneas paralelas, las tintas lavadas del modelado". Francisco Esteve Botey: El grabado en la Ilustración del libro: las gráficas artísticas y las fotomecánicas.- Madrid: Doce Calles, 1996, p.77

funciones pasen a manos de los teólogos. El grabador se fue interesando como decimos por las cuestiones más de tipo estilístico. El qué de la representación da lugar al cómo.

La figura de Alberto Durero (1471-1528) es clave en este momento, liberando a la xilografía de su dependencia con el libro, es capaz de dotar a ésta de un interés nuevo, de una fuerza y valores nunca antes planteados. Su trabajo realizado en grabado sobre plancha de madera, comprende las *Estampas del Ciclo de la Gran Pasión, El Apocalipsis, La vida de María o la Pequeña Pasión*.

Surgen ahora artistas grabadores que dejan su rastro en la historia del arte y del grabado. Por primera vez aparece el concepto de "autoría" en la estampa del siglo XVI; sobre lo cual ya explicábamos en el capítulo anterior la relación de este hecho, con el desarrollo del lenguaje más gestual. La implicación en el proceso de creación saca a la luz la mano y el trazo del autor. Hans Holbein el Joven(1494- 1533) Lucas Cranach el Viejo(1472-1553), Lucas de Leyde (1485-1561) o Erhard Altdorfer que ilustra con sus xilografías la Biblia de Lutero, son algunos de los autores que por primera vez dotan de nombre y apellidos a sus estampas. Su preocupación como hemos explicado por las cuestiones plásticas, da un giro a los recursos gráficos utilizados en el tallado de sus grabados.

La línea cada vez busca más el modelado de las formas, a través de efectos de sombreado simulado con trazados que persiguen el volumen y los efectos del claroscuro producido por la luz, continúa describiendo Esteve⁹.

Este nuevo concepto de claroscuro, será una de las preocupaciones que determinen la representación. Intentando alejarse lo más posible de la silueta de trazo recortado, el grabador talla sus imágenes penetrando en el entramado de los dibujos a pluma que construían sus volúmenes ayudándose de los golpes de luz, los medios tonos y los oscuros hasta el negro más profundo a través de rayados y entrecruzados.

Como intento de llegar satisfactoriamente a este modelado de la luz, Urs Graf realiza, como ya señalamos, alguna estampa estableciendo el negro como fondo de la imagen sobre la que se trabaja a través de líneas blancas el modelado de los volúmenes y las luces. El resultado es casi un efecto de negativo o imagen invertida. Sin conseguir gran

⁹ "Las tallas modelan los volúmenes como en las maravillosas reproducciones de los originales de Durero y de Holbein, modalidad seguida después a usanza de su siglo, empleando colecciones de tallas paralelas curvadas en el sentido de la forma".

Francisco Esteve Botey, *Ibid.* p.79

interés en este tipo de trabajos, sí supone un cambio radical en el concepto de la representación.

Tal y como describe Esteve Botey en su tratado sobre *El grabado en la ilustración del libro*, hay tres aspectos en la obra histórica del xilógrafo: el primero se limita al trazo y la mancha, el segundo a las tallas que modelan volúmenes y en el tercero se resuelven los valores por gradación de las tallas.

Por primera vez se establecen dos perfiles en la imagen, dos polos opuestos: el de los blancos y el de los negros. Entre estos dos límites, el artista se debate y se sumerge en el mundo de los valores tonales. Se trata siempre en este caso de una interpretación de trazo, con lo cual se recurre a juegos visuales y simulacros ópticos para hacer aparecer los diferentes tonos de la imagen. Para quien como inexperto se haya acercado a este medio, no es difícil haber sentido la inseguridad de extralimitarse en el uso de blancos o de recurrir a pesadas masas de negros. Tal vez de encontrar el equilibrio en la plancha, no tallar demasiado, regular la intensidad y cantidad de las tallas blancas y no sustraer la totalidad de la imagen, ser claro con la rigurosidad del negro... Encontrar el punto adecuado entre estos dos opuestos, el blanco y el negro, tal vez sea lo que define la belleza, presencia, legibilidad y fuerza de una estampa xilográfica.

Influidos como ya hemos revisado por los procesos pictóricos, los artistas intentan trasladar al taco aquellos efectos que se estaban investigando en la pintura. **El claroscuro, la veladura, el modelado de la luz y las formas**, se ejecutaban a través de técnicas que como la *grisalla* construían la imagen iniciándola por los blancos más extremos representando los efectos de la luz, poco a poco a través de veladuras del mismo tono, se iban modelando los volúmenes hasta llegar a las zonas de penumbra o de negros intensos. A menudo este procedimiento se realizaba sobre un fondo de color base que establecía los tonos medios.

En el abocetado de muchos escultores encontramos tratamientos similares en técnicas más propias del dibujo de línea o de mancha, construyendo las formas anatómicas de sus modelos a través del trazado con barras o lápices blancos para los efectos de la luz, sepias y sanguinas par los tonos medios y oscuros, sobre papeles de tono o teñidos. De estos recursos de pintores y escultores nace la técnica del Camafeo.

La técnica del Camafeo

El procedimiento como tal, como proceso de grabado, consiste en separar en planchas independientes las diferentes zonas de la imagen que corresponden a los distintos valores tonales de la imagen, eliminando en cada una de ellas las zonas que corresponden a las otras más claras. Así en el taco correspondiente al gris o tono más claro, se eliminarán las zonas en la matriz correspondientes a los blancos de la estampa, a los cuales les da tono el blanco del papel. En el taco correspondiente al segundo gris, se vaciarán las zonas de los blancos y del primer gris. En el taco del tercer gris, se eliminarán las zonas correspondientes al blanco, primer gris y segundo gris..., y así sucesivamente hasta llegar al taco de las zonas más oscuras, que cierra la imagen. Era frecuente la utilización de dos, tres o hasta cuatro tonos. Albrecht Altdorfer creó xilografías en la técnica del camafeo de hasta seis tacos.

En el proceso de estampación, se irán imprimiendo sucesivamente sobre el mismo papel uno tras otro, cada uno de los tacos, siendo normalmente el orden, preferentemente secuenciado desde el de tono mas claro hasta el de más oscuro o negro.

Siendo éste el proceso general de la técnica, se fueron realizando variaciones en el proceso de planificación de los tacos; así parece ser que en Alemania Hans Baldung Grien, Burgkmair y Pilgrin, como señala Esteve ¹⁰, emplearon tan solo dos o tres planchas, de las cuales una era la de los negros y se destinaba a los contornos y trazados que dibujaban mejor la imagen denominándosela a esta *plancha madre* o taco matriz, la cual servía para registrar el trabajo sobre las otras a través de la realización de una contraprueba. Las otras planchas contienen los medios tonos y las luces de la imagen.

Es de fundamental importancia este proceso en el posterior desarrollo de las artes gráficas. Siendo una técnica enfocada a la construcción de imágenes en valores tonales, supone el inicio de la imagen a color, con la complejidad que este aspecto supone dentro del arte gráfico.

El planteamiento de su modo de hacer implica una novedosísima y trascendental aportación al campo de la impresión y, nos atrevemos a decir que supone un giro en el

¹⁰ Francisco Esteve Botey: El grabado en la Ilustración del libro: las gráficas artísticas y las fotomecánicas, *Op. cit.* .Pag. 84

concepto del proceso de creación de la obra artística. Nos estamos refiriendo a lo que implica la **fragmentación de la imagen** en los diferentes tacos de madera. Por primera vez, la imagen deja de ser un todo, para dividirse en partes que posteriormente la recompondrán.

Esa fragmentación desubica la obra y la deja desprovista de cuerpo completo, el soporte, la matriz sobre la que se gesta ya no es una pieza única sobre la cual podemos valorar la fidelidad de la estampa, sino que ahora intervienen nuevas variables, que hacen que la matriz comience a tener un contenido parcial.

Cabe señalar aquí la variante que introduce Picasso en el siglo XX, sobre la técnica del Camafeo, al utilizar un sólo taco para el desarrollo de todo el proceso tonal. Este procedimiento denominado **a la plancha perdida o método reductivo**, consiste en trabajar desde los valores más claros de la imagen, hasta los más oscuros en un sólo taco, realizando estampaciones progresivas. Se inicia el procedimiento eliminando los blancos de la imagen y realizando una primera estampación de la misma entintada con el primer gris más claro. A continuación se siguen tallando las zonas del primer gris de la imagen, para proceder a estampar la plancha entintada con el segundo gris. Se continúa con el tercer gris, el cuarto, etc., hasta llegar al tono más oscuro o negro que será el que cierre la estampa. Obviamente al llegar a este punto, la matriz sólo conserva las zonas correspondientes al tono más oscuro, y no será posible volver a iniciar la estampación de todos los tonos. Por ello, la posible edición de esta estampa, habrá que realizarla paulatinamente a medida que se va construyendo la imagen, y una vez cerrada, será imposible reiniciar la edición, de aquí el nombre de "plancha perdida".

Es un procedimiento puntual que Picasso desarrolla sobre todo en muchos de sus trabajos a linóleo y que tiene la ventaja de facilitar el registro de los tonos con mayor precisión al ser la misma plancha la que opera. No obstante, también condiciona mucho la organización del trabajo y concede poco margen de error, correcciones o variaciones en el proceso.



Pablo Picasso. "Mujer con sombrero de flores". Linograbado/ camafeo. 1962

Como señalamos en el punto anterior, el desarrollo del claroscuro a través de la técnica del Camafeo, tuvo consecuencias importantísimas en la construcción de los procesos de estampación a color y en la apertura hacia nuevos lenguajes. Pues como señala Mac Luhan:

"Las transformaciones de las tecnologías tienen un carácter de evolución orgánica, ya que todas ellas son extensiones de nuestro ser físico.(...) Una respuesta al mayor poder y velocidad de nuestro cuerpo extendido consiste en generar nuevas extensiones. Toda tecnología crea nuevas presiones y necesidades de los seres

humanos que la engendraron. Las nuevas necesidades y respuesta tecnológica nace de nuestra adopción de tecnologías ya existentes, en un proceso sin fin".¹¹

Fue Jacques-Christophe Le Blond (1667-1741) quien basando su trabajo en la Teoría del Color de Newton elaboró, ampliando la experiencia de la separación de planchas del camafeo xilográfico, el proceso de la cuatricromía (tricromía en su origen). Este método, fue el fundamento de la impresión industrial a color. Consiste en realizar tres planchas con la técnica de la manera negra para luego estamparlas superpuestas entre sí, con los colores primarios: cyan, magenta y amarillo.

Posteriormente, Jacques Fabien Gautier-Dagoty fue quién incluyó una plancha de color negro para corregir la falta de contraste que ofrecían las estampaciones de las tricromías. No obstante cabe aquí aportar, como curiosidad, el dato que ofrece Ivins¹² sobre la edición ilustrada del libro de astronomía aparecido en Venecia: *Sphaera Mundi* de Sacobroso, en el cual aparece un eclipse impreso en blanco rojo y amarillo, como antecedente inusitado de la estampación a color.

Le Blond realiza el retrato del príncipe Eugenio de Saboya por el método del Camaiëu, construyendo tres planchas, aunque no las entinta con tonos de color, sino que utiliza el amarillo, el rojo y el azul para cada una de ellas, según describe Esteve¹³. A través de vehículos transparentes para la preparación de las tintas y la superposición en la estampa de estos tres tacos entintados con los tres colores primarios, obtenía como resultado, en las zonas donde los colores se juntaban, mezclas binarias, multiplicando así la riqueza cromática de la estampa.

Esta tricromía de Le Blond, fue posteriormente completada por Gautier-Dagoty, que introdujo una cuarta plancha destinada a los negros de la imagen, para homogeneizar y completar el resultado. Esta cuarta plancha sería el equivalente a la cuatricromía utilizada en las artes gráficas industriales posteriormente.

¹¹ Marshall MacLuhan, *Op. cit.* p. 216

¹²Jr W.M.Ivins, *Op. cit.*,p. 58

¹³ Francisco Esteve Botey: El grabado en la Ilustración del libro: las gráficas artísticas y las fotomecánicas, *Op. cit.* p. 85

¹³ M^a Concepción Sáez del Álamo: El grabado en color por Zieglerografía.- Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaina, 1989

Con estos primeros experimentos con el color, basados en la teoría de Newton, fundamentada en la mezcla aditiva del color a partir de los tres colores primarios, Le Blond intenta reconstruir toda la gama cromática con tan sólo tres planchas.

No obstante en esta época en que realizaba sus pruebas de estampación, el grabado calcográfico ya ofrecía multitud de procedimientos de creación de matrices y métodos convenientes para obtener resultados ajustados. Así, Le Blond utiliza para grabar sus planchas técnicas sobre metal, como el berceau, la ruleta o incluso el buril, con la finalidad de imitar lo más ajustadamente posible, los efectos del dibujo a lápiz o al pastel, según describe Sáez¹⁴ en su libro sobre *la Zieglerografía*. Será la técnica de la manera negra la que más utilice para fines cromáticos, ya que era tal vez la que más se acercaba a los efectos pictóricos pretendidos.

El procedimiento de Le Blond, se desarrolla y se utiliza en ocasiones combinando las técnicas de la xilografía y la calcografía, como específica Esteve¹⁵. El Camafeo xilográfico se desarrolla a través de técnicas realmente recientes, como la manera del lápiz, el pointillé o la manera negra, entre otras.

Es de interés destacar aquí cómo se incorporan lenguajes y medios diferentes, de los que incluso técnicamente es complejo de resolver su compatibilidad, debido a su procedencia de sistemas de impresión distintos, pero que precisamente su unión en procesos mixtos, originan resultados nuevos en la obra gráfica. La mezcla de recursos técnicos, que en el arte contemporáneo se produce de un modo habitual, en etapas anteriores suponía un proceder poco frecuente y bastante complejo técnicamente.

Parece que hacia 1767 Luis-Marin Bonnet también utilizó el grabado a color a través de la técnica de la manera del lápiz, a la cual Bonnet llama *manera del pastel*, como encontramos descrito en Sáez¹⁶, pero definitivamente será a Le Blond a quién se le

¹⁵ "También se grabó en cobre mancomunadamente, sirviéndose de aquél para los contornos, y de ésta, en dos o tres bloques, para las manchas fuertes y grises, con trabajos invertidos y estampaciones naturalmente diferentes".

Francisco Esteve Botey: El grabado en la Ilustración del libro: las gráficas artísticas y las fotomecánicas, *Op. cit.*, p.85

¹⁶ M^a Concepción Sáez del Álamo, *Op. cit.*

atribuye el procedimiento del grabado a color y constituirá, como ya hemos señalado, el inicio de la cuatricromía.

De un modo paralelo, pero con una gran lejanía geográfica, también en el siglo XVIII en Japón, el maestro Suzuki Haronobu, fue el primero en obtener estampas a color por sobreimpresión a través de la técnica *nishiki-e* con lo que se ampliarán tremendamente las posibilidades de la técnica de estampación en la xilografía japonesa.

También se atribuye a Haronobu la estampación a varios colores en una misma plancha, procedimiento denominado como estampación a la poupée, el cual en Europa fue iniciado por Johannes Teyler a finales del siglo XVII y que hacia el año 1765 Francesco Bartolozzi organizó como método ajustado para la aplicación del color, en sustitución de la iluminación a la acuarela.

La estampación a color en planchas independientes continúa su desarrollo en los procesos de grabado calcográfico, y a la experiencia de Le Blond se le suma el proceso de creación de imágenes tonales del Aguatinta descubierto por Jean Baptista Le Prince en 1768.

El artista François Janinet o Louis de Debuourt desarrollaron en Francia el procedimiento del aguatinta y su aplicación a color, en imágenes que en ocasiones estaban construidas con siete u ocho planchas, según describe Sáez¹⁷.

La complejidad de los procesos de estampación en grabado calcográfico a color, hizo que en el siglo XIX con la aparición de la litografía y sus excelentes cualidades para la aplicación de éste, el grabado calcográfico se viera suplantado por la nueva técnica. La posterior introducción de la fotografía y con ello los medios de reproducción a color, a través de procedimientos como el offset y también la serigrafía, fueron los que abrieron las puertas a la sobreimpresión y la yuxtaposición de colores en las artes gráficas, y con ello a la división y fragmentación absolutamente libre de la imagen.

¹⁷ M^a Concepción Sáez del Álamo, *Ibid.*

Capítulo 4.

Extensiones de la xilografía en espacios de creación y su presencia en contextos sociales.

La fragmentación de la matriz única, supuso como ya señalamos un cambio y nuevo horizonte para el campo operativo de las técnicas gráficas. Los procesos inician un despliegue de recursos e interconexiones entre sí operando en espacios de creación comunes. En los primeros treinta años del siglo XIX, la xilografía se vio desplazada por la litografía, siendo ésta el medio para la ilustración de libros y publicaciones periódicas, como ya explicamos en el capítulo anterior. Su mayor facilidad para la ejecución de la imagen, así como su versatilidad para la estampación a color, hizo que la litografía ganara fieles en detrimento de la antigua xilografía.

Pero una ventaja seguía manteniendo la xilografía y era la posibilidad de imprimir simultáneamente texto e imagen en la misma prensa de un modo rápido y eficaz, cuestión ésta que aún no resolvía la litografía, al no poder incorporar a la impresión de imágenes los textos tipográficos. Se dio un nuevo tipo de publicación, el Magazine, como refleja Barrena¹, dedicado a todo tipo de noticias como impresiones de tirada popular.

Para realizar las imágenes y agilizar el proceso de tallado de los tacos de madera en este tipo de publicaciones, se trabajó fragmentando la matriz distribuyéndose las diferentes partes del bloque por talleres, donde se especializaban en la realización y tallado de una zona del taco determinada. Al final se unían estos fragmentos a modo de puzzle para recomponer la totalidad de la imagen.

Este procedimiento recibe el nombre de *Polytypage* y se utiliza para poder yuxtaponer diversos elementos de un mismo impreso. Es característico como hemos visto dentro del ámbito tipográfico. Pero también se da una especie de polytypage, en la impresión a

¹ Clemente Barrena: "La stampa moderna. Evolución de la imagen impresa desde la talla dulce a la serigrafía", en : Pedro Aullón de Haro, *Op. cit.*

varios colores en talla dulce, donde cada plancha registra una zona de la imagen y un color, según encontramos en Béguin².

Numerosas publicaciones de carácter semanal, como el *Illustrated London News* utilizaban para sus imágenes el grabado en madera. Pero hacia 1880, las nuevas técnicas de fotograbado, lo desplazaron casi definitivamente de los medios de reproducción y lo desbancaron como proceso en la ilustración editorial.

El desarrollo de los nuevos métodos de reproducción fotomecánicos, así como el interés por los procesos de la gráfica, entre los artistas plásticos para sus fines creadores dentro del libro o fuera de él, hace que los límites de los procesos de grabado se amplíen hacia otros territorios y se instalen en el contexto específico del arte.

De aquella **fragmentación y disolución de la matriz única**, que se inicia con la técnica del Camafeo, se extienden y amplían ahora sus objetivos a la creación de estampas a color, desarrollándose los mecanismos precisos para construir imágenes, por planchas separadas, que se ejecutan en grabado calcográfico, xilografía, litografía y posteriormente también a través de la serigrafía, tras la aparición de ésta.

La yuxtaposición de colores, así como **la superposición** a través del estampado sucesivo de planchas en la misma estampa, determinan la posibilidad de utilizar planteamientos plásticos diferentes.

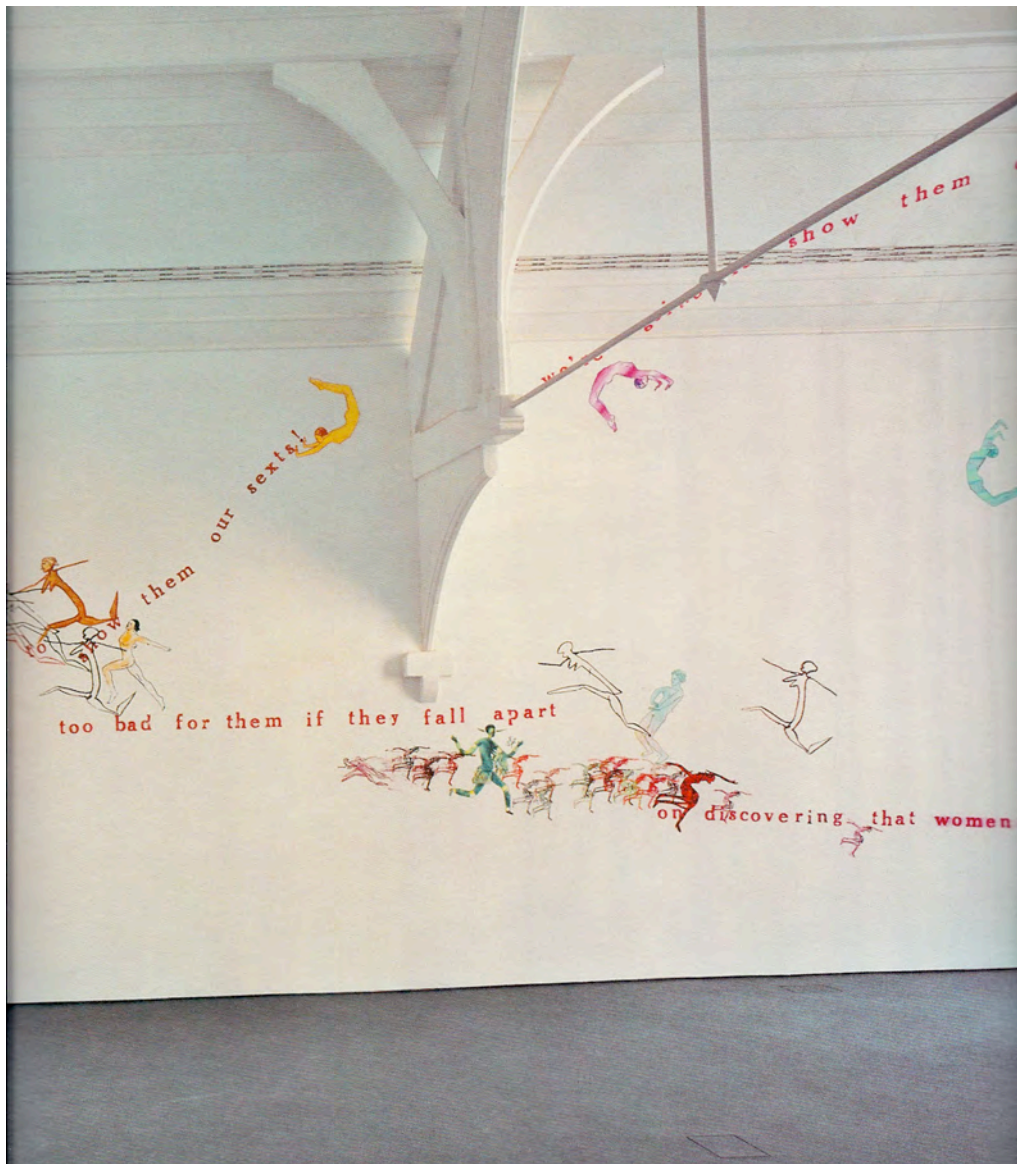
Lo que nos interesa volver a destacar aquí es la situación que se origina con la desintegración de la imagen única y su ubicación en planchas diversas. Sin duda se inicia una nueva etapa para los **procesos de creación**^{*3}.

A partir de este momento, la imagen no ha de concretarse en un único soporte, y eso hace posible que nos adentremos en los lenguajes que utilizan el espacio expositivo, la calle, la pantalla del ordenador, los soportes digitales y virtuales... sobre los que proyectar, imprimir o transferir las imágenes y mensajes.

² André Bèguin, *Op. cit.*

³ *Situación que se extiende hasta momentos muy actuales y contemporáneos, en los que hablamos de conceptos como *pintura expandida*, o términos como *hibridación*, por ejemplo, en los cuales se da por supuesta la absoluta movilidad y ubicuidad de las imágenes, objetos, partes o fragmentos que constituyen la obra .

Serán tipos y variantes de lenguajes que analizaremos y constataremos en la revisión que hagamos en nuestro capítulo 5, destinado a analizar la obra de algunos de los artistas contemporáneos, entre los cuales se encuentran nombres como **Bárbara Kruger** o **Nancy Spero** que expanden sus obras hacia el muro*⁴ y los espacios urbanos, traspasando sin ninguna duda los límites del soporte.



Nancy Spero. " Let the Priest Tremble". Intervención, Ikon gallery. Birmingham. 1998/2002.

⁴ *En este sentido, nos parece interesante señalar la paradójica vuelta de la mirada hacia el muro, cuando en un proceso de modernidad, la vista se fija en las paredes, del mismo modo a como ocurría en los pueblos más tribales.

Para empezar a explorar los nuevos territorios hacia los que se encamina el mundo de la imagen impresa, vamos a retroceder de nuevo en la historia y afirmamos que el impresionismo plantea un giro en el planteamiento de la imagen a color.

La consideración de los valores tonales, característica de la pintura claroscuro, se va abandonando en sustitución de un nuevo orden, en el cual las relaciones de color sustituyen a los anteriores planteamientos.

Sin duda, el impresionismo, con su especial atención a la **pincelada y al gesto**, como modulación de las superficies, que tanto preocupaba a Van Gogh y a los pintores impresionistas, así como los tratamientos de la luz y el color, tuvieron mucho que ver, o más bien a nuestro modo de ver, fueron decisivos para comprender las cualidades expresivas del trazo dentro de la estructura de la imagen xilográfica.

La xilografía funciona muy adecuadamente cuando el color es planteado como relación yuxtapuesta del color, utilizando los efectos de interacción. Fue por esto un medio rápidamente rescatado por los artistas del Fauvismo, que se inspiraron en la obra de los "entalladores" de las imágenes medievales.

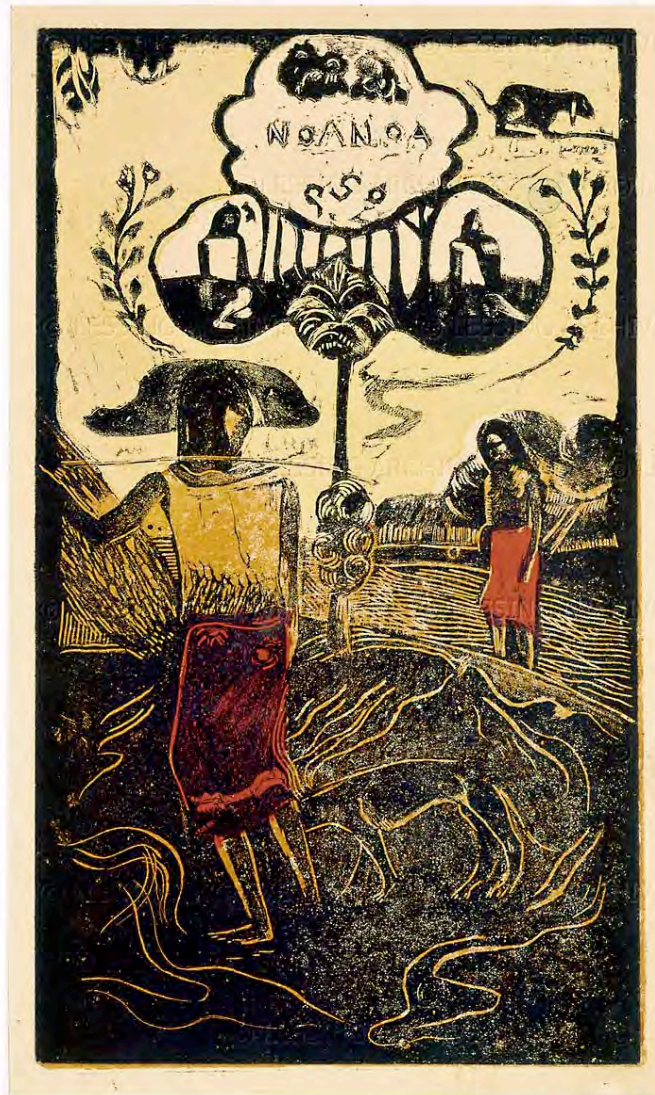
Paul Gauguin (1848-1903) ilustra con imágenes realizadas en xilografía relatando su estancia en Tahití. El noruego Edvard Munch (1865-1925) será uno de los artistas que rescatará los antiguos medios xilográficos para presentarlos con una novedosa y brutal dimensión, aprovechando al máximo sus posibilidades expresivas, y cuyas imágenes existenciales fueron aceptadas en Alemania antes que en lugar alguno, como escribe Gunther Thiem⁵. En la Europa occidental no abundan los países con grandes artistas destacados en xilografía durante este período, no obstante sí es preciso nombrar al belga Franz Masserel (1882--1972).

Intentando no incidir en exceso en referencias de tipo historicista, es necesario ubicar también la influencia que tuvo el "japonismo" en toda esta generación de artistas, y en el de generaciones venideras. Las estampas japonesas parece ser que llegaron a Europa hacia la segunda mitad del siglo XIX, pero ya en el XVIII se sabía de su existencia

⁵ Gunther Thiem, en: Der deutsche Holzschnitt im 20. Jahrhundert (Xilografía Alemana en el siglo XX), *Op.cit.*

gracias a la Compañía de indias holandesas, según describe Fernández⁶, ya que sus oficiales traían como souvenirs algunas de estas estampas como recuerdo de sus viajes.

Pero cuando se produce la entrada masiva de estampas japonesas es a partir de 1854, coincidiendo con la apertura de las fronteras de Japón. La exposición de 1873 en el pabellón de Japón en Viena, con motivo de la Exposición Universal, fue determinante para los artistas europeos.



Paul Gauguin. "Noa Noa". Estampa de la serie de 10 xilografías. 35,5 x 20,5 cm. París. 1893-94

⁶ Eva Fernández del Campo Barbadillo: Hanga: imágenes del mundo flotante, Xilografías japonesas.- Madrid: Museo Nacional de artes Decorativas, Ministerio de Educación y cultura 1999

El lenguaje gráfico retoma la xilografía por su inmediatez y, los trabajos que en los grabados de la Edad Media parecían torpes copias de bellos dibujos, serán revisados y retomados como imágenes icónicas de gran fuerza expresiva, precisamente por la intensidad de su primitivismo, así como por la fuerza expresiva de su trazo rotundo y directo.

La implicación de los procesos en nuevos contextos y espacios para la creación, hace que se desarrollen conceptos inéditos en campos como el libro, en el cual aparece la nueva acuñación de **libro de artista**, como espacio abierto a la expresión en el ámbito del arte.

Del mismo modo se amplían las posibilidades de implicación social de los medios gráficos en épocas conflictivas política y socialmente.

Procesos tipográficos específicos de las artes gráficas industriales, se ponen a disposición de los nuevos lenguajes de los movimientos vanguardistas. El cartel expande su capacidad de establecerse como soporte de reivindicación política y agitador de masas; lugar que ya había ocupado en anteriores épocas de la Reforma luterana.

La serigrafía, como extensión del estarcido y la imagen de silueta, se incorpora como nueva herramienta de creación y difusión de la imagen.

El soporte ya no queda restringido al espacio del papel, ni de la estampa aislada; pasa a expandirse por suelos y paredes tanto de espacios interiores como urbanos, incorporándose a los nuevos territorios por explorar.

4.1.

El libro ilustrado, un camino que se bifurca.

El libro sin duda ha sido uno de los territorios en el cual el arte gráfico ha mantenido, a través de diferentes épocas, absoluto protagonismo.

El grabado en madera en el siglo XVII pierde su presencia en el libro, y queda sustituido por el grabado calcográfico a buril o al aguafuerte con nombres como Rubens, Callot o Rembrandt, apareciendo también en este período el grabado en acero. La presencia de la xilografía se reserva tan solo para la decoración del libro a través de orlas, letras capitulares o decoraciones de finales de capítulo.

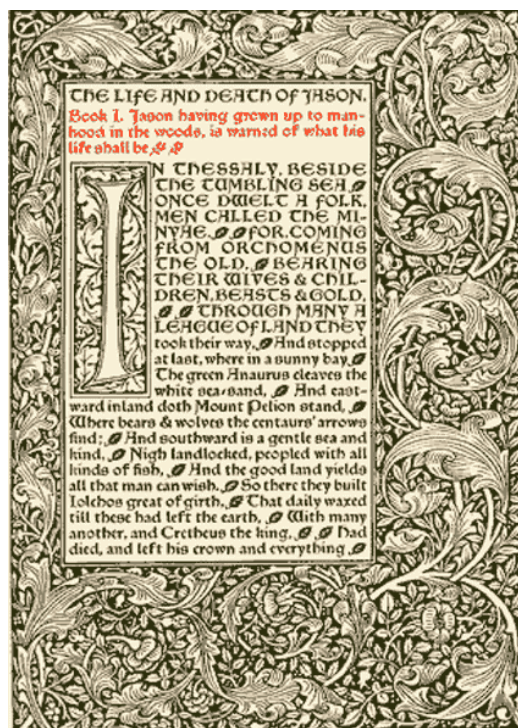
A partir del siglo XVIII, podemos decir que la ilustración se convierte en libro, desarrollándose aún más la fusión entre texto e imagen. Retomando los valores del libro manual de la Edad Media y singularizándose en la figura de **William Blake** (1757-1827).

En su obra se incorporan a la página los elementos verbales e icónicos en una misma escala de valor plástico, con la intención de crear un **corpus único**.

En sus obras *Songs of Innocence* (1789) o *Songs of Experience* (1794), algunas de las imágenes se realizaron en planchas de metal utilizando mordidos muy profundos, con reportes tipográficos para la incorporación de los textos a la plancha. Estampadas con entintado en relieve, algunas imágenes fueron después iluminadas a mano.

Pero **el libro como obra total**, completa su pleno desarrollo con el trabajo de William Morris (Inglaterra 1843-1896) fundador del movimiento Arts and Crafts.

Morris estuvo vinculado con la Hermandad prerrafaelista, y aunque su trabajo planteó una vuelta a la producción artesanal frente a la producción industrial para acercarse a las clases más bajas de la sociedad, su propuesta tuvo los efectos contrarios ya que sus productos fueron tan complejos de manufactura, que elevaban muchísimo los costes de realización y por lo tanto se volvieron inasequibles para las clases con poco poder adquisitivo.



Diseño: William Morris. Del libro "The life and death of Jason". Orla grabada sobre madera.

Publicado por Kelmscott Press.

El libro para Morris era el compendio de todos los elementos que están implícitos en él, tipografías, imágenes, orlas, adornos, encuadernación, papel..., siendo partes que configuran el objeto como unidad.

Pero antes de avanzar más sobre este concepto del libro como obra única, vamos a analizar más detenidamente cómo se fueron estableciendo una serie de valores, en el campo específico de la tipografía, y en el contexto más amplio de la edición, desde donde se le impulsó en toda su magnitud.

El desarrollo de los elementos tipográficos, alcanzan en el período que oscila entre el siglo XVI al XVIII tal vez su máximo esplendor, como podemos comprobar en Sousa*⁷.

⁷* Incluiremos aquí una muestra del repertorio de datos que sobre el tema apunta José Martínez de Sousa en su libro *Pequeña historia del libro*, para recoger la dimensión de complejidad que la tipografía, como sistema de signos para el documento gráfico, fue elaborando :

"La creación de nuevas clases de letra y su fundición alcanzan en este período su culminación por lo que respecta a perfección y elegancia. La *cursiva* de Francesco Griffo aparece empleada por primera vez en la *Opera* de Virgilio impresa por Aldo Manuzio en Venecia en 1501. En 1522, Ludovico Arrighi y el

Señalaremos aquí también la situación de España en este período ya que será en el terreno de la imagen gráfica, en el siglo XVIII, cuando trabajan artistas grabadores destacados. Citamos a Salvador Carmona y especialmente Francisco de Goya, el cual desarrollará a través de la técnica del aguatinta iniciada por Le Blond, imágenes como las de la *Serie de los Caprichos, Proverbios o Disparates* que vienen a ilustrar dichos populares, tal como dice Juan Martínez Moro:

"Bien podrían estos entenderse, en cada uno de sus conjuntos, como proyectos paralelos a los de la ilustración del libro, aunque si acaso, son generalmente asociados a la tradición satírica y moralizante de libelos y panfletos con la que está asociada la industria editorial tras el fenómeno de la Ilustración y las agitaciones sociales del siglo XVIII".⁸

En lo que respecta al desarrollo del arte tipográfico en España, fue en el siglo XVIII cuando se alcanzaron los mayores logros. Por vez primera se gesta la idea de que cultura e industria pueden ser mundos complementarios que contribuían al desarrollo económico y político del país, coincidiendo con la Corte de Carlos III. Aparecen como

impresor romano Antonio Blado crean un tipo de letra de la cancillería papal, cincelada por Lautizio Perugino. En 1525, Geofroy Tory, impresor y erudito francés introduce los acentos (inventados por Aristófanes de Bizancio, bibliotecario de Alejandría), así como el apóstrofo y la cedilla (letra que toma el tamaño español) En 1531, Simon de Colines impresor francés, graba el tipo Saint Agustin Sylvius (San Agustín), que serviría de antecedente a Claude Garamond para grabar, en 1541, por encargo, los tipos llamados *griegos del rey* (sus punzones y matrices se conservan aún en la imprenta nacional de París). Esta letra sería empleada por primera vez por Estienne en 1544. Robert Granjon, impresor, grabador y fundidor de tipos parisiense, publica en 1557 *Dialogue de la vie et de la mort* e Innocent Ringhier, con una letra de su creación denominada *civilité*, al principio llamada letra francesa, que el quería convertir en letra nacional francesa a la manera como el gótico lo era de Alemania. Se trataba de una adaptación de la cursiva gótica manuscrita, y tuvo escasa aceptación (la letra grifa había sido generalmente aceptada por impresores y lectores), aunque se usó durante unos doscientos años en imprentas francesas y alemanas. En 1670, el punzonista francés Philippe Grandjean cincela los tipos *romain du roi* expresamente para las Imprimeries Royales de París; se trata de un tipo que sirve de precedente para los de Didot y Bodoni. En 1743, William Caslon, fundidor y diseñador de tipos inglés, graba los caracteres denominados *ancien oeil*, y en 1752, su compatriota John Baskerville trata de mejorarlos, obteniendo un tipo de transición. Por su parte, el impresor y creador de caracteres italiano Giambattista Bodoni diseña en 1788 el tipo que lleva su nombre, hoy todavía utilizado." José Martínez Sousa, *Op. cit.*, p. 130

⁸ Juan Martínez Moro, *Op. cit.*, p. 91

consecuencia impresores como Antonio Bordázar, Antonio Sancha o Joaquín Ibarra, tal como encontramos documentado en el texto de Ribagorda⁹.

En cuanto a la forma del libro y su encuadernación, señalaremos que también en este período se desarrollan toda una serie de estilos, y formas de hacer, de dar cuerpo al objeto del libro. Así Aldo Manuzzio introduce los formatos en *octavo* y sustituye las tapas de madera por cubiertas de cartón. En Francia destacan en este arte Jean Grolier y Thomas Massieu o Maioli (1510-1560). En el siglo XVII se continúa el estilo sobrio y elegante de Grolier, introduciendo decoraciones con motivos florales, que sustituyen a las ornamentaciones a base de motivos heráldicos. En la Francia de Luis XIII (1610-1643) surge la encuadernación con *fers puntillés*, que carece de orlas..., en un momento de plena ebullición en el contexto de las artes del libro.

Además de estas encuadernaciones de tipo lujoso, también comienzan a aparecer otro tipo de encuadernación de acabado más sencillo y asequible.

Será a finales del siglo XVIII cuando se inicie la encuadernación mecánica, por lo que la encuadernación más artística quedará reducida a ámbitos de ediciones de bibliofilia o a proyectos editoriales especiales.

En el ámbito concreto de la imagen impresa, será en el siglo XVIII, cuando el medio xilográfico vuelva a hacer su aparición con el ya mencionado proceso de xilografía a contrafibra cuya aportación fue realizada por el inglés **Thomas Bewick** (1753-1828), ornitólogo y grabador en madera, siendo uno de sus trabajos más conocidos el libro *British Birds*. La técnica que propone mantiene la cualidad de poder ser impresa simultáneamente en la prensa tipográfica y esto parece aliviar las ediciones; pero el procedimiento a contrafibra se veía constreñido a la propia técnica y no aportaba fluidez en su proceso de creación*¹⁰.

⁹ José María Ribagorda, *Op. cit.*

* Para ampliar más datos sobre el tema consultar este libro de gran interés sobre las aportaciones historicistas de la tipografía española, así como un estudio muy interesante sobre los conceptos y vínculos entre caligrafía y tipografía y su relación con los procesos de grabado.

¹⁰ *No así lo consideraba Papillon que escribió su tratado en defensa de la xilografía *Traité historique et pratique de la gravure sur bois*.

Jean-Michel Papillon: *Traité historique et pratique de la gravure sur bois*.- Paris: Chez Pierre Guillaume Simon, 1766

A Francia llega la técnica de Bewick hasta manos del editor Firmin Didot, (hacia 1817) y en ese momento se crean apoyados por él en el taller de Pisan, las planchas de grabado a la testa de Gustavo Doré.

Como explica Westheim¹¹, en Alemania este procedimiento tuvo poco éxito y allí se mantuvieron con el tradicional grabado a la fibra de trazo más tosco, a pesar de los esfuerzos de Gubitz y Unger.

No obstante, es destacable el caso de Doré en el cual, el virtuosismo gráfico de la técnica hace revolucionar el arte del grabado en madera a contrafibra, ejecutando con una maestría inmejorable la expresión y el tratamiento de los volúmenes, produciendo los más delicados efectos de luz.

Para esto cuenta con la ayuda de los magníficos y virtuosos grabadores Pisan, Baude, Gusman y Pannemaker. Como recoge Martínez Moro¹², esta situación se repite en el caso de Flaxman*¹³ para el cual graba sus planchas Piroli.

Nuevos procesos se van incorporando a la producción del libro, como vemos reflejado en este texto de Torre Villar.

"Más tarde los equipos de grabadores profesionales se especializaban en ropajes, celajes, follajes, semblantes, cabelleras, de modo que una plancha era grabada por varias manos pacientes anónimas. Y esto se hacía, a lo más en un día. Y llegado el momento en que un bloque se sensibilizaba con un baño de colodión a fin de que los grabadores interpretaran con sus buriles los más delicados grises de la fotografía, el genio de los ilustradores hizo una pausa que se acentuó con la aparición del heliograbado, lo que al mismo tiempo fue un golpe mortal para las corporaciones de grabadores en madera. Este procedimiento entró de lleno en el

¹¹ Paul Westheim, *Op. cit*

¹² "A ello hay que añadir que se cuida muy mucho de facilitar el trabajo a Piroli, con el objeto de no dar lugar a posibles disgresiones interpretativas. Para ello barniza el papel de sus dibujos para hacerlos traslúcidos y, por tanto fácilmente legibles en la inversión izquierda-derecha que se da en el paso de un dibujo a la plancha."

Juan Martínez Moro, *Op. cit.* p. 92

¹³ *Flaxman (1755-1826), fue dibujante escultor y grabador inglés. Ilustró textos de Esquilo, con una serie de ilustraciones inspiradas en el infierno de Dante.

periodismo ilustrado, desplazando casi el trabajo artístico. En este momento aparece Lepere, que había formado parte de los equipos de grabadores de "tinte", los que habían hecho del velo una herramienta exclusiva. (...) La influencia de Lepere fue decisiva para el resurgimiento del grabado moderno."¹⁴



Imagen de Gustave Doré, grabado por Pannemaker. "Caperucita Roja", para el libro de Perrault. Xilografía a contrafibra.

El libro ilustrado comienza así su recorrido, como un producto entre varios, en el cual cada parte es elaborada y cuidada tanto por el grabador, como por **el editor**.

Ya avanzado el siglo XIX, aparece la figura del galerista y editor francés Ambroise Vollard, figura clave en la creación gráfica de artistas como Toulouse Lautrec, Odilon Redon, Paul Cezanne o Pierre Bonnard, con quien produce una edición de Paul Verlaine titulada *Parallèlement* y también con Pablo Picasso, el cual acuñó con su nombre la

¹⁴ Ernesto Torre Villar: Ilustradores de libros: guión bibliográfico. Madrid: UNAM, 1999, p. 352

serie de aguafuertes *La Suite Vollard*. Actuando como marchante, Vollard inicia con el apoyo de estos artistas, proyectos gráficos enfocados ya como **libros de artista***¹⁵.

La veracidad e inmediatez del hecho fotográfico, permite tener una nueva visión de la realidad, pudiéndose filtrar por todos los recovecos del universo, hasta los lugares más microscópicos*¹⁶. El hombre romántico necesita volver su mirada a la naturaleza, tal vez para encontrarse a sí mismo, o sólo como necesidad de reconocimiento de su ser. Lo que sí parece cierto es que encuentra un aliado en esa captura del hecho real a través de la fotografía. La revolución que supuso este medio para las artes gráficas es incuestionable pero, para el tema que nos ocupa, suponía además abrir nuevas vías de exploración y sobre todo establecer varias direcciones en la finalidad de la producción de libros e impresos.

Así **el libro ilustrado pudo** ampliar sus ambiciones y **bifurcarse en dos direcciones**, por un lado, lo que sería el mundo del **libro ilustrado** dentro del campo editorial de proyección objetiva en los campos del conocimiento y por otro el **libro de artista** que se desenvolverá en otros ámbitos que persiguen finalidades mucho más subjetivas y sensitivas.

La obra gráfica se abre a un mundo de exploración de la mano del libro, que como siempre, siendo este su más aliado compañero, ahora le muestra su cara más bella y le ofrece la posibilidad de disfrutar de todo un espectro de posibilidades abiertas a su desarrollo particular.

De este modo, inmersos ya en el siglo XIX, la imagen gráfica tiene una presencia interesante en la obra plástica de los artistas que representan los diferentes ismos de las corrientes artísticas. Interesados en el desarrollo de nuevos lenguajes pictóricos, el tema a representar tiende a convertirse en un mero pretexto. El punto de partida de la pintura

¹⁵ *Para ampliar información sobre el libro ilustrado, consultar los tratados que sobre el tema realiza Juan Martínez Moro, en: Un ensayo sobre grabado, *Op. cit.*, y Juan Martínez Moro: La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre el conocimiento.- Gijón: Trea S.L, 2004

¹⁶ * Así, como Goethe explica a través de Mefistófeles en su maravilloso Fausto: "El sentido de la Medicina es fácil de entender. Ella estudia el mundo grande y el pequeño, para, finalmente dejar que todo vaya como Dios quiera". J.W. von Goethe: Fausto.- Madrid: Espasa Calpe, 2007, p. 102

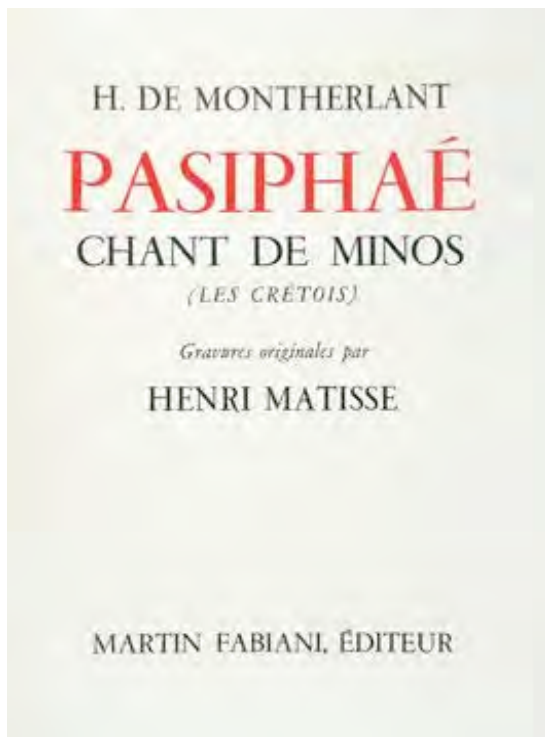
moderna se enfoca en destacar lo que es realmente el lenguaje pictórico. El cuadro deja de tener el carácter de *ventana*, tal y como era característico en el Renacimiento.

Como ya hemos señalado, aparece la **pincelada** como elemento que resurge de la planitud de la superficie pictórica, y junto con el uso del color, serán los elementos que articulan la imagen. En una especie de retorno a un mundo primitivo, e incluso infantil, se incorpora una búsqueda en los valores estéticos, esenciales de la pintura tales como el color, el plano o la factura.

Posteriormente el Fauvismo extrema más aún el planteamiento exclusivamente colorista de la imagen. La litografía facilita el planteamiento y desarrollo de la estampa a color. Su idoneidad para la estampación por superposición o yuxtaposición de colores venía dada por la luminosidad de sus tintas, así como por la ligereza de las mismas y transparencia del color. La planitud de las matrices hace que el color se deposite en una fina capa que queda absorbida por el papel. La densidad de la tinta utilizada para la xilografía suele ser bastante mayor y aunque es un medio muy adecuado para la impresión en color, cuando se necesitan muchas superposiciones de varios colores sobre la misma estampa, el resultado es un poco pesado y de efecto empastado

En este sentido será de vital importancia para el retorno de la xilografía, la puesta en valor de este nuevo lenguaje, ya que con él se inicia un resurgir del medio xilográfico, el cual se adaptará como ningún otro a las inquietudes de los artistas del fauvismo, encabezado en la figura de **Henri Matisse**(1869-1954). De su trabajo realizado en gráfica, es muy destacada su obra realizada en linograbado. Hacemos especial énfasis en la preciosa edición de Martín Fabiani del libro *Pasiphaé chant de minos (les cretois)* de 1944*¹⁷, en la que encontramos linograbados y textos tipográficos, presentando orlas a modo de ornamentos, que simulan las decoraciones de los primeros manuscritos medievales a través de iconografías directas y espontáneas propias del lenguaje de Matisse.

¹⁷* Realizado completamente en linograbados, con una edición de 30 ejemplares, en la cual se incluyen 13 estampas con bellísimas imágenes de línea de trazo blanco (Fondos de obras del Museo Nacional Reina Sofía de Madrid. Ejemplar especial de una edición de 30.)



Henri Matisse.: Libro " Pasiphaé Chant de Minos". ilustrado con imágenes de linóleo. Martin Fabiani editor 34 x27 cm. 1944

Sin olvidarnos de las obras realizadas por **Paul Gauguin** (1848-1903), en el cual parece haber influido el estilo *cloissonniste* (tabicado) que percibió en la obra de Émile Bernard, basado en amplias áreas de color plano entre contornos simplificados y marcados por gruesos trazados negros. Conectando en este caso con los estilos de algunas estampas japonesas o pinturas indias. Su pasión por los viajes la demuestra con su estancia en Tahití(1891), donde toma las temáticas, colores y paisajes de aquel lugar. A su vuelta a Europa en 1893, comienza a trabajar en su libro *Noa Noa*, basado en su experiencia en Tahití, ilustrado con grabados en madera que supusieron un nuevo enfoque de gran audacia, en el que combinó a modo de una matriz primitiva, la fuerza expresiva de sus tallas de madera, con el evocador color de sus pinturas.

Gauguin introduce en algunas de sus estampas, procesos propios de las técnicas del monotipo realizados posteriormente como proceso de impresión, en lo que supone según nuestra consideración, una extensión o prolongación del concepto de la estampa más allá de los límites de los protocolos establecidos, abriendo un juego con la imagen

que la aleja de las ataduras de la seriación para enfocarlo hacia los caminos de la experimentación y la investigación.

Muchas de sus obras se realizaron en el taller del impresor Louis Roy. Las relaciones cromáticas, las superficies de color, los trazados de gruesos contornos, serán aquí otra vez el lenguaje más afín al desarrollo de una obra realizada a través de matrices de madera o procesos de relieve.

Hacia 1885 se experimenta un cambio en los ámbitos culturales de Europa, con un Renacimiento por el pensamiento idealista y místico. Se publica el manifiesto Simbolista (1886) con la estela de los poetas Baudelaire, Mallarmé y Paul Verlaine. Una nueva estética que reemplazaba la estética objetiva de la naturaleza, por la intuición y las ideas inmateriales.

La figura de **Edvard Munch** (1863-1944) nacido en Escandinavia (Noruega), comparte la mentalidad simbolista de los artistas y escritores de toda Europa en las década de 1890. Realiza una mirada interior, para explorar los temas como el amor, la enfermedad, la ansiedad o la muerte, lejos de las preocupaciones de los estudios impresionistas sobre la naturaleza, la luz y el color.

Trabajó en gráfica, adoptando el taco de madera como soporte para la planificación de sus composiciones, y emplea de un modo muy personal el dibujo de las vetas de la madera sobre la imagen, como ya señalamos en el capítulo 2, siendo éste a menudo el motivo que organiza los ritmos de la composición, utilizando y reutilizando el mismo taco para varias composiciones. Realiza frecuentemente el mismo motivo en pintura y en grabado, estableciendo un paralelismo y comparación de las dos imágenes con recursos de simplificación, eliminando gran parte de las referencias narrativas, pero dotando de una compleja emotividad el discurso de las imágenes.

Munch, utiliza el sistema del **puzzle** en sus grabados de madera, cortando en piezas la matriz, para poder imprimir en diferentes tonalidades las distintas zonas de la imagen.

Incorpora así el concepto de **matriz fragmentada**, dentro de los nuevos planteamientos artísticos del siglo XX.

Nos encontramos, en esta selectiva panorámica del libro a través de la historia, con el Cubismo y lo que para el lenguaje pictórico y de la plástica en general aportó este

movimiento encabezado por George Braque y Pablo Picasso. Ambos, en estrecha y paralela colaboración fueron incorporando al lienzo, papeles pintados o fragmentos de periódico a modo de collage, letras de imprenta y números. Las composiciones se estructuraban en complejas construcciones, convergiendo en los denominados cubismo sintético y cubismo analítico.

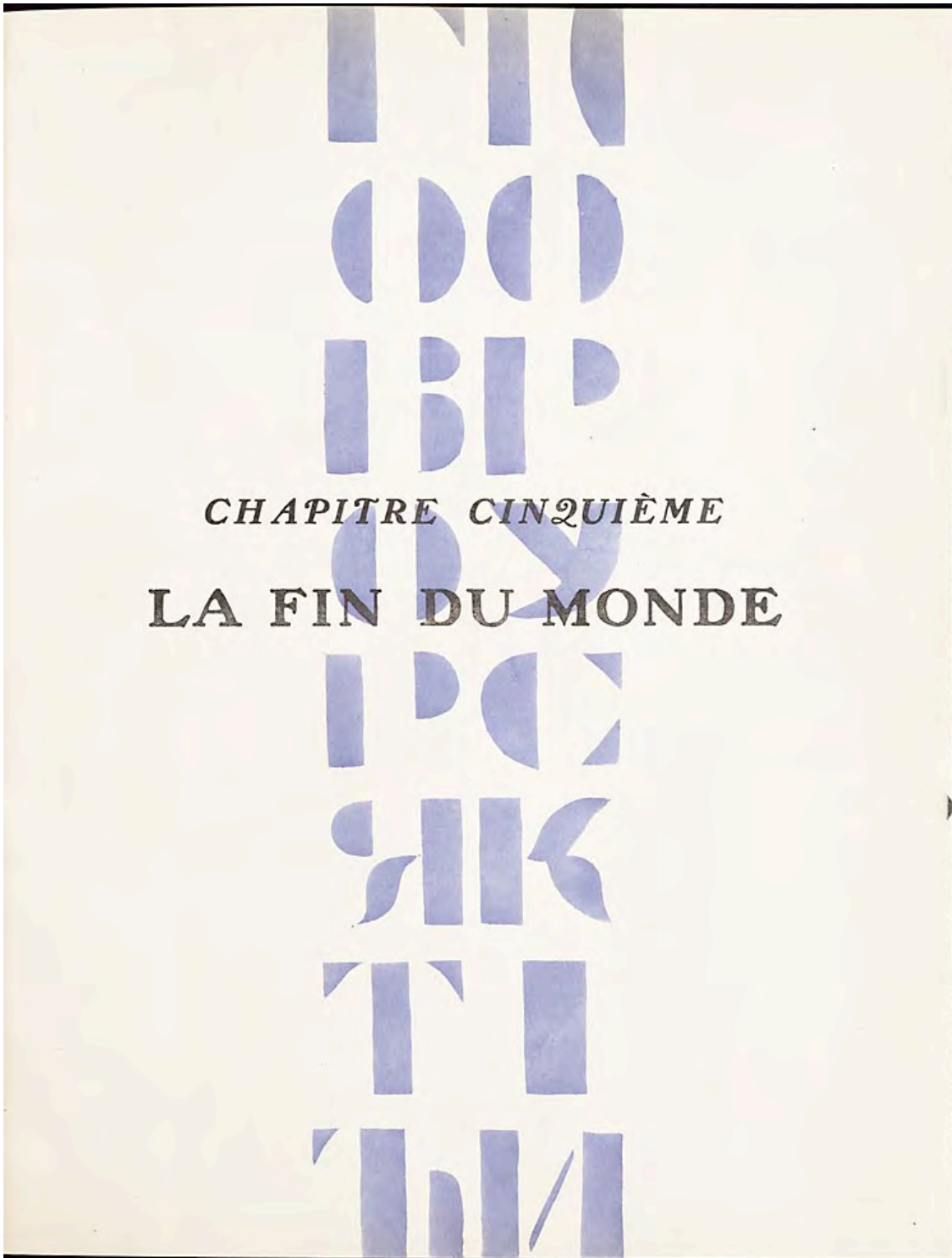
Nos interesa destacar aquí la aportación que realiza el cubismo a la descomposición de la imagen, construyéndola a través de la incorporación de fragmentos, lo cual incide en nuestra idea sobre el interés específico de la pérdida del soporte único.

De aquí partieron los numerosos seguidores del cubismo en toda Europa, y afectó este movimiento a toda la vanguardia internacional, como es el caso de **Fernand Leger** (1881-1955), que bajo el impacto del cubismo analítico, evolucionó hacia una abstracción de un modo más decidido a caballo entre lo analítico y lo sintético, geometrizando más su estilo.

Entre 1919 y 1955 realizó unas doscientas imágenes impresas, la mayoría de las cuales aparecieron como ilustraciones en libros y revistas. Utilizó procesos fotomecánicos, los cuales le permitieron publicar en ediciones de gran tirada. Su libro *La fin du monde*, planteado en su origen como un guión de cine de Blaise Cendrars, fue publicado como una novela cuando la financiación de la película fracasó.

Concebido como una sátira nos interesa destacar aquí el proceso de realización de las composiciones, en las cuales Leger introduce fragmentos del texto de Cendrars a través de tipografías que combinadas con planos de color, estampa a través del procedimiento del **pochoir**.

Esta construcción donde el texto se incluye en la imagen nos remite de nuevo a ese concepto de la unidad entre texto e imagen que apreciábamos en las obra de William Blake o William Morris como idea de producto único, concebido como obra total.



Fernand Léger. "La fin du monde". libro con textos de Blaise Cendrars. Imágenes a color de. Ediciones de la Sirene.

París 1919



Fernand Léger. "La fin du monde". libro con textos de Blaise Cendrars. Imágenes a color de. Ediciones de la Sirene. París 1919.p. 4-5

También es interesante citar en este apartado dedicado al libro, algunas de las obras realizadas por **André Derain**. Es el caso del libro ilustrado de los poemas de Guillaume Apollinaire: *L'Enchanteur pourrisant* en el que muestra su interés por las tallas africanas así como por las xilografías de Paul Gauguin. Dentro de las muchas ilustraciones que realizó para libros, destaca también la realizada por el editor Albert Skira de la obra *Gargantua from Pantagruel* de François Rabelais en el cual, acompañando al texto tipográfico, incluye ilustraciones de las letras capitulares incorporando en sus estampaciones una peculiaridad, como es el entintado por zonas de color de las diferentes partes de la imagen en un proceso similar al entintado calcográfico a la poupée.

4.2.

De la ilustración del texto a la agitación de masas

La difusión y popularidad del grabado en madera ha ocupado un lugar singular en situaciones conflictivas políticamente. Posiblemente su cualidad material, de fácil y económico acceso, haya sido una de las causas para que este medio fuera el más utilizado en momentos complejos socialmente, además de haber tenido el privilegio de ser el medio técnico más adecuado para la difusión de la cultura y el arte entre las masas.

Se vislumbraba ya a partir de los años 30 del siglo XX, una necesidad de manipular el arte, por parte de los partidos políticos. El comunismo soviético y el fascismo italiano intentaron su perversión, llegando a denominar al arte moderno "arte degenerado", en la misma dirección a la estética aria que pretendía el nazismo.

Por su lado, la vanguardia artística evoluciona en el ámbito de lo simbólico y el registro icónico que permite la sintética técnica de la xilografía, predetermina una lectura más interpretativa y por lo tanto más participativa del espectador.

En palabras de Juan Antonio Ramírez¹⁸, **el expresionismo** es el movimiento más complejo de definir de todos los que componen las vanguardias. No produjo un lenguaje artístico específico, sino que se sirvió de los hallazgos formales de otros movimientos coetáneos, poniéndolos al servicio de sus intereses.

Es en Alemania donde el fenómeno expresionista se manifestó con más fuerza, debido, sobre todo, al imperialismo del régimen de Guillermo II y a las numerosas influencias ideológicas que los artistas recibieron: Nietzsche y su nihilismo neorromántico, los escritos de Worringer, la obra literaria de Dostoievsky, la obra pictórica de Ensor, Munch y, sobre todo, de Gauguin y Van Gogh.

¹⁸ Historia del arte 4: El mundo contemporáneo. dirigido por: Juan Antonio Ramírez.- Madrid :Alianza editorial, 2006

La renuncia a los ideales academicistas, así como una mirada nueva a la naturaleza y a la vida, se enfocaron a través del lenguaje xilográfico como medio idóneo de esta generación de artistas, que consiguieron sin duda alguna rescatar del olvido esta técnica que parecía perderse en los procesos de reproducción en revistas y libros, o como vehículo para la recreación de imágenes, enfocado hacia derroteros de contenido más estético y técnico.

A principios de siglo era frecuente constituirse en asociaciones de artistas, así por ejemplo estaba el movimiento de la "Secesión vienesa", formada por artistas visuales en Austria. Algunos unidos por una estética común, como los "Nabis" o los "Fauves"

Condicionados por las preocupaciones existencialistas, pronto adquirieron sentido social y culminaron en vertientes de fuerte contenido ideológico, siempre inclinadas hacia la izquierda (socialismo y anarquismo). Estaba naciendo otra idea de gran arraigo en el arte del siglo XX: la necesidad del compromiso progresista de todos los creadores de cultura y, en particular, del arte.

Repudiaron el academicismo y volvieron su mirada hacia las tradiciones medievales y renacentistas alemanas.

Y el éxito de estas ideas fue tan rápido que, casi en paralelo, todas las ciudades importantes conocieron fenómenos afines. En Dresde, "El puente"; en Munich, "El Jinete Azul"; en Praga, el grupo Osma; y en Berlín diversas corrientes que fructificaron en el territorio político.

En Alemania el afianzamiento de la estética del Sturm und Drang*¹⁹, que mantenía la libertad de expresión y la subjetividad individual, así como el rechazo al racionalismo y las reglas. Según Honour²⁰ había permitido la aceptación de la idea del "Durchgeistigung", que implicaba que la acción quedaba supeditada a su carga y significación espiritual.

Según el interés final que primara sobre el proceso creativo, surgía un dilema que, con el paso de los años, polarizó el desarrollo estético alemán. Si primaba el interés

¹⁹* Fue un movimiento literario, que tuvo también manifestaciones en música y artes visuales, desarrollado en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII. Uno de sus principales exponentes fue Johann Wolfgang von Goethe

²⁰ Hugh Honour, (*et al.*): Historia del arte.- Barcelona: Reverte, 1987

inmediato del acto comunicativo, lo ideal sería acrecentar los "niveles" de iconicidad. Y para ello nada como recurrir a la fotografía y a un tipo de pintura que forzara la verosimilitud: el caldo de cultivo era idóneo para que naciera el hiperrealismo.

Ese proceso, que será interrumpido por las corrientes abstractas de "El Jinete Azul" (Die Blaue Reiter) y por los acontecimientos políticos que culminaron en la Primera Guerra Mundial. Los ideólogos del partido nazi, considerarán "arte degenerado" a cualquier tipo de arte que saliera de los cauces académicos conservadores o intentara entrar en el debate político. Para Hitler, como para buena parte del pensamiento conservador, el artista debía limitarse a lo que siempre había hecho: proporcionar imágenes hermosas, agradables... para disfrute de las personas con sensibilidad...

Lógicamente, el "nuevo arte" era incompatible con el papel que, desde el poder, se quería otorgar a la imagen artística y que, en líneas generales, debía enaltecer los valores positivos de la "raza germánica".

Fue fundamental para el desarrollo y la supervivencia de los artistas de El Puente, la edición de carpetas de obra gráfica, que les proporcionaban ingresos económicos así como reconocimiento. En su mayor parte, no obstante se trataba de estampaciones de carácter experimental, por lo que se realizaban ediciones cortas. Organizaron un curioso y novedoso planteamiento, al considerar por vez primera al espectador. El Puente incluyó a los llamados *miembros pasivos*. Mediante el pago de una cuota, estos miembros pasivos, recibían anualmente una memoria de los trabajos realizados por el grupo, así como una carpeta de obra gráfica "*Mappen*", muy codiciadas posteriormente por coleccionistas y expertos, como explica Wolf-Dieter²¹.

Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), fue el eje espiritual del grupo. Vivió en Dresde, y posteriormente en Berlín. Trabajó sobre el tema de la gran ciudad en una visión crispada y opuesta a la naturaleza. En un artículo personal, escribía "*sobre vida y trabajo*: "todo cuadro que yo hago tiene su origen en una vivencia con la naturaleza.

²¹ Herber PeeWolf- Dieter Dube: Expresionistas alemanes. Colección Buchheim. (Catálogo de la exposición).- Madrid: Ministerio de Cultura, 1981

Para mi es válido aquí el principio de Durero: "Todo arte viene de la naturaleza, el que puede arrancarlo, ése es quien lo posee....".²²

Del grupo de Dresde, Kirchner es uno de los que más se aproximaron a la cultura medieval alemana persiguiendo valores "primitivos". En su caso, son particularmente sensibles las referencias a las culturas africanas y de Oceanía.

Fue uno de los pintores calificados por Hitler como "degenerados", con criterios afines a ciertos juicios estéticos actuales. Una de las obras más bellas en formato libro realizada por Ernst Ludwig Kirchner, fue el titulado *Umbra vitae* obra ilustrada completamente por imágenes xilográficas a color, fechada en 1924*²³. La producción gráfica de Kirchner se estima en unas dos mil obras. Al final de su vida una enfermedad psíquica y el sometimiento al ostracismo por parte de los círculos del arte alemán nazi, pusieron un final oscuro y triste a su vida.



Ernst Ludwig Kirchner. "Umbra Vitae" (Cubiertas).libro Ilustrado con xilografías a color. 24 x 17 cm. 1924

²² Ernst Ludwig Kirchner: " sobre vida y trabajo, Berlín: Omnibus", citado por: Herber Pee Wolf- Dieter Dube en Expresionistas alemanes. Colección Buchheim. Ibid.. (cat sin numeración de páginas)

²³* Ejemplar 424/510 en Fondos de obras del Museo Nacional Reina Sofía de Madrid

Hacia mediados de los años 20, Nolde y Schmidt-Rottluff, renunciaron a la xilografía, mientras que Heckel volvió a trabajar en este medio en los años 50.

Con el final de expresionismo del grupo El Puente, parece que el grabado en madera deja de realizarse al menos como medio con entidad propia.

Citaremos el texto de Gunther Thiem al respecto, ya que por el contrario, plantea una visión claramente distinta:

"Un considerable grupo de artistas independientes dejó de grabar en madera. Eran artistas que sólo en la fase de los años 20 -como arrebatados por ella- habían hecho uso de la suma eficacia de aquel medio gráfico: La Kollwitz, Barlach, Beckmann, Feininger, Eberz, Molzahn, Mitschke-Collande, Dix.

¿Pero quién se ocupó, pues de la continuidad de la xilografía renacida en el Jugendstil y en el expresionismo?. En primer lugar, algunos seguidores, como Otto Pankok(1893) Scharl(1896), Felixmüller(1897) y además un maestro de la xilografía: Karl Rössing(1897). En segundo lugar, los escultores Mataré(1887) y Marcks(1889), amantes de la madera, no se limitaron a esculpir sino que como actividad natural, realizaron hasta el final de sus vidas una obra gráfica de nunca aminorada calidad. En tercer lugar -y esto se pasa por alto las más de las veces- hubo también constructivistas y artistas abstractos que se sirvieron de la xilografía no sólo el Kandinsky temprano, sino también el tardío, Moholy-Nagy, Joseph Albers y Walter Dexel, Hans Arp y Adolf Fleixemann. Y no hay que olvidar al socialista "Gruppe progressiver künstler, Köln" (grupo de artistas progresistas de Colonia), con Seiwert, Hörle, Arntz.

Todos ellos hicieron xilografías en la década de 1924 a 1934, preterida por la historia del arte, pese a la fuerte intervención político-cultural del régimen nacionalista; a menudo, sus xilografías rebasan dicha década. Piénsese que la personalidad más significativa de la tradición del arte xilográfico, HAP Grieshaber(1908-1981), alumbró y mantuvo de 1935 a 1939 el prestigioso grupo de los "Reutlinger Drucke" (Estampaciones de Reutingler) y que el pintor E.W.Nay,

figura cimera desde 1946, realizó series xilográficas en los años 1934 y 1938. Todos los trabajos de los artistas mencionados últimamente son raros hoy día...".²⁴

La xilografía en varios momentos de la historia, tiene su foco de atención en la porción oriental de Europa, más que en la occidental, tomando como punto de referencia Alemania. Las Bienales de arte gráfico más importantes de los últimos tiempos, se han realizado en Polonia(Cracovia) y Yugoslavia (Liubliana), predominando en ellas el arte xilográfico a diferencia de lo que ocurría en las exposiciones de Europa occidental.

En España la situación de la gráfica en este periodo, nos obliga a destacar inevitablemente la figura de Pablo Picasso. Prolífico en los ámbitos artísticos, su obra gráfica es de sobra conocida y destacada por su versatilidad e incursión en todos los medios.

Será en la década de 1927-1937, cuando Picasso se convierte en uno de los principales grabadores del siglo XX, con las ilustraciones para Balzac y *Las Metamorfosis* de Ovidio, así como por los cien grabados encargados por Ambroise Vollard que configuran la *Suite Vollard*, estampada junto a otros famosos no incluidos en la serie, en el taller calcográfico de Lacourière.

Después de la Segunda Guerra Mundial, trabajará en litografía a color en el taller de Mourlot. Pero será cuando se instale en el sur de Francia, y alejado de los talleres parisinos, cuando tras las dificultades técnicas y el contacto con el impresor Arnera, se iniciará en el grabado en linóleo, para realizar unos carteles. De ahí surgirán las impresionantes series de linograbados a color entre 1959 y 1963. Picasso inicia sus estampaciones continuando la técnica del camafeo de Ugo da Carpi, pero finalmente soluciona el proceso simplificando al máximo los medios. Ejecuta y pone en marcha el proceso denominado "método reductivo", como ya explicamos en el capítulo 3, de estampación en relieve a color solucionando con una sola plancha todo el proceso de superposición de tonos, como encontramos en Gallego²⁵

²⁴ Gunther Thiem: *Der deutscheHolzschnitt im 20 Jahrhundert*, *Op. cit.* (cat. sin numeración de páginas)

²⁵ "Un par de linóleos había grabado Picasso en 1939 para dos publicaciones: una cabeza de mujer de doble perfil, poco trabajada la plancha, incluida junto a las ilustraciones de otros artistas en *Pour la Tchecoslovaquie Hommage à un Pays Martyr* (París, 1939) y una cría de paloma incluida en *40 Dessins*

Podemos decir sin miedo a equivocarnos, que Pablo Picasso dota con su obra, de dignidad al proceso del linograbado, considerado en cierta medida como un proceso técnico menor.

En 1959, nace en Madrid un movimiento artístico denominado **Estampa popular**, integrado por un número heterogéneo de artistas. Su planteamiento suponía una reacción desde el realismo, a las corrientes plásticas informalistas de carácter más subjetivo e individualista.

Plantean una lucha comprometida política y socialmente desde el arte, utilizando la técnica del grabado, como un medio de transformar la realidad en los años de la dictadura, especialmente entre los años 1959 y 1972.

Históricamente, Estampa popular se posiciona así, en un momento de crisis profunda en el arte, con el desplome de los informalismos, y la aparición de nuevas alternativas el Pop Art, la Abstracción geométrica, y la Nueva Figuración.

Surge por influencia de José Ortega, en un momento en España en el que se gestaban otros grupos artísticos como El Paso, Equipo 57, Grupo Hondo o Nueva Figuración, a los que les movía la búsqueda de nuevas formas de expresión y un mayor acercamiento al público.

de Picasso en marge du Buffon (París, Songrières, 1957). En 1958, interesado por la técnica, trabaja el *Busto de mujer según Cranach el joven*, en seis colores con seis matrices, maravilla de técnica y expresión. Y, a partir de 1959, más de 150 estampas con una técnica que sí contaba ya con obras estimables (en España, Castelao y su grupo gallego, en Europa, hasta el mismísimo Matisse) adolecía de obras verdaderamente célebres. Picasso, cuando aborda esta estampa, ya la había hecho famosa. Y nos compensaba, de alguna manera, de su falta de interés por la xilografía. "

" El concepto de serie vuelve a tentar a Picasso en sus linóleos de 1959 con el tema de la bacanal, en la que sobre fondos de tintas planas la música de un fauno y la presencia de la cabra se completa con los danzantes y un paisaje levemente sugerido, sustituto de las escenas de mar de *Alegría de vivir* de Antibes, preludiador de los trabajos sobre el *Almuerzo en la hierba* de Manet. La presencia cercana del estampador Arnera le permitió ensayar el color sobre la misma matriz estampando los sucesivos estados unos encima de otros: un sistema que sólo una brutal seguridad creadora se puede permitir el lujo de acometer"

"El otro gran tema de los linóleos de 1959 (tres años después, en 1962, volvería a esta técnica de manera masiva) es el taurino. Ya había ensayado el tema con el aguafuerte, con aguainta y en litografías, y en este mismo año había publicado en el estilo pictórico del grabado al azúcar que ya había ensayado en las 31 ilustraciones de Buffon (París, Martín Fabiani, 1942), la maravillosa *Tauromaquia o Arte de Torear*, de Pepe Illo (ediciones de La Cometa, de Gustavo Gili, Barcelona, 1959). Los linóleos no constituyen ni han sido publicados como serie, pero tienen un vigor en su escueto lenguaje de recios volúmenes que no cede ante las exquisitas veladuras de la serie barcelonesa, hecha por cierto en muy pocas horas".

Antonio Gallego Gallego: Picasso. Obra Gráfica original. 1930-1971. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980

Los componentes del grupo, que en su vertiente madrileña y en los momentos iniciales presentaron su primera exposición en la galería Abril de Madrid, fueron Javier Clavo, Luis Garrido, Manuel Ortiz Valiente, Pascual Palacios Tardez, Dimitri Papagueorgiu, Antonio Valdivieso y Ricardo Zamorano.

Pero como componentes, en su totalidad, hay que añadir al ya citado José Ortega, José Antonio Alcacer, Francisco Álvarez, Manuel Calvo, José Luis Delgado, Adán Ferrer, Arturo Martínez, Francisco Mateos, Juan Luis Montero y Antonio Saura.



José Luis Delgado. "Tres cabezas" Xilografía. grupo: Estampa Popular

Fue sin duda una de las más interesantes iniciativas de la historia del arte gráfico posterior a la Guerra Civil, en España. Sus obras grabadas sobre madera o linóleo, poseían una gran expresividad y una gran carga potencial para la denuncia, así como una notable facilidad y accesibilidad por parte del público.

Retoman con un lenguaje realista, cercano al lenguaje popular, el trabajo realizado por algunos de los expresionistas alemanes, así como por la tradición de la estampa revolucionaria mexicana, a cargo de los muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros.

Destaca también en ellos la influencia de la fuerza vanguardista de Picasso, y sin duda la referencia directa a la obra gráfica de Goya.

Según argumentan en algunos de sus testimonios, se eligió la técnica del linóleo y la xilografía, porque con su austeridad y sus trazos vigorosos se aumentaba la fuerza del mensaje, a la vez que se armonizaban los diferentes estilos de cada uno.

Reconocido como gurú del grupo Estampa popular, como escribe Luna²⁶, José Ortega solicita la dirección de Estampa Popular como brazo político-cultural del partido Comunista. Uno de los proyectos más notables de este grupo es la edición de una carpeta dedicada al poeta Miguel Hernández.*²⁷

La gráfica unida al texto continúa su andadura iniciada en el libro y, también encuentran espacios comunes en la gráfica de los carteles, que con intereses políticos o panfletarios tienen, en un momento dado, una repercusión social de gran amplitud.

El cartel y con él, el concepto publicitario o de difusión de masas, es un producto que aparece ya en el siglo XVI de la mano de la Reforma Luterana y que es apoyado por el funcionamiento de la imprenta.

²⁶ Marcelo Luna: " Estampa Popular", sección: El Ojo Plástico, El arte de ser Juez y parte. rev. digital : [La Tecl@ Eñe. www. icarodigital.com.ar/.../estampa/estampa.htm](http://LaTecl@Eñe.www.icarodigital.com.ar/.../estampa/estampa.htm) -

²⁷ *Para ampliar información sobre Estampa Popular, interesante consultar catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en el año 2006. José Luis Abellán , director del Ateneo, escribe sobre la época histórica en la que se enmarca la actividad de Estampa Popular, Victor Nieto Alcaide, director conservador del Museo de la Real Academia de Bellas Artes, sitúa Estampa popular en su contexto histórico-artístico y analiza las claves estéticas de dicho movimiento, Antonio Leyva ahonda en la intrahistoria social y política de este grupo de artistas y comenta las exposiciones más importantes que en su día realizó Estampa Popular y Clemente Barrena analiza los procesos técnicos y los antecedentes artísticos de que se valieron para la difusión masiva de sus imágenes. Asimismo se incluyen un breve corpus documental de escritos relacionados con estos artistas y breves reseñas biográficas de cada uno de ellos.

Así como el movimiento religioso católico se negó a la difusión de su doctrina a través del nuevo medio de reproducción aparecido, la Reforma toma el camino opuesto y, hace uso de la imprenta con la clara idea de explotar al máximo sus potenciales para llegar al mayor número de público, presentándose así como un medio susceptible de ser utilizado como arma política agitadora de masas. Utilizaron panfletos e impresos realizados a base de caricaturas, que a modo de propaganda iban destinados a una audiencia masiva, a través de imágenes xilográficas de sorprendentes iconografías, y textos escritos en lenguas vulgares, las cuales posibilitaban su lectura a aquel público que desconocía la lengua culta del latín. Y mientras la religión católica criticaba y abolía estas acciones, Lutero se convertía en el personaje que mayor partido sacó a un proceso para difundir sus ideas. Tal y como recoge Elizabeth Eisenstein:

"El mismo Lutero describió la imprenta como *el más supremo y grande acto de gracia de Dios, de donde se deriva el conocimiento del Evangelio*. A partir de Lutero, el sentimiento de que existía un especial trato de la providencia para con la nación alemana se asoció a la invención de Gutenberg, que liberó a los alemanes de la esclavitud de Roma y trajo la luz de la verdadera religión a un pueblo temeroso de Dios".²⁸

Sin olvidarnos del atributo publicitario y comercial del cartel, podemos remontarnos a la antigüedad clásica de Roma y Pompeya, con el uso de carteles que servían ya de letreros en algunos edificios.

Otro concepto diferente es el cartel, tal y como hoy lo concebimos ligado a la idea esteticista del diseño gráfico, que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX*²⁹.

Toulouse-Lautrec, Mucha, Bradley, Ramón Casas y muchos otros serán algunos de los nombres de las primeras décadas de la difusión del cartel moderno.

Será de nuevo con el movimiento Arts and Crafts y con la simbiosis entre arte e industria, cuando se amplíe el territorio de las nuevas propuestas sobre nuevos soportes y conceptos.

²⁸ Elizabeth Eisenstein, *Op. cit.*, p.145

²⁹ * Se considera al litógrafo francés Jules Cherét (1836-1933) como el padre de la cartelística moderna.

La Primera Guerra Mundial asegura la validez del cartel como medio de difusión de la comunicación de masas. Será con las vanguardias históricas, a través de movimientos como el constructivismo ruso o la Bauhaus, cuando se planteen nuevos objetivos tanto estéticos como ideológicos, que darán forma a gran parte de los contenidos del posterior diseño gráfico, como encontramos en el libro de Ramírez ³⁰.

Haremos una breve revisión de este contexto, para comprender las razones que llevaron al desarrollo de nuevos lenguajes y planteamientos artísticos.

Algunos artistas orientaron su mirada hacia la abstracción como lenguaje formal, abandonando el arte figurativo, siendo hacia los años 1910-1917 cuando se origina la confluencia en este planteamiento en muchos de artistas de las vanguardias. Formas y colores se entendieron como un código que intentaban reflejar el complejo mundo espiritual; en este sentido venía a ser un reflejo paralelo a la codificación a través de la palabra, con el fin de reflejar el pensamiento.

Por su indudable interés, debemos citar la figura de **Wassily Kandisky**(1866-1944) fundador del grupo *Der Blaue Reiter* (*El jinete azul*) en Munich; vinculado con Franz Marc, unidos por su interés en el arte medieval y primitivo, así como por los movimientos fauvistas y el cubismo.

La obra gráfica de Kandisky es extensa, y combina esta con su labor como docente y teórico del arte. Trabajó en una imprenta en Moscú, pero no será hasta 1897 cuando comience a realizar sus propias estampaciones. Inicia un proyecto de varios grabados en madera titulado *Sounds*, y continúa su trabajo inspirándose en temas como el viaje de San Jorge, de gran tradición en la cultura popular rusa, enfocándolo ya plenamente hacia la abstracción expresionista.

La revista *De Stijl* (1917), surge en Holanda con Theo van Doesburg y Piet Mondrian a la cabeza, definiendo su movimiento como **Neoplasticismo**, el cual aspiraba a una pintura militantemente no figurativa, no subjetiva y no sentimental.

³⁰ Juan Antonio Ramírez, *Op.cit.*

Llegada a Rusia esta tendencia, recoge su testigo **Kasimir Malevich** (1878-1935) quien rescatando valores del fauvismo, pero también de la obra geométrica de Leger, inaugura en San Petesburgo el primer trabajo del denominado *Suprematismo*.

A mediados de los años veinte **El Lissitzky** (1890- 1941) se convierte en una de las figuras clave del constructivismo europeo, ignorando el trasfondo filosófico del Suprematismo, y extrayendo de él su principio constructivista.

Constructivismo y Suprematismo son a menudo considerados casi idénticos. El constructivismo se vio como un programa más general y el Suprematismo como una de sus ramas, según referencias encontradas en Llorens³¹.

El Lissitzky hizo importantes contribuciones al renacimiento de la cultura judía, ilustrando libros para niños, así como en el diseño de revistas. Fue socio cofundador de la editorial Yiddish y desarrolló lo que él denominó los *proun* (proyectos para la afirmación de lo nuevo). Sus *proun* abarcaron desde pinturas a obra gráfica y estructuras en tres dimensiones. Los temas y símbolos judíos aparecieron a veces, mediante el uso de letras hebreas como parte de la tipografía o códigos visuales.

Viajó y vivió durante largas temporadas en Alemania, donde colaboró en el montaje y diseño de exposiciones de arquitectura y fotomontajes, así como en la publicación de libros y grabados.

Siendo el proceso litográfico en el que más trabajos realizó, por sugerencia de Marc Chagall, El Lissitzky aceptó la dirección del taller de gráfica Vitebesk, inmerso en los Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica que fueron creados por el gobierno soviético, a instancias de Vladimir Lenin, con la intención de formar artistas maestros cualificados para la industria.

³¹ Tomás Llorens : Vanguardias Rusas.- Madrid: Fundación Thyssen - Bornemissa, 2006



El Lissitzky y Kurt Schwitters . Cubierta da la revista Merz. Vol 2. nº 8. 1924

Estos talleres fueron de gran interés para el desarrollo de la gráfica en este contexto. Así en las facultades de arte se enseñaban disciplinas como el grabado, la escultura y la pintura y será en estos talleres donde se especializaban en la industria de la impresión, el textil, la cerámica, la madera o la metalurgia. El uso de la geometría y el énfasis por el espacio, configuró a estos centros como el núcleo de desarrollo del arte de los movimientos constructivista, suprematista y racionalista.

Esta escuela mantuvo una conexión muy estrecha con la escuela de la Bauhaus, y aunque logró mayor desarrollo y producción, ha sido mucho menos conocida y difundida en Europa.

Hacia 1921 El Lissistky se traslada definitivamente a Berlín, donde asumió la tarea de escritor y dibujante para varios periódicos y revistas, trabajando junto a Jean Arp, Kurt Schwitters, Lászlo Moholy-Nagy y Theo van Doesburg, convirtiéndose en nexo de unión de la abstracción soviética, junto con las investigaciones de la Bauhaus y el movimiento De Stijl.

Se concibe **el libro y el documento gráfico** como objeto permanente cargado de poder. En este sentido, nos interesa destacar aquí el interés que en esta época se le adjudica a la impresión gráfica como medio de la **producción y difusión de la ideología**, en un momento social caracterizado por el desencanto y la frustración, tras el fracaso de las ideologías sociales que se desvelaron después de la primera guerra mundial en toda Europa.

Sobre la función de la letra y la palabra, como expresión de la voz y del pensamiento, nos remitimos a la idea expresada por Mallarmé al manifestar que "el mundo existe para acabar en un libro".

Los artistas que trabajaron en este sentido dentro del arte gráfico, definen una nueva vía de manifestación social desde los parámetros del arte.

Frente a los lenguajes plásticos anteriores basados en la utilización de vocabularios académicos, donde el color, la forma o los mecanismos de la visión habían sido los intereses comunes, se pondrán en cuestión estos, al introducirse otros elementos gráficos cargados de contenidos, como es el caso de los **collages y fotomontajes** dadaístas, así como los poemas visuales que aparecen a partir de 1909. Pues como señala McLuhan:

"Todos los medios son metáforas activas por su poder de traducir la experiencia en nuevas formas. El habla fue la primera tecnología con la que el hombre pudo soltar su entorno para volver a asirlo de una manera nueva. Las palabras son una especie de recuperación de la información que puede abarcar con gran velocidad todo el entorno del saber. Las palabras son complejos sistemas de metáforas y símbolos que traducen la experiencia en nuestros sentidos pronunciados o exteriorizados.(...)"

Así como las metáforas transforman y modifican la experiencia, también lo hacen los medios".³²

Se inician nuevos movimientos que plantean, entre sus principios, una implicación y proyección social del arte con la vida diferente; el Constructivismo ruso, por ejemplo, tuvo como propuesta el acercar el arte a la vida, hacer cosas útiles.

El Dadaísmo por su parte tuvo también una gran influencia en el desarrollo de la tipografía, pero así como la Bauhaus quería construir un orden nuevo, el Dadaísmo intentó huir y destruir todo orden establecido, apropiándose de la letra para romper su sentido textual, mediante el uso del fragmento o la descontextualización tipográfica de las palabras.

El Surrealismo por su parte, tomó del Dadaísmo el collage a través de la poesía. Los Caligramas de Apollinaire llevan el texto al extremo de la experimentación formal, donde la poesía se hace visual, dibujándose con la palabra, con el fin de eliminar los límites entre las disciplinas artísticas.

El Dadaísmo surge a la vez en Suiza y Estados Unidos en 1916. Desde Zurich se expandió hacia Alemania y Francia. No es un movimiento que se rebela a otro anterior, sino que se inicia como cuestionamiento de todo el marco conceptual del arte y la literatura de antes de la Primera Guerra. Rompe con todo tipo de norma y código establecido, oponiéndose al concepto de razón instaurado por el Positivismo. Se enfrenta a las convenciones literarias y artísticas, a la vez que plantea una burla al artista burgués.

De la mano de Tristan Tzara, el origen de su nombre es desconcertante y surge de la casualidad, manifestándose a través de una sucesión de sonidos, palabras sin una lógica, de tal modo que su comprensión se hacía dificultosa.

Francis Picabia refugiado en Suiza, entra en contacto con Tzara, y entre ambos darán sentido al manifiesto Dadá.

La declaración de la guerra llevó a la ciudad a grupos de artistas refugiados a Nueva York, entre los que hay que citar a Marcel Duchamp y Francis Picabia. Estos artistas junto con Man Ray y algunos otros más, darán vida al Dadá neoyorquino.

³² Marshall MacLuhan, *Op. cit.*, p.p. 85-88



Theo Van Doesburg . Afiche dadaista.

Tal y como lo describe George Maciunas, miembro fundador del grupo Fluxus :

"Neo-dadá, lo equivalente, o lo que se presenta como neo-dadá, se manifiesta en ámbitos muy amplios de la creatividad. Va de las artes "temporales" a las artes "espaciales", o más específicamente, de las artes literarias (arte temporal), a través de la literatura gráfica (arte espacio-temporal), a los gráficos (arte espacial); a través de la música gráfica (arte espacio-temporal) a la música ágrafa o sin partitura (arte temporal); a través de la música teatral (arte espacio-temporal) a los environments (arte espacial). No existen fronteras entre uno y otro extremo. Muchas obras pertenecen a varias categorías e incluso muchos artistas crean obras independientes en cada categoría. No obstante, casi toda categoría y casi todo artista está relacionado con el concepto de Concretismo."³³

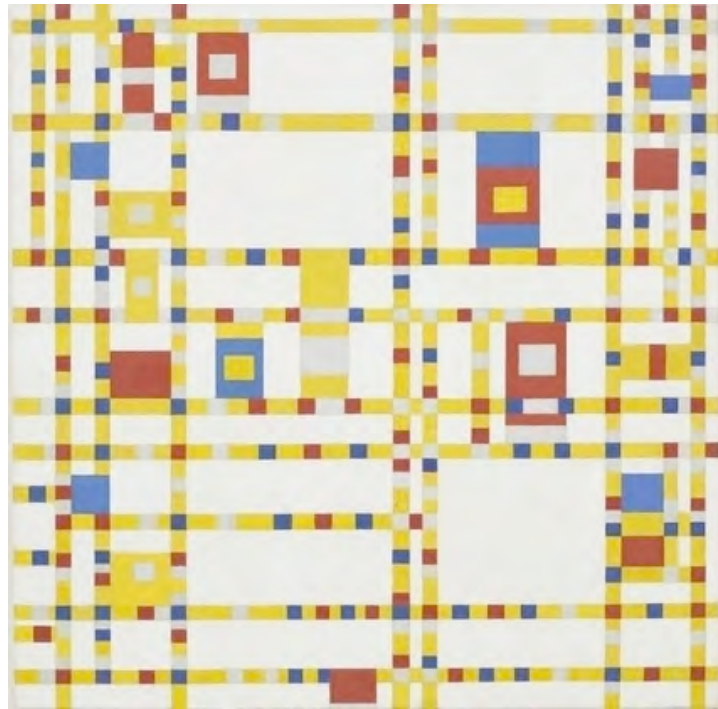
³³ Cfr. http://www.kim-cohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Maciunas_Neo%20Dada.pdf

El Concretismo, como tal es un movimiento de vanguardia que nace en los años 30, y que establece una serie de posturas muy tajantes con respecto a cuestiones de representación de la realidad, aspectos de tipo formal, de estructura, etc. Tiene un desarrollo muy interesante tanto en los campos de la plástica, como en música y en la poesía . Según el diccionario de conceptos literarios de Otto F. Best , concretismo es:

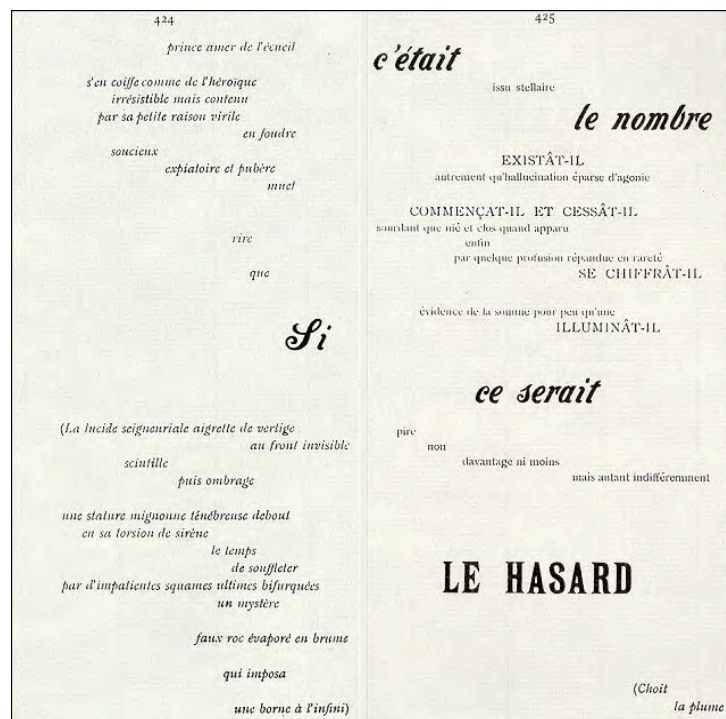
"Una corriente lírica moderna que ajusta los elementos de sus composiciones según apreciaciones de tipo óptico y auditivo, renunciando de ese modo a "copiar" y comprender la realidad empírica y poniendo en cuestión, en su lugar, a la palabra individual, la cual es tomada como forma de pensamiento y utilizada en cada una de sus posibilidades concretas, en virtud de lo cual surgen ideogramas y constelaciones, en los que el contenido de significación y la estructura son idénticos; en que la realidad del texto - por así decirlo- reposa en la estructura , en la función "34.

En la **Poesía Concreta**, el elemento visual tiene tanta importancia como la rima y el ritmo. Este movimiento parece incorporar a la **poesía visual**. Su fundación se debe al grupo Noigandres, y nombra como antecedentes del concretismo poético a autores como Stéphane Mallarmé con *Un coup de dés* (1897), Ezra Pound con *The Cantos* (1925), James Joyce con *Finnegan's Wake* (1939), Apollinaire con *Calligrammes*, e incluso pinturas como *Boogie-Woogie* de Piet Mondrian.

³⁴ *Cfr. : <http://www.humanidades.uach.cl/articulos/onetto1.pdf>.



Piet Mondrian. "Broadway. Boogie Woogie". Óleo sobre lienzo, 127x127 cm. 1942



Stéphane Mallarmé. Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard. 1969



Guillaume Apollinaire. Caligrama. "Poemas de la paz y de la guerra". 1913-1916

La utilización de los caracteres tipográficos y el texto, como material expresivo, se convierte aquí en la práctica habitual.

Tal vez la experimentación con las formas tipográficas, fuera un intento de las vanguardias, de acercar el arte a la vida a través del diseño.

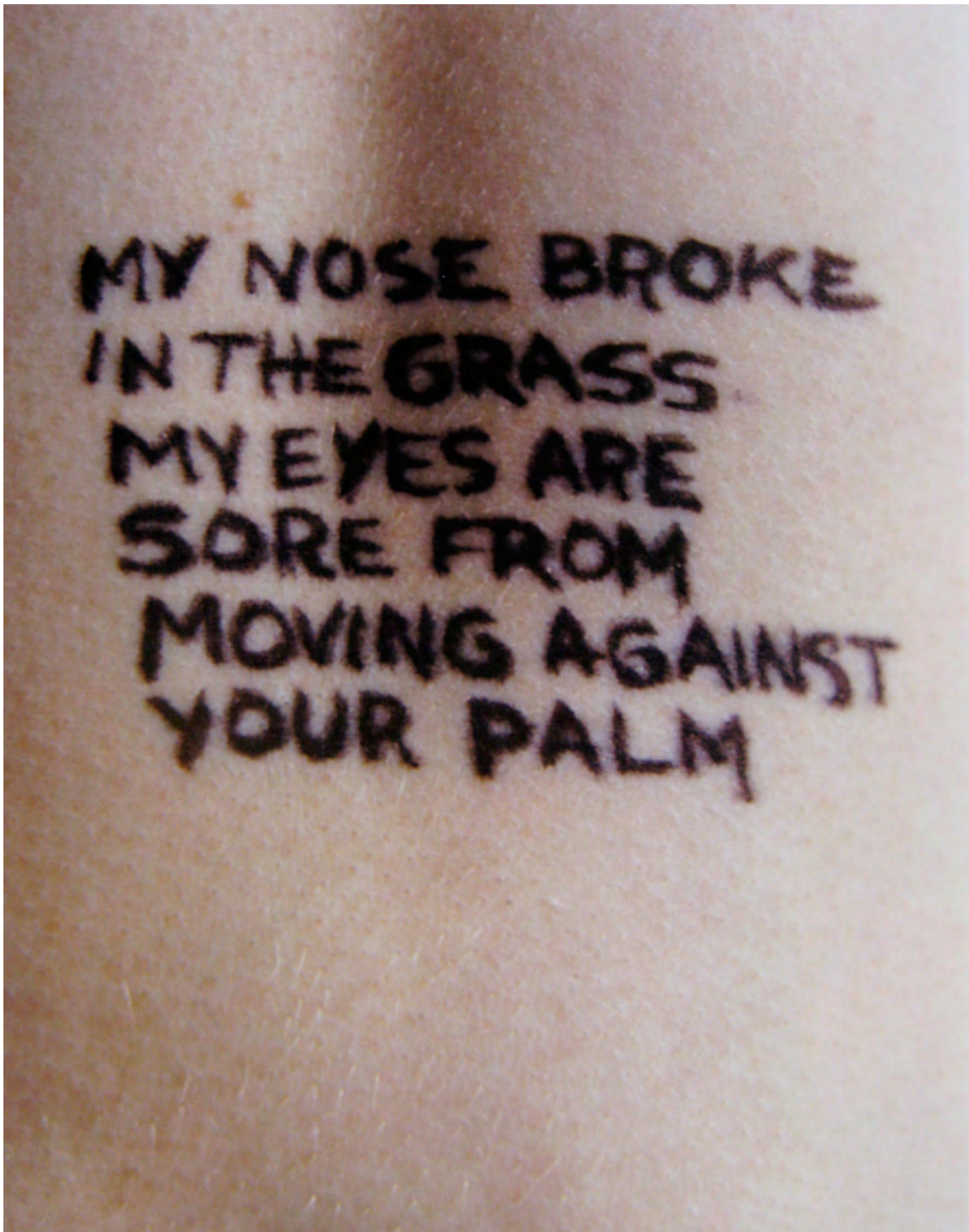
Bajo el estímulo de John Cage, se desarrolla en Norteamérica y Europa entre los años sesenta y setenta, el **movimiento Fluxus**. Se proclama como antiarte y su miembro fundador fue George Maciunas.

Al igual que Dadá escapa de toda definición o categorización, al contrario de lo que planteó Duchamp a través de sus ready-mades introduciendo lo cotidiano en el arte,

Fluxus disuelve el arte en lo cotidiano, contando con la colaboración de artistas como Joseph Beuys, Wolf Vostell y Nam June Paik.

Nos ha parecido de gran interés incorporar en nuestra investigación este recorrido sobre los diferentes movimientos que se van sucediendo y solapando a principios del siglo XX, para tener presentes los cambios sociales y de estructura de pensamiento, que serán base de los procesos de creación del arte contemporáneo y en los que el arte gráfico ha tenido un protagonismo singular.

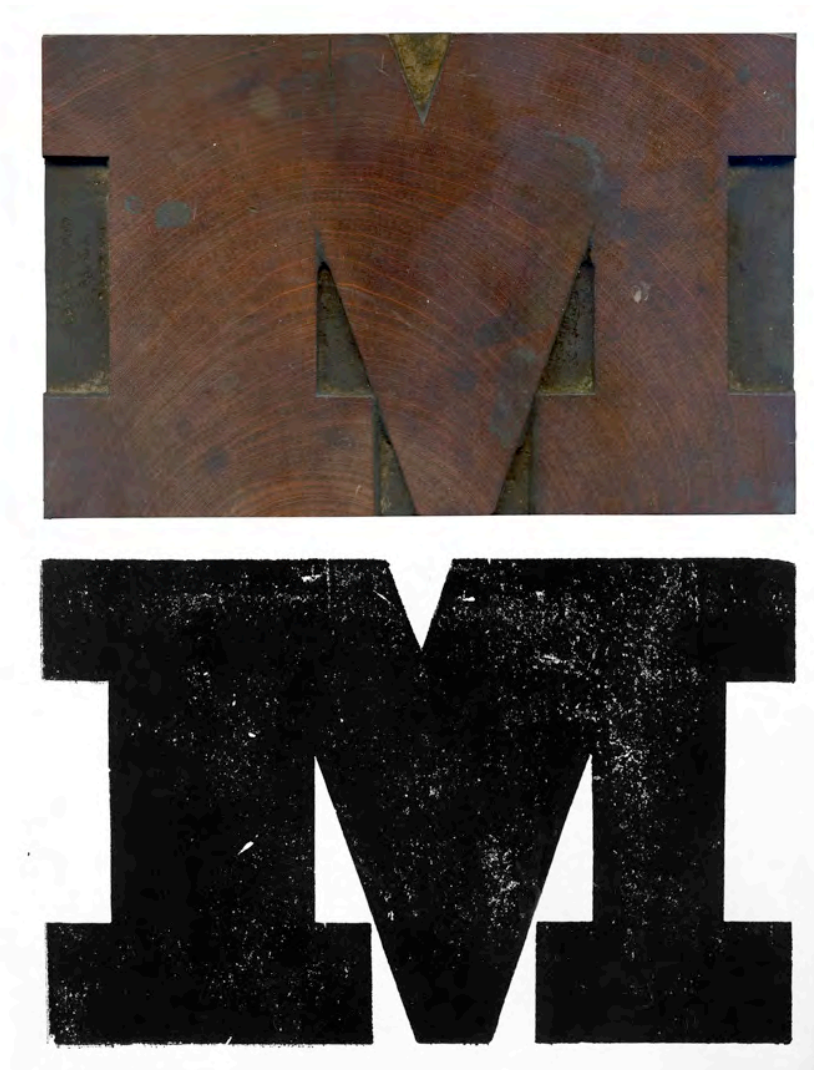
En ese acercamiento a la imagen, la tipografía es objetivo de la mirada, y será la ciudad donde se produce ese acercamiento a la vida, donde las palabras comienzan a convertirse en imágenes. Esta nueva forma de mirar la vemos reflejada en algunos de los artistas sobre los que centraremos nuestra investigación en el capítulo 5 y en donde intentamos constatar la proyección de los medios y extensiones de la gráfica en los **procesos de creación** de artistas contemporáneos, siendo clave en este sentido la obra de **Bárbara Kruger**. En su obra el texto tipográfico será el medio, extraído directamente del ámbito publicitario, para construir el mensaje de su discurso. Esta mirada hacia el mensaje, a través del texto, se amplía y vuelve más rotunda aún en la obra de Jenny Holzer, en la cual tan sólo el texto y el entorno serán el vehículo de la obra, prescindiendo absolutamente de la imagen.



Jenny Holzer. Serie "Lustmord". Tinta sobre la piel. 1993

En cuanto al proceso de impresión de **los textos tipográficos**, es interesante señalar la vuelta a los tipos de madera en grandes formatos, que serán utilizados para el cartelismo y la publicidad o panfletos políticos. No obstante, los tipos de madera se desarrollan más en Estados Unidos que en Europa.

Ya Darius Wells, impresor neoyorquino, en 1828 inició su producción de forma comercial, pues según su experiencia, eran más económicos y presentaban mayor durabilidad y resistencia, además de homogeneidad en los bordes que los tipos fundidos en metal.



Darius Wells. Tipografías. Antigua. Primeros tipos realizados en 1828.

El desarrollo de la litografía, dejó un poco apartada la producción de tipos de madera, no obstante continuaron utilizándose mayoritariamente para publicidad. Si bien no es fácil diferenciar un tipo de madera o de metal una vez impreso, sí es posible que la masa de negro depositada por un tipo de madera sea más intensa que la de un tipo de metal. En cuanto a los caracteres, se confeccionaron nuevos alfabetos, que parecían tener como objetivo la eliminación de los elementos superfluos o accesorios, con el fin de potenciar por encima de todo la funcionalidad, es el apogeo de las tipologías de palo seco, como señala Montesinos:

"Paul Renner supo dar cumplida respuesta a estas disyuntivas y lo consiguió encontrando, con bastante fortuna, el punto de equilibrio entre teoría y práctica: La Futura(1925-1927). El trazado excesivamente geométrico de sus antecesoras presentaba puntos de unión conflictivos y un cierto desequilibrio entre el peso y el tamaño de las formas (...). La guerra detendrá dramáticamente todas estas iniciativas, pero el refugio de estos artistas exiliados en países ajenos al conflicto, como los Estados Unidos o Suiza, dará lugar la evolución, desde estos planteamientos, de nuevas corrientes de producción tipográfica.

Durante los años cuarenta y cincuenta, tiene lugar en Suiza un importante desarrollo tipográfico en torno a los postulados funcionales de la Bauhaus".³⁵

El desplazamiento de las artes plásticas hacia el diseño, fue una de las estrategias de las vanguardias de acercar el arte a la vida. La tipografía como representación del lenguaje, ocupa un lugar protagonista en todo este proceso. Los carteles y los anuncios de los grandes almacenes, suponen ese primer acercamiento a través del diseño del arte a lo cotidiano, aunque con fines de otra índole al que luego plantearán los movimientos artísticos.

Hasta principios de los años 80, aspectos estéticos del diseño, como la legibilidad y la limpieza, eran valores indiscutibles en la calidad de los trabajos, influencia ésta de los preceptos racionalistas y la herencia de la Bauhaus.

³⁵ José Luis Martín Montesinos (*et al.*): Manual de Tipografía: Del plomo a la era digital.- Valencia: Camgráfico, 2002, p. 65

Ya en el postmodernismo surge el interés por el estilo personal, reflejo de una actitud mucho más individualista y, recogiendo las experiencias vanguardistas, se insertan en contextos cada vez más tecnológicos. Las nuevas posibilidades del discurso digital suponían una nueva expansión de la tipografía, así como de los modos de leer y de ver. Como señalan las profesoras Filpe y Guitelman:

"Internet y en particular el hipertexto, fueron prefigurados por aquellos experimentos que las vanguardias realizaban en forma manual - pero que fueron capaces de presentir-: la superposición de plano, el fragmento, el collage, la ruptura de la linealidad, la deriva incesante del sentido(...) la deconstrucción tipográfica es provocadora: la obra de David Carson o los experimentos de los diseñadores de Cranbrook o Emigre, buscaron provocar efectos de ruptura con la linealidad del texto verbal que comprometan al lector en un descubrimiento que lo implique en la materialidad de lo que lee, y esto le provoque respuestas emotivas. En primera instancia, el lector se aproxima al texto siguiendo la tradición occidental de leer de derecha a izquierda y de arriba abajo. A mitad de camino encuentra que cambiando el orden de lectura, todo adquiere otro sentido. Ensuciar los mensajes, oponerse al concepto de eficiencia, de lectura veloz, esa que alienta a la pereza intelectual contemporánea (...) Las manifestaciones gráficas de nuestra década señalan un nuevo desplazamiento. Conservando aún procedimientos sintácticos de la llamada posmodernidad, propone un cambio de herramientas. Pareciera que la tipografía digital -y más aún la que exhibe su "digitalidad"- ya no es tendencia. "³⁶

La caligrafía, la letra pintada, el stencil, el graffiti, la estética de la tipografía "pobre" vuelven a ser protagonistas de los espacios contemporáneos en las manifestaciones

³⁶ Prof. María de las Mercedes Filpe y Prof. María Sara Guitelman: [Acerca de la tipografía como signo visual: Encuentros y divergencias de las vanguardias artísticas del siglo XX al diseño en la década del 90.](http://www.centro-de-semiotica.com.ar/Filpe-Guitelman1.html) Universidad Nacional de la Plata (Argentina). Departamento de Comunicación Visual. en : <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/Filpe-Guitelman1.html>
Cfr. <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/TIPOGRAFIA%20SIGLO%20XX.pdf>

artísticas. Carteles y reclamos en la calle a través de procesos manuales recobran fuerza y vigencia expresiva en los contextos de las últimas tendencias del arte.

A finales de 1970 y principios de los años 80, surgen en Alemania una serie de artistas, en ocasiones englobados en el denominado movimiento Neoexpresionista, que posteriormente se irá extendiendo a Europa y Estados Unidos, como reacción al nacionalismo. Retoman y se inspiran en el Expresionismo Alemán de Kirchner, Heckel, Beckman, ..., pero también en la tradición germánica de Durero, así como en la pintura Flamenca de Rubens o Rembrandt; y al igual que el primer expresionismo, toma especial fuerza e interés en el ámbito de la pintura.

Existe una tendencia en los movimientos artísticos de los años 80, de adjudicar el término "nuevo" con total libertad a cada una de las diferentes tendencias que van surgiendo en los ámbitos artísticos: Nuevos Salvajes, Neo-Expresionismo, Neofigurativo o Neo-geo.

Pero las nuevas tendencias, no son tan nuevas como parecen, es lo que muchos críticos, oportunistas con el confuso momento, argumentan poniendo en duda su realidad innovadora, sus propuestas se leían como una respuesta impulsiva, o a actitudes de enfrentamiento con los movimientos precedentes. Artistas y tendencias fueron puestos en cuestión, siendo acusados de que simplemente eran nuevas por la novedad.

A menudo las etiquetas de lo "nuevo", fueron acuñadas por los propios críticos y comisarios; así ocurrió en el caso de la denominación "Nuevos Salvajes o Neoexpresionistas". Este término surge de un ensayo que realiza el director del museo de Aquisgrán, Wolfgang Becker, y que agrupa a artistas como Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A.R. Penck, Jörg Immendorff, Sigmar Polke y Anselm Kieffer. Estableciendo una relación directa entre los artistas americanos y la pintura expresiva de los artistas alemanes, interrelacionándolos con los rasgos del fauvismo y, estableciendo un paralelismo entre las tendencias neofigurativas del arte americano y el alemán.

Existe en este momento una especial preocupación por la situación social desde un punto de vista muy crítico, como una reacción a la situación de abatimiento después de

la II Guerra Mundial, entendiendo esta vuelta a la pintura como el medio más eficaz para hallar la razón histórica de su presente y en cualquier caso con sus raíces y su tradición cultural.



Sigmar Polke. "Augustas Männer"(hombres de Augusta). Acrílico sobre lienzo. 100 x95 cm. 1994

La tradición expresionista en la pintura alemana es notablemente superior a la de otros países europeos. Esta actitud en la representación, se puede identificar como propia en el norte de Europa desde Matthias Grünewald hasta Edvard Munch, como ya hemos visto anteriormente.

Con la Segunda Guerra Mundial y con ella la subida al poder del nacionalsocialismo, se intentó imponer un nuevo orden social, castrando la tradición alemana y con ello la castración y sumisión del individuo.

El pasado de este pueblo parecía estar condenado a la desaparición, el enterramiento de su historia y la ocultación de su memoria podía ser parte de su triunfo. Intelectuales y artistas alemanes colocaron en primer plano estos problemas aún a pesar de correr un gran riesgo personal.

Después de la Segunda Guerra Mundial, en el arte alemán se filtran las corrientes artísticas que llegan desde París y New York. Pero será con la figura de Joseph Beuys (1921-1986) con quien Alemania se sitúa en el centro del arte en Europa.

Se produce en Alemania una clara división en los planteamientos de estas dos propuestas artísticas y se inicia internacionalmente el reconocimiento de esta identidad específica de la pintura alemana de este momento.

El artista trata de recuperar la memoria histórica y cultural del país, como elemento que aparecerá en los planteamientos artísticos de sus creadores de un modo libre, abierto y con unas visiones a menudo muy críticas con lo social.

La actitud expresionista es vital, subjetiva y se deja fluir a través de lenguajes gestuales emocionales y violentos.

Los continuos y escabrosos conflictos sociales, situaron al artista en una posición enfrentada al arte burgués. Creyeron que su obra ayudaba a la revolución social, y muchos de ellos se integraron en partidos y movimientos revolucionarios. La Segunda Guerra Mundial, había puesto el mundo al revés. Todo había cambiado, la cultura y el arte también, las viejas tradiciones se desmoronaban y, la gente empezaba a huir de las convenciones sociales que hasta entonces habían permanecido intactas.



Anselm Kiefer. "Quaternitat". carbón y óleo sobre tela de yute. 300 x 435 cm. 1973

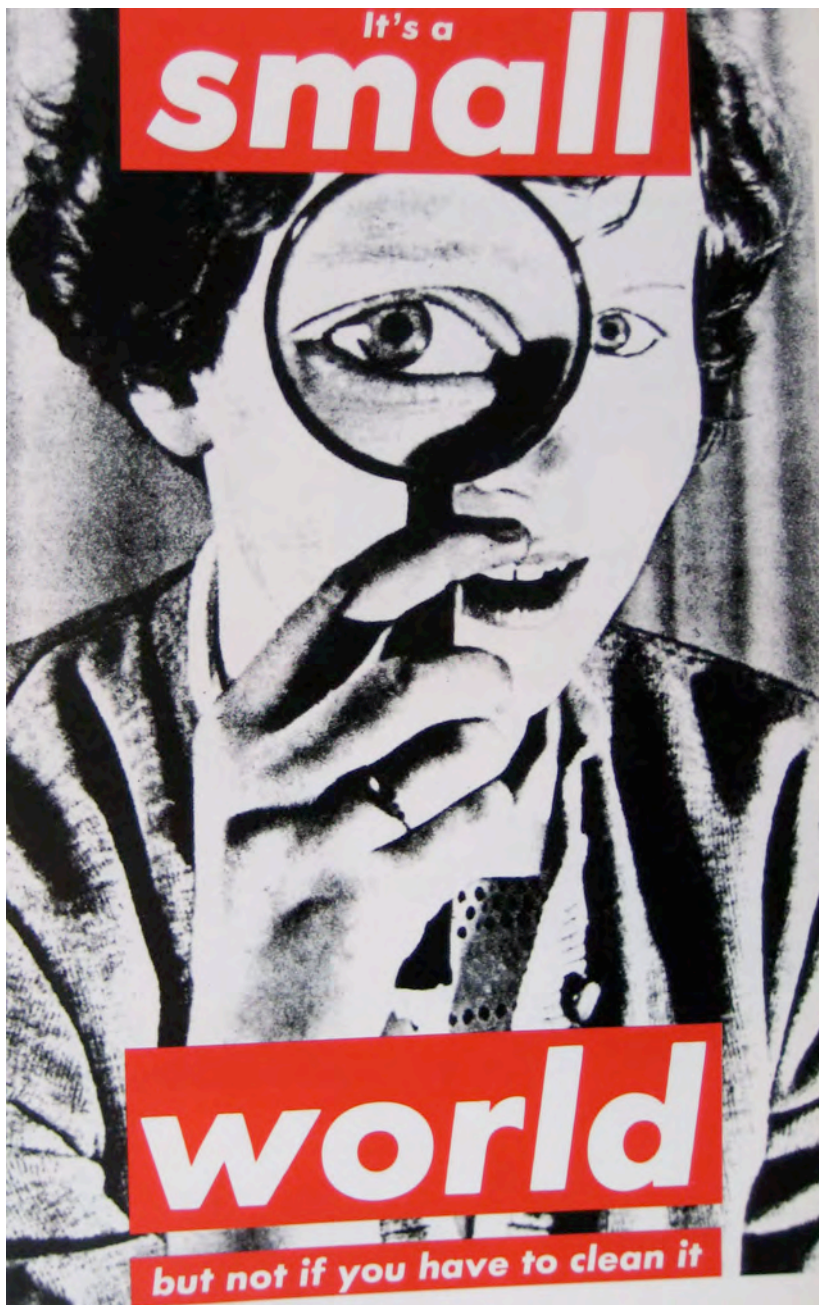
El surgimiento del Pop art americano en los años 60, supuso un nuevo giro de 180° a la visión y posicionamiento del artista. A los artistas del movimiento Pop, no les interesaban en absoluto los nobles ideales del arte abstracto. Su vocabulario procedía de la calle, de **los medios de comunicación** de masas, de los films cinematográficos o de las tiras cómicas.

Los iconos sagrados de otras épocas, fueron sustituidos directamente por las estrellas de Hollywood. En el fondo era un modo de mantener una postura que marcara una distancia con el arte burgués, pues el arte Informal Europeo y el Expresionismo abstracto de EEUU, habían caído en una convención rígida y poco progresista.

El arte Pop devuelve la mirada hacia la calle, a la vida cotidiana, para que ésta volviera a ser eco y protagonista del lenguaje del arte.

En los años 60 y principios de los 70 numerosas revueltas y giros sociales sacudieron el mundo, así la guerra de Vietnam se convirtió en foco de protesta tanto en los Estados

Unidos como en el extranjero, se definieron numerosos movimientos en defensa de los derechos de las mujeres y de los homosexuales, que apuntaban a una reforma sobre las políticas de género. Aparecen en el mundo del arte los nombres de artistas mujeres, casi por primera vez, tales como Jenny Holzer, **Bárbara Kruger**, Nancy Spero o **Rosemarie Trokel**



Bárbara Kruger. It's a small world but not if you have to clean it.

En el mundo del arte, se perfilan nuevos valores como objetivos del artista y lejos ya de los formalismos o de los problemas de definición de estilos, los artistas se orientan hacia la construcción del pensamiento, como expresa Wye³⁷, mientras una obra de arte anteriormente era valorada por su propuesta visual, en estos momentos, serán objetivos prioritarios su contenido, efecto emocional, intelectual e incluso social.

Los artistas que en los años 60 y 70 fueron influenciados por el arte conceptual, reforzarán ahora sus ideas con aportaciones semánticas como **apropiación** o **deconstrucción**, abriendo todo un campo operativo de nuevos conceptualismos.

La fotografía toma un papel protagonista en la escena del arte, así como los medios de difusión de la publicidad y las comunicaciones, son analizadas y puestas en cuestión minuciosamente para ser incluidas como objeto y punto de mira y en ocasiones como lenguaje para la creación. La escultura expande sus territorios hacia las artes del espacio y la instalación.

La figura de Marcel Duchamp con su arte basado en la idea. Joseph Beuys, con su sentido de misión social y su concepto del arte como ejecución y acción y Andy Warhol, con su desprendido y frío enfoque de la cultura de masas, captaban la atención de los artistas, como encontramos en Wye³⁸.

Fue en este contexto o crisol cultural, donde se manifestó la idea de una cultura posmoderna. Es muy difícil reducir el panorama de los ochenta a un denominador común. Jürgen Habermans³⁹, define la situación social y cultural de finales del siglo XX como "un nueva oscuridad".

³⁷ Deborah Wye & Wendy Wetman: Eye on Europe. Prints, books & multiples 1960 to now.- New York: The Museum of Modern Art, 2006

³⁸ Deborah Wye, *Ibid.*

³⁹ Zeitgeist : Internationale Kunstaussstellung Berlin 1982. Martin Gropius Baus.- Berlin : Frölich & Kaufmann, 1982

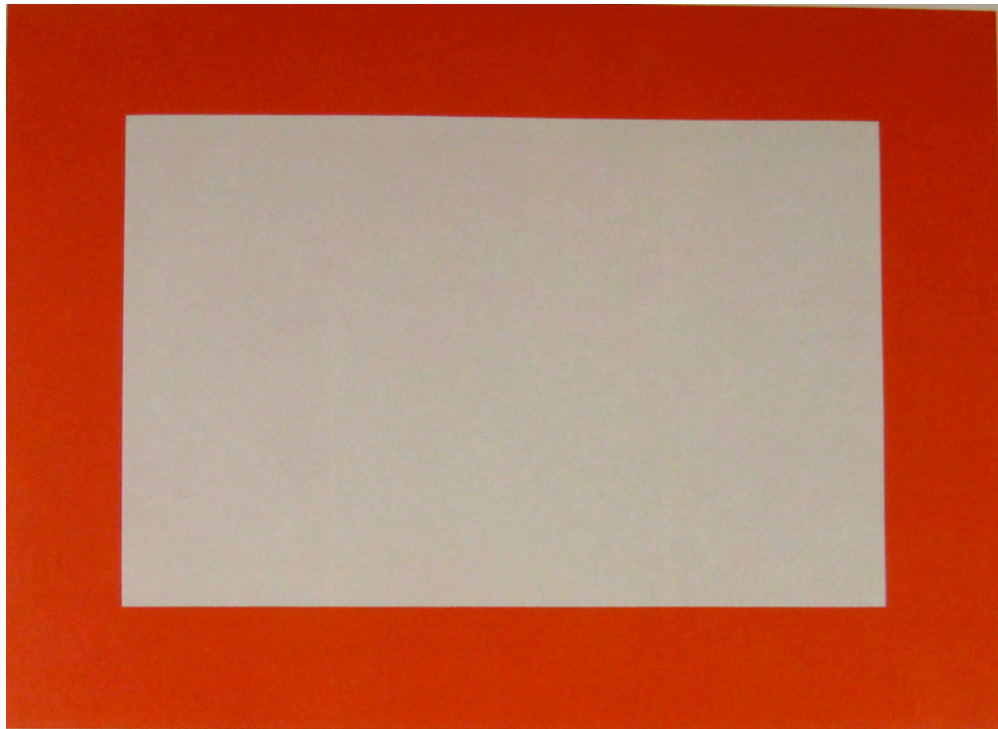
Las figuras de Joseph Beuys y Andy Warhol, marcaron los dos puntos claves del arte de estas décadas. Representaban dos polos opuestos, pero al mismo tiempo estaban muy cerca, a través de su interés mutuo hacia los mitos.

La mitología es historia de un modo condensado. Las imágenes de la mitología expresan las experiencias más primitivas del hombre, se adentran en su oscuro mundo interior. Los mitos de nuestra civilización industrial y de la sociedad del bienestar se adentran también en esos deseos, sueños y anhelos de un paraíso en la tierra.

Beuys y Warhol iniciaron un nuevo capítulo en la historia del arte, no obstante los enfoques de ambos fueron diametralmente opuestos, y trazaron caminos muy divergentes en las trayectorias de los movimientos de la posvanguardia. Lo que no nos cabe duda, es que ambos fueron los ejes de los laboratorios del arte.

En realidad generaron dos culturas opuestas, que se consolidaron en Europa (más concretamente en Alemania). Una parecía buscar refugio en los mitos del pasado, tras una sensación de confusión y catástrofe y la otra ubicada en América, obsesionada por el presente y aparentemente rebosante de optimismo.

Construyeron de algún modo un puente, evitando el laberinto de los principios estéticos del Minimalismo que se proyectaba en algunos ámbitos del centro de Europa, y que desarrollaron artistas de gran interés como es el caso de **Donald Judd**.



Donald Judd . Sin título. Xilografía impresa en cadmiun yellow. 1988-1990

En el ámbito del grabado, las cuestiones políticas y teóricas que estaban afectando al mundo del arte, serán también el telón de fondo del grabado contemporáneo. De los artistas alemanes se nutre gran parte de la producción gráfica más interesante. Artistas como **Georg Baselitz**, **Anselm Kiefer** y A. R. Penck, fueron presentados en Nueva York, así como también la obra de **Sigmar Pollke** y Gerhard Richter, que aún no siendo grabadores específicamente, algunos de sus trabajos realizados en gráfica de los años 60 y 70 fueron acogidos en América con gran fascinación, como expresa Wye⁴⁰

La influencia decisiva a este medio de talleres como Tamarind Print Workshop o Universal Limited Art Editions, que se fundaron en los años 50, tuvieron una repercusión decisiva en la exploración en este medio por parte de numerosos artistas plásticos que provenían de otros ámbitos diferentes al mundo del grabado.

Comprendiendo las diferentes técnicas gráficas, la obra de los creadores se infiltra por medios que aún siendo tradicionales, como es el caso de formatos como el ya conocido

⁴⁰ Deborah Wye, *Op.cit*

libro ilustrado, libro de artista o las ediciones de carpetas y portfolios; suponen el renacimiento del grabado, al que se fueron incorporando críticos y coleccionistas, cada vez con más interés.

El grabado en el que se incluían procesos o patrones fotográficos, fue aportando nuevos cambios al ámbito de la creación y, se integraron en sus talleres recursos y procesos de innovación tecnológica, derivando hacia una **extensión de los conceptos "original y reproducción"**, que tanto habían limitado y condicionado el campo expresivo de la gráfica.



Rosemarie Trockel . "Die Rose von Kasanlack". Fotograbado. 1986

4.3.

Del estarcido medieval al Street art.

Vamos a realizar un salto importante en nuestro discurso, para situarnos frente a un proceso nuevo, el cual pretendemos revisar para comprender su similitud con respecto a la xilografía, por su modo de concebir la imagen y por su proceso técnico de construcción. Nos referimos a la técnica del **Estarcido o Stencil**.

Básicamente es un recurso de estampación que se fundamenta en el uso de una plantilla o registro, consistente en una imagen en silueta recortada. El recorte de la forma, puede ser realizado dejando en hueco su interior o bien utilizando la forma como superficie para utilizar el exterior de su silueta.

Su aplicación es sencilla: una vez construida la plantilla, se procede a colocarla sobre una superficie (papel, tela, pared,...) y a través de ella, bien por su silueta interna o por su contorno externo, se aplica una pintura con la ayuda de una brocha, esponja u otro utensilio. Una vez aplicada esta capa de pintura, levantaremos la plantilla, quedando registrada la forma sobre la superficie.

Sin duda se trata del más antiguo de todos los sistemas de registro de una forma, ya que será en las cavernas prehistóricas donde se realizaron los primeros ejemplos de estas estampaciones como recoge Dawson ⁴¹. **No se trataba de estampar la huella, sino de registrar la forma.** Es un tratamiento diferente al procedimiento de aplicar las manos una vez impregnadas en pigmento para dejar su huella y marcarlas sobre la pared de la roca. El Stencil necesita de una visualización previa de la forma a estarcir a través de su contorno.

Como recurso se ha venido utilizando en otras ocasiones y así podemos encontrar otros datos que sitúan este procedimiento en Egipto 2500 años a. de C. Existen estarcidos en

⁴¹ "En las cavernas de Tibbran, Cargas y Maltrueso, en los Pirineos, existen 200 impresiones de manos en ocre rojo y negro de manganeso, que representan los primeros ejemplos de impresión con plantilla, ya que está realizadas de forma negativa, soplando el color con una caña o hueso hueco alrededor de las manos, apoyadas en la pared".

John Dawson: Guía completa de Grabado e impresión: técnicas y materiales.- Madrid: H. Blume, 1982, p.122

la decoración de las Pirámides y los Templos, así como en la decoración de las cerámicas y otros objetos en Grecia.

En el Extremo Oriente hacia los años 500 y 1000 a. de C. la reproducción masiva de la imagen de Buda parece haber dado origen a la fabricación de plantillas para reproducir su dibujo, relata Dawson⁴². En Japón parecen haber sido más sofisticados los métodos para ejecutar algunos de sus procedimientos para estampar los tejidos y haciendo uso de sus minuciosas habilidades, parece ser que generaban plantillas de motivos bastante complejos, los cuales debían sujetar con finos hilos de seda o cabellos humanos estableciendo las uniones o puentes de las diferentes partes de la silueta.

Como sabemos, del estarcido recoge su fundamento el sistema de estampación de la serigrafía.



Plantillas / Estarcidos. Berlín (imagen urbana actual)

Nos parece muy interesante destacar que ya en los antiguos grabados xilográficos europeos de la Edad Media, también se utilizaba la técnica del estarcido para colorear

⁴² Jhon Dawson, *Ibid.*

las escuetas imágenes de trazo negro que ilustraban y reproducían los dibujos iluminados en libros, naipes o estampas religiosas de producción en serie y que incluso si buscamos más atrás, este recurso ya aparece en las ilustraciones de los manuscritos anteriores a la utilización de las técnicas de impresión, siendo éste empleado por algunos iluminadores medievales, como escribe Eisenstein ⁴³.



"Plotino. Crónica de Nuremberg". Xilografía iluminada con estarcidos. Siglo XV

⁴³ "Pese a que algunos iluminadores medievales dispusieron de libros de modelos y conocieron las técnicas de estarcido, la reproducción precisa y detallada fue algo imposible de lograr hasta la aparición de la xilografía y el grabado."

Elizabeth Eisenstein, *Op. cit.*, p. 34

Los procesos técnicos normalmente no surgen como hechos aislados, sino que suelen ser el resultado de la búsqueda de soluciones para cubrir carencias, o mejorar aspectos que otros procedimientos no facilitan. A menudo, los procesos no se utilizan solos o en estado puro, sino que su interacción con otros hace que se enriquezcan sus potenciales expresivos. Esta combinación de dos procedimientos de estampación para la resolución de las estampas en una etapa tan temprana, nos parece muy interesante dado que supone el inicio de la fusión de los procesos y lenguajes gráficos; asunto este de gran interés para nuestro estudio enfocado a las técnicas mixtas en los procesos de creación.

Si analizamos el proceder al realizar una plantilla o silueta para estarcir, comprendemos que el método exige la continuidad del trazo para definir los contornos de la forma. Definir un trazo de línea negra, implica recortar a los dos lados del trazo, construir su silueta es ir recortando por los perfiles del dibujo pensando en zonas de blancos y de negros, de vacíos y de llenos. Por la dificultad de los pequeños detalles conviene simplificar al máximo las formas, sintetizar la construcción de los elementos que configuran el motivo...

Si nos fijamos sólo un poco, es fácil encontrar un paralelismo directo en el planteamiento y el concepto que interviene en la construcción de la imagen de los primeros grabados en madera. El proceso es similar a como se procedía en el tallado de los tacos de las primeras xilografías de los siglos XIII o XIV que perseguían la reproducción de los dibujos a pluma. Volvemos al planteamiento que analizábamos en nuestro primer capítulo sobre la construcción del signo.

La diferencia entre estos dos procesos reside básicamente en el método de estampación, pero son coincidentes en muchos de sus aspectos sobre el modo de concebir y construir la imagen.

El recurso de la plantilla o estarcido es utilizado en la actualidad con fines decorativos en ocasiones, pero también como procedimiento inmerso en los procesos técnicos de la serigrafía y por los artistas que practican el Street Art en sus intervenciones callejeras, como es el caso de Shepard Fairey o Banksy, artista que revisaremos en el capítulo quinto.

Desde luego es una pirueta tremenda la que realizamos en este salto por la historia de las técnicas y recursos implicados en los procesos gráficos. Pero sólo a través de estas conexiones extremas podemos entender las razones que subyacen en el desarrollo de los lenguajes.

Existe igualmente una similitud muy extrema entre el artista plantillero del Street Art y el xilógrafo artesano de la Edad Media. Ambos son en su mayoría personajes anónimos, desvinculados de algún modo de los atributos de autoría de la obra artística, con poco reconocimiento social y sin un vínculo directo con el mercado del arte.

Dejaremos este punto abierto, sin ahondar mucho aún en estos aspectos, pero lo trataremos puntualmente al analizar la singularidad del autor Banksy.

La serigrafía como sistema de impresión no es el objetivo prioritario de esta investigación, pero sí nos interesa indagar en sus fundamentos técnicos y observar su paralelismo. Como heredera directa del procedimiento del estarcido, su proceso técnico básicamente consiste en obturar partes de la malla, de una pantalla serigráfica, para que la tinta no pueda penetrar a través de estas zonas. Las partes o zonas que quedan descubiertas de la pantalla, son atravesadas por la tinta e imprime el papel o cualquier otro soporte de impresión.

Su origen es bastante artesanal, pero su desarrollo la ha situado como el sistema más industrial y mecanizado, dentro de los procedimientos tradicionales de estampación.

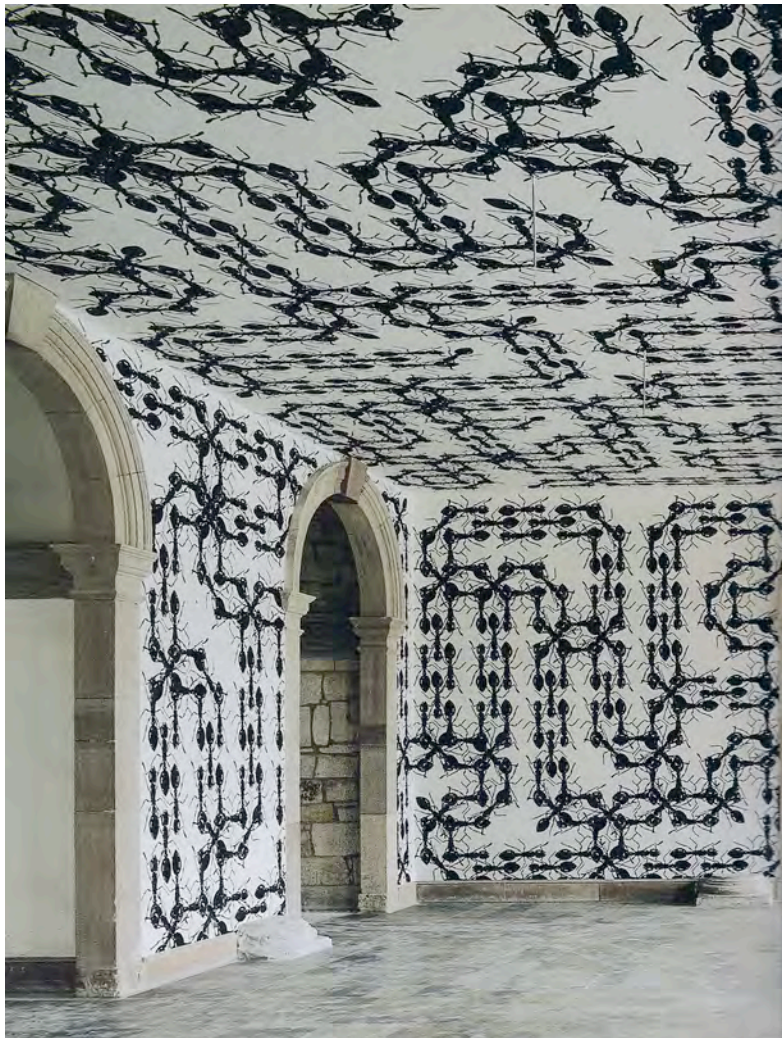
La técnica de utilizar una brocha para hacer pasar el color a través de la trama de la pantalla, fue una de las características de la primera patente de serigrafía que le fue otorgada a Samuel Simon en Manchester.

William Morris fue quién utilizó más frecuentemente, como diseñador e impresor, este sistema.

El auge de la serigrafía comercial tuvo sus primeras aplicaciones gráficas en los Estados Unidos, entre 1906 y 1910, siendo durante la primera Guerra Mundial cuando se utilizó como sistema para imprimir banderas, estandartes y distintivos.

El primer reporte fotográfico, en este procedimiento, se produjo en 1915 en los Estados Unidos y a partir de este momento inició su andadura en los medios industriales con una finalidad comercial.

Si nos centramos en los recursos propios del campo de la serigrafía, una de las características más positivas que se le atribuyen, como procedimiento para la impresión industrial, es la inmediatez del procedimiento, su facilidad para la ejecución de grandes tiradas, lo cual hace que sea muy utilizada en medios publicitarios para proyectos de difusión muy amplia, así como la posibilidad de ser incorporada a multitud de soportes. Esto último no hace sino ampliar el concepto y posibilidades de fragmentación de la imagen al que nos referíamos en el capítulo anterior, haciendo viable **la extensión y expansión de las imágenes.**



Peter Kogler. Intervención. Serigrafías. Documenta 9. Kassel. Alemania. 1992.

Las intervenciones sobre el espacio, serán objetivos de los proyectos contemporáneos. Los medios como la serigrafía facilitan la multiplicación y expansión de la imagen a otros soportes y contextos nuevos.

El particular atractivo de la serigrafía para la producción de la imagen a color, la situó dentro del principal punto de mira de algunos artistas del siglo XX. Durante **los años 60** artistas como **Rosenquist** o **Edward Ruscha** ofrecían una serie de trabajos en este medio aprovechando las ventajas y las influencias de un tipo de trabajo industrial como proyección a la creación artística.

Podemos visualizar sin duda las conocidas imágenes realizadas en este medio por **Andy Warhol** o **Roy Lichtenstein** dentro del movimiento Pop Art.

Existen razones de tipo conceptual y estético, además de las específicamente técnicas, para comprender el interés de la incorporación de este medio en los lenguajes de los artistas más influyentes en las corrientes artísticas de la década de los años 60 sobre todo en Estados Unidos y que en inicio parecía tener solamente finalidades industriales. Hacia 1952, el artista **Eduardo Paolozzi** plantea un cambio sobre los objetivos del arte contemporáneo en una discusión intelectual sobre el impacto de la cultura popular, la tecnología y la ciencia en el arte contemporáneo y su proyección a la sociedad. Forma el Grupo Independiente que incluía al artista **Richard Hamilton**, el crítico Lawrence Alloway y los arquitectos Alison y Peter Smithson.

Paolozzi y otros miembros del grupo Independiente utilizaron la fotografía comercial y las técnicas fotomecánicas para presentar sus versiones transformadas de lo cotidiano. En 1957 el maestro **impresor Chris Prater** abrió lo que se convertiría en el famoso estudio tienda de **Serigrafía Kelpra**, como narra Wye⁴⁴ en Londres.

Prater era esencialmente un impresor comercial, pero demostró ser uno de los técnicos de mayor inventiva y capacidad de experimentación en la corta historia de la serigrafía.

Paolozzi colaboró con Prater en 1962 y realizó el portafolio "As is When", que es considerado una de las obras maestras de la serigrafía.

Continuando con las descripciones sobre este contexto que describe Wye⁴⁵, otro de los proyectos realizados con Kelpra fue el libro "Moonstrips Empire News", que viene a ser un compendio psicodélico de los textos y las imágenes que incluye 101 serigrafías, con

⁴⁴ Deborah Wye & Wendy Weitman, *Op. cit.*

⁴⁵ Deborah Wye & Wendy Weitman, *Ibid.*

páginas de textos, impresos en una gran variedad de tipos de letras y colores, extraídos en su mayoría de periódicos y revistas, pero reimpresos en formato de libro.

Paolozzi en este proyecto, presenta las hojas sin un orden determinado, invitando al espectador a que sea él quien organice y ordene la edición como le parezca conveniente. El minucioso proceso de disección fotomecánica y su posterior reconstrucción a través de la serigrafía ha permitido crear una visión coherente en todo este laberinto de recortes aparentemente aleatoria de la cultura contemporánea.

Si en la revolución de la imprenta la difusión social del documento impreso supuso la socialización de la cultura, pero también el cuestionamiento de la verdad, de lo que quedaba escrito, de lo que se registraba impreso como valor verosímil. Podemos establecer una línea de equivalencia en este mismo sentido, ya que en estos momentos será cuando a través de los movimientos que se gestan también en talleres de impresores de los medios artísticos, parecen alzarse voces en búsqueda de cuestionar la verdad, de plantear a la sociedad desde las artes gráficas lugares desde donde reivindicar política social y culturalmente.

El artista **Richard Hamilton** utiliza por ejemplo la fotografía como vehículo para su lenguaje y utiliza el equívoco con la realidad combinando fragmentos dibujados a mano con representaciones reales, fusionando también aquí, al igual que los iluminadores medievales imágenes impresas, estarcidos serigráficos, encolados.....

De hecho el trabajo de Hamilton resume el papel fundamental que la fotografía comenzó a jugar en el arte impreso en la década de los 60. Según escribe Wye⁴⁶, Hamilton quería hacer arte sin una apariencia de autoría, y utilizaba la masa de reciclaje de los medios de comunicación a través de fotografías que reconstruía en nuevas composiciones. Fue este su planteamiento fundamental y, el estilo se convirtió en una cuestión de los medios de comunicación más que el resultado de la mano del artista.

La serigrafía y el enfoque propuesto por los artistas que trabajan en este contexto de los años 60, vuelven a plantearnos un aspecto de gran interés como tema para ahondar en

⁴⁶ Deborah Wye & Wendy Weitman, *Ibid.*

él. Nos referimos a la autoría de la obra, a la visibilidad del artista, artesano o artista callejero y la proyección social de la imagen de la obra de arte.

A menudo realizan manifestaciones, en el sentido de considerar que **la serigrafía** tiene un cierto atractivo también porque **es menos autógrafa** que el grabado o la litografía, y que no depende de la factura de la mano del artista. En este sentido podríamos afirmar que es un medio para un tipo de grabador moderno. Pero, ¿cuánto de modernidad podemos encontrar en el anonimato del xilógrafo del siglo XIV?. Evidentemente el planteamiento es dispar, no obstante resulta muy interesante este ir y venir de la historia.

Tal vez la relación establecida entre los procesos de realización del grabado en madera y los procesos a través de las técnicas del estarcido y la serigrafía, puedan parecer en apariencia extremos, pero es el interés de esta investigación disertar sobre los límites de los medios y emparentar, de modo mucho más natural, procesos que en su origen y desarrollo mantienen vínculos muy estrechos y que en apariencia pueden parecer ocultos a los ojos de propios y ajenos a los medios.

Podemos comprobar lo paradójica que resulta la similitud de ejecución a través de procesos técnicos que siendo aparentemente distantes, pueden llegar a resultar tan próximos en sus resultados, como es el caso de la obra de los actualísimos hermanos Gert y Uwe Tobias*⁴⁷ y de los cuales nos interesa aquí mostrar una de sus imágenes realizadas en linóleo de gran formato para contrastarla con la obra en serigrafía de Paolozzi, resultando casi inverosímil su absoluta proximidad.

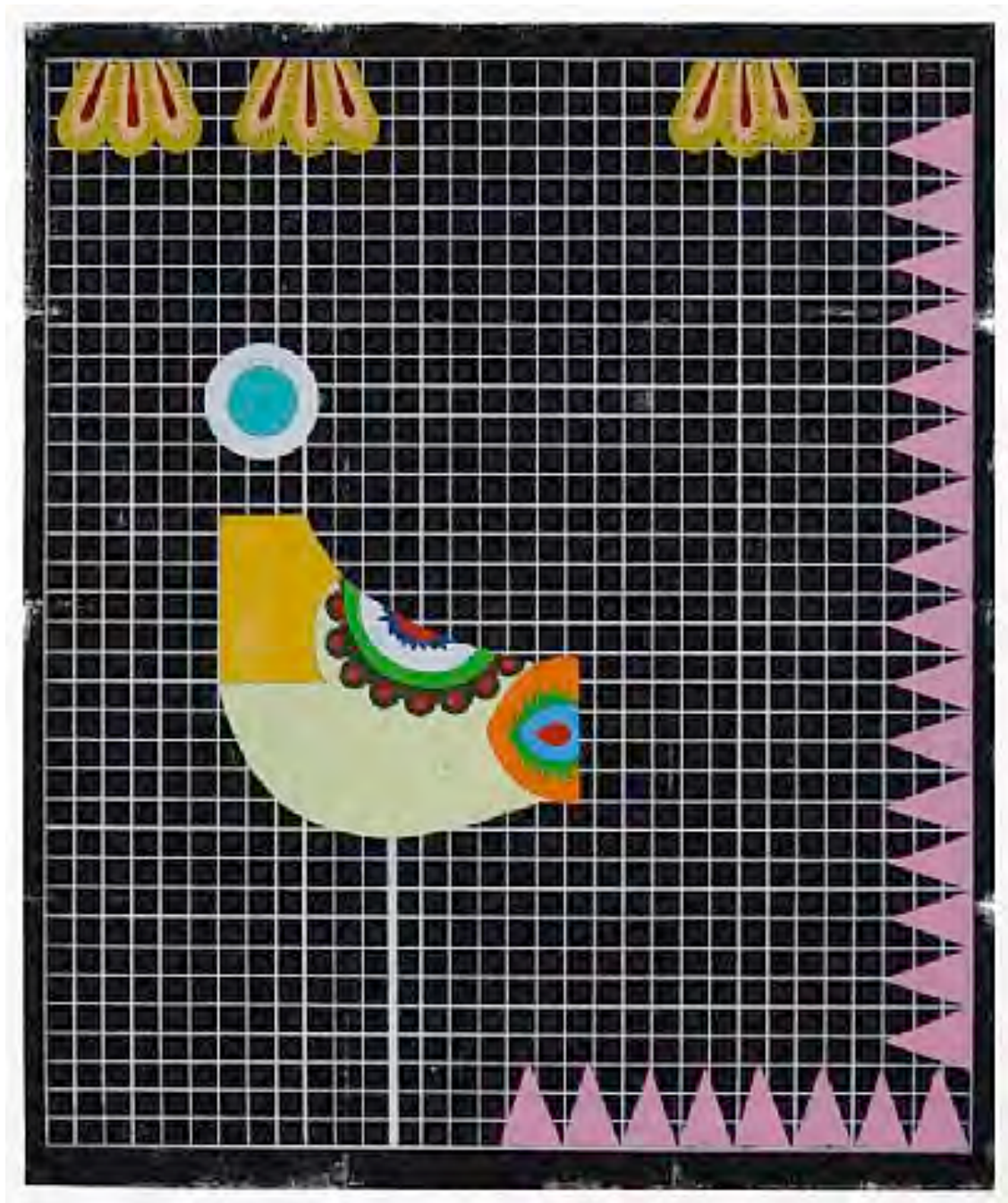
⁴⁷ *Gert y Uwe Tobias (1973), son dos hermanos gemelos, artistas de origen rumano, que viven actualmente en Alemania, con gran proyección en el ámbito de las salas comerciales del arte contemporáneo más actual y cuyo trabajo se centra fundamentalmente en grabados en madera y linóleo a gran formato; aunque su obra incluye también dibujos a máquina de escribir y acuarelas, así como esculturas de cerámica realizadas a mano.

Sus enormes estampas resultan impactantes por los colores intensos y las complejas composiciones gráficas, que parten de fuentes muy diversas, como es el caso de la cultura y el arte populares de Europa del Este, así como de movimientos de la historia del arte como el constructivismo, todo esto dentro de un mundo onírico, divertido e inquietante.

Pero lo que más nos interesa destacar de su trabajo es el empleo, para esas composiciones tan enormes y de tan minuciosos detalles y complejidad de colores y formas, de un medio como la xilografía o el linóleo, que requieren de un alto virtuosismo técnico para conseguir semejante definición y calidad en las imágenes. Cfr. Proyectos 86: Gert & Uwe Tobias *en*: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/56>



Eduardo Paolozzi. "Parrot. Throw away the Ladder from As Is When". Portfolio 15 serigrafías.96 x65,7 cm.
Kelpra Studio. 1965



Gert and Uwe Tobias. Linóleo sobre papel. Sin título. 200x168 cm. 2009

Nos interesa destacar la relación tan estrecha que existe en el planteamiento de estas dos imágenes en su resolución plástica. La imagen de la página anterior se trata de una serigrafía de Paolozzi de los años 60. Sobre esta líneas observamos la imagen de los hermanos Gert and Uwe Tobias del año 2009, realizada en linograbado.

Capítulo 5.

Fragmentos xilográficos encontrados en la obra de nueve creadores contemporáneos de la posmodernidad

La revisión de los nueve artistas sobre los que vamos a tratar en este capítulo, nos sumerge de lleno en el contexto del mundo posmoderno, no solo por cuestiones de temporalidad, sino por el discurso sobre el cual cada uno de ellos establece su proyecto creador. Encontramos sin duda paralelismos concretos entre los elementos que definen la posmodernidad con los conceptos que hemos venido analizando a lo largo de esta investigación.

Así, constatamos que el concepto de **original** que revisábamos como conflicto, por lo que implica de pérdida de lo auténtico en los procesos de multiplicación de la obra gráfica, se vacía ya de contenidos. La vanguardia reivindicará la "originalidad", pero no en el sentido de unicidad o autenticidad, sino como valor de lo diferente. La originalidad como tal se convierte en una metáfora del proceso creador.

Los conceptos de **repetición, secuenciación**, derivados de la multiplicación de la obra, se añaden como partes de los lenguajes de artistas como Malevich, Mondrian, Léger, Carl André o Sol Lewitt, a través de formulaciones que incorporan la cuadrícula modular como referencia.

Conceptos como **autor, lenguaje o fragmentación** serán parte implicada y revisada en las estructuras de pensamiento de la etapa posmoderna.

Veámos en el inicio de nuestro capítulo 3 sobre la fragmentación de la imagen, las diferentes teorías que se fueron gestando en las filosofías del pensamiento. La necesidad de comprender el universo desde la unidad, entraba en conflicto con la evidencia de la **multiplicidad**. Poco a poco las teorías van indagando en las preguntas más complejas del individuo y su relación con el universo. Las relaciones entre verdad y apariencia u

opinión, van dando paso a la Razón (lo que se puede pensar), por encima de las apariencias sensibles y engañosas.

Platón junto con Aristóteles determinaron gran parte de las creencias del pensamiento occidental sobre la noción de "verdad" y la dicotomía entre el saber y la opinión. Anticipaban los debates más modernos entre empirismo y racionalismo, que posteriormente trasladarían los posmodernistas a la distinción entre lo objetivo y lo subjetivo.

Aristóteles mantiene una atención mayor a la materia y la forma sustancial: aquello de lo que están hechas las cosas y por lo que las cosas son lo que son. Planteamiento mucho menos idealista que el de Platón.

La ciencia y su visión atomizada del universo añadieron partículas cada vez más pequeñas a la conciencia del mundo real.

Las corrientes filosóficas posteriores, como los racionalistas Spinoza o Leibniz, el empirismo de Hume o el idealismo trascendental de Kant, proseguirán su meditación filosófica sobre la materia. Ideologías que lideraran las corrientes modernas.

Tal complejidad sobre la materia y su condición en el universo, no se limitó a los ámbitos de la ciencia y el pensamiento filosófico, sino que se fue incorporando a los ámbitos de la cultura y las artes.

Es el caso de las teorías sobre el Caos, la cual traspasó los límites de la literatura, las ciencias sociales y la economía. O la teoría de la Antimateria, que como fundamento de la teoría del Big Bang, por ejemplo, planteaba la generación de energía a través del proceso de aniquilación de la materia por la antimateria. Se fueron estableciendo paralelismos con la desmaterialización del universo plástico.

La teoría de la relatividad de Einstein, planteaba un universo ilimitado y estático, pero poco después fue rectificada para concluir que el cosmos no es estático, sino que se haya en proceso permanente de expansión. Lemaître aportó la hipótesis de que un átomo primitivo originó el Big-bang y dio lugar al universo que hoy conocemos. Hubo por lo tanto un comienzo, que proporcionaba la idea de que **lo múltiple** que nos rodea había tenido un **origen unitario**; de tal modo, el universo que habita el ser humano se pone en relación a los conceptos de multiplicidad y **fragmentariedad**. Se parte de esa gran

explosión originaria que define la tensión entre lo unitario y lo múltiple, y que lo ubica en posiciones ya no solo científicas, sino también religiosas y filosóficas.

Estas indagaciones sobre la variedad dentro de un objeto único tienen su origen, como vimos, en las ideas filosóficas del pasado, pero reflejan y se adaptan muy bien al sentimiento y realidad contemporáneos.

El proyecto "moderno" en sentido cronológico a menudo se restringe al periodo comprendido entre 1860-1930, aunque en muchas ocasiones se extiende hasta el periodo de la postguerra. El paso de la modernidad a la posmodernidad supone el cambio de muchos conceptos sociales: La supremacía de la religión y el determinismo, son sustituidos por la razón, la ciencia, el objetivismo y el individualismo, El sentido de direccionalidad única o la búsqueda de "la pureza", como fin último, da paso a la pluralidad, a la división y "especialización" en áreas diferenciadas.

El fin de las monarquías absolutas transforma el poder de la aristocracia para dar paso a la burguesía y la presencia en la sociedad del ciudadano a través de los procesos democráticos.

Los conceptos de modernidad y posmodernidad transforman el panorama social, político y cultural de las sociedades occidentales. El término posmodernidad se utiliza a menudo como sinónimo de pluralismo

La posmodernidad no cree en el proyecto moderno y lo considera un fracaso como crisis de las ideologías y manifestaciones políticas. No manifiesta una proyección hacia el futuro ni hacia el progreso, sino que por el contrario el desencanto, la disolución de las clases sociales y la globalización de la economía provocan una época de renuncia a las utopías, de individualismo e introspección. Wallis, en el contexto artístico, lo sitúa del siguiente modo:

"Los teóricos de la posmodernidad en arte tienden a adoptar la táctica de analizar la modernidad a partir de la modernidad tardía, cuya ideología se localiza en los escritos críticos de Clement Greenberg y Michael Fried. Desde esta posición, la modernidad equivale a una búsqueda de la <<pureza>> (...) Según los posmodernos, son piezas que forman parte de una práctica agotada, cuyo

convencionalismo ya no puede recibir nuevas inflexiones. La apuesta por la pureza ha concluido en una cosificación de los medios - el arte posmoderno se da entre, a través o al margen de los medios, o bien emplea materiales nuevos o abandonados (como el video o la fotografía)-. Tanto la historificación que propicia el museo, como la mercantilización que genera la galería, neutralizan el objeto artístico- de ahí que el arte posmoderno se de en espacios alternativos y adopte múltiples formas, a menudo dispersas, textuales o efímeras. Al igual que se reforma el lugar del arte, también el papel del artista se transforma, los valores que hasta ahora autentificaba el arte se ponen en entredicho. En pocas palabras, el campo cultural se transforma, la significación estética se despliega. (...) El concepto de <<textualidad>>, tal y como se entiende aquí, tiene un cariz postestructuralista, es decir, se entiende que el signo no es estable, que no encierra de suyo un significante y un significado. De forma similar, las obras posmodernas no serían una especie de <<libro>> sellado por el autor original y con un sentido definitivo, sino más bien un <<texto>> que se puede leer como un tejido polisémico de códigos. Así, cuando Barthes escribe a propósito de <<la muerte del autor>>, los posmodernos infieren la <<muerte del artista>>, al menos en tanto que originador de un sentido único."¹

La publicación de Jean- Francois Lyotard en 1979 de *la condición posmoderna*, definió y asentó las bases teóricas de la posmodernidad desde un punto de vista filosófico.

De algún modo plantea el fracaso de las cosmovisiones por las que el hombre se ha guiado, planteando como pasada la época de los grandes relatos o "metarelatos".

El concepto de posmodernidad como tal, aborda un amplio número de movimientos artísticos, culturales y filosóficos del siglo XX. Se manifiesta tanto en Europa como en los Estados Unidos a mediados de los años 70, y abarca movimientos como la transvanguardia italiana, el neoexpresionismo alemán, el minimalismo o el neoconceptualismo.

Así como la vanguardia se basaba en la innovación y la experimentación, el arte

¹ Brian Wallis: Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación.- Madrid: Akal, 2001, p. p.189-194

posmoderno se manifiesta a través de la hibridación, el eclecticismo, la mixtificación, el nomadismo y la deconstrucción. Se crea a través de la mezcla de estilos y la reinterpretación.

Con este panorama el artista se mueve transitando por cualquier época o tomando cualquier referencia conceptual e iconográfica, resultando de esta mezcla una suerte de pastiche asumido como tal, lo cual desborda en ocasiones los límites de lo fragmentario. A finales de los sesenta, Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida, los tres pensadores más activos de la Deconstrucción, proclamaron la **crisis de la autoría**, vinculada a la crisis del *yo*. Así, la autoría se convierte en el espejismo de la propiedad intelectual.

"Hoy en día sabemos que un único sentido, "teológico" en cierto modo (pues sería el "mensaje" del Dios-Autor), sino por un espacio multidimensional en el que concurren y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura(...) como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores sentimiento, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida que retrocede infinitamente"²

² Roland Barthes: "La muerte del autor", en El susurro del lenguaje. más allá de la palabra y la escritura.- Barcelona: Paidós, 1987, p.p. 69-70

5.1.

Entre el gesto y el icono. Georg Baselitz.

CONTEXTO

GEORG BASELITZ, es para nuestro estudio un artista que recoge en su obra, de un modo directo, el interés que el arte gráfico aporta a un proceso de creación. Analizaremos su trabajo inmersos en los medios técnicos de la xilografía y el linograbado, medios que él incorpora a sus proyectos como una herramienta, a través de la cual construye y deja constancia de su proceso de pensamiento. En paralelo trabaja también en los campos de la pintura y la escultura.

Como ya hemos descrito en el capítulo cuarto, surge en Alemania a finales de los años 70 un movimiento artístico, o más bien una serie de artistas, que en algunos ámbitos se les etiqueta como "neoexpresionistas", los cuales reaccionan al nacionalismo. Extendiéndose rápidamente hacia Europa y Estados Unidos, retoman y se inspiran en el Expresionismo Alemán de Kirchner, Heckel, Beckman... surgido a finales del XIX y principios del XX, pero también en la tradición germánica de Durero, así como en la pintura Flamenca de Rubens o Rembrandt; y al igual que el primer expresionismo, toman especial fuerza e interés en el ámbito de la pintura.

Es un movimiento de especial importancia para el desarrollo posterior del arte de este siglo, y en él se sitúan artistas como el autor que vamos a revisar Georg Baselitz, así como otros nombres: Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Jörg Immendorff, Sigmar Polke, A.R. Penck...

Existe en este momento una especial preocupación por la situación social desde un punto de vista muy crítico, como una reacción a la situación de abatimiento después de la II Guerra Mundial, entendiendo esta vuelta a la pintura como el medio más eficaz para hallar la razón histórica de su presente y en cualquier caso, como un modo de enlazar con sus raíces y su tradición cultural.

La tradición expresionista en la pintura alemana es notablemente superior a la de otros países europeos. Esta actitud en la representación, se puede identificar como propia en el norte de Europa.

Después de la Segunda Guerra, se intentó imponer un nuevo orden, anulando de algún modo toda la tradición alemana tanto cultural como social, y con ello la castración y sumisión del individuo.

El pasado de este pueblo parecía estar condenado a la desaparición, y al enterramiento de su historia. Con la ocultación de su memoria se podían conseguir parte de los objetivos más perversos de los gobiernos.

Intelectuales y artistas alemanes colocaron en primer plano estos problemas aún a pesar de correr un gran riesgo personal, como consecuencia de este enfrentamiento con el régimen político.

Después de la Segunda Guerra Mundial, en el arte alemán se filtran las corrientes artísticas que llegan desde París, y New York. Pero será con la figura de Joseph Beuys (1921-1986) con quien Alemania se sitúa en el centro del arte en Europa.

Se produce en Alemania una clara división en los planteamientos de las dos propuestas artísticas y, se inicia internacionalmente el reconocimiento de la identidad específica en la pintura alemana de este momento.

El Neoexpresionismo Alemán trata de recuperar la memoria histórica y cultural de este país, como elemento que aparecerá en los planteamientos artísticos de sus creadores de un modo libre, abierto y con unas visiones a menudo muy críticas con lo social.

George Baselitz, cuyo nombre auténtico es Hans Georg Kern*³, nació en Deutschbaselitz, Sajonia en 1938, y creció en lo que sería la Alemania Oriental, pero posteriormente emigró al Berlín Oeste cuando era muy joven. Es considerado a menudo como uno de los máximos exponentes del neoexpresionismo, a pesar de no ser compartida por él esta contextualización de su trabajo ya que su personalidad artística es claramente mucho más compleja. Pero sin duda Baselitz es uno de los artistas alemanes más importantes de su época y tiene un papel crucial –al que ha contribuido su labor

³ *Será en 1961 cuando adopte el nombre de Georg Baselitz, como tributo a su tierra natal.

docente- en la nueva generación de artistas figurativos que surgieron en Alemania y otros países occidentales en los últimos años de la década de 1970 y durante la de 1980.

Sus primeros trabajos estuvieron influenciados por la aprobación oficial del realismo socialista. Esta presión desaparece poco después tras su formación en el Oeste alemán. Su lenguaje plástico fue derivando y concretándose en la pintura informal. Dentro de su biografía*⁴ encontramos algunos datos curiosos y de interés para la comprensión y análisis del desarrollo de su obra. Así parece ser que en su formación, aún muy joven, asiste en la población de Kamenz, al Gymnasium local en cuyo hall de reuniones se encontraba una reproducción de una pintura de Louis-Ferdinand von Rayski, que marcará una huella en su proyecto artístico.

Hacia 1955 es rechazado para ingresar en la Academia de Arte de Dresde, no obstante se inscribe para estudiar en la Hochschule für bildende und angewandte Kunst, de Berlín, donde establece contacto con A.R.Penck, y de la cual es expulsado dos meses más tarde por cuestiones sociopolíticas. En 1957 aprueba el ingreso en la Hochschule der Künste de Berlín Occidental, donde se sumerge en las teorías de Wassily Kandinsky y Kasimir Malevich. A partir de ese momento se instala en Berlín Occidental, donde conocerá a la que luego será su mujer Elke Kretzschmar, con quien trabajará en el estudio y producción de muchas de sus series de gráfica.

Ya en 1960 inicia una serie de trabajos sobre el tema de la **anamorfosis** y estudios sobre el arte de los enfermos mentales. Será en esta década también cuando inicie sus primeras estampas realizadas en grabado calcográfico, en un acercamiento al medio que se inicia de un modo tímido y progresivo.

Trabajando en 1966 en la serie de pintura *Héroes*, incluye en ésta su primer trabajo de gran formato *Los grandes amigos*; continuando con este proceder, produce posteriormente también a gran formato las pinturas de la serie *Hombres del bosque*.

El formato de grandes dimensiones es una opción a la que Baselitz ha recurrido, y no de un modo casual. A menudo estas decisiones que un artista toma para la presentación de

⁴ *Para una información más exhaustiva en este sentido consultar bibliografía de artistas

su obra no se cuestionan o quedan en silencio, pero evidentemente responden al consecuente planteamiento de su proyecto creador.

La ampliación de un formato es una decisión que puede leerse como una proyección sobre la presencia que el autor desea manifestar en el contexto artístico.

La obra de Baselitz no es una voz callada y, muy al contrario, manifiesta una implicación y compromiso de alto nivel con lo político y social a través del arte. En palabras del propio autor:

"En el arte es una cuestión de cómo y por qué medios uno se afirma a sí mismo".⁵

En el desarrollo de su trabajo ha manifestado siempre un interés en el estudio de **otros autores** y movimientos pictóricos, como fue el caso de los trabajos gráficos del Manierismo, como él mismo expresa:

"Mi actividad de grabador no está necesariamente ligada a mi afición por la colección de grabados. En Florencia, descubrí que existían grabados de gente que apreciaba mucho, como Pontorno, Roso, y la Escuela de Fontainebleau. Encontré sus estampas en el mercado y las compré solamente porque era exactamente lo que me interesaba en pintura. No por ello me convertí en un coleccionista en general, pero a través de ciertos grabados pude subrayar mi visión y mis teorías. Pienso esencialmente en los trabajos de la Escuela de Fontainebleau, pues en ella reinaba una libertad casi revolucionaria en comparación con Alemania. Por lo tanto, un grabado que se distinguía completamente del grabado de reproducción, que no respetaba esa estratificación espacial, los espacios del cuadro, sino que era más bien ornamental, en un modo muy poco convencional -casi tipográficamente ornamental-. Eso es lo que me interesaba, y yo creía que en el grabado realizaba cosas semejantes. El concepto de manierismo que planea por ahí encima no vale mucho para el grabado, verdaderamente, porque no existen ejemplos en el grabado que fundamenten ese manierismo (...). Curiosamente, el grabado, en aquel tiempo

⁵Georg Baselitz, Exposiciones y retratos de artistas. Goethe- Institut, Online- Redaktion. Góethe Instituto, traducción Jonathan Uhlener, en : <http://www.goethe.de/kue/bku/kpa/en1921170.htm>

se emancipó. El grabador, el pintor, el dibujante son gente que no hace más que esto, que se manifiestan solamente en ese terreno, que no tienen ninguna existencia fuera. Hay gente que ha hecho quinientos aguafuertes y de quien no se conoce nada más, ni cuadros ni dibujos. Se encuentran malísimos pintores o dibujantes que han dejado magníficas estampas, por ejemplo Schiavone. Es sorprendente. Y en mi opinión, esto se repite en Jacques Villon, por ejemplo. Su grabado es inhabitual, impresionante, independiente, sin ejemplos hasta entonces. Por mucho que sus medios sean habituales, la formulación que inventa el grabado, no la ha encontrado en la pintura, como tampoco otro hubiese encontrado en el grabado. Así pues, se constata la existencia de un espíritu particular, de un intelecto que no pertenece a la pintura".⁶

Baselitz se inspiró en la obra del pintor alemán Louis Ferdinand von Rayski, como ya hicimos referencia anteriormente, considerado predecesor de la tendencia impresionista en Alemania, retratista y pintor de la aristocracia Sajona y Francesa del siglo XIX. Una obra de este artista titulado *Descanso de caza en el bosque* de 1859, sirvió a Georg Baselitz en 1969 como motivo para su primer cuadro invertido y, al cual titulará *Bosque de cabeza (Der Wald auf dem Kopf)*, al que seguirán la serie *Amigos*, también invertidos, recurso del que ya no se desprenderá como seña de identidad, que justifica y utiliza como actitud de rebelión contra academicismos y ruptura de normas.

⁶Georg Baselitz, " Un análisis complementario: Consideraciones sobre el grabado recogidas por RMM" en: Grabados, Gravures, Prints 1964-1990,-(catálogo exposición), Valencia: Ivam Centre Julio González 1991-1992, p. 13



Ferdinand von Rayski. "*Descanso de caza en el bosque*". Óleo sobre lienzo. 1859

En los años siguientes expondrá regularmente en la galería muniquesa Heiner Friedrich, donde la mayor parte de los trabajos serán paisajes, pero en los que el tema principal para Baselitz será la "pintura dentro de la pintura".



Georg Baselitz. "Der Wald auf dem Kopf"(bosque de cabeza). Óleo sobre lienzo.1969

Se van organizando progresivamente exposiciones de su obra gráfica y pictórica, que podemos constatar en su biografía*⁷, donde los motivos son siempre puestos cabeza abajo.

La inversión de las figuras es un recurso expresivo que podemos ver y analizar también en la obra de otros artistas plásticos, como Goya, Bacon William Blake, lo cual es muy interesante revisar, no sólo desde el punto de vista formal, sino por las implicaciones expresivas y como actitud de protesta y rebeldía, frente al sufrimiento implícito en las temáticas de cualquiera de estos autores.

⁷ *De la relación de exposiciones y series, se puede ampliar información consultando bibliografía de artistas

Sobre las razones de Baselitz para imponer esta incómoda lectura de las imágenes, podemos sugerir la de una actitud radical, que él mismo explica en una entrevista con Donald Kuspit al considerarse un pintor abstracto, entendiendo este concepto como un alejamiento de la imitación o del naturalismo, tomando una distancia tan extrema que rompe con el orden establecido, en el cual no cree y pretende alterar.

En esta entrevista Baselitz aclara:

".. Yo nací en un orden y un entorno destruido, en una sociedad destrozada, y no quise restablecer ese orden: ya he visto demasiado del famoso orden. Me vi forzado a cuestionarlo todo. No tengo la sensibilidad, la educación o la filosofía de los manieristas italianos, pero soy un manierista en el sentido de que deformed las cosas".⁸

Baselitz se define como naïve (ingenuo) y gótico, así como identificado con los **manieristas**. En este sentido es muy interesante el análisis que encontramos en el trabajo de investigación de María Fernanda Álvarez Gil, de la Universidad Autónoma de México:

"Para Baselitz, una adhesión al orden y su representación significaría un apego a la realidad tal cual es o un naturalismo con el que no se encuentra para nada de acuerdo. Como él mismo plantea, se vio obligado a objetar e impugnar todo, y su manera de hacerlo fue a través de la pintura y del arte, con imágenes perturbadoras y directas, El manierismo al que él hace alusión en esta entrevista, se asemeja al desarrollado por Arnold Hauser en su libro *El manierismo, la crisis del renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Aquí, este autor, partiendo a su vez de Max Dvorkin, explica la ruptura manierista con el clasicismo renacentista como una buscada voluntad de expresión en la cual toda unidad y cohesión en la imagen se pierde. Este antinaturalismo y fragmentación, son fruto, según Hauser, de la

⁸ Donald Kuspit: "Interview with Georg Baselitz", en: *Art forum* (New York) Vol. XXXIII, No. 10 (Summer 1995), p.p. 74-75
www.deartesypasiones.com.ar/.../Georg%20Baselitz.doc

alienación -en el sentido marxista de la pérdida de la totalidad individual- que siente el artista manierista frente a una sociedad e individuos cada vez más despersonalizados y confundidos debido, entre otras cosas, a la mecanización y a la especialización crecientes de las disciplinas. Todo ello aunado a una existencia cada vez más racionalizada que no daba lugar ya a la magia ni a la mística como explicación de los fenómenos del mundo. Como reacción y como denuncia, el artista manierista, al igual que Baselitz lo haría siglos después, altera la imagen y descompone el espacio de representación".⁹

En la obra de Baselitz, van apareciendo temáticas que utiliza de modo repetitivo, pero que contienen una gran carga simbólica y contenido político y social. Así van apareciendo las series con motivos de pájaros, las series del bosque, los amigos, los héroes, las banderas, el águila, los retratos, y las figuras humanas en escenas diversas, suelen ser el repertorio de su extensa obra.*¹⁰

La **repetición** es un recurso que utiliza en su proceso creador y del cual como concepto hemos desarrollado un análisis en capítulos anteriores. Definiremos más en concreto en la obra de Baselitz lo que en su obra tiene de interés explícito este concepto, pero sí queremos referirlo también al contexto del análisis de su obra, en lo referente a la recurrencia a otras obras de la historia del arte.

Casi haciendo una alusión directa a lo que Walter Benjamin plantea en su discurso sobre la *obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en la copia o inspiración sobre las obras de los grandes maestros o los métodos clásicos, Baselitz actúa como un principiante que copia sus modelos, y se adentra tanto en este concepto,

⁹ María Fernanda Álvarez Gil (Tesis de postgrado): La sensibilidad expresionista más allá de la vanguardia histórica: un análisis de parte de la obra de Francisco de Goya y Georg Baselitz.- Facultad de Filosofía y letras. Universidad Autónoma de México, 2008

¹⁰ *Para más información consultar en bibliografía del autor o en:

Franz Dhaem: Georg Baselitz.- Cologne: Taschen, 1990.

Donald, Kuspit: "Interview with Georg Baselitz." Artforum (New York) Vol. XXXIII, No. 10 (Summer 1995), p. 74-79.

Diane Waldman: Georg Baselitz.- New York: Guggenheim Museum, 1995.

Georg Baselitz: Paintings, 1960-1983.- Textos Richard Calvocoressi. London: Whitechapel Art Gallery, 1983.

www.deartespasiones.com.ar/.../Georg%20Baselitz.doc - *Op. cit.*

que una vez inicia el proceso de alusión a una obra concreta, no cesa de repetirla y repetirla para pasar en esa deriva, podríamos decir, a **copiarse a sí mismo**.

No es único este proceso creador y encontramos autores a lo largo de la historia que como sabemos han generado largas series a partir de un mismo modelo; es el caso de las casi cien pinturas de bañistas pintadas por Cézanne, o la obra de la mujer en el puente pintada y reinterpretada alrededor de veinte veces por Edvard Munch, pintor admirado por Baselitz.

RELACIÓN CON LOS MEDIOS GRÁFICOS

Georg Baselitz es uno de los artistas de nuestra investigación, que aunque desarrolla su trabajo a través de **lenguajes** propios de las técnicas pictóricas y escultóricas, ha trabajado también en las técnicas de **grabado** de modo extenso y profundo, generando sus proyectos a través de la elección específica de los procesos de la gráfica de modo consecuente con sus planteamientos plásticos. Su obra gráfica se ha concentrado específicamente en los medios de grabado en madera y linograbado, como procesos prioritarios para el desarrollo y fundamentación de su obra.

Es por esto uno de los artistas claves en nuestro trabajo, para comprender el interés puntual que tienen los medios gráficos en el estudio de la evolución e interconexión de los lenguajes plásticos.

Baselitz reúne en su obra gráfica tanta riqueza expresiva, formal, técnica y temática que hace exquisita la búsqueda entre sus estampas de los recursos y métodos que emplea.

Además nos encontramos con un amplio elenco de entrevistas y testimonios personales, a través de los cuales podemos extraer testimonio directo de sus planteamientos gráficos y plásticos, de los que él mismo habla y explica expresamente sobre el desarrollo de sus procesos dentro del campo del grabado, sus intereses, sus dudas y la relación que establece con otros medios.

En su **obra gráfica** se pueden organizar **tres etapas** o momentos interesantes para revisar su trabajo. La primera etapa recoge sus primeros contactos con el grabado hasta 1974 y la búsqueda de un lenguaje personal, de ruptura con convenciones. La segunda etapa, en la cual trabaja en sus linóleos monumentales, en la que establece un diálogo con su obra pictórica y escultórica. Y la tercera hacia 1981 en la que la intencionalidad gestual y el color compiten con el mismo grado de atención en la superficie de la imagen.

Su primera etapa, la podemos establecer entre 1964 y 1974, en la cual Baselitz introduce en sus grabados las imágenes anamórficas, que de algún modo fuerzan al espectador a mirar desde un punto de vista privilegiado, desde el cual la imagen adquiere una deformación de la realidad. Esta distorsión, no obstante, pretende ser mirada como registro real, para manifestar su malestar como señal de ruptura con el bien socio-cultural del momento. No le interesan en este periodo las cuestiones puramente plásticas, sino que está más preocupado, según sus propios testimonios, por las alusiones a la historia del arte.

Sus primeros trabajos en gráfica, los realiza en técnicas de grabado calcográfico, de trazados lineales, próximos al dibujo, a través de procesos específicos, como el barniz blando, el aguafuerte o la punta seca.

Fascinado por el medio, como él manifiesta, se plantea la recuperación de dibujos antiguos para llevarlos a las planchas, y a pesar de prever un resultado frío y distante, aparecen las sorpresas, tales como la inmediatez y fuerza expresiva del medio; y de resultado de estas primeras experiencias comienza su fascinación por la frescura y carácter específico de las imágenes impresas.

Reflexionando sobre este hecho, en algunos testimonios recogidos, él mismo comenta con una cierta sorpresa, la magnífica dimensión que pone en sus manos el medio gráfico al ser capaz de generar resultados de alto interés, con entidad propia, aún cuando tan sólo se trataba de partir de simples imágenes a través de las cuales realizar una mera transposición a la plancha.

En este sentido son muy interesantes sus cuestionamientos en lo referente a la relación entre el grabado y el dibujo que se plantea al iniciarse en el mundo de la gráfica.

Así, en la serie de imágenes *Triptychon*, incorpora la recuperación de algunos de sus antiguos dibujos; y es a partir de esa lejanía temporal con el dibujo original, donde experimenta una absoluta inmersión en el propio proceso de grabado. Dice fascinado por esta situación:

"Hubiese podido escoger otros modelos, páginas que no fuesen mías: las hubiese convertido en mis grabados (...)" Así que tomé materiales preformulados años antes y los convertí en grabados que se sostienen, independientemente de los dibujos correspondientes. La transposición de una escultura a un cuadro sería probablemente una operación similar. En mi opinión un grabado y un dibujo están tan alejados uno de otro como una escultura y un cuadro, a pesar del hecho de que ambos son planos, y en blanco y negro. Yo nunca quería introducir y dejar que actuase en el grabado la pasión, el salvajismo o la confusión que surge en el dibujo. Quería proceder fría, objetiva, analítica, esquemáticamente, y lo he conseguido".¹¹

A pesar de que cuando realiza sus primeros aguafuertes, el resultado no pareció ser todo lo satisfactorio que hubiera deseado, realiza otros intentos en técnicas de grabado (en barniz blando y correcciones de aguafuerte y punta seca). Aparece entonces una segunda serie de imágenes, donde ya se perfila un primer planteamiento sobre la necesidad de trabajar en el medio no como un proceso de reproducción de sus dibujos, sino como un proceso propio de creación de imágenes, independiente, adentrándose en el lenguaje del grabado.

En estas primeros ensayos, Baselitz se plantea el "carácter definitivo" del grabado en lo que él entiende como una diferencia con el dibujo, por lo que supone de impreciso o fortuito este último.

En un grabado, se trabaja para conseguir una matriz estable definitiva, que además finalice en una posible edición, la cual no hace sino reforzar este **carácter definitivo** con el que Baselitz define al grabado.

¹¹Georg Baselitz: Grabados, Gravures, Prints 1964-1990.- *Op. cit.* p. 10

De este modo y a pesar de que sus inicios en el grabado se desencadenaron de un modo no premeditado, poco a poco su trabajo va acotando un espacio único para los procesos específicos en este medio.

En su primera etapa, Baselitz produce un gran número de imágenes en las cuales entre otros temas crea los que el llama sus "*héroes*" o "*nuevos tipos*" que configuran algunas de las series de sus aguafuertes y barnices blandos, imágenes que representan soldados, personajes mutilados, extraños seres solitarios (*Zwei Soldaten, Typ/ Grüner am Baum*). En estos grabados que se conectan de algún modo con el estilo del realismo socialista del Este, se proyecta no obstante una inquietud existencial del individuo en un mundo extraño, difícil y hostil, lejos de la actitud propagandística del movimiento que marcaba las pautas del régimen político, describe ese mundo solitario del soldado herido, o la vulnerabilidad del ser humano frente a la naturaleza, emanando de ellos una sensación de lo existencial muy profunda, describiendo a través de las imágenes de los soldados heridos o solitarios, los aspectos más vulnerables de la condición humana.



Georg Baselitz. "Grün-Roter" (Verde -Rojo) .1966 y "Sin título". Aguafuerte y punta seca. 32 x 23,5 cm. 1966



George Baselitz. "Typ/Grüner am Baum"(tipo/ verde en el árbol). Aguafuerte y punta seca. 32 x 23,5 cm. 1966



Georg Baselitz. "Zwei Soldaten"(dos soldados). Aguafuerte y punta seca. 32 x 23,5 cm. 1967

En esta época Baselitz realiza también una curiosa serie de trabajos en las **técnicas del Camafeo**, extraños por ser poco frecuentes en su obra los procesos técnicos a través de los que están creadas estas imágenes, así como los planteamientos plásticos claroscuroistas que las construyen, asunto este que no parece interesarle nunca más en su gráfica posterior, y que como según él mismo define:

"(...) el grabado en claroscuro en el momento en que lo practiqué, era algo extremadamente marginal. Era un anacronismo. Y yo fui el único que produjo planchas semejantes. De hecho, era algo que no se hacía, que no funcionaba, que era imposible. Así adopté una posición de bravata. No se trataba de una comparación con los claroscuros históricos del siglo XVI".¹²



Georg Baselitz. " Sin título". Camafeo. 1967

En cualquier caso estas series poco conocidas por no ser iconográficamente reconocibles como características en la extensa y potentísima obra gráfica de Baselitz, sí son importantes en cantidad, y también lo son por lo que suponen de referente para

¹²Georg Baselitz: Grabados, Gravures, Prints 1964-1990.- *Ibid.*, p. 10

comprender el proceso creador que va perfilando los intereses tanto plásticos como conceptuales y temáticos que irán definiendo su obra posterior.

Nos interesa destacar el hecho de la utilización en sus grabados (linóleos o xilografías) la matriz única, o en ocasiones la superposición de matrices (generalmente no más de dos) para obtener efectos de luz específicos o vibraciones del color. La referencia a la técnica del camafeo es directa, huyendo de las relaciones cromáticas de efecto pictórico propias de la cromoxilografía y de la yuxtaposición de los diferentes colores y matrices; Baselitz ahonda en el estudio del trazo y la solapación de tintas en sus imágenes a color.



Georg Baselitz. "Profilkopf"(perfil de cabeza). Xilografía, 2 planchas.matriz 65 x 50 cm. Papel 86 x 61,5 cm. 1982

La segunda etapa en la obra gráfica de Baselitz, la podemos situar en el inicio de sus series monumentales, las cuales realiza paralelamente a su actividad en escultura, pero

que en gráfica sustituyen a la actividad en pintura, compitiendo con ésta en superficie, en dimensiones. Existe una relación también, como ya hemos dicho, con la escultura en sus planteamientos para el grabado, sobre lo cual manifiesta:

"La preparación de las planchas, quizá tenga algo de común con la escultura y no con la pintura (...) Es un proceso muy sensual. Fijar una plancha en negro, enjuagarla, es muy sensual, muy agradable. Intento trabajar con esto".¹³

Su actitud ante la escultura es la de provocar una opción diferente a la tradición, del mismo modo a como procede en xilografía considera el acto de esculpir "*agresivo e incluso ofensivo*", por esto elige este medio como opción a sus propuestas.

En cuanto a la relación de su obra gráfica con la pintura, es tal vez la limitación del formato el elemento que abre un conflicto entre ambos medios. Los condicionantes del tamaño de las matrices, que en grabado es una cuestión determinante para el desarrollo técnico de las estampas, para Baselitz supone una cuestión de primera necesidad, al extrapolar sus límites a las dimensiones del lienzo, equipararlo en superficie para poder conseguir una especie de invasión visual en el ojo del espectador.

Produce con estos planteamientos unas series de linograbados de gran formato que inicia en 1977 y de los cuales analizaremos algunas cuestiones específicas y claves del lenguaje de Baselitz.

¹³Georg Baselitz: Grabados, Gravures, Prints 1964-1990.- *Ibid.*, p.11



George Baselitz. "Weiblicher Rückenakt mit erhobenen Armen"(desnudo femenino con los brazos levantados).
Linograbado; 4ª prueba de ensayo, en negro. 201x149 /217x154 cm. 1977



Georg Baselitz. "Adler" (Águila). Linograbado: 3º prueba de ensayo en negro. 226x150/ 250 x158 cm.1979

La distancia a la que se trabaja en una gran superficie en pintura predispone a una actitud gestual, de implicación corporal, esto en grabado se transforma en una cercanía con el plano de la imagen para poder ejecutar los trazos, a diferencia de la pintura donde al menos se puede ejecutar el trazo aprovechando la extensión máxima del brazo y del instrumento de trazado.

En pintura sus obras de gran formato, como *Hombres del bosque*, las produce ya hacia 1968.

A Baselitz le interesa especialmente la bidimensionalidad de la superficie pictórica, hasta tal punto que llega a considerar el cuadro como un objeto en el que no existe separación entre forma y fondo.

No le interesa el color en sus grabados con el mismo desarrollo que en la pintura.

Suele limitarse por el contrario a los colores más básicos en el grabado (negro, marrón, azul...). A pesar de la implicación formal con la pintura, considera especialmente la relación que esta serie de linóleos mantiene con la escultura. No le interesó en estos trabajos la plasticidad de la obra o conceptos más propios de los tratamientos pictóricos, sino el trabajo con las estructuras lineales, con el tallado de las superficies, proceder también más próximo a los tratamientos escultóricos.

De hecho en ese periodo comienzan a aparecer sus primeras esculturas, las cuales a menudo expone junto a sus grabados.

Trabaja habitualmente con los mismos temas en pintura, escultura y grabado, los repite al igual que sus dibujos, que se reiteran en una misma obra.

Dentro del propio proceso, el grabado es susceptible de múltiples **modificaciones** y **transformaciones** que van construyendo y destruyendo la plancha. La posibilidad de trabajar con más de una plancha, la superposición, la yuxtaposición... son logros propios de este medio.

En cambio a Baselitz no parece interesarle especialmente este proceder de deriva que parece más propio de los procesos pictóricos. Le interesa por el contrario aplicar las formulaciones definitivas, que analizaremos a continuación al revisar los elementos que configuran su lenguaje.

ENTRE EL GESTO Y EL ICONO

Georg Baselitz, utiliza en los procesos de linóleo recursos gráficos muy sintéticos, aplicando el menor número de acciones para conseguir cerrar la imagen. Líneas muy concretas, muy medidas, esquemáticas. Esto es más claro a medida que su obra va evolucionando. Al analizar su obra se puede percibir un proceso de síntesis permanente, de ahorro de posibilidades, pero a la vez de optimización de los medios empleados.

En su tercera etapa hacia 1981, la figura y el fondo se integran y la inmersión de la figura en una trama superficial que la iguala al plano de la imagen, hace que ésta se fusione, y acapare el protagonismo la intensidad del color.

En este sentido habla de su interés en utilizar las tallas como **líneas que construyen** sus imágenes, y descarta en la medida de lo posible trabajar a través del trazo negro por lo que supone de complejidad técnica en el proceso de tallado de las planchas y de pérdida de control en el trazado.

En sus declaraciones habla sobre los planteamientos que se desarrollan sobre la superficie del lienzo, como un orden **estratificado de los colores**. En el cuadro pintado, para conseguir una especie de escalonamiento espacial que permita la visualización de la obra, la interacción de los colores, la sucesión de planos, manchas y o intensidades del color, operan con el fin de obtener un resultado complejo de yuxtaposición y superposición. El proceso para la obtención de resultados similares en una imagen de grabado, supone la distribución en numerosas planchas los colores que luego van a yuxtaponerse y superponerse en la impresión.

Aunque técnicamente este proceder es factible, precisamente de un modo muy claro con los recursos técnicos del grabado, no es el interés prioritario de Baselitz operar en la misma dirección que sobre la superficie pictórica, y su proceso se concentra en la plancha única (o dos) habitualmente, para pasar a concentrarse en el desarrollo del gesto y el trazo.



George Baselitz. "Seeadler"(Águila de mar). Linograbado; 2º prueba de edición, en azul marino. 201,4 x144,9/249,5 x 156,8 cm.1979

Dentro de su iconografía, en la que abundan las representaciones de **la figura humana**, las obras de **gran formato** y sobre todo **la inversión** de los motivos, serán su seña de identidad.

A modo de rebelión **contra los formalismos**, necesita dotar de contenidos esenciales su obra. Retoma la figuración como lenguaje, desde donde poder liberar su trabajo de todo proceso mimético, y también como método de protesta y ruptura con el bienestar socio-cultural del momento.

Sus imágenes invertidas son, como poco, una provocación. Supone una actitud de protesta, un modo de incomodar, tratando de disuadir de lecturas encasilladoras a sus trabajos, como ya señalábamos anteriormente.

Como proceso creador, es de gran interés contemplar en algunas series las transformaciones gráficas que Baselitz va introduciendo a través de numerosas pruebas de estado, recordando un poco a la figura de un Rembrandt y su proceso documental, a través de los diferentes momentos en los que iba modificando las imágenes hasta extremos insólitos, Baselitz también modifica los planos, transforma, elimina o hace aparecer y desaparecer figuras.

Las pruebas de estado siempre han sido en la obra gráfica un documento de interés especial. A través de ellas historiadores, críticos y coleccionistas, pueden estudiar y visualizar muchos de los momentos en los que el artista gráfico fue construyendo su imagen.

Ésta es una circunstancia que no es posible en otros lenguajes, en los que las transformaciones ocurridas en el proceso de creación, van borrando y ocultando los estadios anteriores sin dejar constancia del proceso.

Las pruebas de estado de la obra gráfica operan como testigos del proceso de creación de la obra, y de los procesos de pensamiento del autor.



George Baselitz. "Sitzender Mann, Arme über dem Kopf". (Hombre sentado, el brazo por encima de la cabeza)
Linograbado. 1ª prueba de estado, en negro. 201x131/220x157 cm. 1977



Georg Baselitz. "Sitzender Mann, Arme über dem Kopf" (Hombre sentado, el brazo por encima de la cabeza)
Linograbado. 2ª prueba de ensayo, en negro, retocado con óleo en gris. 201x131/220 x158 cm. 1977



George Baselitz. "Sitzender Mann, Arme über dem Kopf"(Hombre sentado, el brazo por encima de la cabeza),
Linograbado. 3ª prueba de estado, en negro, retocado con óleo en gris, negro y marrón rojizo. 201x 131/220x158
cm. 1977



George Baselitz
Akt im Lehnstuhl (desnudo en un sillón)
Linograbado. 1ª prueba de estado, en negro
201x 130/220x151cm. 1977



Georg Baselitz
Akt im Lehnstuhl (desnudo en un sillón)
linograbado. 3ª prueba de estado, en negro,
retocado con óleo gris 202x 129/228,5x 150,5 cm.



George Baselitz. "Akt im Lehnstuhl" (desnudo en un sillón), linograbado. 4ª prueba de ensayo en negro retocado con óleo gris. 201x130/220x151 cm. 1977

Estos juegos específicos y casi exclusivos de la obra gráfica, donde la posibilidad de trabajar la imagen en un soporte ajeno a la imagen definitiva, hacen que el proceso de trabajo sea más concreto y explícito, menos casual, o por decirlo de otro modo, el artista tiene un **espacio de pensamiento**, sus decisiones son menos azarosas, o al menos siempre son decisiones. Baselitz lo expresa así:

"Yo quería evitar lo que en los cuadros a menudo es dudoso, porque no está formulado hasta el final, porque permanece oscuro o porque las fuerzas te abandonan. Y en el grabado es donde se evita mejor".¹⁴

Como señalábamos en nuestro primer capítulo, en la obra de Baselitz podemos desenmarañar las derivas gráficas que el grabado en madera, en sus diversas formas de construir a través de los tallados de líneas y o masas de blancos y negros o planos de color, ha ido desarrollando a través de los diferentes períodos históricos.

Decíamos que será a finales del siglo XV, y más bien entrado el XVI, cuando la xilografía de algún modo cierra su ciclo como proceso de reproducción de imágenes, para posteriormente reiniciarse como medio de creación. El hecho, de relevante importancia para la dignidad de un medio de gran interés para el arte, es casi la consecuencia razonable del esfuerzo y lucha de trabajo e investigación de aquellos entalladores, que fueron buscando la lógica constructiva de esta técnica para conseguir dar soluciones de interés a las imágenes. Con merecido reconocimiento, este medio se independiza, pero deja tras de sí una serie de fórmulas gráficas que los artistas posteriores, ya con otra mirada, retomarán y pondrán en valor.

Señalamos la obra de Baselitz, como el prototipo de proceso creador en el que encontramos estos restos de la historia de un modo muy concentrado. Si recordamos en el siglo XV a los artistas de Nuremberg, como Michael Wolgemut y Wilhelm Pleydenwurff, quienes trabajaron en la famosa *Crónica de Nuremberg*, los cuales muestran una mayor flexibilidad en los tratamientos de la línea. En composiciones cada vez más complejas, se van realzando los finos detalles de los trazados lineales, propios y característicos del dibujo a pluma. La xilografía fue evolucionando de los perfiles más

¹⁴Georg Baselitz: Grabados, Gravures, Prints 1964-1990.- *Ibid.*, p.10

sencillos de trazados de contornos, a los que aludíamos cuando planteábamos la similitud con el signo tipográfico, a formas de construcción cada vez más complejas y exquisitas en trazados lineales, que podemos apreciar claramente en la obra compleja y enérgica de Alberto Durero, como describe Chamberlain¹⁵.

Sin duda, después de la obra de Durero, los planteamientos gráficos, sufrieron una transformación que ahondaba en las resoluciones lineales de las imágenes y que planteaban estas ya como parte integrante de los contenidos temáticos y no sólo como meros recursos técnicos. Así encontramos después de Durero, la figura de Hans Holbein, "El Mozo", que realiza sus maravillosas series inspiradas en las *Danzas macabras* y las *Danzas de los muertos*, de la mano de su grabador Hans Lutzel, en las que los efectos más dramáticos se consiguen al reducir el número de líneas. No hay tallas cruzadas y el sombreado paralelo se reduce al mínimo, al igual que los elementos decorativos de la imagen.

¹⁵ "Durero (1471-1528, Cinco años después de la publicación de la Crónica de Nuremberg, aparecieron en esta misma ciudad las xilografías del *Apocalipsis* de Durero. Como logro creador y proeza de impresionante virtuosismo técnico, estas 15 grandes láminas, cuyo dibujo nudoso, agitado, tiene todavía carácter medieval, superaron a todas las xilografías anteriores, llegando a alcanzar un puesto entre las obras más importantes del arte germánico. Aunque muchos de los temas revelan una estructura subyacente derivada del Renacimiento italiano-formado inicialmente en el taller de Wolgemut en Nuremberg, Durero quedó muy impresionado por una visita a Italia en 1494-1495-, son de concepción profundamente gótica.

Un año antes por lo menos de la publicación del *Apocalipsis* (1498), Durero comenzó a trabajar en una segunda serie de xilografías, igualmente grandes y ambiciosas. Estos fueron los primeros siete grabados de la *Pasión Grande*, (...). Los dibujos de los cuatro últimos grabados parecen haber sido simplificados deliberadamente. Tienen una estabilidad y un orden de estilo claramente italiano. Sobre todo da mucho más énfasis a los valores tonales, contruidos a base de líneas y puntos muy finos y apretados. Se emplean diversas técnicas de tallas cruzadas, con las que se consigue un efecto casi ondulante. Los contornos se reducen al mínimo. En este y en la mayoría de los trabajos posteriores, Durero se aleja cada vez más del gótico tardío (...). La tercera serie importante, *La Vida de la Virgen*, aunque diseñada unos años antes que los grabados finales de la *Pasión Grande*, es de estilo y concepción similar, pero de naturaleza más suave y refinada. Las líneas se van volviendo cada vez más delicadas y los tonos más sutiles y variados (...) Era inevitable, por tanto, que después de Durero, la ilustración xilográfica evolucionase hacia un empleo incluso mayor del sombreado con líneas-aunque de una manera mucho más mecánica y sistemática que la utilizada por los grabadores de Durero. Hacia finales del siglo XVI era frecuente encontrar grabados a fibra que podían ser tomados, no sin razón, por grabados a contrafibra."

Walter Chamberlain: Manual de grabado en madera y técnicas afines.-Madrid: Hermann Blume, 1988 p.p. 16 - 20 -21 - 22.



Alberto Durero. "Sin título". Xilografía. 21,4 x 14,4 cm. 1505



Hans Holbein. Serie Danzas Macabras. El Abad. 1538

Pues bien, si analizamos en la obra de Baselitz su proceso gráfico de construcción en las imágenes, podemos encontrar paralelismos muy claros, que cuentan incluso, de un modo muy meditado, con la intención del autor:

"Mi grabado posee bastante a menudo- y esa es mi intención- más bien el carácter de un esquema, de un diseño de cuadro, de una puesta a punto de cuestiones formales muy precisas, para ver cómo surge un cuadro. Estas cosas son más claras, más simples, más solitarias también en el grabado.

Hay que saber para qué vale esto o lo otro, a dónde se quiere llegar. Cuando hice claroscuro, en 1966, creo, el proyecto era muy diferente: la idea era más bien restituir algo perdido, que ya no se tiene, al grabado en general, un poco como esas viejas tradiciones de la xilografía que se extinguieron progresivamente a principios del siglo XIX, que desaparecieron, y que en mi opinión fueron retomadas por el grabado en madera cortada contra la fibra o por el grabado de reproducción. Se trataba de recuperar algo a través de la experimentación. Por lo tanto, no a través de una experiencia que destruya o modifique, sino que intente recuperar, restituir algo, ése fue el origen de mis claroscuros de 1966".¹⁶

Su proceso es la práctica y la experimentación. Trabaja en los confines de su propio estudio donde su mujer Elke, sirve como asistente, por lo que en su obra los procesos de pruebas de estado que se modifican y transforman son posibles, a diferencia de lo que ocurriría en el taller de un impresor, donde el trabajo hubiera sido mucho más dirigido. No producen largas ediciones, sino que su trabajo se concentra en las pruebas que retoca, añade a mano, vuelve a tallar... A veces parece incluso que el proceso de destrucción de la imagen fuera el objetivo del proceso.

El proceso de tallado de las imágenes de Baselitz concentra reflexiones sobre los planteamientos sobre el trazo como **gesto** y la configuración de la forma como **signo**, conceptos que revisábamos en el capítulo primero.

Sus imágenes se van desarrollando a través de sus diferentes etapas iconográficamente en una serie de **temas**, que va **repetiendo** y que paralelamente realiza en sus pinturas. Pero la parte gráfica, el lenguaje de la línea a través de sus tallados, es especialmente un proceso profundo de investigación.

¹⁶Georg Baselitz: "La disciplina y el distanciamiento. Otras consideraciones alrededor del grabado recogidas por RMM", en: Grabados, Gravures, Prints 1964-1990.- Op. cit., p.16

Después de sus trabajos de primera etapa elaborados con un concepto más claroscuro, Baselitz, desestima de algún modo la espacialidad más allá de la bidimensionalidad, para quedarse en el trabajo sobre un solo plano. Esto es muy claro a medida que vamos viendo sus imágenes cronológicamente. El concepto de gesto, como trazo directo es una de las preocupaciones de este artista, que compara constantemente con el gesto en sus dibujos, sus pinturas e incluso en sus esculturas. Baselitz, considera cada medio diferente, y habla de lo que se considera **gesto como escritura**:

"La palabra escritura, Handschrift, no es la expresión correcta, porque la escritura es algo incontrolado; se tiene una escritura sobre la que no se reflexiona. Se reflexiona sobre lo que se escribe, pero no se reflexiona sobre la capacidad caligráfica que con ello desarrollamos. En el caso de la escultura, de la pintura y de la xilografía, pasa exactamente lo contrario. Esos corchetes o guiones son completamente voluntarios, hechos de tal o cual manera, de derecha a izquierda o de arriba abajo o del medio hacia los márgenes. ¡Nada de escritura!. Pero quiero hacer lo que hago contra la escritura. Y cuando señalo que algo se produce cuando utilizo el lápiz sin pensar en ello, solamente para acabar el dibujo, entonces siempre encuentro fracasado el resultado. La reflexión en mí comienza cuando pongo el lápiz sobre el papel. Trato de hacer algo yendo exactamente contra la costumbre o contra el azar o contra la marcha de la escritura. Es lo que pasa cuando ves un árbol delante de ti y lo dibujas con tu escritura, que no controlas. No la controlas más que en la interpretación de la cosa que tienes delante de ti.(...) Si haces, por ejemplo, grabados en madera cortada contra la fibra entonces no puedes trabajar contra las formas habituales de la escritura, con la disciplina de un artesano, cuando ejecuta un dibujo. Si no lo haces, hay que proceder exactamente como dice Gertsch, es decir, tienes que trabajar contra lo escrituario".¹⁷

Tal vez sean estas algunas de las razones por las que no está de acuerdo en que su obra sea considerada dentro del movimiento **neoexpresionista**, ya que su proceso aunque

¹⁷Baselitz, George: "La disciplina y el distanciamiento. Otras consideraciones alrededor del grabado recogidas por RMM", en: Grabados, Gravures, Prints 1964-1990.- Ibid., p. 20

gestual, es mucho más reflexivo y controlado que el puro impulso gestual o trazo espontáneo.

Además de esta intencionalidad controlada sobre el gesto, Baselitz reflexiona sobre el valor icónico de las formas, que nosotros atribuimos a la configuración de **los signos**. Él habla de la necesidad de crear **adornos**, adornos como formas nuevas que no han sido nunca leídas. Eleva este concepto al terreno de lo simbólico que va más allá de la forma, traspasando los límites de la comunicación escrita. Se refiere a los espacios y elementos simbólicos de las culturas orientales en las que se puede leer un mensaje más allá de su comprensión formal:

"El adorno es ante todo legible en el terreno en que las imágenes estaban prohibidas, y esta legibilidad ha sido adornada plásticamente, a pesar del contenido legible, en tanto que sustituto de la imagen. Cuando digo "adorno", pienso en los dos aspectos: contenido adornado plásticamente y contenido legible.(...) Cuando seguimos lo escrituario, siempre hacemos algo que tiende a la armonía. Lo ordenamos todo según la armonía que está a nuestra disposición. Lo sometemos todo a la armonía. Pero cuando nos ponemos a intervenir utilizando la cabeza, trabajamos contra esta armonía e iniciamos lo que llamamos organizar la forma, gestalten".¹⁸

La decisión de Baselitz de pintar sus temas boca abajo se ha convertido en un rasgo singular de su obra. Con ello pretende, sobre todo, oponerse a las visiones tradicionales y apriorísticas de la percepción. Sus obras mantienen siempre una tensión perceptiva y, tensión que aborda también a través de sus temáticas:

"Mis composiciones del revés fueron en realidad el resultado de un largo proceso para intentar subvertir el orden normal de los pintores y oponerme a las corrientes dominantes entonces, la abstracción y el expresionismo. Fue en los 60, entonces yo ya era un artista de cierta relevancia, pero quería ir más allá de lo que hacía. Quería ser más provocativo, más insolente y despectivo. El objetivo era hacer una pintura

¹⁸ Baselitz, George: "La disciplina y el distanciamiento. Otras consideraciones alrededor del grabado recogidas por RMM", en: Grabados, Gravures, Prints 1964-1990.- *Ibid.*, p. 21

que resultara una compañía incómoda. Así fue como nacieron las composiciones invertidas. A fin de cuentas, la provocación es la regla general de la historia de la pintura. Los impresionistas querían provocar y luego fueron aceptados y se convirtieron en algo bello".¹⁹

Según el crítico de arte Kneubühler la pintura de Baselitz, mantiene una estética de rupturas estilísticas, que pretenden acabar con la arbitrariedad de nuestra actitud y opiniones sobre el arte.

Lo que si es cierto también, es que la obra de Baselitz contribuyó a la vuelta de la figuración, y a la desestabilización de los planteamientos plásticos del arte abstracto.

No es casual que iniciara también una vía de trabajo a través de la **escultura**, ya que ésta se ve ligada a los intereses de sus investigaciones en pintura. Denotan un impulso primitivo, son de carácter más expresionista que sus cuadros y, abrieron el camino para que también otros artistas del momento iniciaran su lenguaje a través de la escultura, como es el caso de Penck, Immendorff, o Lüpertz.

Habitualmente Baselitz trabaja con colores definidos, grandes contrastes blanco-negros, rojos o azules. Difícilmente se plantea la superposición de planchas y el despliegue en colores de la imagen para grabado. No le interesan los planteamientos pictóricos. Grabado y pintura los desarrolla como procesos simultáneos simplemente, pero no se plantea reproducir sus pinturas a grabado.

Sus procesos en grabado necesitan de una cierta inmediatez a través de un plan organizado de trabajo. No le resulta cómodo ni gratificante la realización de procesos excesivamente complejos ni laboriosos en la planificación de sus grabados, por eso no le compensa el desglose en un gran número de planchas para conseguir efectos de planos de color, ni resultados espacialmente complejos

En palabras de Baselitz:

¹⁹Georg Baselitz: "La fealdad ha sido mi forma de rebeldía" en: XL Semanal , (Magazine entrevista), del 13 al 19 de enero 2008
http://xlsemanal.finanzas.com/web/articulo.php?id=24877&id_edicion=2747

"Colecciono grabados antiguos. Y lo hago porque he descubierto que el grabado es la forma más precisa para transmitir lo conocido o el proyecto o la intención...Ya la superficie, el área del grabado, la identidad de nivel en el que todo se desarrolla en el grabado hace más claro ese esquema. No hay nada que pueda ser declarado impreciso en el grabado, excepto si es malo. Es como la composición en plomo, la tipografía. No puedo imaginar nada más definitivo, formalmente definitivo, que el grabado. Todas las otras técnicas dependen de innumerables factores que hacen incierta la empresa".²⁰

²⁰Georg Baselitz, *en: Georg Baselitz: Obra gráfica y obra sobre papel*, (nota de prensa exposición) Galería Estiarte, Madrid: 26 de octubre al 30 de noviembre de 2000

5.2.

La tipografía y el lenguaje de lo escultórico. Jaume Plensa

CONTEXTO

JAUME PLENSA es uno de los artistas españoles contemporáneos con más proyección internacional. Su trabajo, de algún modo, significa la explosión que vivió la escultura en los años 80 en España; después de la prioridad que mantuvo la pintura hasta mediados de esta década.

Nos interesa especialmente su obra, ya que se desarrolla de un modo simultáneo en los ámbitos de la **gráfica**, el **dibujo** y la **escultura** estableciéndose entre ellos una intensa conexión, pero también manteniendo una fuerte entidad en los lenguajes. En este sentido sigue un planteamiento similar a Georg Baselitz; sin embargo, Plensa nos sitúa en otro registro: no es pintor, sino escultor. Desarrolla su obra además de en el campo de la escultura en los terrenos de la gráfica y la obra sobre papel, a través del dibujo.

Plensa utiliza a menudo el mismo tema para sus dibujos, grabados o esculturas, pues cada medio le permite desarrollar diferentes registros de su trabajo. Por esto, como afirma Joubert¹, sus producciones sobre papel no son de ningún modo traducciones de sus esculturas o de sus dibujos.

Su trabajo siempre tuvo más eco fuera que dentro de España y prácticamente todas las grandes colecciones de los Estados Unidos cuentan con alguno de sus obras.

Doctor Honoris Causa por el Art Institute de Chicago, Jaume Plensa está en posesión de la Medalla de las Artes y las Letras de Francia y del Premio Nacional de las Artes Plásticas de Cataluña.

Nacido en Barcelona en 1955, estudió en la Escuela Llotja y en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi de esta ciudad. Pero donde incorporó recursos para muchos

¹ Caroline Joubert: "De la imagen a la palabra", en: Jaume Plensa: Libros, grabados y múltiples sobre papel 1978- 2003.- (catálogo exposición)Valencia: IVAM, 2004.

de los procesos que posteriormente aplicará a sus esculturas fue en un taller de reparaciones mecánicas, lo cual nos parece interesante reflejar por la conexión que se puede establecer en el momento de analizar sus recursos técnicos.

En un inicio sus obras se centran en intereses relacionados con aspectos del volumen, el espacio y la tensión, elementos estos directamente vinculados a la práctica escultórica.

Posteriormente en su obra aparecen **figuras antropomórficas**, que construye mediante el corte de piezas de hierro y fundición. En los 80 se dio a conocer por grandes esculturas de hierro fundido, pero después se han ido sucediendo otros materiales, como el cristal, el poliéster, la piedra...

Se trataba, ya entonces, de obras en las que la dimensión humana y su relación con el entorno se planteaban como el eje central de su interés. El espectador estaba invitado a interactuar con ellas, a explorarlas y recorrerlas. Cuestionando también el papel del arte en la sociedad y la posición del artista.

Esta será una de las preocupaciones que el artista mantiene en toda la trayectoria de su obra. Un compromiso con la autenticidad de su trabajo. En sus propias palabras:

"Si el arte tiene una fuerza es porque no sirve para nada, y es de una fuerza devastadora que lo es todo, es como un gran huracán, como un tsunami. Es imposible de manipular. Cuando el arte es de verdad y ha salido de una forma sincera, yo creo que es como una poesía".²

No se limita a la escultura. Realiza proyectos arquitectónicos, tales como el edificio para una pequeña isla en Japón, o una instalación para la ciudad de Estambul.

Recurre a materiales y técnicas muy diversas, trabajos complejos para los que cuenta con especialistas en distintas disciplinas.

Construye también proyectos escenográficos, en los que las arquitecturas cobran especial importancia en el espacio, como en sus escenografías para la Fura dels Baus (para la obra: "la Condenación de Fausto").

² www.rtve.es/mediateca/videos/20091228/imprescindibles-jaume-plensa/657646.shtml

A menudo sorprende con elementos poco convencionales, como la nieve, la luz, el sonido...y las propias palabras como materia prima de sus esculturas. Para él estas distintas formas son contenedores que materializan ideas

Trabaja en numerosos proyectos al aire libre y espacios públicos. Se pueden ver algunas de estas obras en Barcelona, Lleida, Girona, Torrelavega y Tenerife (España); Auch y St. Denis (Francia), Tokio, Hamamatsu, Tachikawa, Nakasato Mion y Fukuroi (Japón); Yorkshire y Báltico-Gateshead (Inglaterra), y Jerusalén (Israel); Pistoia (Italia); Kimpo (Corea); Neanderthal y Brandenburgo (Alemania); Vallorbe (Suiza); Gloucester, Jacksonville y Washington (EE.UU.), Toronto (Canadá), ó Antíbes entre otros.

En Chicago, ciudad poblada de obras de artistas de primera fila, gracias a la tradición de mecenazgo y apoyo fiscal a las artes, en el año 2000, Plensa fue invitado a participar en un concurso público, patrocinado por una familia de mecenas. Su propósito era crear una escultura en un parque de la ciudad para celebrar el nuevo milenio. La propuesta de Plensa superó todas las expectativas, supuso un punto de inflexión en toda su carrera. Probablemente sea ésta su obra más emblemática, realizada en el Millennium Park de Chicago, titulada la Crown Fountain, fue realizada en colaboración con el Instituto de Arte de Chicago.

Inaugurada en 2004, es una fuente pública formada por dos torres de 15,2 m. de altura, en las que se utilizan diodos emisores de luz (LEDS), para visualizar videos digitales de los rostros que se proyectan desde su interior. Unidas por un gran estanque que actúa como suelo y como plaza, donde la superficie del agua es transitada por los espectadores que se entremezclan e intervienen en la obra.

Ha sido el origen de buena parte de su posterior y actual trabajo. La intención del artista era crear un espacio en el que el público pueda interactuar, y sobre todo sentir el agua. Es un planteamiento que contempla la relación del público con la historia, con la cultura y el espacio público, el lugar de las fuentes en la historia, como él mismo explica.

"Quería exportar mi tradición mediterránea de la plaza vacía, e introducir elementos históricos que se habían ido perdiendo, como la gárgola, por ejemplo, que es un tema que en todas las culturas se ha trabajado, esta idea de dar vida a

través de la boca, y que es una idea que está muy vinculada también a través de la palabra...".³

En palabras de Jean Frémon, director de la Galerie Lelong. París - New York cuando valora la obra de Plensa: "Una cualidad del arte público es no sólo integrarse en el espacio, sino también en la población".

Existe en este trabajo, al igual que en otros, como ya citábamos, un interés por el espectador, introduciendo este elemento hasta entonces anónimo, como auténtico protagonista de la obra, pero también como auténtico protagonista de la ciudad, a través precisamente de su anonimato.

RELACIÓN CON LOS MEDIOS GRÁFICOS

Jaume Plensa, como ya hemos señalado, aborda los procesos del grabado en toda su magnitud. Posee una extensa obra gráfica incorporando un amplio elenco de recursos técnicos específicos de las técnicas de impresión, que en relación a nuestra investigación focaliza en muchas ocasiones en la impresión en relieve, gofrados y procesos de volumen, los cuales teniendo una raíz de la más clara tradición tipográfica, finalizan en un lenguaje que enlaza con los procesos escultóricos, tanto en sus obras sobre el papel como en sus proyectos públicos de escalas monumentales.

El tema del individuo en su relación con **las culturas**, la mezcla y fusión de las diferentes razas y sociedades, aparece ya en su serie "*Interiors*" realizada en 1991 en la que trabaja a partir de imágenes extraídas de un tratado del siglo XIX sobre las razas de la humanidad.

³ www.rtve.es, *Ibid.*



Jaume Plensa. "Interiors". Suite de 5 obras. Aguafuerte y collage. 75 x 55,5 cm.



Jaume Plensa "Interiors". Suite de 5 obras. Aguafuerte y collage. 75 x 55,5 cm.

uen. *Tenemos, pues, que estudi*



Raza amarilla (Chinos)

conjunto de los seres corpóre

Jaume Plensa "Interiors". Suite de 5 obras. Aguafuerte y collage. 75 x 55,5 cm.



Jaume Plensa. "Interiors". Suite de 5 obras. Aguafuerte y collage. 75 x 55,5 cm.

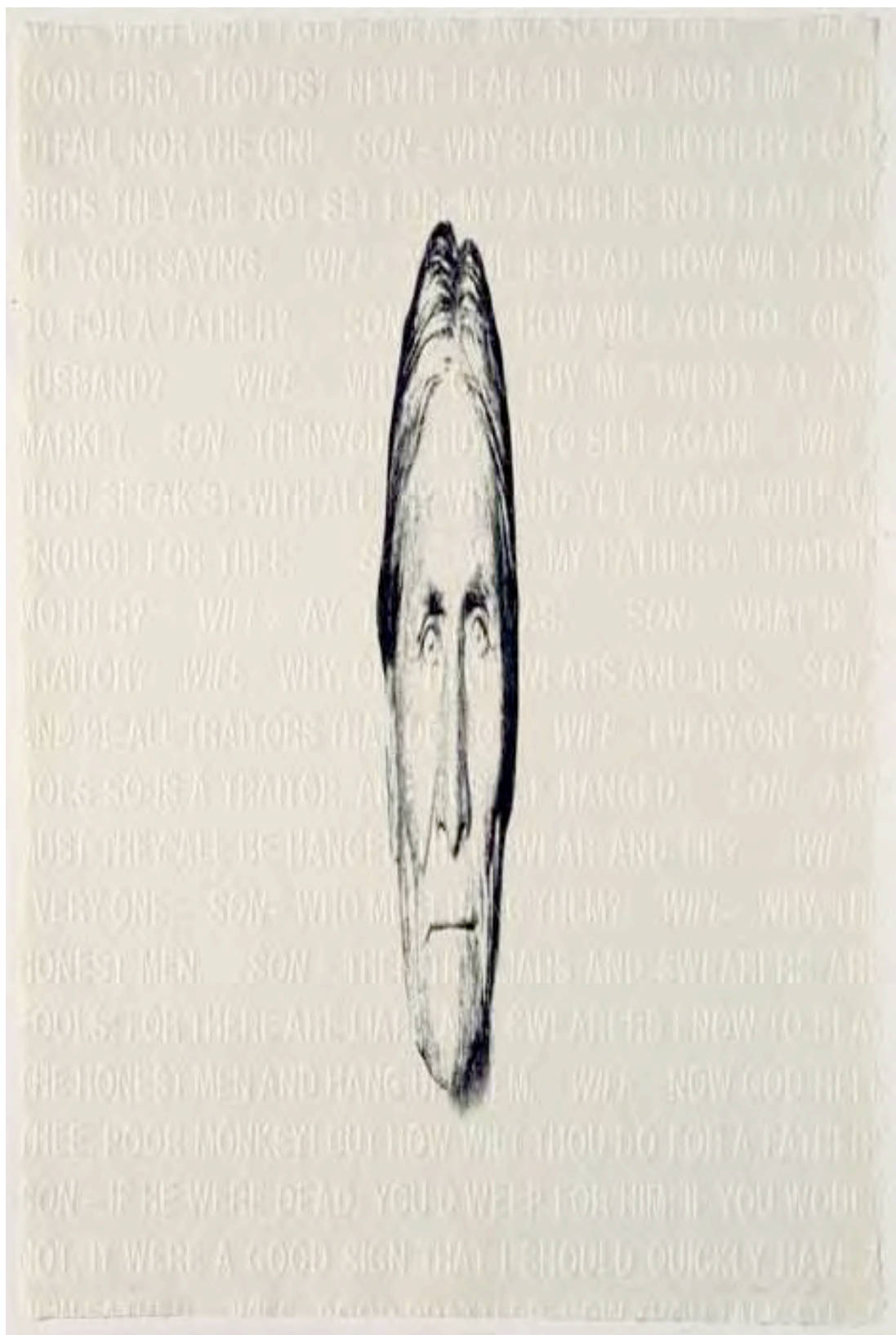
"Interiors" se trata de una serie de aguafuertes realizados a través de reporte fotográfico. Parte de imágenes y textos sobre los cuales, en cada una de las estampas, Plensa introduce un elemento ajeno, solapado en el rostro de cada personaje a través de un

proceso de collage, acoplado simultáneamente como gofrado. En este paso registra la esfera de un reloj sin manecillas como elemento **simbólico**.

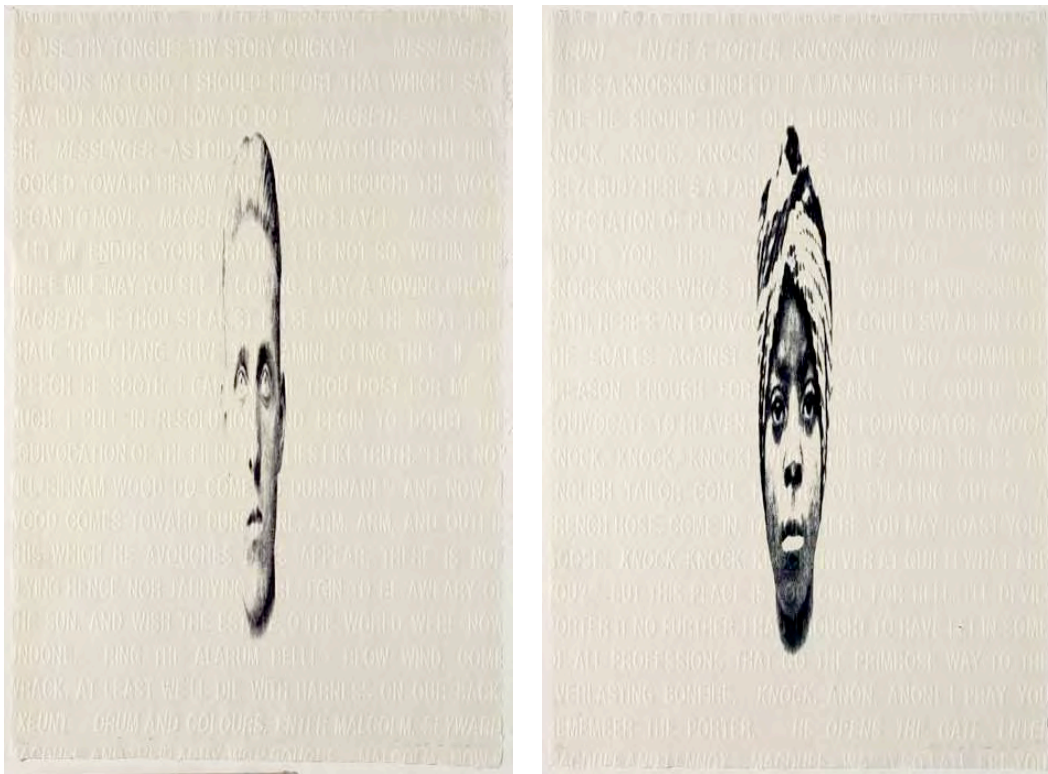
De un modo simultáneo, en esta serie, conviven varios de los elementos que configurarán gran parte de las temáticas de sus obras: **El individuo, La cabeza, el tiempo, el texto, las culturas y las sociedades.**

La relación **texto e imagen** es aquí muy intensa. Las imágenes abstraídas del ámbito de **la ilustración del libro**, se presentan ahora como protagonista de la obra. La factura de estas imágenes responde a un tratamiento técnico de reporte de la imagen a la plancha por procesos de transferencia. La entidad de las imágenes originales responde a un prototipo de impresión en relieve. Sin duda se trata de un referente que utiliza la imagen gráfica para ponerla al servicio de la obra gráfica, planteamiento este muy próximo a Baselitz en cuanto que él retoma temas de la pintura para incorporarlos a sus pinturas.

Es muy interesante señalar la continuidad que se da sobre esta temática y planteamiento gráfico en la serie que realiza en 2005 editado por la galería Estiarte de Madrid, titulada "*Anónimo*", la cual consta de seis imágenes realizadas en litografía y aguafuerte impreso como gofrado (estampado en seco). En esta serie, vuelve a trabajar sobre la relación entre el texto literario y la imagen del rostro humano, siendo seleccionados en ella fragmentos de "Macbeth" de William Shakespeare. Aquí los textos envuelven y se solapan sobre los rostros anónimos que deformados como siluetas de humo están impresos en el papel.



Jaume Plensa. "Anónimo I". Aguafuerte en seco y litografía. Papel Kozo. 98x 64 cm. 2005



Jaume Plensa. "Anónimos II y III". Aguafuerte en seco y litografía. Papel Kozo. 98x 64 cm. 2005

Plensa nos habla también de unos dibujos que mantienen una correspondencia directa con esta serie:

"Hay algunos dibujos de una serie que realicé con los textos de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, que es un poema casi épico, más de intenciones que de hechos, que refleja el interés del hombre de aspirar a todo y luego no puede llegar a nada. Los retratos son rostros alargados de gente anónima rodeados por estos textos, reflejan el deseo de ser mejores aunque la realidad nos lo impida. Aunque sean obra sobre papel, siempre son esculturas, y estos rostros son como espacios, rodeados de letras".⁴

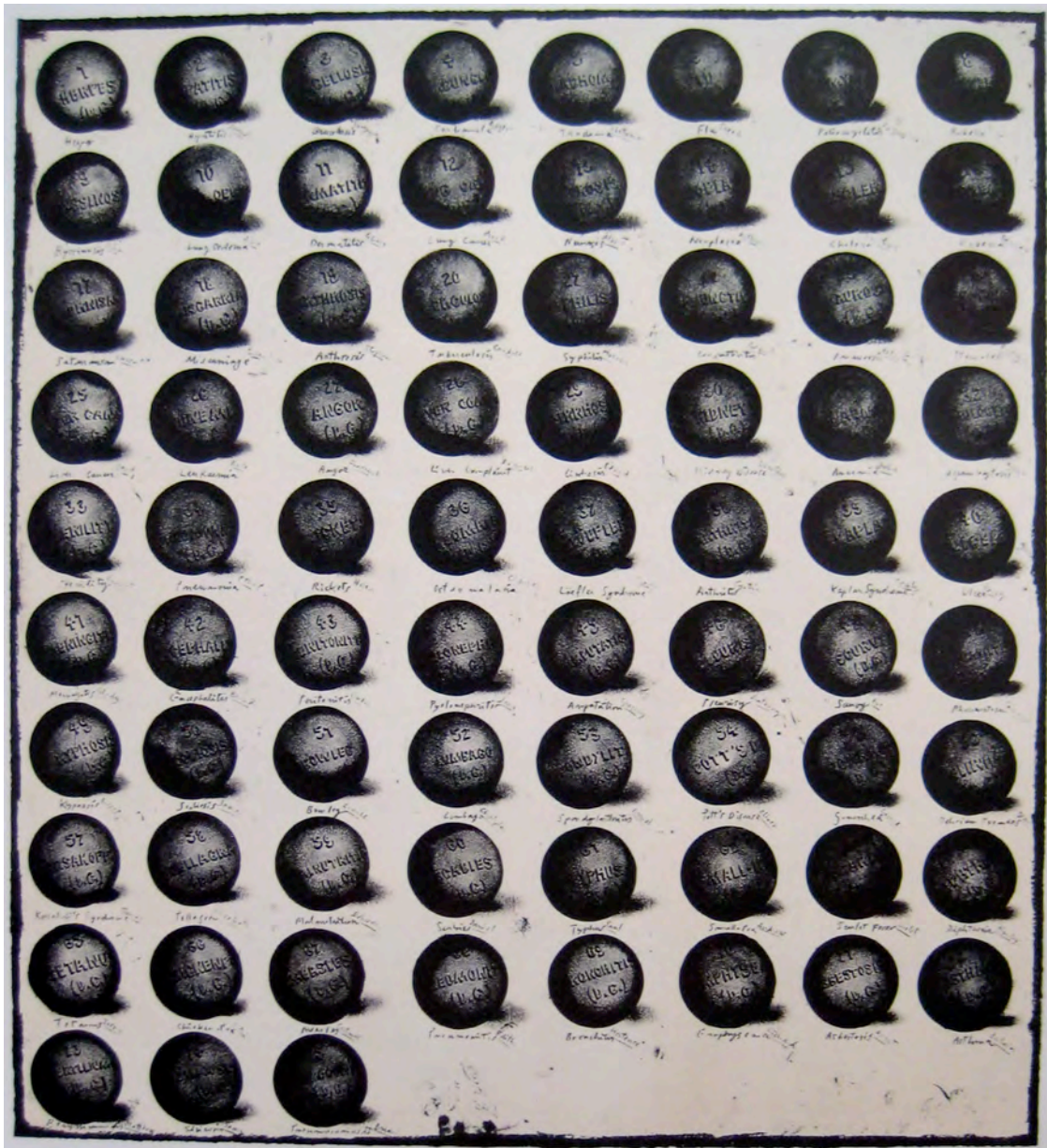
⁴ www.rtve.es, *Ibid.*

La dualidad es otro elemento que aparece también como constante, en lo que él denomina los "*Twins*", utilizando el juego de los opuestos: lo material frente a lo inmaterial, la razón frente al espíritu, etc.,. Plensa muestra las piezas como parejas o tríos, siendo lo doble una constante en su trabajo, y nos recuerda la posibilidad de establecer un diálogo entre contrarios.

En una de sus estampas litográficas titulada *Twins* atribuye los nombres de sesenta y cinco enfermedades a otras tantas esferas, del mismo modo a como realizó en una escultura un año antes, con bolas metálicas, sobre las que aparecían nombres en relieve de hombres, mujeres y enfermedades. Estableciendo relaciones posibles y complejas entre la diversidad de los seres humanos.



Jaume Plensa. "Monocrom I y X" . Suite de seis obras. Pulpa de papel, resina de poliéster y pigmento negro moldeados. 73 x 65 cm. 1990



Jaume Plensa. "Twins" (Gemelos). Litografía sobre aluminio. 110 x110 cm. 1994

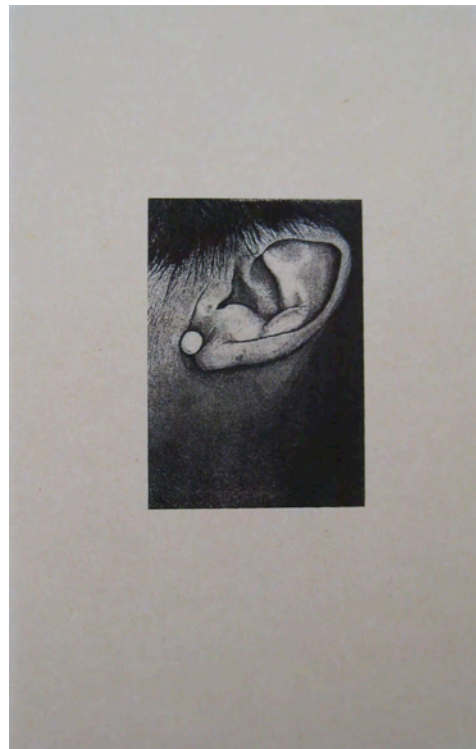
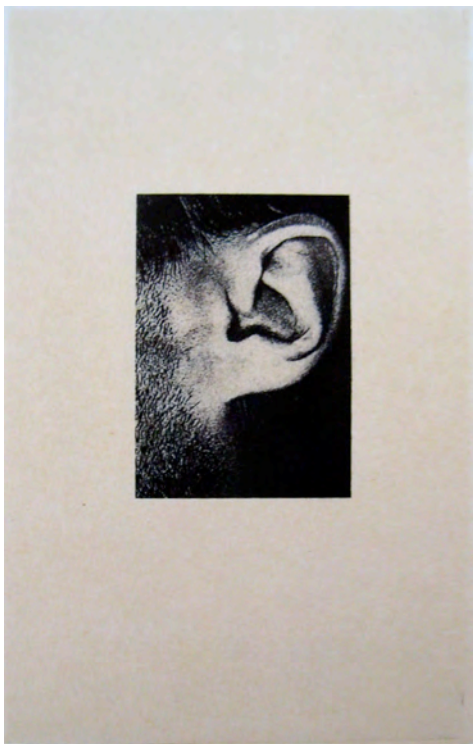
Es muy clara aquí la **relación con el trabajo escultórico**. El grabado, sin duda, mantiene una relación estrecha con los procesos de tallado y elaboración de la materia. Plensa, además, utiliza los procesos de volumen sobre la estampa de un modo táctil. Llevando aún más lejos que en la obra "Twins" el referente a sus obras en hierro de volúmenes pesados de los años 80, realiza unas estampas en relieve a partir de procesos de moldes y resinas sintéticas, que aparentan la realidad de las esculturas en el pesado metal, como si éstas tuvieran su presencia sobre la estampa.

La ambigüedad sobre si la escultura está en la obra gráfica o si la obra gráfica está en la escultura es una cuestión que no pretendemos resolver; lo que sí nos parece interesante es señalar cómo procesos que devienen de contextos del volumen se incorporan al lenguaje gráfico.

Esta serie de estampas de la obra gráfica de Plensa, puramente objetuales, participan clara y extensamente de esta interrelación de los lenguajes.

Sus procesos de creación de imágenes a través de las técnicas de impresión y recursos de relieve podemos considerarlos "límites" con el concepto de volumen tridimensional. Son procesos que si bien su objetivo queda cerrado en ellos mismos, abren caminos hacia la investigación sobre los lenguajes posibles más allá de la superficie de la estampa.

Es muy interesante el guiño que establece en una serie de imágenes realizadas en fotograbado a partir de fotocopias de su propio cuerpo y el de su compañera. La serie "*Cal-ligrafies*" plantea un modo de escritura a través de la huella que es capaz de depositar cada parte de nuestro cuerpo. La relación del **cuerpo** con la **escritura** es una relación evidentemente de tono muy poético, pero a la vez está poniendo en evidencia la gestualidad y organicidad de la huella humana. El título "*caligrafías*" atribuye específicamente cualidades **gestuales** a la obra. En una serie de 18 fragmentos de los cuerpos, establece una especie de **código de escritura** a través de estas huellas humanas.



Jaume Plensa . " Cal- ligrafies" . Fotograbado y aguatinta . Planchas 10 x7 cm . Papel 24 x16 cm. 1994

Es interesante trasladar este registro a las esculturas realizadas con elementos tipográficos que, a modo de red, configuran la piel de los cuerpos humanos que representan. **La huella como caligrafía** y el **signo como tipografía** nos remiten de nuevo a procesos y planteamientos que han ido configurando la historia de la imagen gráfica.

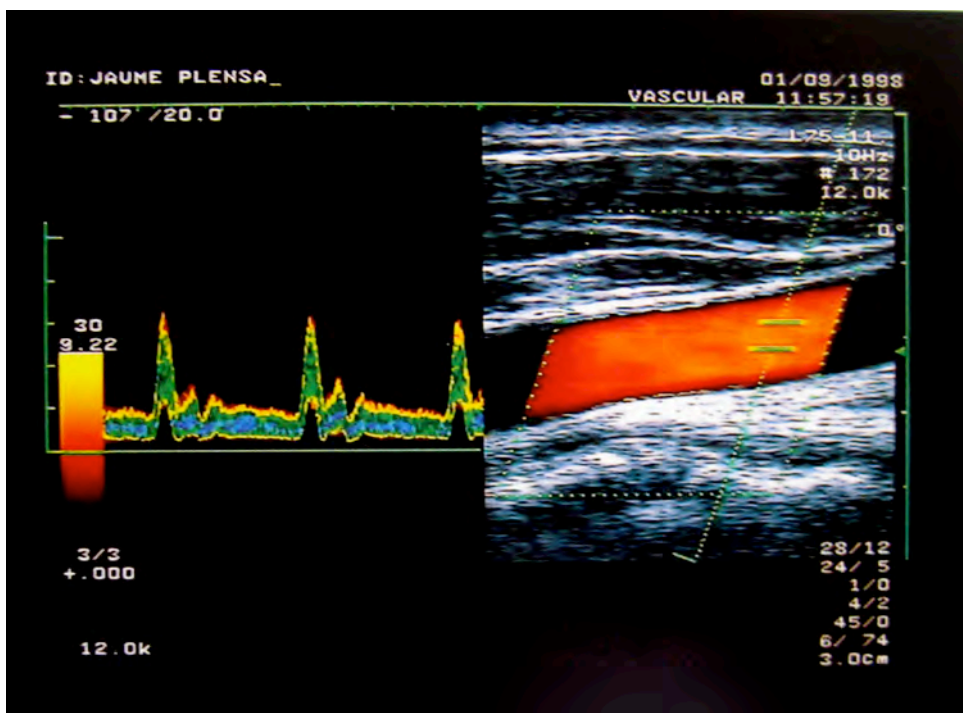
Otros de los registros en los que trabaja a menudo es la cabeza humana, utilizada como metáfora de la casa en la que habitan las partes más importantes de nuestro cuerpo. Trabaja con esta forma en materiales diversos, hasta convertir las mallas virtuales de un ordenador en un objeto físico, incorporando de un modo muy versátil materiales que no son habituales en un escultor. También incorpora elementos como el agua, el sonido, el nylon, la luz...en muchos de sus proyectos, pues como él mismo explica:

"Los materiales en sí, son vehículos. Esta idea de que los elementos no son lo que parecen, a mí siempre me ha fascinado. Tanto la luz, como el hierro fundido, la madera, el ordenador... todo nace de la misma idea, del mismo punto de salida. Es casi como ver la vida multifacética, como si fuera un diamante que está lleno de facetas, y según como le da la luz aparece una cosa u otra. Yo soy siempre el mismo, pero la forma de enseñar, va cambiando. Esto con los años ha generado familias de trabajos".⁵

Encontramos entre sus obras una variedad de elementos visuales y objetuales incorporados a sus estampas, lo cual genera una riqueza extraordinaria y un lenguaje propio. Dentro de sus obras en las que se adentra de lleno en el libro como objeto, Plensa explora este territorio con la misma amplitud de recursos que en sus otras obras. Así encontramos libros en los que el sonido de su propio cuerpo constituye su lenguaje, o en donde el tiempo configura la secuencia de las páginas.

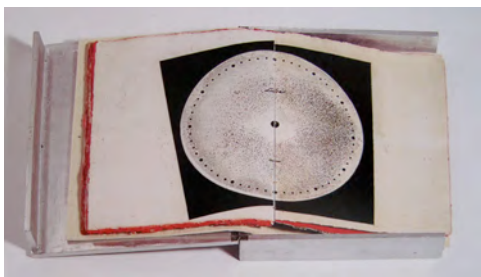
⁵ www.rtve.es, *Ibid.*

El libro como formato tridimensional enlaza con los parámetros de la escultura, en los que aspectos como el tiempo, el sonido, la materia ... son elementos espaciales; y como tales, Plensa los aborda en toda su magnitud.



Jaume Plensa. " Love sounds" (sonidos de amor) Estuche de nylon blanco rectangular y en forma de libro. CD con cinco fragmentos de la circulación de la sangre registrados en cinco puntos diferentes del cuerpo del artista y cinco impresiones digitales que corresponden a cada uno de los sonidos.

Medidas del libro cerrado: 27 x33 x4 cm. 1998



Jaume Plensa. "La neige rouge" (la nieve roja). Libro compuesto por veinte pliegos cosidos y protegidos por una hoja de fieltro de 5 contiene un poema del artista y 13 imágenes de un reloj estampadas mediante veintiséis placas de cobre grabadas. Una esfera de reloj de papel y metal cubierto con vidrio en la portada.

Medidas del libro cerrado: 28,5 x37,5 cm. 1991

Del mismo modo a como escribe textos en la nieve y el proceso del tiempo los va conteniendo o deshaciendo, las páginas de un **libro** son la **secuencia temporal** que nosotros mismos hacemos transformar.

Plensa incorpora al libro elementos que se desarrollan habitualmente en contextos externos a él; al contrario de lo que ocurre en otros planteamientos plásticos, que extraen contenidos del libro, elementos gráficos (textos o imágenes), para desarrollarlos en contextos y espacios exteriores, como es el caso de artistas como Bárbara Kruger o Jenny Holzer.

Es muy interesante observar que cuando recupera la técnica clásica de la escultura, la talla de piedra, en sus cabezas de alabastro alargadas a la manera de los rostros de la *Crown Fountain* de Chicago, toma los bloques de piedra completos, incorporando también las partes menos nobles del material, las supuestas **imperfecciones**. En este sentido, la presencia del material incorporándose a la obra nos hace recordar la interferencia de la matriz xilográfica sobre la composición de la imagen, que analizábamos por ejemplo en el caso de Eduard Munch; pero también nos deja constancia de un elemento muy paradigmático, que analizaremos en concreto en la obra de Sigmar Polke, como es **el error**.

El error y su incorporación a la imagen impresa, como veíamos en nuestra revisión histórica, han ido marcando las pautas sobre las cuales se han ido estableciendo las bases de la cultura y la información en épocas anteriores a la imprenta, con la tradición oral, pero también posteriores.

Plensa incorpora esos **fragmentos de error** en su obra, a través del material en sus esculturas

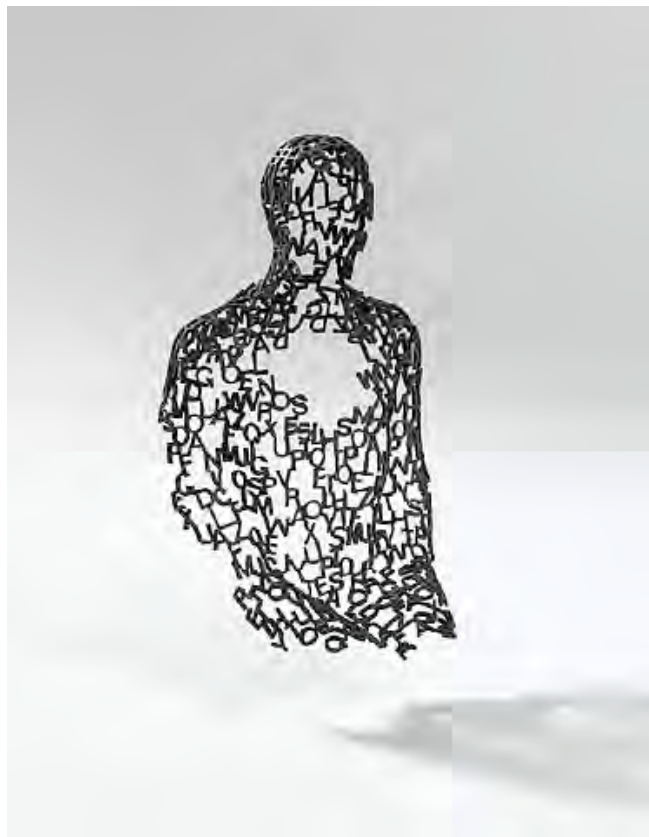
"Cuando se rompe (la piedra) parece que esto fuera sólo una pequeña parte de un todo más grande, de algo anterior, parece como si estás robando un trozo de historia".⁶

⁶ www.rtve.es, *Ibid.*

LA TIPOGRAFÍA Y EL LENGUAJE DE LO ESCULTÓRICO

En la obra de Plensa, el elemento gráfico que más presencia tiene es **la letra**. Utilizada como **signo**, la incorpora a sus proyectos en los diferentes contextos (pintura, escultura, grabado). Es un elemento que él introduce como molécula sobre la que construye todo un tejido, como metáfora de la célula que conforma al individuo, pero que como escultor la introduce no sólo como signo de apariencia visual, sino como **objeto**; esto es como **unidad tipográfica**.

Esto marca una diferencia clara en la concepción del signo, pues su concepción como objeto corpóreo lo enlaza con toda la tradición tipográfica y lo distancia de otros lenguajes más próximos al terreno de lo pictórico o gestual. El lenguaje de lo escultórico enlaza aquí con la evidencia de la corporeidad del signo.



Jaume Plensa. "Tel Aviv Man". Bronce. 45 x 35 x 35 cm 2010

En su obra gráfica articula todo un lenguaje personal que pone en valor a través de diferentes recursos técnicos, que va adaptando a sus intereses plásticos. En numerosas ocasiones la relación con la escultura es muy directa: efectos de volumen que resuelve con procesos de moldes y resinas para la obtención de sus estampas, relieves tipográficos que incorpora a través de encolados y capas de papel...., el espectro de procesos y calidades gráficas entroncan directamente con los procesos de impresión en relieve a los que nos referíamos en el primer capítulo de nuestra tesis.

Efectivamente, él es un artista que toma la obra gráfica como medio elegido para el desarrollo de sus proyectos; y lo que nos interesa destacar a través de su trabajo es la interrelación que produce en los diferentes campos, de tal modo que en algunos momentos tal y como él mismo expresa, la obra en papel surge de un modo natural, para convertirse después en escultura.

La tipografía como signo es un elemento que construye sus imágenes. El vínculo con los procesos del libro y el texto tipográfico es directo. Plensa incorpora en su obra gráfica la tipografía como parte de la imagen, pero además la dota de la corporeidad de la escultura, en una acción que retoma directamente la **tradicón tipográfica** de los primeros procesos de **la imprenta**, incorporando ya no la huella de los signos, sino su propia objetualidad.

Mary Sabbatino, Vicepresidenta de la Galerie Lelong de New York, comenta que el tema principal en Jaume es encontrar la esencia de lo humano en la forma.

Existe una asociación entre la luz y el alma, que es lo que marca la diferencia entre algo muerto y algo vivo.*⁷

⁷ *Otras referencias de interés que definen la obra de Jaume Plensa :

Frémon, Jean. Galerie Lelong. París - New York:

"Conseguir que una escultura sea tan bella como un hermoso árbol es muy difícil... un árbol es magnífico. Él es uno de los pocos capaces de conseguirlo, y no hay muchos, unos 10 tal vez, en todo el mundo."

Sabbatino, Mary. Vice Presidenta Galerie Lelong New York :

"Creo que la contribución de Jaume es tomar un lenguaje que conocemos bien, el lenguaje del retrato, del cuerpo, y nos hace mirarlo de una forma distinta, y nos hace ver más que un retrato específico. Vemos la forma, el espacio, lo de dentro y lo de fuera todo integrado en uno"

Gray, Paul L. Richard Gray Gallery:

"Creo que su trabajo muestra una afectividad innata. Creo que amor sería la palabra que define mejor lo que hace sentir"

"Yo trabajo muchas cosas en un mismo momento (aparentemente), pero yo creo que siempre trabajo lo mismo. Hay un cambio de materiales, de formas de ideas... Aparentemente, pero no es cierto, siempre estoy con la misma obsesión, **la misma idea**, la misma idea:

Las preguntas fundamentales, la relación de lo pequeño con lo grande, de lo personal a lo general, por asociación del fragmento con el todo,... Siempre estoy aquí, siempre siempre, siempre (...).

(...)De entrada, el retrato, has visto que estoy haciendo estas niñas .. Pero después, como cuerpo?... el mío. Es el que mejor conozco. Llevo 53 años viéndolo crecer, evolucionar. Es como si pudieras fijar en algún momento esta medida. Porque cuando yo he fijado este cuerpo, el mío ha seguido cambiando.

Es esta idea de que el cuerpo acaba siendo como un objeto inerte que no puede cambiar ya más de forma. En cambio el alma sí que puede .

Mi pregunta es ¿dónde va el alma? ¿Dónde se va metiendo?, porque el alma acaba siendo más grande que nuestro cuerpo.

Es la presencia como contenedor de todas mis ideas. Los cuerpos siempre están cubiertos de listas, listas, grandes listas. Siempre ha habido esta obsesión. Yo, más todos mis datos y mi información".⁸

En esta reseña de manifestaciones del propio artista, nos resulta interesante destacar el aspecto de la "repetición" de los temas; algo que también apuntábamos al analizar la obra de Baselitz y que volveremos a encontrar en la mayoría de los artistas que vamos a analizar en nuestra investigación.

El tema **de la repetición** se manifiesta pues como una constante en los proyectos creativos, y es un concepto **implícito en los procesos de la gráfica** que va más allá de la pura copia, como obtención de productos idénticos que abaratan los costes de la obra en el mercado, sino que supone la secuenciación de un proceso. Veíamos en nuestro

Peake, Laurie. Directora Arte y Público Bienal de Liverpool.

"Es una artista muy poética, algo poco habitual hoy en día, no tiene miedo de la belleza, de hacer arte bello."

www.rtve.es, *Ibid.*

⁸ www.rtve.es, *Ibid.*

primer capítulo las implicaciones que conlleva el acto de la repetición, en cuanto a pérdida de autenticidad de la obra, y en lo referente a la pérdida del autor.

La repetición de una idea, de un tema, de un mismo proceder, en cambio, es un aspecto que en un proceso creador refuerza y consolida el interés de un planteamiento plástico.

En la obra de Plensa, este proceder está muy presente y vemos cómo repite y utiliza las mismas formas, los mismos moldes, los mismos tipos en secuencias de imágenes tanto escultóricas como gráficas, que podemos asociar a pruebas o copias de una misma edición, enlazándolo con los procesos de grabado.

La literatura es un elemento que constituye una de las principales fuentes creativas de su trabajo. "*Un pensamiento llena la inmensidad*" es una de las frases de *Los proverbios del infierno* de William Blake. Esta frase está implícita y presente en los trabajos del artista, y a partir de ahí ha construido toda una cosmovisión.

Plensa siempre ha sido un apasionado de la literatura, y muestra obras cumbre de la literatura que utiliza y que impregnan su trabajo: William Blake, El "*Fausto*" de Goethe. "*Macbeth*" de Shakespeare, obra de la cual define como "*escultura en estado puro*", o Vicente Andrés Estellés, son algunos de sus autores elegidos. Según Carsten Ahrens, Director del Weserburg Museum:

"Reúne pensamiento y fisicalidad. En su obra el sonido de un poema se vuelve tangible. Shakespeare le encanta porque es uno de los pocos poetas que supo crear un mundo de pensamientos, que son también siempre físicos. Es sobre poder, energía, sexualidad. Todo lo que hace la vida humana como es, está en Shakespeare".⁹

Plensa tuvo una infancia en la que estuvo rodeado, casi como una relación física, de la literatura y la música. Su padre, apasionado lector, leía y tocaba también el piano.

La presencia visual de texto está presente en el recuerdo de su infancia. Reconoce que probablemente estas vivencias marcarán la elección de estos elementos como materia prima para su obra.

⁹ www.rtve.es, *Ibid.*

Cuando trabaja con letras no es el sentido de las palabras lo que busca, sino la materia del lenguaje. Aunque como hemos señalado, trabaja a menudo con elementos sonoros; en realidad lo que interesa al artista es el silencio que queda después de ese sonido. Las palabras han ido poco a poco configurando y ocupando el papel más importante en gran parte de su obra.

Estas palabras no sólo tienen función por el concepto al que definen, sino también por cómo se convierten en formas, como él mismo explica:

"No hay por qué crear una forma que sea redonda, que signifique y condense el concepto de redondez, simplemente escribes "redondo" y automáticamente esa forma está presente en nuestra memoria, ya la pieza ya existe por la magia inexplicable de las palabras, y si escribes "beso", o "mano", "mujer", la operación es la misma, y el resultado es siempre una escultura".*¹⁰

Plensa se define como artista de la materia:

"No soy , nunca he sido un artista conceptual. Yo soy un artista muy físico, necesito tocar las cosas,... pero es que las ideas también se pueden tocar".¹¹

La palabra constituye la materia sobre la que va construyendo un gran contenedor donde caben todas las ideas, pero no utiliza ni concibe la palabra como ilustración. La palabra va asociada a la significación de la poesía, como una gran admiración por el poeta, como símbolo, por su esencialidad. Porque tal vez nada sea más radical que el lenguaje de la poesía.

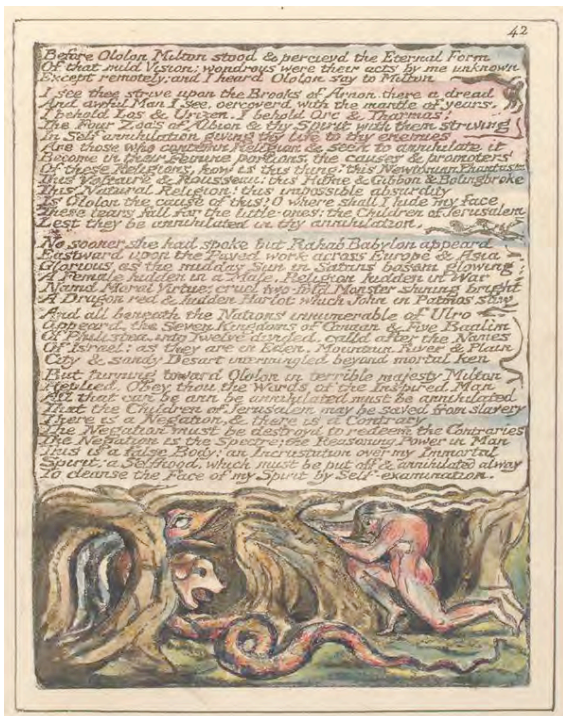
¹⁰ *De algún modo Plensa está planteando una aproximación a los conceptos Aristotélicos y Platónicos de la mimesis en la imitación de la naturaleza a través del arte. Para Aristóteles todas las artes son imitación, una imitación de las cosas reales según distintos medios (pintura, palabra, etc...) Mientras que para Platón la mimesis es tan sólo la apariencia sensual de las imágenes de las cosas, que constituyen el lado opuesto a las ideas. Aristóteles en su Poética, considera la mimesis y su función imitativa como el modo esencial del arte para representar la acción humana.

Rosa Olivares: "Jaume Plensa. La imperfección es la base del trabajo", rev. Lápiz. Revista Internacional de Arte. AñoXV. nº124. España p. 47

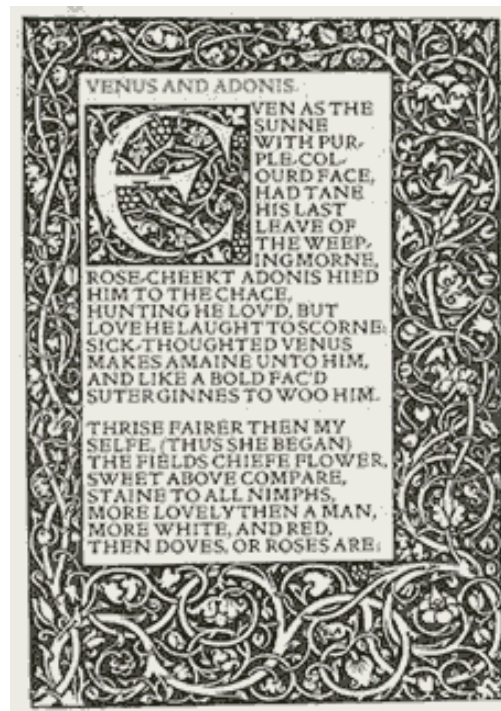
¹¹ www.rtve.es, *Op. cit.*

Es muy interesante para nuestra investigación la relación que establece en sus obras con **el texto**. Pues si el texto fue en origen el elemento que organizó de algún modo el desarrollo y difusión de las culturas, en la obra de Plensa el texto tiene la misión de agrupar en un mismo corpus a todas las culturas.

En este sentido, nos interesa especialmente de la obra de Jaume Plensa la relación que establece tan estrecha entre el texto y la imagen, tanto en su obra gráfica, como en sus dibujos, al igual que en su escultura. De tal modo, que nos remite al concepto de **obra total** que veíamos en la obra gráfica de William Blake, o incluso en el planteamiento absolutamente integrador de William Morris.



William Blake. Ilustración para libro de poemas de Milton



William Morris. Página del libro "The Poems" de William Shakespeare. editado en 1893

Plensa nos expresa su interés por los textos y las letras:

"La letra, también tiene una carga, como una célula de información. Parece que no sea nada una letra, una A, una Z ...Pero una en asociación con otras, tienen la

fuerza de formar palabras, las palabras con otras, los textos, los textos con textos.

Cultura, etc... de lo pequeño a lo general

Yo he utilizado mucho la letra para construir cuerpos orgánicos, como una metáfora de la célula.

La piedra fundacional, alrededor de la cual se construyó el templo, alrededor del cual se construyó la ciudad, el país, el continente...el universo".¹²

Desde Babel no nos entendemos porque hablamos diferentes lenguas. Su idea, como él nos explica, es unir todas estas lenguas a la vez, y crear un lenguaje universal, como los del arte y la música que ahora no podemos leer. Pero la utópica idea de Jaume es que un día podremos.

En sus esculturas coexisten numerosos tipos de alfabetos, entremezclados entre sí, como si de un entramado o red se tratara.

" En una pieza como ésta, en la que he mezclado ocho alfabetos, está la idea de valorar la diversidad, como una forma de comunicación y de unión. La diversidad no nos separa, nos une, porque hay un intercambio entre ellas. Tengo algo que ofrecer , que es mi memoria, a otro que tiene otra memoria.

No hay nada mejor de una cultura que su escritura. El griego, el hebreo, el latino... cada cultura ha sintetizado su forma de ser en una idiosincrasia, en un signo, en un gesto...Me gusta la idea de comunidad, de intercambio de energía".¹³

Existe una relación indisoluble del cuerpo con la letra en sus trabajos, que él explica de un modo muy poético:

"Siempre he pensado que la palabra es una metáfora de la sociedad, es lo que nos distingue de los otros seres. Tengo la sensación de que las palabras quedan flotando, que nos van tatuando como una tinta invisible y de pronto alguien lee en tu piel y pasa a convertirse en tu cuerpo, en tu amante. Me maravilla que la letra,

¹² www.rtve.es, *Ibid.*

¹³ www.rtve.es, *Ibid.*

que no dice nada, forma una palabra, luego un texto y al final toda una cultura. Es una metáfora del cuerpo y las células, que forman el individuo, que forma la sociedad, que es lo que mejor representa una cultura".¹⁴

Utilizando recursos propios de la poesía visual, realiza a partir de 1993 obras que se basan en la asociación de palabras e imágenes, generando y construyendo un lenguaje poético propio.

Así en la serie "Voleurs", establece una asociación de elementos domésticos, cotidianos, en relación a los nombres de los días de la semana, utilizando las tres primeras letras puestas al revés. La incorporación de los elementos tipográficos parece hacer una alusión directa a los procesos de impresión. Se trata de letras de plomo que se presentan invertidas (del mismo modo a como se procede en la impresión tipográfica) y, cubiertas de una fina hoja de papel glaseado. Su presencia en la estampa, como dice Joubert ¹⁵ parece como si fueran a dejar su huella por el anverso de la hoja que los cubre.

¹⁴ [www.elcultural.es/noticias/ Buenos días/133/Jaume_Plensa](http://www.elcultural.es/noticias/Buenos_dias/133/Jaume_Plensa)

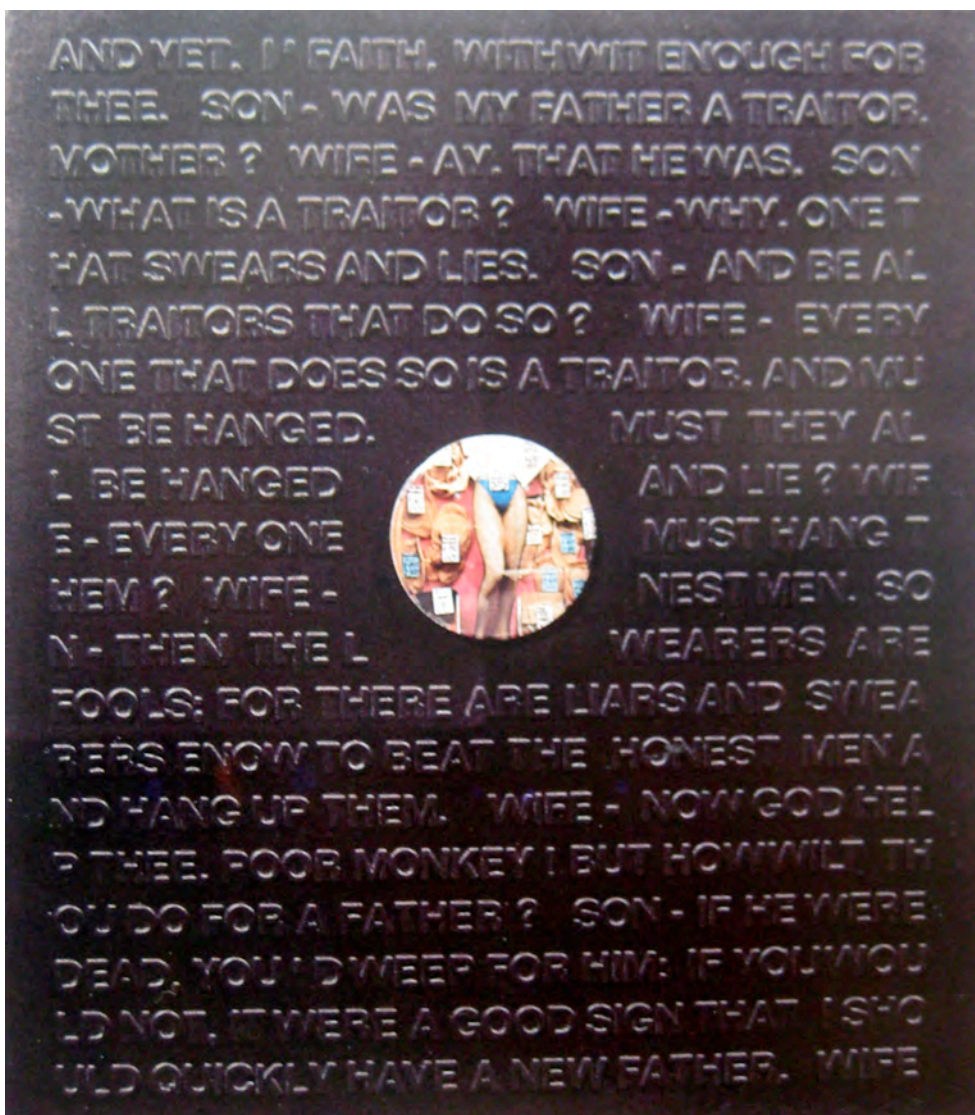
¹⁵ "Plensa dibuja más bien un paisaje mental, movedizo y poético, estableciendo lejanas relaciones entre los residuos de su propia experiencia y la memoria más amplia del mundo ", Jaume Plensa. Libros, grabados y múltiples sobre papel 1978-2003.- textos: Caroline Joubert, *Op.cit.*,p.19



Jaume Plensa. Suite "Voleurs". fotograbado, aguatinta, letras de plomo y collage. 63,5 x 47,5 cm

La incorporación de objetos y elementos corpóreos, confieren a su obra gráfica una identidad propia. Las tipografías adheridas a la hoja de papel configuran la serie realizada en el año 2000, inspiradas en el universo trágico de Shakespeare. En esta serie

selecciona cuatro pasajes claves de "Macbeth" y los reproduce tipográficamente, a través de procesos riquísimos de estampación, consigue crear una sensación de presencia del texto por la incorporación de los elementos tipográficos a través de letras reproducidas y preformadas que incorpora pegadas sobre la superficie del papel, aplicando una segunda capa de papel japonés tintado por encima de las letras, que las cubre amoldándose por la presión de la prensa al relieve de las tipografías para reforzar así la precisión de sus contornos.

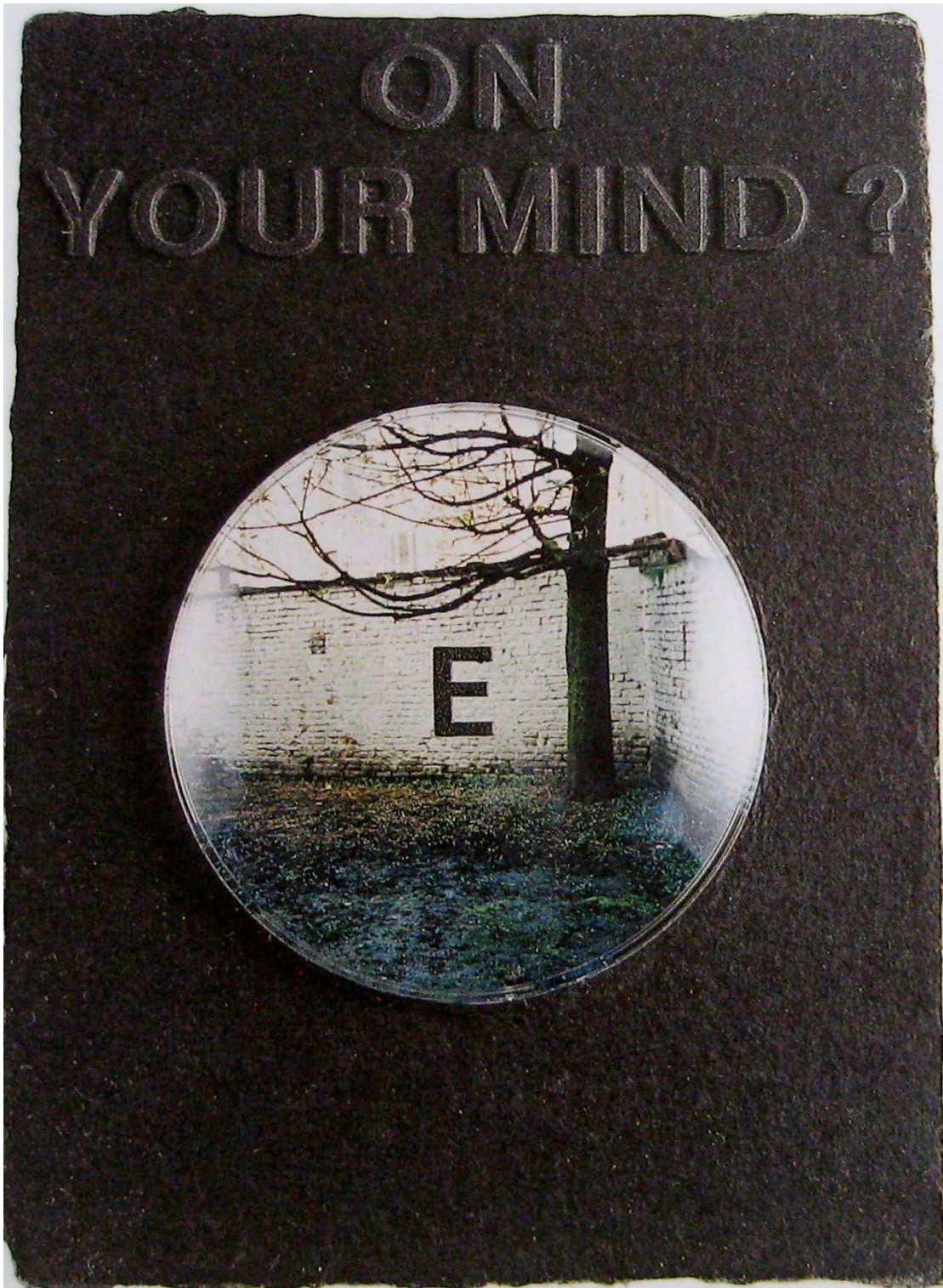


Jaume Plensa. "The messenger" suite de 4 obras, collage de letras, fotografía y esfera de plástico.

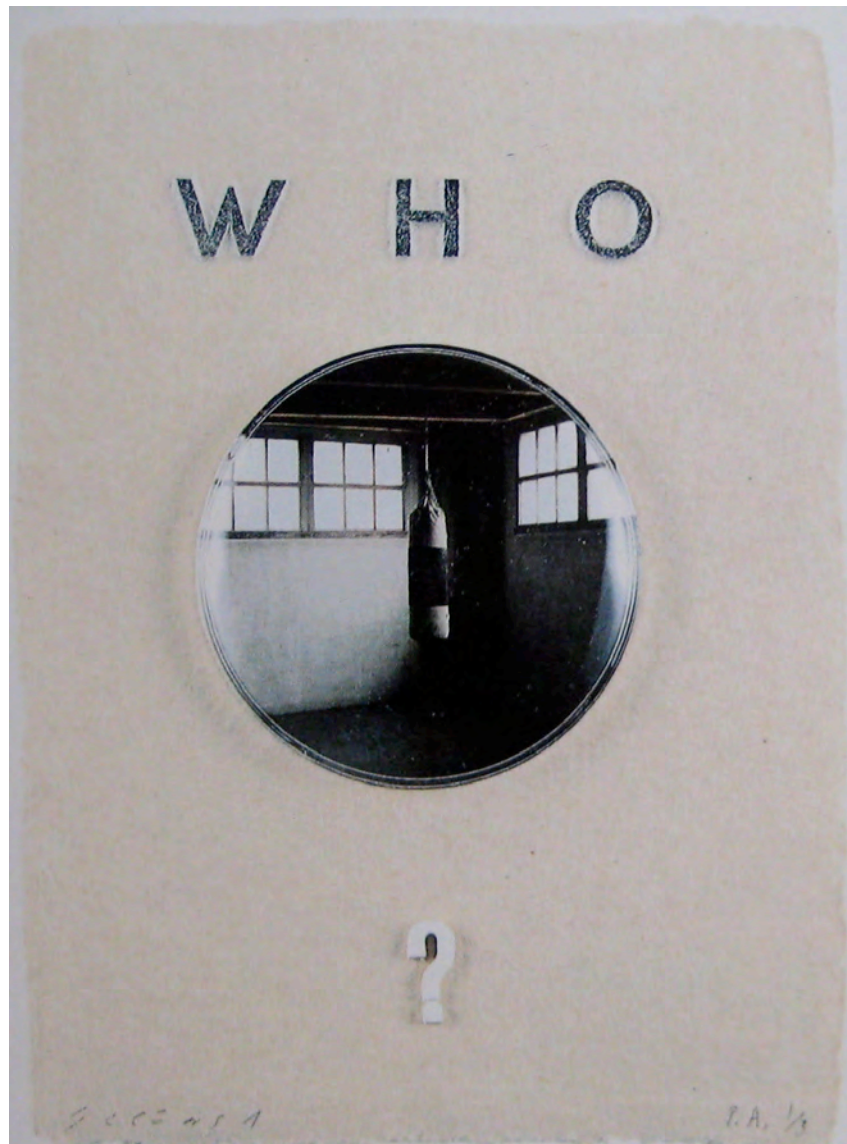
Papel Aquari 240g. cubierto con Arajaki 38g. 57,5 x50 cm. 2000



Jaume Plensa. "The traitor". suite de 4 obras. collage de letras, fotografía y esfera de plástico. Papel Aquari 240g. cubierto con Arajaki 38g. 57,5 x50 cm. 2000



Jaume Plensa "Your mind?". Arakaji pegado sobre Aquari . Collage de fotografía y letras y esfera de plástico
21,5 x 15,5 cm. 1996



Jaume Plensa. "Who?" Suite de 5 obras. Arakaji pegado sobre Aquari . Collage de fotografía y letras y esfera de plástico. 21,5 x 15,5 cm. 1995

Este recurso de exquisita limpieza y potente textura sobre la superficie de la estampa lo realiza en varias de sus series como en la suite: Whe?.Who?. Where are you?. Rea. Nest, realizada en el año 2000, o en la suite You(Newcastle). Apr 24(Napoli). Nest (Multindus). Tears(Halifax). On your Mind (Brussel). Die. realizada en 1996

Comenta Rosa Olivares¹⁶, en su artículo de la revista *Lápiz*, cómo en la obra de Plensa se ha considerado a menudo de mayor interés sus dibujos que su obra escultórica. Sin dejar de aseverar que el interés del trabajo de este artista se concentra en la escultura, al estar ésta "profundamente cargada de contenidos y deseos", explica las razones que puedan originar esta apreciación al ser la obra de Plensa muy variada en materiales y con etapas muy diferenciadas y, a menudo definidas por las variaciones en los materiales.

El dibujo, la obra en papel, en cambio, ha ido desarrollando un camino mucho más tranquilo, posiblemente por la homogeneidad del soporte.

Olivares hace una afirmación muy interesante en este sentido:

"Creo que toda la obra de un escultor gira entorno de la escultura. Los dibujos de Plensa son una parte de su escultura. En ocasiones, se trata de una especie de hallazgos de su proceso con las formas..... Desde el color hasta el volumen que consigue con el tratamiento del papel, nos está hablando de sus esculturas".¹⁷

Su relación con el papel, como hemos visto, es muy extensa y rica, tanto en recursos técnicos y en lenguajes gráficos, pero es en su proceso creativo donde encontramos las claves más interesantes para explorar aquellos registros que hacen comunes su obra escultórica y su obra gráfica, y en donde apoyamos nuestra hipótesis de trabajo.

En estas palabras de Plensa encontramos algunas de las claves que se encuentran detrás de su obra.

"Parece que tenga una pérdida de contenido.... Desde hace tiempo estoy en esta idea de que parece que se me deshagan las cosas, que no las puedes coger, se te va (...) Esta intención en el dibujo sólo se puede realizar de esta manera, ...tienes que esperar un momento para que esto ocurra.

¹⁶ Rosa Olivares, *Op. cit.*, p. 78

¹⁷ Rosa Olivares, *Op. cit.*, p. 78

A veces trabajas en una serie de dibujos en los que parece que tú no encajas, y luego al cabo de un año o dos esto aparece en escultura, como si hubiera sido una intuición.

Yo tengo una obra en dibujo que debe verse unida a la escultura, pero siempre va un poco hacia adelante, porque es más espontáneo, puedes trabajar de un modo más libre, más directo. La escultura es un proceso muy lento, me encanta que sea tan lento. Creo que soy escultor por su lentitud".*¹⁸

Podemos concluir que los tres terrenos en los que se desarrolla su trabajo: escultura, dibujo y obra gráfica, intentan hablar de lo mismo, cada uno formalizado de distinto modo. Son caminos paralelos, sin darle mayor o menor importancia a ninguno de los tres.

En cada medio intenta de algún modo generar una estética propia a través de los tratamientos, materiales y las técnicas empleadas.

Esto se hace muy evidente en la obra gráfica, en donde consigue crear un mundo técnico propio, que define un lenguaje personal.

El grabado para Plensa es, como destaca Olivares, un gran laboratorio entre el dibujo y la escultura. Es como él mismo define "Un lugar de reflexión que me sirve para todo lo demás".¹⁹

Jaume Plensa es una artista de la materia, de **lo táctil**. Tanto en dibujo sobre papel, como en los grabados, el volumen de la superficie, el relieve es un elemento que está prácticamente siempre presente. Lo táctil del papel como materia permanece presente en todos sus proyectos.

Tal vez sea éste el nexo de unión más visual con su obra escultórica.

¹⁸ * En la entrevista a la que pertenece esta cita, vemos a Plensa trabajando en unas de sus series en papel, y su intervención se desarrolla intentando diluir zonas del dibujo de una figura.
www.rtve.es, *Op.cit*

¹⁹ Rosa Olivares, *Op. cit.*, p. 50

5.3.

Errores de impresión. Las capas, los mitos y la alquimia. Sigmar Polke.

CONTEXTO

Una reflexión muy interesante realiza Marshall McLuhan en su libro *comprender los medios de comunicación*:

"En el mundo de baja definición del grabado en madera de la Edad Media, cada objeto creaba su propio espacio y no existía un espacio racional en el que había de caber. A medida que se intensifica la impresión retiniana, los objetos dejan de coexistir en un espacio de su propia creación; en vez de ello, se vuelven <contenidos> en un espacio <racional> uniforme y continuo".¹

La individualidad de la imagen, como espacio que contiene una historia única, se ve alterada en una sociedad en la que se **solapan los lenguajes**, la información y las imágenes. La mezcla de los medios favorece que se vayan liberando de sus propias limitaciones, pero a su vez también van impregnando al nuevo contexto de su memoria. Los medios tecnológicos van transformando el mundo pictórico para dirigirlo hacia un mundo icónico.

Los recursos propios de las artes gráficas han sido retomados y utilizados como seña de modernidad y de trasgresión en muchos momentos de la historia del arte, creando en el arte contemporáneo una situación que aprovecha la identidad de estos medios para la creación de una iconografía particular.

Si durante la época del Renacimiento la referencia más clara de la pintura en el cuadro fue el desarrollo de la perspectiva ilusoria dentro del cuadro como ventana, y detrás de

¹ Marshall McLuhan, *Op. cit.*, p. 193

esta pantalla se desarrollaba todo, tal referencia posteriormente se ve claramente contradicha por la reivindicación de la planitud y de la bidimensionalidad del soporte, que plantea la pintura moderna en el Impresionismo y sobre todo en el Fauvismo.

Como describe Crimp², en el arte contemporáneo vemos una nueva transformación en la concepción de la superficie pictórica y más bien sobre su ámbito de actuación. Esto se produce en cierta manera, cuando Rauschenberg introduce en su iconografía recursos propios de las artes gráficas, convirtiendo el cuadro en una especie de superficie casi recién salida de la prensa, como un lugar donde se podría imprimir casi cualquier cosa. Rauschenberg, de algún modo, ironiza sobre todo el arquetipo iconográfico de la tradición pictórica clásica para gestar una nueva superficie pictórica.

SIGMAR POLKE es sin duda una figura clave en la transformación del lenguaje plástico en el arte contemporáneo.

Su obra comparte las preocupaciones de la cultura postmoderna en su búsqueda de una representación espacial nueva, que esté más de acuerdo con el espacio en el que nos sumerge la tecnología de la representación y la percepción.

El cuadro, como tal, nos lo presenta como una especie de despojo sobre el que se ensamblan o tensan telas de restos: cortinas adamascadas y manteles cotidianos sobre palos de bastidor que permiten ser vistos a modo de escenario o de un gran decorado.

Nacido en Oelsnitz (Baja Silesia) en 1941, tuvo que huir con su familia en 1945 durante la expulsión de los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. Escapando del régimen comunista de la Alemania Oriental, viajó a Berlín Occidental y después a Düsseldorf.

Ya en la Alemania Occidental trabaja como aprendiz en una vidriera en Dusseldorf, dato éste que nos resulta curioso cuando analizamos su obra desarrollada posteriormente con la introducción de **la transparencia** como elemento plástico de su lenguaje.

² "Si bien llamar pintor a Rauschenberg durante la primera década de su carrera sólo causaba una ligera incomodidad, cuando abrazó sistemáticamente la fotografía a principios de los años sesenta fue cada vez más difícil considerar su obra como pintura, puesto que era más bien una forma híbrida de impresión. Rauschenberg había pasado definitivamente de las técnicas de producción (seda estarcida, dibujos calcados). Es esta actividad la que nos hace considerar el arte de Rauschenberg como postmodernista". Douglas Crimp: Sobre las ruinas del museo en la posmodernidad.- Barcelona: Kairós, 1986, p. 87



Sigmar Polke. "Weisser Raum" (Espacio en blanco). Resina artificial y laca sobre tela. 240 x200cm. 1994

Su producción creativa se desarrolla en un momento de grandes **cambios sociales** en Alemania y otros lugares de Europa durante la década de los años 60.

Funda junto con Gerhard Richter y Konrad Fischer en 1963 el denominado *Realismo Capitalista*. Se trataba de un anti-estilo de arte que se apropiaba del lenguaje de la

publicidad, ironizando con el "realismo socialista"(entonces, doctrina del arte oficial de la Unión Soviética), pero también dirigido con sarcasmo hacia la doctrina del consumismo materialista del "capitalismo occidental".

Sus primeros trabajos enlazan de algún modo con el **arte Pop**, al incorporar imágenes de los medios de comunicación, pero al contrario del estilo pulido del Pop americano, los dibujos de Polke se generan con una pretendida torpeza infantil, que ironiza con las cuestiones sobre las "materias adecuadas" para el arte.

Imita el efecto de las representaciones a través de **puntos como tramas fotomecánicas** tan típicas en las corrientes del arte Pop de Roy Lichtenstein o Andy Warhol, pero que en su caso se trata de puntos realizados manualmente y en algún caso torpemente emborronado, desafiando de algún modo la autoridad de la imagen impresa.

En la década de 1970, Polke explora la relación entre fotografía y pintura, desarrollando de este modo su interés por impugnar la objetividad de la imagen fotográfica.

Consideramos que existe un discurso propio de la fotografía, que plantea una deconstrucción de la realidad sobre la posibilidad de diferenciar entre el original y la copia, dice Buchloch³.

En este sentido, la **imagen fotográfica** mantiene el registro de la **memoria de la realidad**, pero simultáneamente abre paso a una abstracción que deja al mundo real perdido en el **abismo de lo múltiple**.

Desde las primeras obras de Polke, la fotografía se sitúa en el centro de interés de su trabajo pictórico. Podríamos decir que en su trabajo la fotografía es a la vez medio y mensaje, casi siguiendo la definición de McLuhan.

Utilizando la imagen fotográfica, incorpora a ella la trama fotográfica como vehículo y objeto de la propia imagen, agrandando la trama hasta valores desmesurados, poniendo en evidencia su estructura y realidad.

³ "Hice cuadros ,dice -Richter- , a partir de fotos, justamente para no tener nada que ver con una pintura que excluye toda posibilidad de una propuesta que tenga relación con nuestro tiempo"
H.D.Benjamin Buchloch "Conversaciones con Gerhard Richter", en: Gerhard Richter .- Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía , 1994, p. 32

Despojada de sus artificios a través de las tramas de puntos exageradamente aumentados, la fotografía pasa a ser un medio con un lenguaje arcaico, mediocre e irrisorio.

Lo que hace Polke con la fotografía es transformarla, según las teorías de McLuhan, de ser un medio caliente, de "alta definición" a ser un medio frío, de "baja definición", como podría serlo la viñeta de un cómic.

"La estrategia de Blake para su época, consistió en responder al mecanicismo con el mito orgánico. Hoy en día, en plena edad eléctrica, el mito orgánico es una respuesta simple y automática susceptible de ser formulada y expresada matemáticamente sin nada de la percepción imaginativa de Blake al respecto. De haberse encontrado con la edad eléctrica, Blake no habría respondido al desafío con una mera repetición de la forma eléctrica, porque el mito es una visión instantánea de un proceso complejo que suele prolongarse durante un largo período. El mito es la contracción o implosión de cualquier proceso, y la velocidad instantánea de la electricidad confiere una dimensión mítica a las actuaciones industriales y sociales corrientes. Vivimos míticamente pero seguimos pensando de forma fragmentada y en planos únicos. (...)

Ciertamente, estamos llegando a un punto en el que podrá imaginarse un mundo tan automáticamente controlado que casi podríamos prescribir: << Seis horas menos de programas de radio en Indonesia la semana que viene; sino, habrá un bajón de la de la atención literaria>>. O bien: <<Podemos programar veinte horas más de televisión en África del Sur para enfriar la temperatura tribal que la radio hizo subir la semana pasada>>. Podrían programarse culturas enteras para que se mantuviera estable su clima emocional, del mismo modo que empezamos a saber algo sobre el mantenimiento del equilibrio en las economías comerciales del mundo".⁴

⁴ McLuhan Marshall, *Op. cit.* p.p.50- 53



Sigmar Polke. "Flüchtende"(huyendo). Dispersión. Resina de poliéster. 225 x 300 cm. 1992

En esta década (años 60) se asiste una vez más a cambios importantes en la concepción del cuadro como soporte, artistas como Blinky Palermo, Gerhard Richter y Sigmar Polke se plantean la superficie del cuadro lejos del planteamiento Renacentista de la superficie neutra y preexistente, sino en relación con la fotografía, con el espacio o con los componentes iconográficos que la estructuran.

Es muy importante definir el contexto donde se produce el trabajo de Sigmar Polke, para comprender su lenguaje.

El crítico de arte Kevin Power explica esta situación con datos de gran interés, ya que él tuvo oportunidad de convivir con el grupo de artistas que rodean a Polke durante 10 años, en momentos muy importantes para el arte contemporáneo.*⁵

⁵ *Algunos de los comentarios que aparecen en este texto están extraídos de la conferencia que Kevin Power impartió sobre Sigmar Polke en el Museo de Bellas Artes de Santander en el año 2010.

El grupo de artistas compuesto por Richter, Immendorf, Penck y Polke sin duda están completamente influidos por el mensaje de Joseph Beuys, en la postura de abandonar cuestiones estéticas de la pintura para pasar a la acción, de enlazar con la sociedad a través del arte.

La pintura abstracta fue en parte una forma de defender una individualidad

Cuando Richter y Polke llegan al oeste de Alemania encuentran una escuela informalista, un arte abstracto dominado por un arte informal (también en España y en París), una escuela blanda y estetizada, en el caso alemán por una necesidad de olvidarse del pasado reciente y, también, por causa de la historia figurativa de su propia vanguardia.

Esta pintura demuestra el deseo de bañarse en el bienestar de la recuperación económica. La sociedad alemana no quería mirar atrás, no quería recordar **su historia**.

Richter, Polke, Immendorf, les van a plantear imágenes que les obligan a recordar esa historia.

El caso de Immendorf es muy interesante, pues él nunca deja de pintar y, a través de una pintura figurativa, incorpora sin duda los contenidos de la visión social del planteamiento implícito en el proyecto de Beuys.

En su caso concreto, una enfermedad le deja impedido (ya en edad avanzada), pero paradójicamente a esta situación, se enfrenta a la pintura para retomar el placer de pintar (en 2005). Sin posibilidad de realizar sus propios cuadros por razones de impedimento físico, él dicta estos cuadros, pues físicamente no puede pintar. Le pintan los cuadros un equipo de unas ocho personas, con pautas absolutamente definidas.

Con esta actitud el cuadro queda absolutamente bajo **el control del pensamiento**.

Esta situación es muy interesante, pues define muy bien cual ha sido el proceso de evolución del discurso artístico de las últimas décadas.

Si en la última parte de la modernidad, se declara que "la pintura está muerta", el único modo de integrarla en el discurso del arte contemporáneo es a través de un modelo de arte conceptual, es decir, a través de las estructuras del pensamiento.

El arte que incorpora lo conceptual cambia las reglas del modelo de la modernidad, introduciendo el concepto de **postmodernidad** en aquellos países de Europa que como en el caso de Alemania están preparados para ello ya en los años 60. El arte rompe las reglas del juego, cuestionando el sistema del **contexto social y político** del arte, y supone el nuevo cambio.*⁶

En un momento dado, la modernidad pone en cuestión la necesidad de que cada artista posea un estilo definido. Esto es, se plantea si es necesario o incluso si es cierto que un artista tenga una sola manera de pintar.

Dice Kevin Power que la pintura nunca es inocente y que nunca es absolutamente personal. Esta premisa pone al artista en un dilema, pues sólo le deja elegir entre dos opciones: o reconoce a sus modelos y los asume como tales, o los destruye.

Bajo esta realidad, **la estética posmoderna reconoce la imposibilidad del estilo único, y asume la mezcla de lenguajes como identidad.**

En sus comienzos Richter, Polke o Penck, víctimas de la represión alemana sobre la sociedad, desconocían a artistas como Marcel Duchamp o Lucio Fontana, y será a través de su visita a Documenta cuando por primera vez se encuentran con la obra de Jackson Pollock.

Las dimensiones de aquellas superficies y la insolencia de sus cuadros (tal como lo define Richter) eran algo completamente nuevo a lo que la abstracción europea en aquellos momentos no estaba acostumbrada a asimilar.

Este nuevo y provocador lenguaje hace que Richter comente:

⁶ *En paralelo se desarrolla el movimiento Fluxus, en la década de los sesenta y los setenta tanto en Estados Unidos, como en Europa y tiene un planteamiento de carácter mucho más abierto. Proclamándose como el antiarte, no mira la idea de la vanguardia como renovación simplemente, sino que pretende, de algún modo, hacer uso de los canales oficiales del arte separándolos de todo lenguaje específico, pretendiendo la interdisciplinariedad.

"me percaté que algo no funcionaba en mi manera de pensar, cuando uno va a pisar el terreno de la abstracción, se supone que debería existir un pensamiento en tensión, sino va a ser un recetario de lo ya existente"*⁷

El problema que se plantea en ese momento, es cómo plasmar el pensamiento actual y cotidiano a través de lo abstracto. Esta será una de las razones del cambio que se produce del modernismo al postmodernismo, a partir de este momento "el protagonista del arte será el lenguaje"

RELACIÓN CON LOS MEDIOS GRÁFICOS. ERRORES DE IMPRESIÓN

Sigmar Polke no trabaja de un modo puntual ni específico en las técnicas de grabado, su obra se desarrolla en el campo de la pintura fundamentalmente y la obra sobre papel, muy extensa, recoge dibujos o técnicas directas como acrílicos, acuarelas, etc.

Desde luego es indiscutible el interés que siempre ha demostrado por la imagen impresa y sus procesos, como fuente de inspiración para sus obras.

No obstante, su obra no se enmarca dentro de la concepción tradicional de la obra gráfica o de la edición. En cambio, sin duda establece una conexión directa con los lenguajes y las técnicas gráficas, las cuales incorpora a través de las imágenes para sus proyectos pictóricos en soportes y formatos, con una riqueza formal y de ejecución extraordinarias.

Rescata lo que le interesa de los lenguajes y los medios, sin preocuparse de etiquetas ni categorías.

Recoge imágenes de todas las formas de los medios de comunicación, de las técnicas de impresión y la imagen impresa, y de un modo singular, magnificó el papel de periódico con sus tramas de puntos.

⁷ *Trascripción del texto leído por Kevin Power en su conferencia sobre Sigmar Polke impartida en el Museo de Bellas Artes de Santander en el año 2010

La técnica que se reconoce ya como distintivo de su lenguaje plástico, sobre el recurso de imitar los puntos de las tramas fotomecánicas, simulando los procesos de medios tonos en la impresión industrial de la prensa comercial, hace que desarrolle una serie que denomina "Druckfehler" o "**Errores de impresión**", que data de 1995. Un error que parte de la reproducción microscópica en una foto recortada de un periódico, muta a través de una copia ampliada en un cuadro terminado, acabando como una cuadrícula con manchas del tamaño de discos. De nuevo, sutilmente presentadas, estas pseudo-abstracciones resultan ser imágenes históricas, pues incluso en algún caso, alguna de ellas forma parte los detalles del fondo de las fotografías del Presidente de los Estados Unidos, Polke está contemplando la importancia de una mancha blanca volando por el aire detrás de la hamaca de Bill Clinton.

Inspirada así en los errores de impresión de los periódicos, esta serie mantiene un diálogo que juega con la relación fascinante que se establece entre el error aleatorio y la imagen original.

Polke amplía y manipula el punto de la trama fotomecánica y la reproduce manualmente distorsionando su estructura.

Pinta sus imágenes sobre superficies de poliéster que a modo de filtros dejan ver las capas de la superficie.

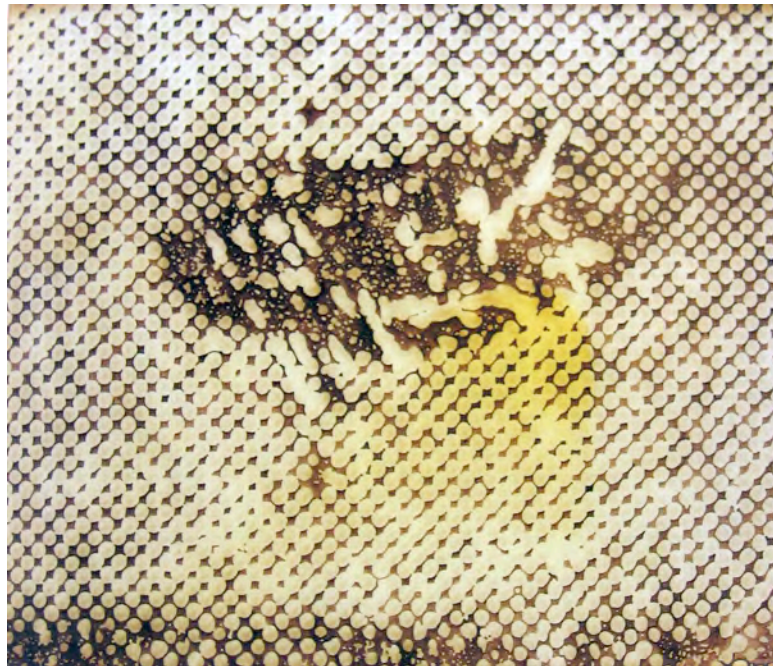
El punto de trama se convirtió en un elemento básico de la pintura de Polke. Estas imágenes que en un impreso o en la pantalla de la televisión se considerarían "pobres" cuando uno es capaz de percibir los puntos de los cuales están compuestas Polke hace que se invierta esta evaluación, y amplía su interés hasta que las imágenes ya no pueden ser reconocidas por los puntos, o hasta que los puntos forman la parte esencial de la imagen.

Posteriormente, ya en 2002, Sigmar Polke desarrolla una nueva técnica de "pintura a máquina", creando sus primeras obras completamente mecánicas producidas y hechas por tintado. Modifica las imágenes en una computadora y luego por procesos fotográficos realiza su transferencia en grandes superficies de tela. Hasta ese momento había rechazado los procesos mecánicos, prefiriendo explorar los efectos visuales de la tecnología mecánica con la mano, hasta el punto de imitar el efecto de los puntos

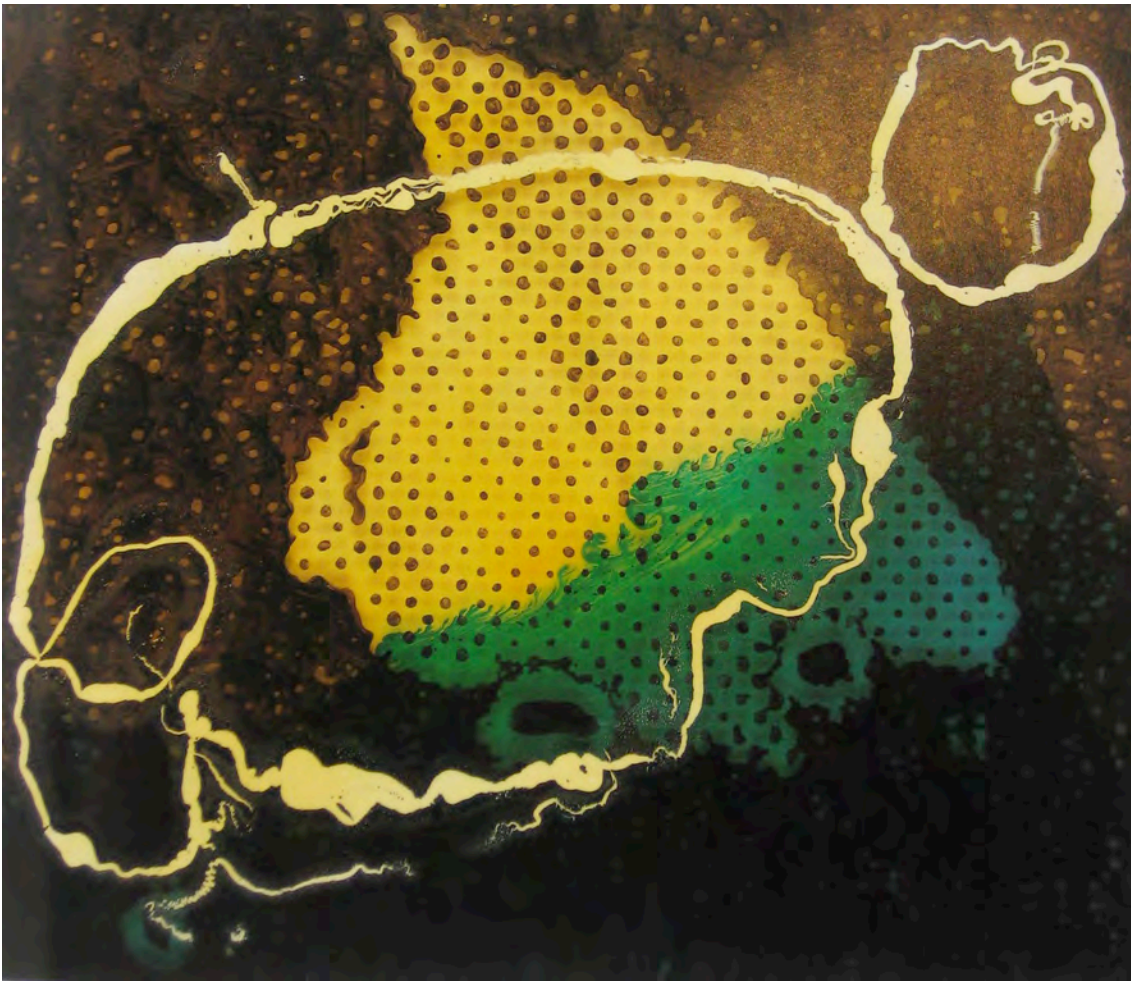
comerciales de papel de periódico creando cada punto cuidadosamente con pintura, de un modo artesanal.

Estas técnicas radicalmente diferentes, una empleando la última tecnología y la otra dedicada a los oficios tradicionales y artesanías, reflejan la evolución del proceso de este artista. Aunque muchos creadores no están directamente involucrados en la producción física de su trabajo, en el caso de las pinturas, Polke ha utilizado por lo general las técnicas que son a la vez físicamente y temporalmente exigentes con **la autoría**.

Al introducir sus tramas, evidentemente conecta con la obra de los artistas del pop americano Roy Lichtenstein o Andy Warhol, como ya hemos comentado, pero lo enfoca de un modo muy diferente y que poco tiene que ver con el empleo que aquellos le dan a la estructura de puntos de la trama fotomecánica; desde luego no responde a una relación con el proceso de producción de obras en una dimensión comercial, ni a una dimensión de tipo estético como en el caso de Warhol, para el que esta solución implicaba una revisión al expresionismo abstracto.



Sigmar Polke. "Druckfehler" (errores de impresión). Resina de poliéster. 130 x150 cm. 1996.



Sigmar Polke. "Druckfehler" (errores de impresión). Resina de poliéster. 130 x150 cm. 1996

Los errores de impresión son ampliados hasta el punto de la abstracción total.

Se pone en evidencia en este trabajo la facilidad en cómo se producen los errores de percepción, perdiéndose por completo el significado de las formas originales.

La exploración en la problemática de la comunicación y la dificultad de transmitir significados fijos, sugiere que todas las palabras y las imágenes están sujetas a la interpretación personal, y que de este modo la información visual es poco fiable.

Nos sumerge a través de este planteamiento en la misma problemática que surgió en los primeros libros, a través de las copias, en los que **el error** formaba parte de la información, e iba modificando el discurso en los sucesivos documentos que se iban copiando o imprimiendo.

Recordamos aquí de nuevo el magnífico incunable *Liber Chronicarum* (Crónicas de Nuremberg) impreso por Koberger, de la cual en sus diferentes ediciones, la utilización de los mismos tacos xilográficos para diferentes asuntos, era una práctica habitual, como ya habíamos revisado.

El irónico realismo capitalista que Polke propone, en realidad se refleja como una ironía a la reproducción mecánica de lo banal. De algún modo es una propuesta la suya que intenta adentrarse en la opción de un arte libre, que se unía a las posturas de Nam June Paik o George Maciunas*⁸.

Las imágenes que él retoma como referente de la obra de Warhol o el arte Pop, son imágenes casi perfectas, pero a él lo que le interesa no es esta perfección, sino precisamente los pequeños **errores de impresión**, los momentos en los que algo falla, en una alusión directa a un mundo imperfecto socialmente.

Los paralelismos con la corriente principal del arte pop, imitando el efecto de puntos de las técnicas de impresión comercial son utilizados por Polke en una especie de desafío a la autoridad de la imagen impresa, exagerando los contratiempos y falta de fiabilidad del proceso mecánico: los colores son "fuera de registro" y los puntos borrosos, juntos y en patrones abstractos, sin sentido.

El error de impresión original ha sido abstraído y ampliado hasta límites que desbordan lo comprensible, y queda flotando en una malla de puntos gigante. El significado original o la función de esta forma se ha perdido por completo, destacando la facilidad con que pueden producirse errores de percepción. Esta serie explora como ya hemos dicho la fragilidad de la percepción y los problemas inherentes al tratar de transmitir significados preestablecidos. Las imágenes están sujetas a interpretación personal, cuestionando la veracidad de la información.

⁸ *George Maciunas junto con Nam June Paik, fue miembro fundador y componente del grupo Fluxus, respectivamente de esta comunidad de artistas internacionales que incluye artistas como Yoko Ono, Joseph Beuys y George Brecht.

Baldus iuris doctor



Lauretius vallensis



Bernardus copostellanus doctor



Jo. gerson cancellarius parisiensis



Hartmann Schedel" Liber Chronicarum".Nuremberg. Impresor Koberger. A lo largo de este maravilloso libro, encontramos xilografías con retratos de personajes de la historia del mundo, utilizando la misma imagen con distinto nombre y cometido en diferentes páginas, a lo largo del extenso documento. 1493

En el caso de Polke, el cuadro se presenta como un objeto, que a modo de escenario pudiera ser visto por sus dos caras.

Sigmar Polke incorpora a sus cuadros telas con los estampados más variados, cortinas y manteles, ensambles y transparencias, así como restos iconográficos de los más variados archivos.

Los recursos técnicos, los lenguajes, los signos o los códigos, están libres para ser utilizados en nuestra cultura, eso sí, no de una forma enciclopédica ni organizada como ocurriría en un contexto tribal, sino evidentemente, caóticos y desorganizados. El artista recurre a lo que necesita como **bricoleur**, esto es, con una visión instrumental que desvía paradójicamente lo utilizado de su sentido habitual.

En este sentido consideramos pertinente citar y enlazar con el discurso de Lévi- Strauss cuando plantea la figura del artista bricoleur como paradigma del artista contemporáneo:

"Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico, como del bricolage en el plano práctico, consiste en elaborar conjuntos no estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos; odds and ends, diría un inglés, o en español, sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad".⁹

Ya la propia estructura del cuadro en el trabajo de Polke pone en evidencia y en cuestión el concepto de **pintura** como una **categoría artificial**.

El debate entre pintura abstracta o figurativa se plantea aquí como inoperante al contener cada obra varias imágenes a la vez, que pudieran clasificarse a lo sumo como objetivas (extraídas de revistas, cómic, grabados antiguos, etc.) y subjetivas (surgidas de la manipulación de los materiales)

⁹ Claude Lévi-Strauss, *Op. cit.*, p.p. 42-43



Sigmar Polke. "Polizeischwein" (Cerdo policía). Acrílico sobre lienzo. 300x225 cm. 1986

Como señalábamos al comienzo de este estudio sobre la obra de Polke y su contexto artístico, en el paso del modernismo al postmodernismo, será **el lenguaje**, como medio trasmisor del pensamiento, quien tome el protagonismo del arte. Refiriéndonos al lenguaje entendido en toda su magnitud como códigos que están implícitos en los procesos de creación plástica.

Así por ejemplo, uno de los elementos que Jackson Pollock utiliza en sus pinturas es la pintura industrial. Evidentemente este hecho no es sin duda casual, sino que de algún modo utilizar una pintura industrial implica un acercamiento hacia la sociedad.

En la década de 1970 Polke exploró la relación entre fotografía y pintura, y desarrolló su interés en impugnar la objetividad de la imagen fotográfica. En 1974 viajó a Pakistán y Afganistán, con sus fotografías de este viaje como base para una serie de obras fotográficas manipuladas y pintadas. En definitiva estaba planteando **un método para explorar las cuestiones de la autenticidad, la reproducción, la imitación y la autoría**.

En esta misma dirección plantea Kevin Power que si quisiéramos acercar hoy en día la pintura a la sociedad la respuesta de Polke sería "**la química**".

Sus **experimentos alquímicos** hacen que sus pinturas tengan vida propia, se convierten en un lugar donde algo puede suceder, donde nada es permanente, sino que todo puede ser transformado.

En alguna de sus pinturas el color cambia dependiendo de las condiciones de la temperatura y de la humedad que la rodean.

Según él mismo afirma, no proceden del pensamiento medieval, sino de la ciencia contemporánea.

Las materias químicas de algún modo forman parte de la historia de la pintura, y también sirven de metáfora de la contaminación del mundo.

Al experimentar con materiales que van a generar transformaciones determinantes en la obra, implica una forma de **alejamiento de la autoría** por parte del artista. Viene a

plantear la falta de interés sobre la figura del artista, en favor de que sea la propia obra quien sea autoridad de sí misma.

Es una postura muy radical sobre la propiedad y el control que el artista puede ejercer sobre la obra, dejándola no sólo en manos del espectador, interpretante o mercado, sino de ella misma, de sus propias manifestaciones.

Por otro lado, la relación que establece Polke en estas obras con los procesos de transformación, a través de los recursos alquímicos, son muy interesantes al poder ser leídos como una relación directa con los procesos temporales de la vida.

Fue durante la década de 1980 cuando se dedicó más extensamente a experimentar con materiales y productos químicos, mezclando pigmentos tradicionales con disolventes, barnices, resinas y toxinas para producir reacciones químicas espontáneas.

Estos experimentos produjeron pinturas abstractas que cuestionan los conceptos de originalidad y autoría, a través de la "no intervención" del artista abandonándose a la propia arbitrariedad de la imagen, situando a ésta en un registro bastante superfluo.

Según comenta el crítico Kevin Power:

"Las pinturas se convierten así en un lugar en el que sucede algo. Al igual que la propia vida, son un suceso en el que las cosas están en constante cambio. En *Torre de vigilancia II*, por ejemplo, el color de la pintura cambia conforme cambian las condiciones de la temperatura y de la humedad que la rodean. A esto se añade el hecho de que el puesto de vigilancia aparece y desaparece según el espectador cambia el ángulo. (...) Polke rechaza esa comparación con la alquimia, que considera una definición superficial de su obra. las metáforas que guían a ésta, no proceden del pensamiento medieval, ni de la metafísica, ni de su propia tradición romántica germana, sino de la ciencia contemporánea, del campo de la física y de la química, con el énfasis que éstas ponen en el progreso, en mantenerse alerta y receptivos a lo que sucede".¹⁰

¹⁰ Sigmar Polke.- Kevin Power (*et al.*), Valencia: I.V.A.M Centre del Carme,1995, p. 25

En este sentido nos parece muy interesante destacar este planteamiento, que enlaza con nuestra reflexión sobre las diferentes manifestaciones discursivas y, como reflejo del inicio de la figura del autor/artesano así como la necesidad de mantener o no la autoría en la obra de arte, cuestionada a través de los diferentes periodos de la historia. En este caso, Polke a través de los procesos químicos que introduce en la elaboración de sus obras, plantea una nueva dimensión de este aspecto, al dejar en manos de la propia obra el desarrollo de su creación, apartando o cuestionando la realidad del artista como controlador de los acontecimientos.

La imagen nunca acaba, se va transformando como una unidad viva ante los ojos del espectador la clave de esta cuestión podemos encontrarla en el la aceptación de las situaciones inestables propias del mundo y el pensamiento contemporáneo.

Extrapolado a los ámbitos artísticos, somos testigos de cómo los procesos creadores abandonan los métodos establecidos, los soportes únicos y las leyes de la percepción y la comunicación, para adentrarse en la búsqueda de las relaciones entre los diferentes lenguajes y su alteridad con respecto a su entorno.

En su serie *Transparencias* su trabajo se desarrolla con la base de un tejido utilizado para las pantallas serigráficas (dracon) que le permite jugar con las transparencias y la indefinición sobre la ubicación de la imagen.

Los tejidos tensados sobre ambos lados del bastidor del lienzo permiten ver la parte oculta de la imagen, obteniendo una visión invertida de la misma.

Lo aleatorio de las imágenes que se solapan **en capas** a veces hace que su significado (político, o místico) deje de ser el punto de interés, no tienen jerarquía, pero el proceso de cómo Polke las organiza y manipula les confiere todo su sentido.

De algún modo la banalidad de los iconos es un punto de partida para Polke.

La referencia a la fragmentación de la imagen es aquí directa y, claramente se desarrolla en un proceso de solapación y superposición de planos de diferentes fragmentos que, de un modo afortunadamente ordenado o aleatoriamente organizados, van a estructurar el universo iconográfico que Polke pone sobre la superficie del bastidor.

Esa visión de capas, que a menudo deja transparentar sus niveles, nos remite sin duda a los procesos de la separación en matrices de las imágenes realizadas en grabado a través de planchas múltiples. La visión de la imagen única se desvanece, y se incorpora una nueva mirada más real e integrada con la propia estructura de pensamiento, reflejo de un momento diferente.

Los estratos que Polke acumula en sus obras aparecen como impresiones obtenidas de las diferentes pasadas de los rodillos de las prensas de estampación.

Esa visión del universo fragmentado propio de la postmodernidad, se refleja plásticamente aquí de un modo casi hiriente como reflejo de un mundo atomizado, diversificado y complejo que vislumbra los diferentes registros que rodean al individuo.



Sigmar Polke. "Der Ritter II" (El caballeroII). Resina artificial y laca sobre tela, 300 x230 cm. 1994

Der Ritter.



Hans Holbein. "Der Ritter". El caballero. de la serie Danza de la muerte. 1538

La selección de los temas en la obra de Sigmar Polke no es una cuestión casual, sino que, por el contrario, los incorpora de un modo muy selectivo y bajo una mirada muy crítica, en ocasiones incluso para poner de manifiesto la banalidad de la cultura postmoderna.

Como describe Power, el tema de las drogas está presente en muchas de sus obras, así en la obra *Alicia en el País de las Maravillas* lo que Polke desarrolla sobre la superficie de la obra va más allá de la pura ilustración de la obra, y la traduce en una superficie que nos remite a un estado de consciencia alterado por las drogas.



Sigmar Polke. Alice in Wonderland. Técnica mixta. 300 x290 cm. 1971

"Nos dice, en dos obras clave, que las expectativas nunca llegan a cumplirse y que los sistemas dependen de que exista un consenso en nuestra creencia en ellos y de que compartamos las mismas perspectivas. Con *Alicia en el país de las maravillas* (1971), imagen que parece encajar como un guante con la forma en que los alemanes se ven a sí mismos, deja claro que vivimos en un mundo del revés en el que la misma realidad es una ficción más, y en el que probablemente la única invitación que recibamos sea para tomar el té con el sombrerero loco. Aquí la verdad es lo que sucede. (...)

...Polke proyecta sobre una pantalla plana algo que es similar a un estado de consciencia alterado por las drogas, pero que no se limita únicamente a ilustrar esa condición, puesto que la visión fragmentaria se ha convertido en algo característico de nuestra forma de experimentar el mundo, de un modo que excede con mucho a los límites de la experimentación con las drogas. También habría que decir que esta pantalla plana es de hecho tan plana que todo puede deslizarse por ella y caer rodando en una vertiginosa caída libre, como le ocurrió a la propia Alicia".¹¹

Polke depende por completo de la "**apropiación**" de las representaciones visuales de todo tipo de fuentes, desde libros de historietas hasta los anuncios, a partir de imágenes de noticias o textos y referencias (en ocasiones a William Blake). también, desde luego, de la incorporación de muchos y variados temas con referentes muy diversos planteando una idea fragmentaria del mundo, como algo significativo de nuestra contemporaneidad, siendo **el fragmento** casi el único elemento visible y tangible sobre el cual el hombre actual puede establecer sus principios.

La masiva información a la que nos someten los medios de comunicación no consigue sino situarnos como parte de ese **collage** de imágenes y datos sobre el que se sustenta la vida contemporánea.

Estas obras cuestionan la jerarquía tradicional de las imágenes, y se enfrentan al hecho de que en el mundo de hoy no hay **ninguna imagen sagrada**: todo está sujeto a la reproducción y su difusión instantánea a todo el planeta.

¹¹ Sigmar Polke.- Kevin Power *et al.*, *Ibid.*, p.p.19-20

De este modo, es muy difícil establecer una única direccionalidad y significado en la obra de Polke, puesto que constantemente está cambiando de punto de mira. Tal vez sea esta su intención, para de este modo enfatizar esa dimensión del hombre moderno.

En esta visión de acumulación de imágenes, como ya hemos señalado, es donde Polke utiliza conceptos que nos interesa destacar en nuestra investigación sobre la **superposición** y el empleo de **las capas** en la imagen. Existe en su proceso de construcción de las imágenes una especie de solapación, de estratos que hacen referencia a las capas de sobreimpresión en la imagen gráfica. Capas que pueden establecerse en un orden, pero que igualmente podrían variarse con otro orden aleatorio, en una sucesión de transparencias que dejan ver esa acumulación de información.

Las imágenes, tal como definíamos, parecen haber salido de la prensa de estampación, pasadas directamente por el rodillo.

Nos aproxima mucho a la idea del collage en la impresión gráfica y a la separación de matrices que pueden ser aleatoriamente superpuestas, y que surge como evolución de los procesos de la gráfica en el siglo XVI.

Nos parece muy interesante reflejar aquí el estudio que realiza Gloria Moure*¹² sobre la relación de Sigmar Polke y su mirada a través de la obra de Francisco de Goya, para entender, tal vez si cabe, algo más del complejo lenguaje que Polke organiza a través de su visión en capas en sus "transparencias" o en otras series de su interesantísima obra.

La relación de paralelismo entre las dos épocas en las que se sitúan política y socialmente los momentos históricos de ambos personajes, marcan una conexión y una identificación directa entre ambos.

La obra "*Las viejas*" fechada en 1812 y realizada por Goya, desencadenó el interés de Sigmar Polke por su obra, tras visualizar en 1982 una reproducción de ésta.

Polke, de algún modo, se reconoce en él como el arquetipo de agitador ilustrado, como nos explica Moure:

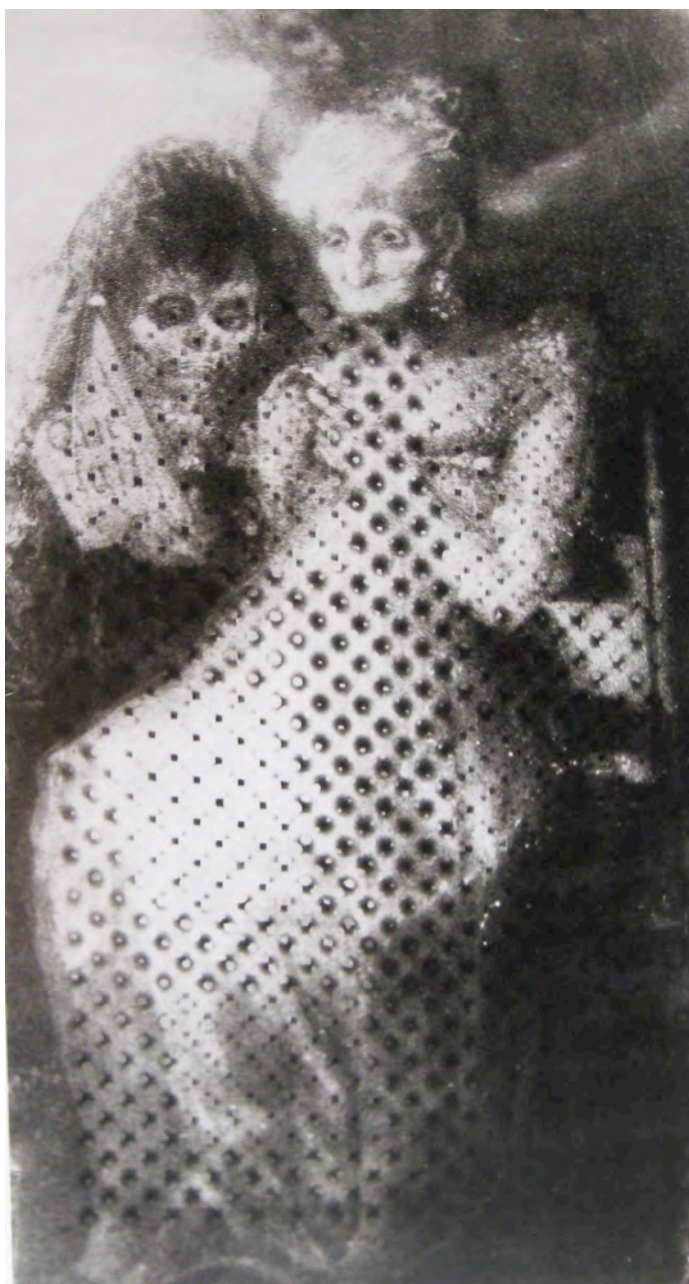
¹²*Muy interesante el estudio que realiza Gloria Moure sobre la obra de Sigmar Polke al establecer una relación con la obra de Goya en este ensayo.

Gloria Moure: Sigmar Polke. Pinturas, fotografías y films.- Barcelona: Polígrafa, 2005

"(...) es probable que Goya intuyese ya iniciado el siglo XIX, que las luces acabarían recreando un mundo alienado y alejado de la experiencia, y por eso dejó de lado con cierta urgencia la idea de verosimilitud y abrazó en cambio con entusiasmo la incertidumbre de lo ambiguo y de lo cambiante.

La segunda fractura, en la que Polke tiene la fortuna de iniciarse como artista, proclama la absorción de la información cultural y su entremezcla con el devenir natural, pero la cuestión esencial es el cómo de tal mixtificación, porque por muy concretos y atinados que parezcan los procesos y productos culturales, a la hora de aplicarse e interferir con el mundo, estratifican sus efectos acumulativamente, sin que pueda predecirse con exactitud cuáles serán las consecuencias finales de la interferencia".¹³

¹³ Gloria Moure, *Ibid.*, p.p. 20



Sigmar Polke. Goya. "Die Alten" (Las Viejas). Fotografía 255 x 127 cm. 1984

En el cuadro de Goya, Polke descubre al realizar un análisis por rayos X de la obra, un elemento que definirá una línea de trabajo en su obra, nos referimos al tema de las "apariciones". Al realizar este análisis surgen en sentido transversal a la composición de "las viejas", dos imágenes bastante definidas y de carácter religioso, identificándose con bastante claridad una Resurrección o una aparición de Cristo en los cielos.



Trabajos sobre la pintura de Goya Tres fotografías 40,5 x 50,7 cm. 1984

Polke desarrolla de un modo exhaustivo el tema de las apariciones. Según la opinión de Gloria Moure, Polke aborda la conexión con el mundo de tres modos diferentes:

"Por un lado, a través de la ambigüedad en la construcción de las imágenes, por otro, mediante la implicación directa, por no decir literal, en las consecuencias visuales y plásticas de la química de los materiales, (...) y finalmente, por medio de referencias astrales o esotéricas a su propia persona, empapadas de humor e ironía. En las tres vertientes, las viejas tienen una gran importancia, tanto por los objetos que aparecen en el lienzo y que dan lugar a recreaciones analíticas, como por la base mitológica de la escena representada y sus derivaciones de variada índole, cuyo icono esencial es Saturno barredor. A ello habría que añadir una vez más, cuestiones más generales como la ocultación o superposición equívoca de imágenes que afloran cuando Polke analiza el cuadro en profundidad".¹⁴

En *The transparents*, (o *transparencias*), las obras están abiertas a múltiples lecturas, incluso por ambos lados del lienzo, existe algo inmaterial, casi intangible que va más allá de la transparencia creada al montar las imágenes por ambos lados del bastidor en tejidos tratados con capas de resinas translúcidas.

Las imágenes se entremezclan de un modo algo incómodo y casi fantasmagórico. El ensamblaje de iconografías las sitúa a cada una de ellas en un registro propio, evocando un mundo que va más allá de ellas mismas, enlazándolas con su tejido histórico y que el espectador deberá ir interpretando en un contexto cargado de iconos, símbolos y lecturas metafóricas sobre nuestro saturado mundo cargado de imágenes.

Para Polke, ninguna imagen es inocente, sino que por el contrario está cargada de partes ocultas y sombras, al igual que le fueron desveladas las sombras ocultas en la imagen escondida en las capas del cuadro de Goya.

Es muy consciente de que la pintura es una cuestión de seleccionar los códigos, y de algún modo ha hecho resurgir las posibilidades de la pintura, pero no por ello se ha

¹⁴ Gloria Moure, *Op.cit.*, p.p. 64-65

limitado a establecer un nuevo código ideológico, sino que no se resiste a la búsqueda de nuevos sistemas discursivos.

Polke insiste en la búsqueda de algo que está prohibido, algo que se resiste a los cánones, que no esté limitado a colapsar con algún tipo de variación "la práctica del arte". Defiende lo insignificante porque, tal vez, es lo más resistente a la atención. Aparenta no tener una finalidad ni pretender nada y, como tal, esto simplemente le permite continuar hacia adelante con las cosas. Su serie de transparencias, parece plantear los procesos de la creación como un continuo "devenir", ofreciendo una resistencia a ceder por completo una solución única al espectador.

5.4.

La materia de la historia. Anselm Kiefer

CONTEXTO

Tal vez la obra de ANSELM KIEFER plantea, más que ninguna otra, la dualidad de los lenguajes a los que nos vemos abocados en la actualidad, entre **la virtualidad** de los medios tecnológicos y **la tangibilidad** de los procesos físicos.

Kiefer representa de algún modo una resistencia a la virtualización de la memoria de la humanidad; su contrapartida es hacer historia obstinadamente material.

Dándose a conocer en los años 70-80, su trabajo parece salido de una excavación de los lugares más profundos de la tierra. Bajo el compromiso frontal de sacar a la luz la historia alemana, su obra surge en un momento en que las opciones artísticas en Europa y América oscilaban entre las propuestas minimalistas de Donald Judd y los iconos extraídos de la publicidad del arte Pop americano.

La pintura, en este momento, tuvo que tomar una opción de regeneración muy difícil y abandonar el juego puramente estético de los plasticismos para adentrarse en el compromiso de la historia.

Kiefer, sin duda, optó por la postura de profundizar en la realidad del ser humano, alejándose de la superficialidad y la amnesia de la pintura más esteticista.*¹

¹ *Retomando lo ya revisado en capítulos anteriores: la tradición expresionista en la pintura está destacadamente presente en Alemania, en relación con el resto de los países de Europa. Las vanguardias de comienzos de siglo en Alemania se manifiestan a través de movimientos claramente expresionistas. La Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias políticas intentaron imponer un nuevo orden social, destruyendo la historia y la memoria del pueblo alemán. Después de este oscuro pasado, se pretendió ocultar la vergüenza de un país destruido, ocultando sus raíces y la conciencia colectiva. La valentía de sacar a la luz esta situación, fue un riesgo que asumieron algunos artistas e intelectuales alemanes. Joseph Beuys marcará el centro del arte Europeo en Alemania, definiendo claramente una identidad. Tanto el nuevo expresionismo alemán que surge, como la transvanguardia italiana, tratarán de recuperar la memoria histórica y cultural como instrumento creativo.

Nos situamos con Kiefer en una época muy compleja en movimientos artísticos y actividad tanto social como cultural, pero muy diversa, según revisamos los diferentes contextos y situaciones geográficos.

Tal y como señala Simón Marchán en su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, una nueva actitud vitalista y arrolladora irrumpió en la pintura centroeuropea, y en concreto en la alemana de los años 80, propiciando la liberación de las ataduras represivas del intelecto, y como reacción ante la sequedad de un arte cerebral y frío:

"...de alguna manera, la embriaguez de la excitación, el éxtasis de vida no solamente son promovidos a condición fisiológica para la creación artística en esta intensidad rota, sino en las más variadas modalidades de esta pintura de lo feo y del caos destructivo, de lo inconsciente frente al orden consciente y la racionalidad. Estética de lo feo, "mala pintura", próximos a una estética de la destrucción, que en grupos como el de Mülheimer Freiheit entra en contacto pictórico con las vivencias de la vida y la muerte, con esa brutalidad que se ha convertido en moneda corriente en nuestras sociedades, si es que no se trasluce, como sucede en el grupo de Hamburgo, vivencias morales o políticas. Imágenes de vida, de placer, pero también de muerte, que en una época de la ansiedad como la nuestra, estimulan sobrecogedoras iconografías del desastre y la catástrofe, me remito a las obras de W. Büttner, Fetting, A. Kiefer, Immendorf y, sobre todo, a la transvanguardia: Cuchi, Clemente, Longobardi, Paladino, etc.".²

Una autoconciencia de la historia será el lugar común que une en este periodo a un numeroso grupo de artistas.

La mirada hacia atrás, a las obras del pasado, será la puerta hacia el futuro. Esa revisión desde la pintura de la historia hace que el artista transite como un nómada que revisa y reconstruye el pasado, continúa Marchán³.

² Simón Marchán Fiz: Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna".- Madrid: Akal, 1988, p. 326

³ "Diríase, en primer lugar, que el artista actual transita a través de la historia artística como un nómada, como un errante, que reactualiza el pasado interiorizando su disolución y deconstrucción. Enlaza así con una figura central de la modernidad: la fragmentación. No recupera, pues, el pasado del arte si no es desde el fragmento y los simulacros, sin identificarse con él, desde la óptica del presente."

Anselm Kiefer es uno de los artistas alemanes posteriores a la Segunda Guerra mundial más destacado, nace en 1945 en Donaueschingen, lugar situado en la Selva Negra alemana, hijo de un profesor de Arte. Su infancia se desarrolla conviviendo con la situación que generó la devastación de Alemania por la guerra, y este hecho marcará su obra y su vida. La situación de aquel momento corresponde con el final de la II Guerra mundial, cuando el partido nazi estaba a punto de sucumbir a las tropas aliadas.

Estudió Derecho en la Universidad de Friburgo en 1966, pero lo abandonó pronto para dedicarse al arte. Posteriormente entre 1970 y 1972 estudia en las academias de arte de Friburgo, Karlsruhe y Dusseldorf, coincidiendo en esta última como alumno de Joseph Beuys, con quien compartirá muchos de sus intereses artísticos. Su obra alcanzó pronto notoriedad como el más destacado artista de la generación, y se le incluyó dentro del grupo de los llamados nuevos expresionistas alemanes, en el que se incluyen los nombres de Lüperitz, Baselitz, Penck o Immendorf.

En el año 1969 tiene lugar su primera exposición individual, coincidiendo con esa época de vuelta de la pintura a la que nos referíamos anteriormente, escribe Castro:

"Es evidente, como Paul Celan ha indicado, que la obra de Kiefer surge a final de los años sesenta cuando se ha reducido el arte, en cierto sentido, a la ideología, a partir de una sensibilidad transgresiva que pretende servir de barricada frente a la sociedad del espectáculo".⁴

La Bienal de Venecia constituye en 1980 una etapa decisiva para el nombre de Anselm Kiefer, que junto con Georg Baselitz, representan a la República Federal de Alemania. Presentó las pinturas realizadas en 1973 "*Los héroes espirituales de Alemania*" y "*Parsifal*". Su presencia produce reacciones muy contradictorias pues las obras presentadas en Venecia suscitan una cierta incomodidad y causan en alguna medida

Simón Marchán Fiz, *Ibid*, p. 335

⁴ Anselm Kiefer.- "El viento, el tiempo, el silencio", Fernando Castro Flórez, *et al.*- Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1998, p. 58

incluso rechazo ya que, en sus grandes telas, trata de temas muy controvertidos para el momento social. En ellas entremezcla narraciones literarias en las que funde **los mitos germánicos** con los temas bíblicos y cristianos. Estos cuadros, concebidos como espacios deliberadamente retóricos e ilusorios, están dirigidos hacia los mitos de la historia de la cultura alemana.

Sin duda esta muestra supuso su ascensión al rango de artista de talla internacional.

A partir de este momento se van sucediendo toda una serie de exposiciones y presentaciones de su obra.

La biografía*⁵ de Kiefer es muy extensa, y citaremos aquí tan sólo algunos acontecimientos relevantes: En 1981 Kiefer expone en New York en la Galería María Goodman. En 1990 recibe el premio Wolf, de la Fundación Israelí Wolf. En 1998 se presenta en España una magnífica exposición de Kiefer en el Palacio de Velazquez de Madrid. Su trabajo fue presentado en la Documenta de Kassel en diversas convocatorias en las que ha tenido lugar este evento (1977, 1982, 1987). En 2009 realiza una ópera con un libreto de Jörg Witzmann " *Am Anfang*" (Al comienzo), para celebrar el 20 aniversario de la Ópera de la Bastilla en París, donde parece atender a la idea wagneriana de la obra total, al desarrollar toda la escenografía.

El término "Nuevos Salvajes", fue acuñado por el director del Museo de Aquisgrán, Wolfgang Becker, atribuyéndoselo a los artistas Robert Kushner y Kim MacConnel, y por extensión a Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A. R. Penk y Anselm Kiefer, como ya apuntamos al inicio de este capítulo. Esta etiqueta aplicada a este grupo de artistas ha estado más que cuestionada, ya que no hacía sino retomar el antiguo debate sobre la conexión existente entre el fauvismo francés y el expresionismo alemán de 1910, según explica Castro⁶.

Su trabajo se desarrolla en ese ambiente de recuperación de la pintura desde una óptica más postmoderna, más transversal, en la que los lenguajes se gestan a través de una mezcla de técnicas y de contenidos.

⁵ * Para completar y ampliar información Biográfica, consultar Bibliografía de artistas

⁶ Fernando Castro Flórez, *Ibíd.*, p.59

Después de muchos años de trabajo, la obra de Anselm Kiefer recoge temas y motivos realizados en diversos procesos: fotografías, dibujos, acuarelas, lienzos, libros, grabados, esculturas o instalaciones.

Los títulos de sus obras son muy diversos y tienen un interés muy especial ya que de ellos a menudo parte todo el contenido del proyecto. Kiefer juega con la iconografía, que selecciona de momentos diversos de la historia, y la manipula en ocasiones haciendo uso de fotografías que son retomadas para servir a un nuevo argumento, otras veces parte de un título de alguna obra antigua aparentemente olvidada y, a partir de aquí, reconstruye un nuevo contexto.

Según describe Arrase ⁷ en 1969, Kiefer titula uno de sus primeros libros “Paisajes estériles”, en 1970 una de las fotografías de este libro sirve de base a la acuarela "Paisaje de invierno" pero, en 1989 es este el título que vuelve, americanizado: "Barren Landscape", para designar una inmensa tela que representa un panorama urbano.

Kiefer crea compulsivamente desde las primeras obras de los años 70. En sus trabajos trata de temas muy profundos del **ser humano**, temas que se van repitiendo cíclicamente, volviendo a retomar temas trabajados en los 80, de nuevo en los proyectos de los años 90.

Sus obras, generalmente de grandes formatos, contienen referencias a la historia, como ya hemos apuntado, pero especialmente utiliza las referencias al pasado nazi, a los mitos nórdicos, a la ópera wagneriana, a la teología, a la cábala y a la alquimia, como cita Gil⁸ en su ponencia.

⁷ Daniel Arrase: Anselm Kiefer.- París: Editions du Regard, 2001,

⁸ Lidia Gil, conferencia Anselm Kiefer, Museo de Bellas Artes de Santander, 2010

"(...) la realidad de lo que ocurría era tan sobrecogedora, que tuve que recurrir a los mitos para explicar lo que sucedía. Los hechos eran cifras, lugares, edificios, era demasiado pesada para recrearla"

Su obra incluye homenajes a filósofos, poetas, artistas y pensadores germánicos, como Rilke, Weber o Holderlin

A través de su trabajo utiliza las convenciones de **la pintura de historia**, pero consigue llevar al ser humano a reflexionar sobre sí mismo, sobre su historia, sobre su cultura, sobre el cosmos y la relación de ambos, recurriendo a correspondencias entre las diferentes temáticas.

La alquimia y la poesía están unidas en su obra, pues sus obras hablan sobre procesos y transformación. La transformación de la materia es el fundamento de la alquimia y la poesía, incorporada a través de su empleo en las metáforas de la imagen.

Esos procesos y esas transformaciones aparecen en sus obras. Una obra riquísima en contenidos temáticos, conceptuales y recursos plásticos, pero sobre todo llena de lecturas.

Sobre su relación con la historia, es interesante reseñar la reflexión que encontramos en el texto de Fernando Castro sobre lo que un retorno a la historia como planteamiento plástico puede suponer de pérdida y negación de la innovación o de la visión hacia el futuro, y lo que por extensión supone de contradictoria esta postura a la visión de continuidad de lo vital.

Así, en sus *Consideraciones intempestivas*, señala Castro⁹, Nietzsche cuestiona la necesidad de la vida de estar al servicio de la historia, pero Kiefer refleja la historia a través de los mitos, utilizándolos para explicar cómo las imágenes míticas tienen su efecto sobre la historia:

⁹ "En su Tesis de *Filosofía de la historia* señala Benjamin que los despojos se llevan en lo alto del desfile triunfal "no ha habido nunca un documento de cultura que no fuera a la vez documento de la barbarie"
Walter Benjamin, *Op. cit.* p. 182, citado por: Fernando Castro, *Op. cit.*, p.59

"(...) pues allí donde hay cierto exceso de historia se desintegra y degenera la vida"*¹⁰

Estamos ante una obra que tiene un sesgo bastante existencial. Utiliza la imagen realizando una interpretación y reflexión personales sobre algunos de los temas más cruciales de nuestro tiempo. Semejante a un alquimista utiliza **la materia** para transformarla en algo más espiritual y llegar al individuo y al conocimiento.

Sus contenidos literarios sobre temas de la cultura y la historia de la humanidad los va enlazando con los materiales y los medios para desarrollar sus obras.

En los años setenta y ochenta la obra de Kiefer gira básicamente en torno a la mitología, la historia y la simbología, temas que el artista investiga en profundidad y utiliza de un modo recurrente para interrumpir aquello que él percibe como un proceso de amnesia colectiva ante las brutalidades y tragedias históricas de Alemania, tales como el totalitarismo nazi y el Holocausto, o el desmembramiento del país tras la Segunda Guerra Mundial y su ulterior lucha por la reunificación.

En gran parte de sus obras utiliza la fotografía como base de la imagen; incorporando de este modo una conexión directa sobre la realidad, posteriormente va incorporando capas y capas de pintura, que metafóricamente pudieran traducirse como las capas de la historia, las cuales actúan como sedimentos tanto de la obra como de la realidad.

El plomo es un material que utiliza frecuentemente. Es un material que interviene también en la alquimia por su capacidad de transformación a través del fuego. El plomo lo incorpora en sus trabajos con un sentido casi mágico. Compra todas las placas de plomo que cubrían y formaban parte del tejado de la catedral de Colonia y las va dando utilidad para la construcción de sus proyectos.

¹⁰*Escribe Fernando Castro en este mismo texto: "El "hombre histórico" padece una hipertrofia de los instintos y una pérdida de su unidad estilística que le lleva a estar imposibilitado para producir ningún acontecimiento, restándole un patético culto a lo afectivo, una amarga conciencia del sin valor de todo cuanto acaece, que le lleva a pensar que si conocemos todo lo pasado es suficiente para comprender que nada mejor se puede hacer. "
Fenando Castro, *loc.cit.*

Otros materiales: tierra, ceniza, paja, se van incluyendo en el lienzo o en el soporte. Su proceso necesita de los agentes externos, de la naturaleza, para concluir el proceso de generación de las obras, recurriendo al calor, el frío... Deja los lienzos a la intemperie, bajo la lluvia..., lo que utiliza son sustancias que se van transformando, materias que van oxidando, metamorfoseando en definitiva. En algunas obras lo que vemos como rojos son los óxidos de algunos sedimentos.

El plomo, al igual que el resto de las materias, está cargado de simbolismo en sus obras.

Kiefer está capturado por la poesía de Paul Celan y, como muestra de ello, construye a partir del eco de los versos del poema *Fuga de muerte* el cuaderno de plomo con cabellos negros, dedicado a una mujer incinerada judía, Shulamit*¹¹. El poema compara repetidamente los cabellos dorados de una mujer alemana (Margarete) con los oscuros de una mujer judía (Shulamite). Kiefer emplea en esta obra lo que será un motivo recurrente: un paisaje de tierra sembrada, con un horizonte difuso, en el se superponen los signos del cabello dorado representado por la paja, y el cabello oscuro representado por pintura negra, como narra Wood¹².

En 1974 realiza los trabajos *Pintura de la tierra quemada* en los que se establece una relación entre el poder de destrucción y la posibilidad que esa destrucción abre para un nuevo renacer. Constantemente hace continuas alusiones a la historia de Alemania. Utiliza las cenizas, los quemados..., sus cuadros son bastante plúmbeos en esa permanente alusión a la destrucción, y en concreto a la destrucción moral del ser humano.

Sobre el sentimiento de culpabilidad y la regeneración a través del arte, el fuego **simboliza** la posibilidad de regenerar.

¹¹ *Un fragmento del poema de Paul Celan :

La mujer es el amo de Alemania su ojo es azul
Te pega con sus balas de plomo su puntería es certera
un hombre vive en la casa de tu dorado pelo Margarete
él lanza sus policías contra nosotros nos garantiza una tumba en el aire
él juega con las serpientes y los sueños la muerte es el amo de Alemania
tu dorado pelo Margarete
tu ceniciento pelo Shulamite

¹²Paul Wood: La modernidad a debate: el arte a partir de los años cuarenta.- Madrid: Akal, 1999, p. 251

La ruina como lugar es utilizada como símbolo de origen y fin. Parece como si todo a través del fuego se pudiera transformar. *Pintar es igual a quemar*, es uno de los títulos de una de sus obras de 1974:

"Los pongo ácido, tierra, agua, lo que utilizo son sustancias.(...) Mis cuadros crecen por sedimentos, estos sedimentos están en mí. Yo también soy sedimento, tengo 2000 años de edad y de ese modo los estratos apilados en el lienzo, a lo largo de los años, durante este proceso de acumulación, se corresponden con los sedimentos de la historia, de la humanidad y de la tierra. Mímesis en sentido figurado, dos tiempos que guardan entre sí correspondencia. Un pequeño tiempo humano individual y el gran tiempo mundial, una relación osmótica en el que el lienzo es una membrana".¹³

El tiempo, como factor que está presente en la construcción de sus obras, pretende que actúe de sedimento que realmente da vida a los cuadros.

La memoria aparece a través de la arcilla que se va depositando sobre el lienzo, de la que en ocasiones aparecen tallos de plantas o de flores que atraviesan la escoria bituminosa de las tierras, las flores, símbolos clásicos tanto de la fertilidad como de la transitoriedad de la vida.

No parece interesarle la memoria tecnológica, y por el contrario confiesa en algunas de sus entrevistas que lo que le disgusta de los ordenadores es la calidad indiscriminada de su memoria, un universo de datos que se poseen con tan sólo un clic de ratón; permanentemente disponibles, pero impermeables a cualquier juego poético.

Puesto que **nada puede ser olvidado digitalmente, nada puede ser realmente recordado.**

Gran parte de la obra de Kiefer representa una resistencia a esta inhumana virtualización de la memoria. Por el contrario, su empeño es el de ir dejando depósitos de sedimentos de la historia extraídos de los materiales más tangibles.

¹³ Lidia Gil, *Op.cit.*

Sus grandes cuadros suponen un compromiso frontal con la historia alemana, sus imágenes de los densos bosques salpicados de sangre como símbolo de la cultura nacional, o las imágenes de los panteones de héroes y antihéroes enterrados provisionalmente. Sus paisajes se desarrollan utilizando la lejanía como recurso de representación espacial, a modo de metáfora en un referente temporal, representando los surcos de la tierra en una relación con la historia nuevamente, que él explica al atribuir el remover de la historia con el remover de la tierra al ser arada. Las perspectivas en las representaciones de sus cuadros recuerdan la historia, la lejanía, los campos arados también. Cuando se ara, se remueve la tierra y se penetra, aparece lo que está por debajo.

Sus cielos son negros, quemados, sobre los que a menudo manuscibe sus textos que hacen alusión a la vida y la muerte.

Trabaja desde 1992 en un pueblecito, Barjac, cerca de Avignon y crea su gran proyecto en una antigua fábrica de seda del siglo XIX.

Con la necesidad de dotar a las obras del espacio que necesitan, va construyendo nuevos espacios, los pabellones y salas se van transformando en talleres y en lugares de creación y transformación. La idea de la metamorfosis, como permanente cambio, está presente en este proyecto. Deja materiales al aire libre para que el tiempo los transforme, bajo la idea de que las obras siempre forman parte de un gran proyecto común y consecuencia de un pensamiento colectivo. En este gran proyecto de Barjac, con el proceso de mutación del lugar, parece abordar las obras como si fueran huellas o pequeños detalles de una obra mayor.

En esa presencia de la historia a través de su obra encontramos los referentes sobre **la tradición del grabado**, los temas, los artistas y pensadores que Kiefer retoma y muestra como parte de la esencia de su país. Así, en una de sus obras hace una interpretación de un grabado de Dürero, como recreación de la historia que aparece en la obra de este creador del Renacimiento alemán y, en la cual, transforma la cruz que está presente en el grabado como signo de la iluminación cristiana, a través de la paleta del pintor, como símbolo que une lo trascendental con lo percedero.



Anselm Kiefer "Pintura de la tierra quemada". Óleo sobre tela. 95 x125 cm. 1974

La imagen de *la paleta del pintor*, como símbolo que nos remite a la labor del artista y la dimensión espiritual del arte, es uno de los temas sobre los que trabaja y que configura una de sus series pictóricas. Cita Gil cómo algunos de sus testimonios hacen referencia a este tema:

"la paleta representa la idea del artista, que pone en relación el cielo y la tierra, él trabaja aquí pero mirando hacia arriba, en un continuo movimiento entre ambos mundos. Los artistas son como los chamanes, que cuando meditaban solían sentarse en un árbol para lograr suspenderse entre el cielo y la tierra. La paleta puede cambiar la realidad, sugiriendo nuevos puntos de vista, o dicho de otro modo, la experiencia visionaria logra abrirse camino hacia el mundo material a través de la paleta".¹⁴

¹⁴ Lidia Gil, *Op.cit.*

Otra de las imágenes que encontramos a menudo entre sus obras es *el bosque*. Se trata de un elemento simbólico muy importante en toda la cultura alemana. El bosque es un lugar mágico donde se inician muchas de las historias y narraciones más complejas y apasionantes de la literatura. Las historias nacen en los bosques, las narraciones donde interviene la idea de laberinto, como lugar de pérdida, casi siempre utilizan el bosque como escenario.

En sus pinturas Kiefer emplea a menudo el bosque como imagen simbólica, bosques quemados o laberínticos, a través de los cuales establece todo un relato; es algo así como si las plantas y los antiguos bosques ocultaran secretas y sombrías historias.

Kiefer encarna de algún modo al hombre del bosque, siendo ese lugar que juega un rol fundamental en la mitología alemana y en la conciencia tradicional de la identidad nacional.

La naturaleza es un lugar de inspiración muy presente en su obra, que obedece a diferentes significados, y que encontramos descritos en algunos de sus testimonios, en donde podemos comprender la profundidad de sus reflexiones y planteamientos plásticos.

La metamorfosis de los elementos de la naturaleza le produce una gran fascinación por lo que simbólicamente implican, como él mismo declara en esta entrevista:

"Es lo que nos pone en estado de poder esperar. Si no hay metamorfosis, no hay nada que esperar después de la muerte. Entrar espiritualmente en la idea de metamorfosis permite morir con mayor facilidad. Eso es lo que medita el personaje que se ve en algunos de mis cuadros, ya sea con el firmamento alrededor de él o con flores, por ejemplo girasoles que crecen cerca o en su vientre. Está el aspecto de la encarnación en el suelo para ser transformado, una idea primitiva. El otro aspecto es la transformación del humus, análoga a la de las plantas cuando están en flor. Es el momento más triunfal y también el más triste: luego mueren, y la flor es transformada en urna para las semillas.

(...) Cuando pinto me siento frustrado, porque sé que durante ese tiempo el río de la vida queda a un lado. Es un momento en el que se tiene una poderosa sensación de muerte.

-Existe una oposición griega entre *rythmos* y *skhema*. El primero es el fluir de los átomos, el transcurso de la vida. El segundo designa las configuraciones que ese fluir puede asumir cuando se bloquea.

-Heidegger lo expresó con la palabra *stiften*: fundar. El poeta *stifet ein Werk*: funda una obra; detiene algo. Para Heidegger es un momento sublime; para mí es un momento triste. Y siento como un conflicto el hecho de encontrarme en mi taller trabajando en una cosa limitada, mientras que alrededor de mí la vida continúa. Quizá mi forma de desplazar constantemente las pinturas, de dejarlas evolucionar en su rincón, antes de retomarlas meses o años después, sea una respuesta a esta frustración: unirse a una forma de vida por el cuadro, que sigue trabajando solo".¹⁵

RELACIÓN CON LOS MEDIOS GRÁFICOS

Anselm Kiefer utiliza el grabado y en concreto el **grabado en madera** premeditadamente en su obra, excluyendo otras técnicas de impresión. Este medio, podemos afirmar, cumple un papel muy importante en su trabajo y es una opción que responde coherentemente a muchos de sus planteamientos teóricos que él propone en toda su obra plástica.

No solamente utiliza el grabado en madera en impresiones de papel de un modo convencional a modo de estampas, sino que también incorpora las imágenes impresas a sus pinturas. Trabaja en extrañas ocasiones en grandes formatos de grabados, pero esto lo realiza ensamblando o encolando las estampas sobre una superficie mayor. En

¹⁵ Bernard Comment/Anselm Kiefer: "Los que hablan sin ironía son fanáticos", rev., Art Press, septiembre 1996. rev. La maga (Buenos Aires), de agosto de 1998.
www.de.artesy pasiones.com.ar

ocasiones las incorporan a otro soporte y posteriormente las va modificando con repintados y añadidos de pintura directos.

Pero donde trabaja de un modo muy poderoso y en el que el proceso del grabado se contextualiza mejor es en **los libros**.

En más de un centenar de obras Kiefer incorpora la técnica del grabado en madera, respondiendo esta elección a su búsqueda en los problemas heredados del pasado de Alemania, a su inmersión en la historia y las tradiciones de su país.

Del mismo modo que incorpora una serie de materiales en su trabajo, tales como fotografías, paja, alquitrán plomo, arena... con una gran carga simbólica, la elección del grabado en madera simboliza también la incorporación de una técnica con una larga y distinguida tradición del arte alemán.

No solamente incorpora la técnica y el lenguaje, sino que también retoma los temas que en otras épocas fueron tratados.

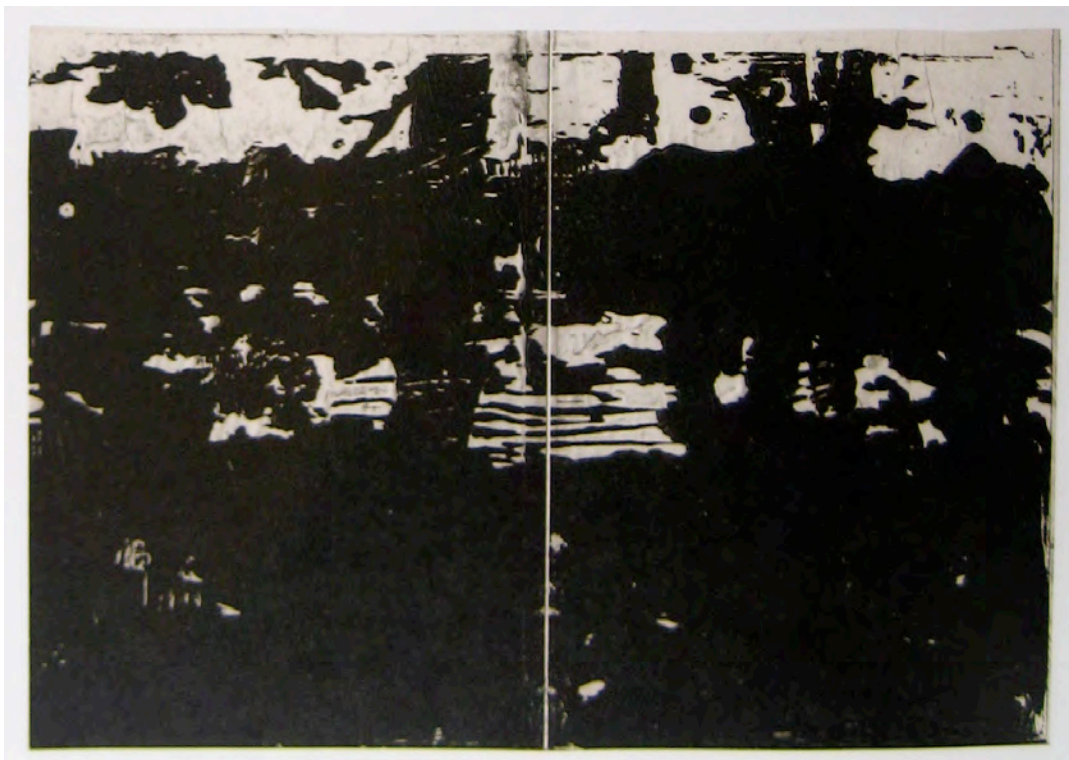
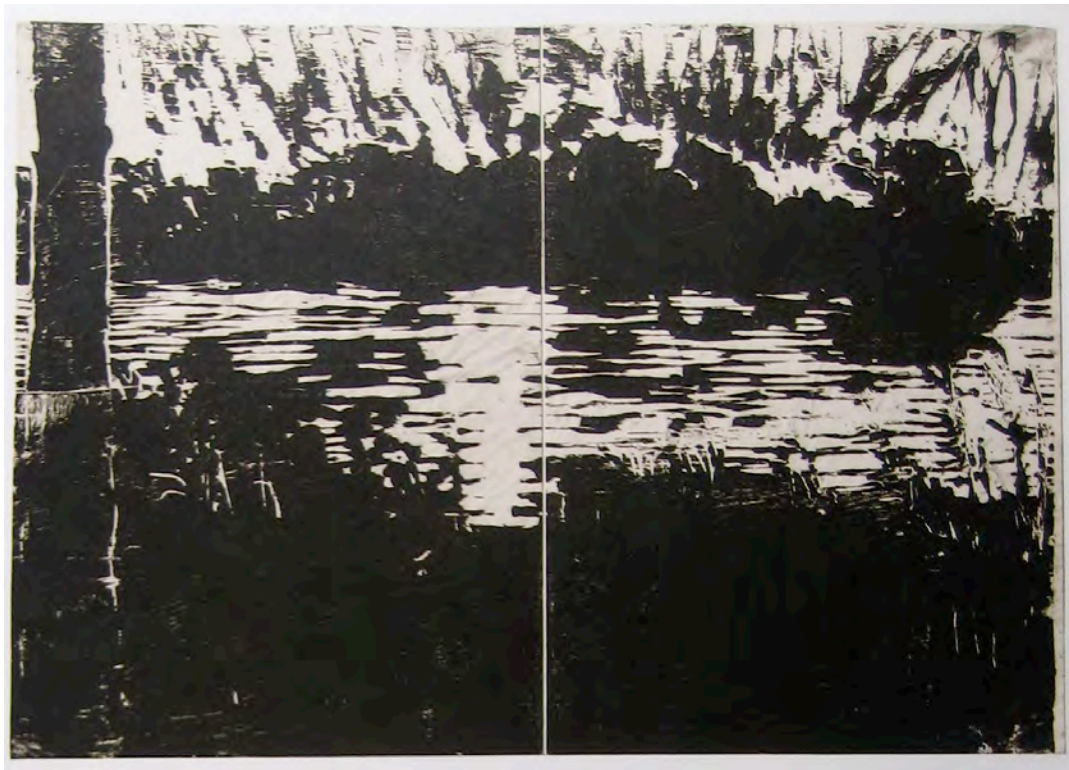
En su Libro "Der Rhein" (El Rin) podemos ver un claro ejemplo de uso del formato libro como una metáfora evocadora del conocimiento colectivo y de la memoria, remitiéndonos a la pintura paisajística en autores como Gaspar David Friedrich y otros pintores del Romanticismo.



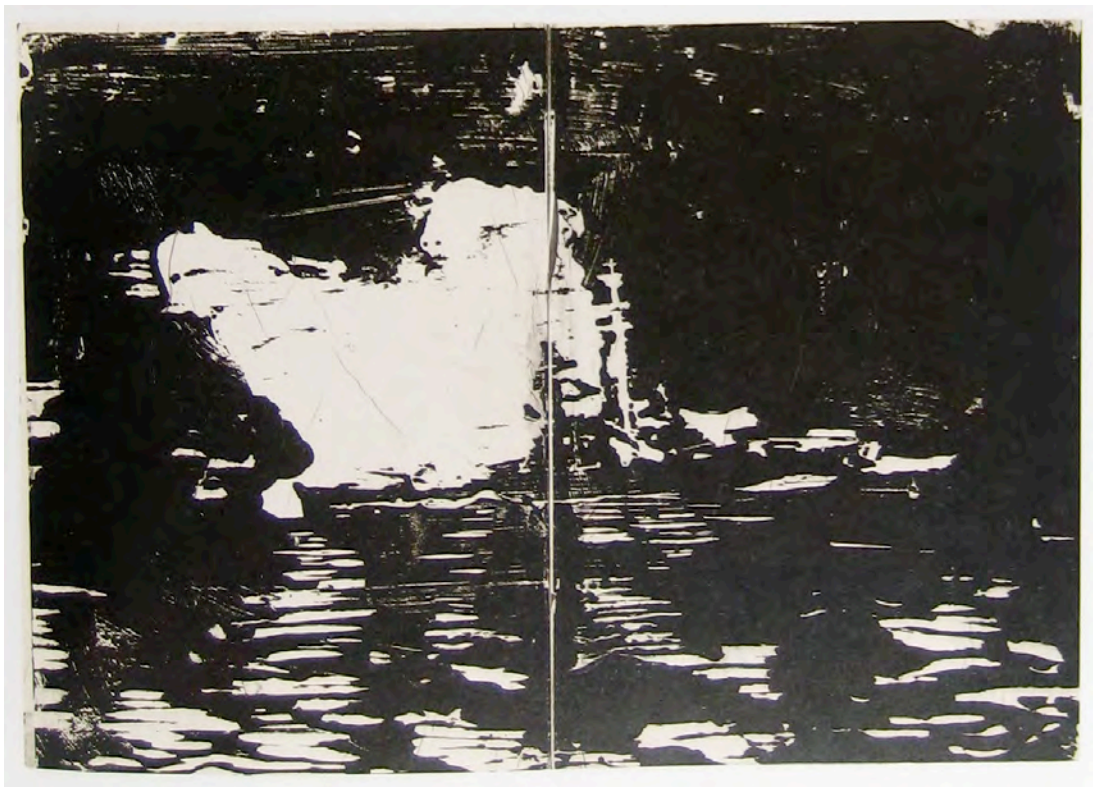
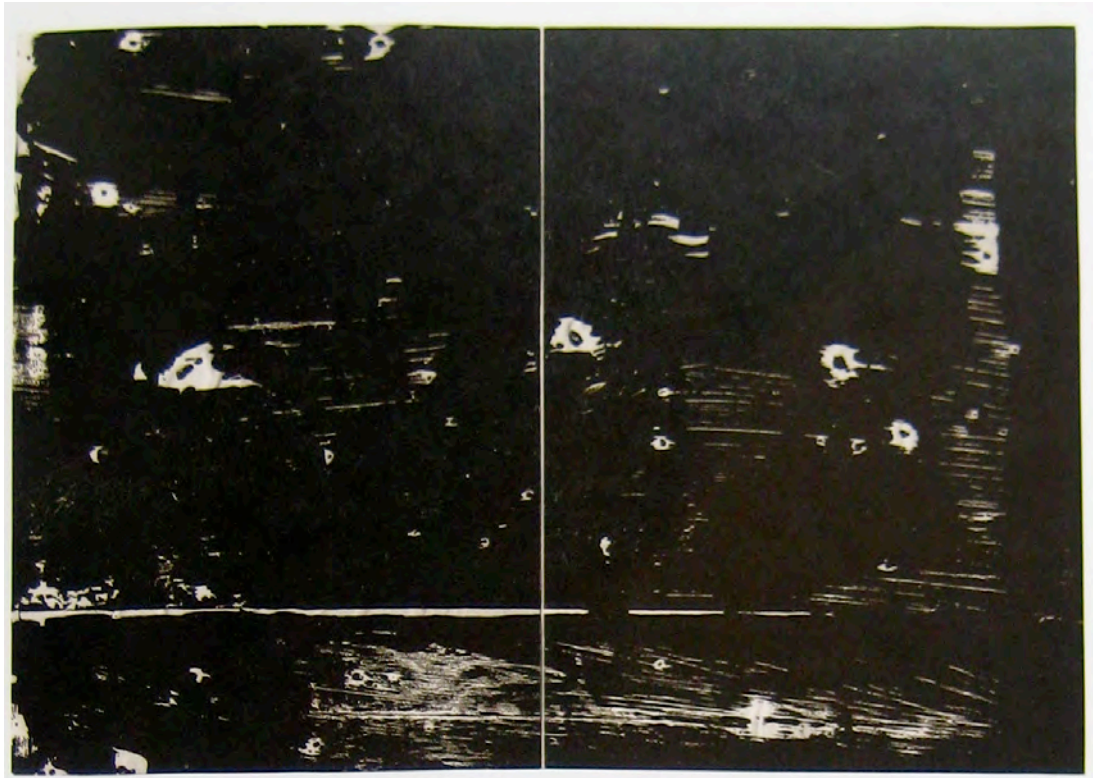
Anselm Kiefer. Libro "Der Rhein". Xilografía sobre emulsión. 60 x41,5 x 44 cm. 1983



Anselm Kiefer . Libro "Der Rhein". Xilografía sobre emulsión. 60 x41,5 x 44 cm. 1983



Anselm Kiefer . Libro "Der Rhein". Xilografía sobre emulsión. 60 x41,5 x 44 cm. 1983



Anselm Kiefer . Libro "Der Rhein". Xilografía sobre emulsión. 60 x41,5 x 44 cm. 1983

"(...). Yo crecí a orillas del Rin. En la otra orilla estaba Francia. Con mis ojos de niño, el río parecía ser un obstáculo infranqueable que no se podía atravesar nadando, y se convertía entonces en un lugar mítico: ante esa frontera, uno podía ir hacia la izquierda o la derecha, pero avanzar sólo con la imaginación".¹⁶

Como encontramos en los textos de Kuspit ¹⁷, en la obra "*la Batalla de Hermann*" organiza un gran árbol genealógico en el que intenta explicar cual fue la situación y los personajes en torno a los cuales se estableció la causa de la unidad alemana en el siglo XIX. Kiefer pone en las ramas los nombres de los hombres que componen esta historia, todos los que han ido apareciendo en esa genealogía alemana.

Bajo este título, desarrolla una serie de trabajos que se materializan en diferentes soportes tales como lienzos, estampas y libros.

Nos interesa especialmente destacar la creación en este trabajo, una serie de imágenes específicamente realizadas en **xilografía**. Se trata de una serie de retratos en los que se sirve de la xilografía como lenguaje para representar a los personajes ilustres de la tradición alemana. Evidentemente el empleo de este medio no es gratuito y revela un modo de referirnos de nuevo a la tradición de una técnica a través de la que se rescatan imágenes de la historia.

¹⁶ Bernard Comment/Anselm Kiefer, *Ibid.*

¹⁷ "Para comprender la dialéctica de esta irónica relación, que figura prominentemente en la obra de Kiefer, es necesario saber algo de su historia (...) El año 9 d.C. hubo otra revuelta, esta vez en el oeste, liderada por Arminio. En una famosa batalla en el bosque de Teutoburg, derrotó al gobernador romano P.Quintilio Varo y destruyó por completo tres legiones romanas. Augusto, dándose cuenta de los grandes costes que suponía la conquista de Alemania, decidió que el Rin y el Danubio seguirían siendo las fronteras del Imperio. Fue una decisión realista y civilizada que salvó muchas vidas romanas.

Arminio- el Hermann alemán- ocupa una posición destacada en tres cuadros de Kiefer, Piet Mondrian-Hermanns Schlacht(1976) y las dos versiones de Wege der Weltweisheit- Hermanns Schlacht (1976-1977 y 1978-1980) , e indirectamente en un cuarto cuadro, Varus (1976). Hermann es presentado conceptualmente-un hombre en torno al cual se organizó la causa de la unidad alemana del siglo XIX-, así como en asociación con el bosque en el que libró la batalla en que venció a las tres legiones romanas. En los cuadros de Kiefer es un bosque irónicamente negro, chamuscado -arruinado-, que señala la devastación que el nacionalismo alemán trajo a Alemania. Kiefer, por tanto, se ocupa de la victoria de Hermann, el momento quintaesencial, formativo de la identidad alemana, un momento de autoafirmación e independencia."

Donald Kuspit: Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno.- Madrid: Akal 2003, p.277

Las planchas xilográficas son impresas para configurar las páginas de un libro, pero también las encontramos impresas a modo de collage sobre lienzos de grandes formatos a modo de gran estampa.



Anselm Kiefer. "Am Rhein"(En el Rin). Collage. Xilografía y acrílico. 317,8 x 385,4 cm .1982/87 ¹⁸

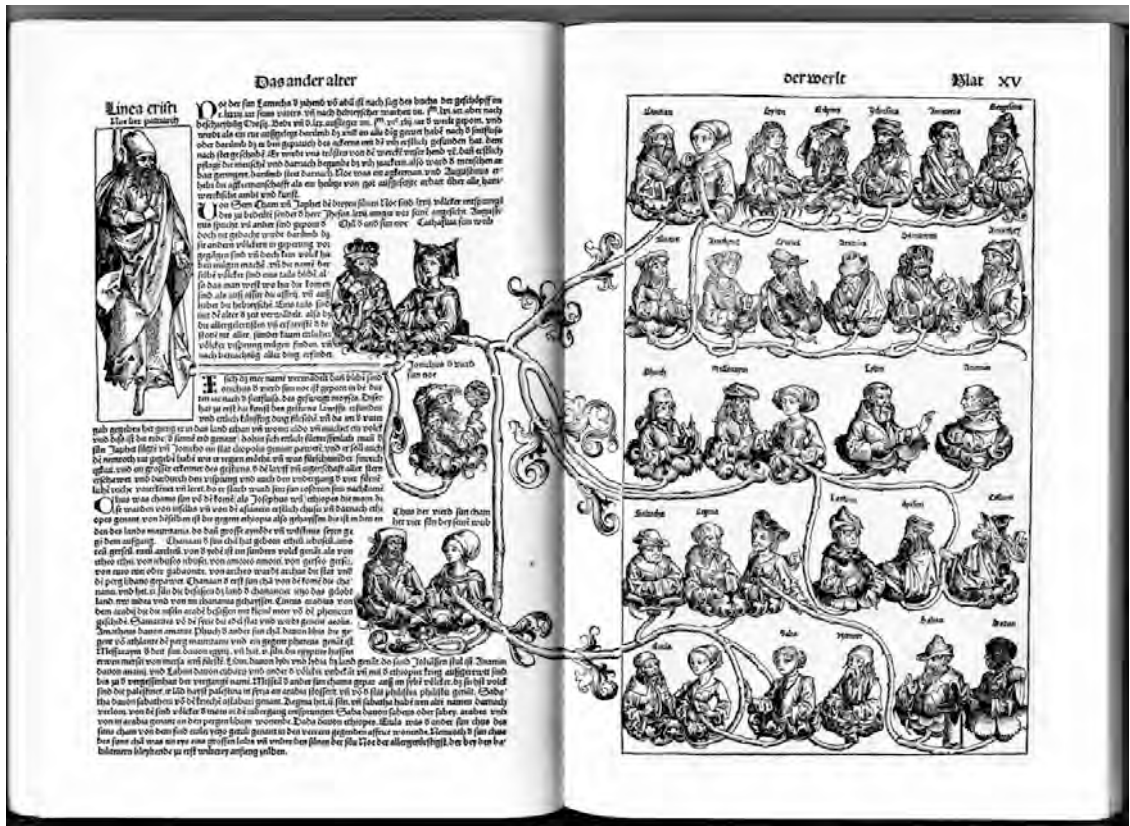
Este juego que Kiefer se permite con el medio impreso, es interesante hacerlo destacar, ya que utiliza la **versatilidad de la matriz** para manipularla en soportes diversos, siendo este un tema que veíamos al explicar los procesos de elaboración de las matrices en xilografía. Nos referimos a las opciones de manipulación de éstas para modificar la estampa, al ser la matriz un elemento independiente del soporte definitivo.

¹⁸ http://www.metmuseum.org/explore/KIEFER/Im13_4.htm

No podemos evitar relacionar este proyecto de Kiefer, de nuevo, con la singular **Crónica de Nuremberg** realizada en el siglo XV, en la que se recogen las imágenes de la historia universal a través de xilografías de diferentes temáticas, cuya iconografía nos remite también a los retratos de personajes ilustres ejecutados en grabado sobre madera por Anselm Kiefer, manteniendo una similitud de lenguaje entre ambas extremo.



Anselm Kiefer. "Die Hermmannschlacht" (La batalla de Hermann). Acrílico y goma laca sobre grabado en madera estampado en papel. 340 x410 cm. 1978



Harmann Schedel "Liber Chronicarum" (Crónicas de Nuremberg). S. XV

Al igual que Kiefer realiza con estas xilografías, incorporándolas en el libro a modo de páginas, como collages, en diferentes estampas, alternando su orden..., trasladándolas de un lugar a otro en definitiva; recordamos cómo en la Crónica de Nuremberg (de la cual se cifran en 1.804 las ilustraciones estampadas), varias de las planchas se repiten para ilustrar diferentes escenas, siendo únicamente 645 los grabados tallados realmente, tal como recoge en su tratado sobre xilografía Chamberlain¹⁹.

¹⁹Walter Chamberlain, *Op. cit.* p.16



Harmann Schedel "Liber Chronicarum" (Crónicas de Nuremberg). S. XV (detalle)

En este libro, de tan solo 92 imágenes grabadas, se imprimieron 598 retratos en forma de bustos, con los que se representan a los grandes legisladores, filósofos, reyes, papas, santos, herejes, poetas o sabios. De tal modo que con el mismo taco y la misma imagen se representa, por ejemplo, a Jonás, Zenón o a Héctor.

Otro aspecto que nos hace pensar en un paralelismo con esta obra es la ausencia de portada con título, igual que encontramos en la portada del libro de Kiefer, donde tan sólo aparece manuscrito el texto *Die Hermannschlacht* junto con una rotunda mancha impresa.

Al igual que el objetivo de Kiefer es narrar a través de este gran proyecto la historia de las razones que originaron la unidad alemana, en la **Crónica de Nuremberg** se representan, en edades históricas, la creación del mundo hasta el año 1493, unificando

en una sola obra el pasado del hombre, basando su cronología en la historia sagrada y los acontecimientos de la historia pagana.



Anselm Kiefer. Libro: "Die Hermannschlacht" (la batalla de Herman). Xilografía sobre emulsión. 61 x 50,0 x 15 cm. 1977



Anselm Kiefer. Libro: "Die Hermannschlacht" (la batalla de Herman). Xilografía sobre emulsión. 61 x 50,0 x 15 cm.
1977

En torno a 1973, Anselm Kiefer creó uno de sus ciclos pictóricos más impresionantes. Son obras de gran formato, que representan "espacios interiores". De aspecto irreal, contruidos en madera, denominados por los críticos "cuadros de buhardillas". A nivel formal se caracterizan por cuatro modos de representación: la inserción de escrituras, los formatos monumentales, las construcciones en perspectivas meticulosamente calculadas y la fidelidad en el detalle de la textura de las superficies de madera veteada. La interacción de estos recursos estilísticos produce unos resultados espaciales dotados de un extraordinario poder de sugestión.

Los cuadros de las buhardillas simbolizan el lugar donde se guardan los secretos del ser humano, lo que de alguna manera se quiere olvidar. Ellos representan paradójicamente el olvido y la memoria.

Aparece en este ciclo el simbolismo de la serpiente, utilizado de un modo diferente al enfoque que le otorga a esa imagen el cristianismo. La serpiente se dirige al taller del artista en un acto de resurrección, una manera de redimirse a través del arte.

La utilización de la perspectiva en sus espacios interiores, al igual que en los paisajes, funciona como un referente más que rememora la clasicidad.

También llena de inscripciones estos espacios con los nombres que han ido marcando la grandeza de la cultura alemana, instrumentalizada por el nazismo, pero que él pretende renovar y recuperar. Recuperar subjetivamente la historia para limpiarla.

El modelo real de estos espacios es el techo de la vivienda y taller de Kiefer (en aquella época, una antigua escuela restaurada en Odenwald).

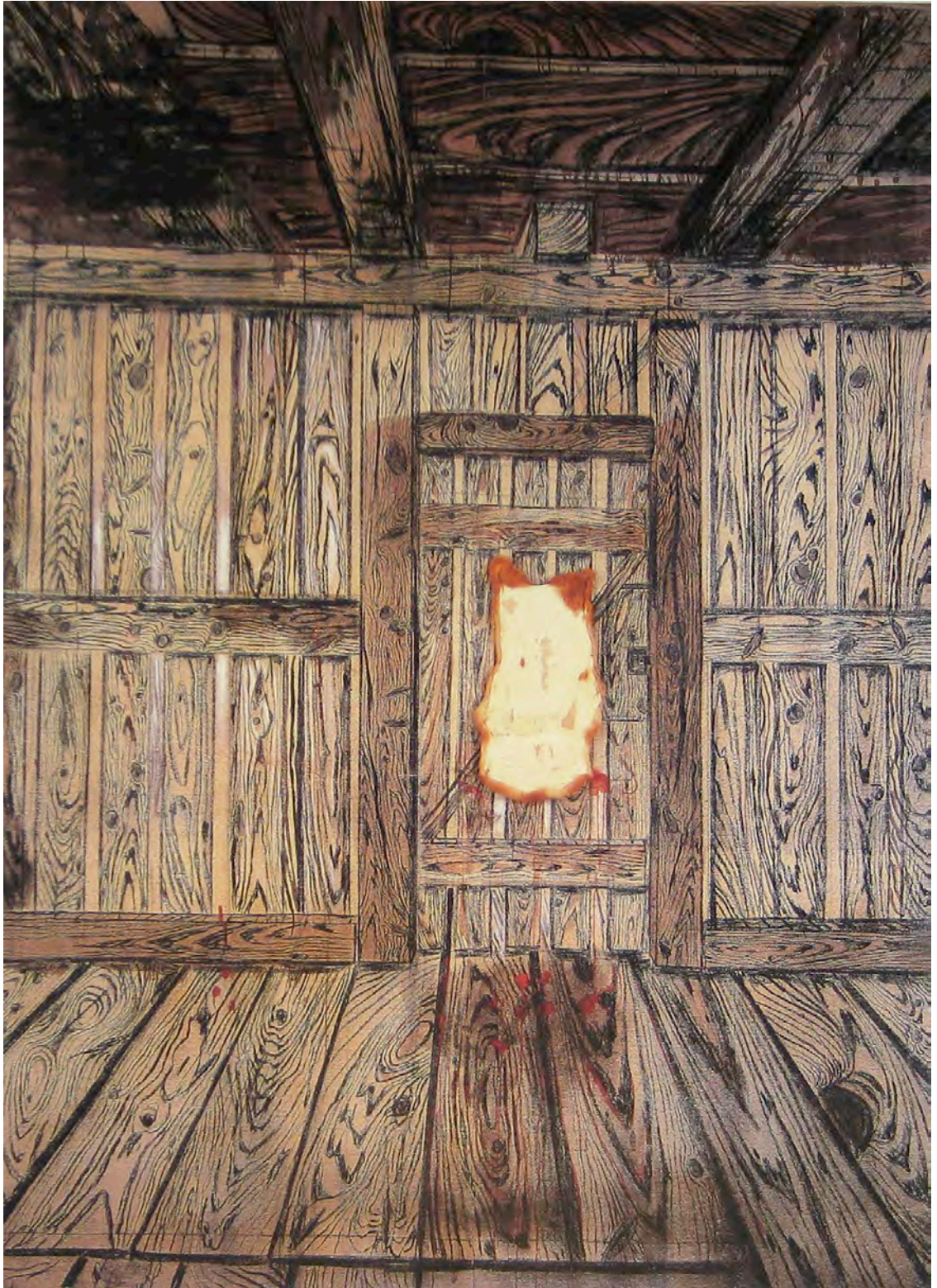
Como motivo iconográfico, la buhardilla es además un lugar para guardar objetos fuera de uso; en sentido figurado, almacena ideas ya inútiles, y allí se abandonan al olvido. Las buhardillas de Kiefer son un lugar simbólico para la pugna de los alemanes con su problemático pasado, desde los comienzos germánicos, pasando por Richard Wagner y el Tercer Reich, hasta el propio presente del artista.



Anselm Kiefer. "Notung"(necesitados). 1973



Anselm Kiefer. "Vater, shon, Heiliger Geist"(el padre, el hijo, el espíritu santo) óleo sobre tela de yute. 165x 156cm. 1973



Anselm Kiefer. "Die Tür"(la puerta). Óleo sobre tela de yute. 1973

La madera llega a ser en estas series un elemento obsesivo. Todo está forrado con este material simulado en sus cuadros. Es representada a través de veteados, los cuales van creando una atmósfera en el cuadro absolutamente hermética.

La referencia a la madera como elemento matérico nos interesa especialmente, pues además de ser elemento de referencia en esta investigación, aparece aquí, en la obra de Kiefer de un modo excesivo, premeditadamente presente, lo cual lo sitúa como motivo obligado de nuestro análisis.

La superficie de los cuadros se viste de la misma textura que las superficies xilográficas que ocuparon las estampas de las imágenes de otras épocas. La imagen así tratada nos remite a otros contextos históricos, desde las primeras estampas medievales hasta las xilografías de Eduard Munch, en las que el veteado de las planchas de madera configuraban los ritmos de las composiciones, creando espacios dinámicos e inquietantes.

La piel de estos cuadros representada a través de recubrimientos entablados, que a modo de forro de los espacios del lienzo van organizando la obra, nos trasladan a la memoria de la historia del arte. La **materia de la historia** parece ser la clave de estas obras.

Las buhardillas, como espacios de las viviendas, son esos lugares de búsqueda de recuerdos donde se encuentran siempre cosas que ya han tenido vida, que han tenido una historia. La buhardilla es el almacén de la herencia, según encontramos en referencia de prensa²⁰, al igual que la madera tiene ya una imagen sobre su piel.

²⁰ "La moderna vivienda unifamiliar alemana es en el sentido de la Poética del espacio de Gaston Bachelard, una vivienda incompleta; no tiene buhardilla(...)La casa donde vive Anselm Kiefer en Hornbach, que antiguamente fue una escuela, tiene una gran buhardilla que el utiliza desde hace mucho como estudio(...) Esta escuela, en cuyo proyecto se incluyó generosamente dicha buhardilla, y las escuelas a las que asistió el propio Kiefer permanecen presentes en sus pinturas; si los nombres de Josef Weinheber o de Richard Dehmels aparecen citados en el más famoso de sus cuadros de buhardillas *Deutschlands Geisteshelden* (Héroes espirituales de Alemania), no es porque Kiefer quiera jactarse de un canon de lecturas estafalario que podría poner en serios apuros a cualquier libreo bien surtido o incluso a cualquier estudioso de la historia de la literatura, sino que estos nombres se citan como recuerdos de lecturas obligatorias que eran usuales en la época que Kiefer iba a la escuela"

*Anselm Kiefer en el Guggenheim: artículo basado en: "Origen y visión", en: Nueva pintura alemana.- Barcelona: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos/ Fundación Caixa de Pensions, 1984, pp. 40-44).<http://www.lotofago.com/revista>.

En el arte gráfico, la madera es la única matriz con imagen previa, de tal modo que todo lo que se construya a partir de ella convivirá con su huella, con el recuerdo de su memoria histórica.

La obra *Héroes espirituales de Alemania* es el cuadro de mayor tamaño y el que domina la serie. Presenta el desván como un enorme escenario de madera que se abre sobre la superficie total del cuadro, pero en el que no aparecen decorados ni actores. Su tamaño se corresponde prácticamente con el del espacio real, de modo que parece que éste se prolonga en el cuadro, o viceversa. Sugiere una irreal identidad entre la obra y el espacio en torno a ella.

El título de la obra aparece con la caligrafía de Kiefer en la primera viga del techo. Sobre el entarimado se leen nombres de personalidades históricas de distintas épocas. El tamaño de la escritura se va reduciendo en correspondencia con la línea de fuga. Por parejas, se reconocen los nombres de Richard Wagner/Richard Dehmel y Josef Weinheber; Joseph Beuys/ Adalbert Stifter; Caspar David Friedrich/Arnold Böcklin; Friedrich II/ Mechthild von Magdeburg; Robert Musil/Nikolaus Lenau; Hans Thoma/Theodor Storm. Son, en total, seis poetas, cuatro artistas plásticos, un monarca, una mística y un compositor. Conforme al título de la obra, todos provienen de Alemania o del entorno lingüístico germánico. Irónicamente, este título hace alusión a la propensión de los alemanes a entender los logros culturales individuales como una contribución a la grandeza nacional. A media altura de las ventanas intercaladas entre las vigas, acompaña a cada uno de los “héroes espirituales” una llama, que parece simbolizar la gloria de los reunidos. Al tiempo, la llama alude a un simbolismo ambivalente de iluminación, divinidad y espíritu, aunque también de destrucción, aniquilación y muerte. En esta obra, Kiefer recoge el concepto de monumento cultural tan popular en el siglo XIX, responsable de la formulación de una especie de “identidad como pueblo” de la tradición artística y cultural alemana, como describe:

"La escritura sirve para irritar al espectador. Abre otra capa de memoria. Con el texto se puede hacer todo; se puede inflar el cuadro con otro sentido. Yo escribo "la vía láctea" y eso puede convertirse en una payasada o en algo animista. También puede destruir el cuadro. Hice uno que representaba un hermoso paisaje casi

romántico, y puse encima manchas rojas, como eczemas, después escribí *Krakekunst*, arte degenerado. Eso desviaba el sentido. También estaba la idea de que el paisaje ya no es representable de manera inocente. Está impregnado para siempre de historia, de guerra: *un sang impur abreuve nos sillons*.

(...)Existen palabras y nombres que tienen un aura: esos nombres de reinas merovingias o carolingias. O los lugares. A veces puedo pasar horas leyendo un atlas: los nombres del Sahara, por ejemplo. Leo nombres y eso me dice algo, aunque no necesariamente haya estado allí. Henry Miller cuenta que antes de ir a París estudiaba los nombres de las calles, porque hacerlo le causaba una impresión muy fuerte. Es algo casi místico. En realidad, lo llamamos místico porque no conocemos las relaciones entre lo bello y el hombre que lo vive".²¹

La relación que establece Kiefer de estos cuadros con sus libros es extrema, no existiendo un principio ni un final de las obras, parecen entrelazarse entre sí. **Los textos** son en gran medida la base sobre la que se sustentan muchas de las obras de Kiefer. Textos que se caligrafían e incorporan sobre las superficies de la pintura o bajo la espesa capa de los materiales que aplica. Textos, frases o palabras que rememoran pensamientos, hechos o personajes de la historia.

Pero los textos también están presentes simbólicamente a través de los libros, que constituyen gran parte de la obra artística de Anselm Kiefer. No son una producción secundaria, por el contrario, ocupan un lugar central y constituyen a la vez un lugar de encuentro con sus otros trabajos de instalaciones, pinturas, esculturas, grabados...

Entre 1968-1969, forman una parte importante de su actividad y tan sólo en un año realiza seis volúmenes sobre temas diversos.

En los años 1960-1970, el libro de artista es una práctica bastante extendida, en particular con los conceptualismos que parten de los planteamientos Duchampianos al romper los límites de los lugares del arte. El libro se presenta entonces como uno de esos lugares que encuentran en él un instrumento importante para la crítica de las ideas establecidas, sobre el valor de la cultura de la obra de arte o la literatura. Como analiza

²¹ Bernard Comment/Anselm Kiefer, *Op.cit.*

Benítez²², el libro de artista revisa a su vez el concepto tradicional de libro, apareciendo un nuevo espacio intermedio entre las artes y la escritura.

El aspecto no esteticista de los primeros libros de Kiefer le confiere una distinción y sorprenden, al no ajustarse a los parámetros tradicionales. Reniegan de alguna manera de los contenidos estéticos del arte conceptual europeo y americano de los años 60.

En 1969, por ejemplo, la expresión que utilizó de *símbolos heroicos* para uno de sus libros, corresponde a una cita extraída de un artículo aparecido en el periódico *Kunsts im dritten Reich*, según Arrase²³

En este proyecto en concreto utiliza la fotografía como lenguaje de construcción del discurso, y se incorpora a sí mismo realizando el saludo nazi en su trabajo titulado "*Für Genet*"



Anselm Kiefer. Libro: "Für Genet"(por Genet). Fotografías originales, cabellos de mujer y acuarela sobre papel y cartón. 70 x50 x8 cm. 1969

²² "En un texto de 1971 titulado "De l'ouvre au texte", Roland Barthes planteaba la necesidad de revisar la noción tradicional de obra para sustituirla por un nuevo objeto producto del desplazamiento de las categorías de análisis tradicionales. Este objeto es el texto."

Issa María Benítez Dueñas, *et al.* : Libros de artista.- España: Turner, 2003 (Tomo I), p.305

²³ Daniel Arrase, *Op. cit.*



Anselm Kiefer. Libro: "Für Genet"(por Genet). Fotografías originales, cabellos de mujer y acuarela sobre papel y cartón. 70 x50 x8 cm. 1969

En 1975 vuelve a aparecer la serie de fotografías “Ocupaciones” (realizadas en 1969) en la revista Interfunktionen.

El 70% de su producción son libros. Dentro de los sistemas de estudio y trabajo en los métodos pedagógicos alemanes, el trabajo con libros se incorpora de un modo muy continuo, para el desarrollo en el aprendizaje de la reflexión y la comprensión. Los textos apoyan estos objetivos.

Kiefer reconoce esta influencia en su obra, como consecuencia de su formación, pero el significado que para él adquiere este objeto va más allá de su mera función de trasmisor de información para convertirse en un objeto de interés especial para sus proyectos.

A menudo sus libros son un espacio de ensayo o de trabajo que utiliza para planificar sus obras en otros soportes.

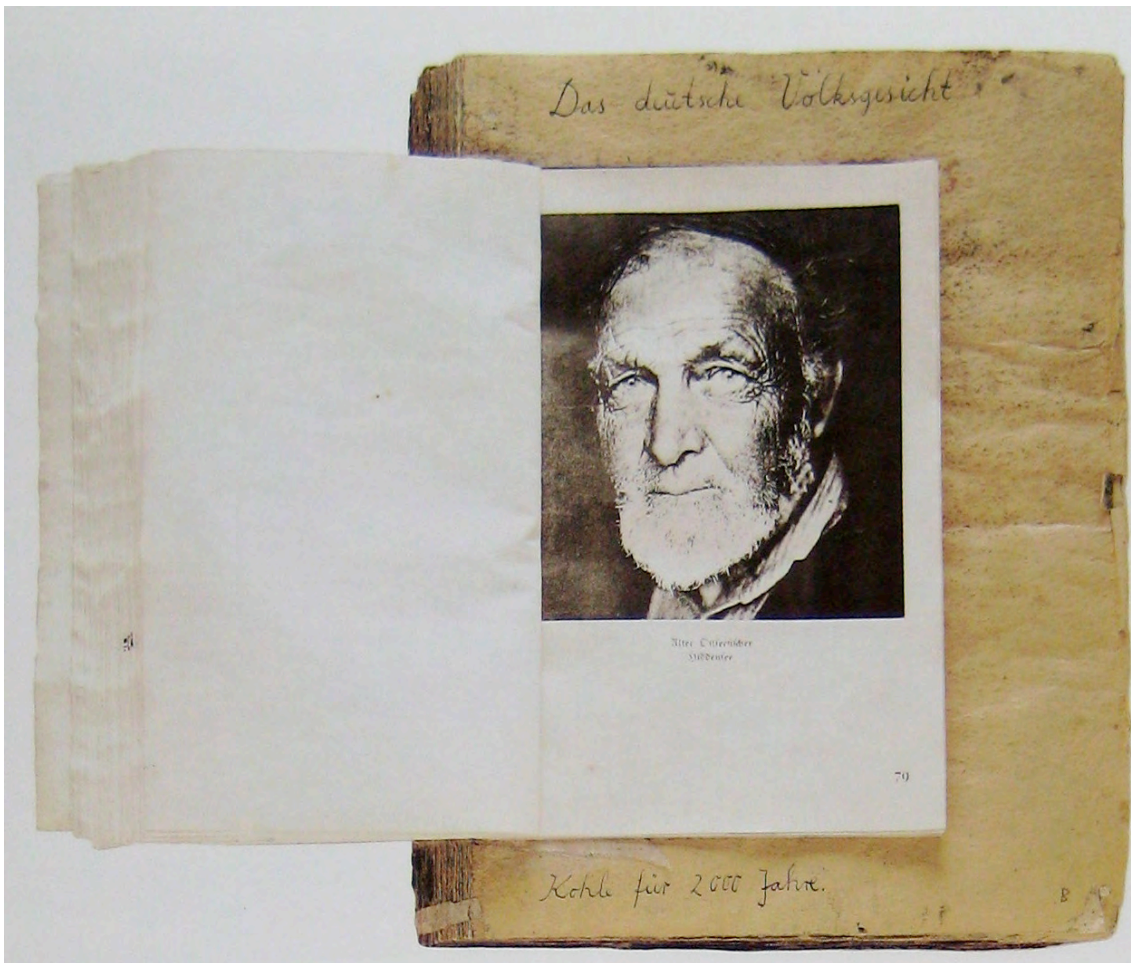
"Anselm Kiefer invierte el proceso tradicional de representación del libro, que deja de ser un motivo del cuadro -unas veces como atributo de retratos aristocráticos, o símbolo de la sabiduría, otras como símbolo del saber del artista, estuche filosófico u objeto de meditación (...)- para convertirse en obra que ocupa un lugar privilegiado. Da la impresión incluso de que todo el arte de Anselm Kiefer no tiene otra vocación que la de convertirse en libro. En su caso, el libro es la prolongación del relato de la fábula del cuadro. No es que avale a la obra, pero la acompaña ofreciendo una lectura más acerada y poética de la misma, y participa en la transmisión de sus valores estéticos y espirituales, dotándola de una factura de inmortalidad".²⁴

Kiefer trabaja en sus libros con una estructura propia, la sucesión de páginas forman una narración progresiva donde el significado global es claro, y queda desarrollado en una **secuencia** que organiza imagen tras imagen.

Poco a poco, va incorporando una atención mayor a los materiales empleados. La base utilizada es a menudo fotográfica, sobre la cual él interviene gráficamente.

Esta intervención manual o material se va reafirmando y va cambiando profundamente el estatus artístico del libro. En 1974 realiza la serie *Las caras de Alemania* (*Das deutsche Volksgesicht*), en la que sobre la imagen fotográfica se van imprimiendo planchas de madera en las que las vetas de la **estructura de la madera** simbolizan el sentimiento que estas caras representan a modo de paisajes que forman la tierra de Alemania.

²⁴ Fernando Castro, *et al.*, *Op. cit.*, p.51



Anselm Kiefer. "Das deutsche Volksgesicht" (las caras del pueblo alemán) Fotografías originales, emulsión, carbón y hierro. 57 x45 x 6cm. 1974



Anselm Kiefer. "Das deutsche Volksgesicht" (las caras del pueblo alemán) Fotografías originales, emulsión, carbón y hierro. 57 x45 x 6cm. 1974



Anselm Kiefer. "Das deutsche Volksgesicht" (las caras del pueblo alemán) Fotografías originales, emulsión, carbón y hierro. 57 x45 x 6cm. 1974

5.5.

El signo y la seriación. Donald Judd

CONTEXTO

El trabajo de DONALD JUDD nos sitúa en un contexto muy diferente como planteamiento estético, en relación a autores como Ansel Kiefer ^{*1}, Georg Baselitz o Sigmar Polke. Revisaremos con él, los conceptos sobre los que el movimiento Minimal Art establece sus parámetros, para comprender las bases sobre las que se desarrolla su obra.

Fue desde el propio campo de la pintura donde se suscitó la discusión sobre la capacidad de liderazgo de ésta en el mundo del arte moderno. Desde la Segunda Guerra Mundial la pintura norteamericana se fue transformando y replanteando su misión, a través de las obras espectaculares y rompedoras de Jackson Pollock, con sus *Drip Paintings*, los trabajos de Barnett Newman, o los campos de color de Mark Rothko.

Se habían roto los formalismos de la tradición europea pero aún conservaban el reflejo de la voluntad expresiva del artista.

El crítico Clement Greenberg estableció, en estos años (finales de la década de los 40), el marco teórico para su valoración. Los planteamientos sobre la superficie de la pintura o los campos bidimensionales de color ponían al descubierto la esencia de la pintura.

En la década de los años 50 se rompieron los modelos del expresionismo abstracto al plantearse una nueva concepción de la obra pictórica. Robert Rauschenberg y Jasper

¹ *Kiefer realiza unas declaraciones en este sentido, que sitúan perfectamente el contexto sobre los diferentes planteamientos artísticos que se estaban sucediendo en periodos muy próximos e incluso simultáneos, en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial: " Creo que las corrientes de posguerra (minimalismo, expresionismo abstracto, etcétera) y las búsquedas sobre los medios del pintor (Toroni, Buren y otros) fueron muy interesantes, pero para mí no podemos quedarnos en eso. Mire las obras de Carl André: son muy fuertes, pero con el tiempo se convirtieron en diseño. Es un estilo que se ve en todas partes, en los museos y los departamentos, mientras que antes era revolucionario. No critico su valor original: fue importante pasar por eso, pero hoy debemos hacer la síntesis de todas esas búsquedas."

Bernard Comment/Anselm Kiefer, *Op. cit.*

Johns iniciaban una diferente y nueva aproximación del espectador al cuadro, concediendo a éste el estatus de objeto y alejándolo de la visión interior, de los aspectos anímicos y psicológicos **del autor**. El espectador podía limitarse a contemplar los cuadros, tan solo en su superficie.

En estos planteamientos sobre la obra pictórica subyacía también, y estaba implícita la influencia de los ready-made de Marcel Duchamp.

Como describe Marzona², poco a poco la idea del cuadro plano como objeto perdió su interés y a partir de 1963 Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt y Robert Morris se apartan de la pintura para enfocar sus intereses hacia la creación de objetos tridimensionales. Una serie de intervenciones sobre el espacio suponían una concepción nueva y anti-idealista del arte. El rechazo del gestualismo pictórico y de todo expresionismo fueron los motores que activaron el nuevo discurso, lo cual supone un puente hacia el postmodernismo.

Estamos definiendo las bases del movimiento minimalista "Minimal Art", que tuvo su origen en Nueva York en el año 1965, por obra del filósofo y teórico del arte R. Wollheim. Esta tendencia también fue denominada arte reduccionista, cool art, ABC art o estructuras primarias. Se desarrolla fundamentalmente dentro de las artes plásticas, en el terreno más específico de la escultura, en el que las formas quedan reducidas a estados mínimos de orden y complejidad.

Aludimos aquí al estudio de Maderuelo el cual nos amplía la visión sobre los fundamentos del arte Minimal:

"En cierto sentido en la mayoría de las obras del "minimal art" sus autores han experimentado un rechazo consciente de las reglas del clasicismo, renunciando a la representación antropomórfica y a los materiales nobles, al pedestal y a la posición erecta, desparramando las obras por el suelo, como suelen estar los objetos vulgares; sin embargo, la ruptura con los hábitos heredados del pasado europeo no ha logrado ser total, ya que gran parte de la presencia física que posee este tipo de obras no se debe solamente a su buena Gestalt y a la escala, que sin ser gigantesca

² Daniel Marzona: Arte Minimalista.-Madrid: Diario El País, 2008

sobrepasa en muchos casos la estatura del hombre, ni tampoco al color y la textura que poseen , sino a una inconsciente filtración del Neoclasicismo en el minimal art"*³.

Sin adentrarnos en un análisis profundo de este movimiento, que ocuparía todo un proyecto diferente de investigación, nos introduciremos en su tejido creador para comprender mejor la obra de Donald Judd.

El minimalismo como movimiento aborda diversas formas del arte visual, el diseño, la arquitectura y la música.

El arquitecto Ludwig Mies van der Rohe adoptó el lema "*menos es más*" para describir la organización de los componentes necesarios de un edificio buscando un enfoque racional que guiara el proceso creativo del diseño arquitectónico. Para la arquitectura y el diseño, la belleza de la estructura estaba determinada por las formas geométricas básicas, utilizando **el color** como elemento esencial, que queda ajustado y medido en todas sus combinaciones. El color junto con la luz serán elementos muy cuidados. Las texturas, los materiales (el vidrio, la madera, el acero, los materiales plásticos, etc.) Todos los elementos están contenidos bajo ese idea reduccionista de la obra.

La música será uno de los campos donde se desarrolla un lenguaje de gran interés estructural, y del cual podemos constatar su presencia paralela en el discurso, dentro de la trama de las artes visuales. Donald Judd utiliza este lenguaje, implicado en la música, de un modo muy evidente, lo cual podremos claramente constatar en su obra gráfica.

La **música minimalista**, es un género que surge de modo experimental y que utiliza elementos como el *pulso constante*, la *transformación gradual* y la *reiteración* de las frases musicales.

Surge en los espacios alternativos de San Francisco y Nueva York, pero poco a poco se fue extendiendo hasta convertirse en el estilo experimental más popular del siglo XX.

³* Nos parecen muy interesantes las reflexiones que se recogen en este libro sobre los conceptos y planteamientos puestos en cuestión por Maderuelo del Arte Minimal .
Javier Maderuelo: La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989.- Madrid: Akal, 2008, p. 138

En este movimiento trabajaron docenas de compositores, destacando en América: Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass o John Adams. En Europa citaremos a Michael Nyman*⁴, Gavin Bryars o Louis Andriessen, para no extendernos más.

La música de John Cage marcará enormemente a los artistas visuales del movimiento minimalista.

Aclarando muy explícitamente que su arte no era auto-expresión, incluían junto a sus formas, de geometría cúbica, las **estructuras repetitivas** específicas de las composiciones musicales.

Tal y como lo define y expresa Francisca Pérez Carreño en su libro:

“Así pues, la utilización de materiales y procedimientos industriales, la abstracción, la falta de pedestal y la repetición como principio formal, y la ausencia de contenido serían los rasgos básicos del arte Minimal

El arte Minimal podría considerarse el último episodio en la historia de las vanguardias. No solo histórica, sino también conceptualmente, el Minimal consistiría en una superación crítica de los movimientos anteriores y una última etapa en la tarea autorreflexiva de la modernidad...” (...)

“El arte Minimal sería el final del argumento reductivista del arte moderno y en buena medida se definiría de forma negativa. En particular, se habría alcanzado la esencia de la escultura eliminando todo lo que era inesencial, incluida la composición y la unidad.

Ahora bien, que el arte Minimal sea un movimiento más de vanguardia fue puesto en cuestión desde el primer momento en más de un sentido (...). A partir de los años ochenta, sus partidarios más relevantes, los historiadores postformalistas ligados a la revista *October*, consideraron, por el contrario que el arte Minimal constituye la última corriente realmente vanguardista del arte contemporáneo, de la que beben todas las tendencias valiosas de los últimos cuarenta años...”⁵

⁴ *Michael Nyman (compositor musical) será quien utilice por primera vez el concepto minimalismo en relación con la música.

⁵ Francisca Pérez Carreño: Arte minimal .Objeto y sentido.- Madrid: Antonio Machado libros, 2003 p. 114

DONALD JUDD (1928-1994), nació en Excelsior Springs, Missouri. La guerra de Corea interrumpió sus estudios. Se instala en Nueva Jersey, donde se inscribe en el Art Student League en 1948 para estudiar dibujo y pintura. Al terminar la guerra obtuvo una licenciatura en filosofía en la Universidad de Columbia. Durante la década de 1950 Judd realiza sus estudios de postgrado, donde estudia con famosos historiadores de arte como Meyer Schapiro, conocido por concebir la historia del arte con nuevas metodologías, incorporando un enfoque interdisciplinario al estudio de las obras de arte. Y también Rudolf Wittkower, con quien comienza su trayectoria como pintor. En sus inicios trabajó como pintor de retratos y paisajes convencionales a lo largo de la década de 1950 basándose en el estudio de artistas del expresionismo abstracto como William De Kooning o Stuart Davis. A comienzos de los 60 comenzó a escribir críticas de arte en publicaciones como Art News y planteó su postura sobre "el fin de la pintura"*⁶.

A partir de este momento comienza a centrarse exclusivamente en la escultura y trabaja en lo que él denomina "**objetos específicos**", trabajo que culminará en su famoso ensayo *Specific Objects*. Retomando algunas de las cuestiones planteadas por Marcel Duchamp sobre los objetos encontrados, como explica Marchán ⁷, Judd construye no inspirándose en la escultura tradicional, sino tomando como referente la arquitectura, definiendo su planteamiento hacia la no representación en el arte y dando prioridad a las cualidades de forma, color, superficie y volumen. Utilizando materiales industriales tales como acero, hormigón, aluminio o plexiglás.

A principios de los años 60 presentar como obras de arte cajas tiradas en el suelo suponía una propuesta realmente nueva y atrevida, que realizaron artistas como Robert Morris, Dan Flavin o Carl André.

⁶ * En la bibliografía que incluimos, adjuntamos biografía de Donald Judd más extensa.

⁷ " El arte mínimo emplea "objetos encontrados" industriales. Sin embargo, creo que esta relación es muy ambigua y equívoca. El dadaísmo provocaba en el espectador una indignación ante la desmitificación del arte, mientras el minimalismo, como ha señalado H. Rosenberg, "le convierte en un esteta "la contradicción no puede ser más irónica".
Simón Marchán Fiz, *Op.cit.*, p. 99

RELACIÓN CON LOS MEDIOS GRÁFICOS

Las cuestiones políticas, sociales y teóricas que se están discutiendo en estos periodos de la historia de las artes se ven reflejadas igualmente en el mundo de la gráfica, y muy especialmente en este periodo, el grabado da un giro espectacular en sus planteamientos y contexto social y cultural.

La realización de grabados necesita, como sabemos, de un entramado técnico complejo, que implica para su proyección amplia la colaboración de impresores, editores y talleres especializados para la realización de las obras de los artistas.

Como señala Wye⁸, a finales de los años 50 y principios de los 60 se fundaron los grandes **talleres pioneros** de las artes gráficas *Tamarind Litography Workshop* y *Universal Limited Art Editions* en los Estados Unidos. Muchos artistas americanos, a partir de esta iniciativa, pudieron iniciar sus experiencias y explorar en los medios del arte gráfico.

Se puede hablar de un **renacimiento del grabado** en esta época, que fue testigo del creciente número de exposiciones especializadas, así como de la atención de la crítica casi por vez primera hacia este campo de la creación plástica; el mundo del arte empezó a reconocer de algún modo y a comprender el interés específico del lenguaje de este medio.

Jasper Johns y Robert Rauschenberg serán en estos momentos figuras clave para las nuevas generaciones de artistas que se involucran en el campo de la gráfica. Muchos artistas utilizaban este medio, no tanto por el conocimiento de sus procesos técnicos, sino como ámbito para explicar con facilidad y accesibilidad sus ideas al público.

Surgen algunas **innovaciones** directas y espontáneas en los procesos de impresión, así por ejemplo se utilizan plantillas que recogen las formas y siluetas a través del pulverizado de las tintas, como es el caso de David Hammons o Willie Cole, quien utiliza la plancha doméstica de la ropa para dejar huellas al traspasar el calor y marcar la imagen, explica Wye⁹

⁸Deborah Wye: Thinking print : books to billboard, 1980-95.- New York: The Museum of Modern Art ,1996

⁹ Deborah Wye: Thinking print , *Ibid*

Los artistas minimalistas también supieron apreciar el interés del grabado como medio para generar sus proyectos, y lo hicieron de un modo muy diferente al que utilizaron los artistas del nuevo expresionismo.

Artistas como Robert Mangold y Joel Shapiro emplearon el **medio xilográfico** de un modo muy personal. En ambos su concepción espacial les lleva a concebir la superficie de la estampa con una visión diferente, **construyendo** con las planchas de madera las estructuras compositivas.

En el trabajo de Robert Mangold sus obras, en paralelo a las pinturas, la ausencia del marco delimitador y el aspecto irregular, sin la intervención de elementos figurativos, hacen que el medio de estampación por planchas separadas de tacos de madera sea idóneo para componer sus imágenes.

En el caso de Joel Shapiro su **concepto espacial** escultórico hace aún mucho más idóneo la utilización del medio xilográfico. El empleo de las piezas de madera aisladas, como si fueran plantillas que pueden ser movidas por la superficie espacial del papel, hace referencia específica al medio xilográfico, incorporando en su contorno las tallas propias del proceso de desvastado de las maderas de un modo destacado, pareciendo incluso forzada esta referencia a la xilografía.



Joel Shapiro. Xilografía . 1987

Como señala Wye ¹⁰, para comprender el interés que suscitaba en esta época la exploración del medio gráfico, es interesante conocer la labor desarrollada por la artista Helen Frankenthaler y su experiencia con el laboratorio de artes múltiples que organizó en Japón y China. Este proyecto, patrocinado por Crown Point Press, como ya

¹⁰ Wye, Deborah: Thinking print , *Ibid*

señalamos al referirnos a los antecedentes a esta investigación, incorporaba nuevas experiencias creativas. Los tacos de madera previamente cortados y tallados por artesanos locales se imprimían a través de un método desarrollado por la artista que combinaba la acuarela y las tintas al agua.

Este tipo de experiencias no hizo sino potenciar el auge del medio gráfico. Dos impresores especializados en la estampación de grabado en madera y linóleo en este contexto artístico, y que destacaron por su buena reputación en este campo específico de la gráfica, fueron Chip Elwell de Nueva York, Leslie Miller, del taller Grenfell Press, así como el taller Tyler Graphics.

El medio del grabado en madera, nos atrevemos a afirmar, abrió un campo de creación ágil y favorable; su facilidad para manipular los bloques de madera, el tallado directo o los cortes en formato puzzle, así como la capacidad para incorporar el color en la estampa con máxima facilidad en la estampación, con magníficos resultados en la brillantez y luminosidad del color, así como la capacidad para controlar su densidad, opacidad o valor tonal, hacen de este medio un vehículo perfecto para el trabajo de los creadores de este contexto artístico.

Vamos a referirnos ahora a una de las cualidades específicas de la obra gráfica, como es la posibilidad de **la seriación**. La obra seriada ha sido utilizada por muchos artistas a través de la historia para generar sus proyectos, narrar y dar forma a sus obras.

Con un formato más discursivo, o temático como pueden ser las series de los desastres de la guerra de Goya, con un planteamiento más de estructura, como es el caso de las series numéricas de Jasper Johns, o con la repetición como código de las serie de Andy Warhol, lo cierto es que las posibilidades de variaciones a través de las imágenes que establece la obra gráfica abre caminos amplísimos.

Dentro del concepto de **serie** en el campo de la obra gráfica, tal y como explicábamos en el primer capítulo de nuestra investigación, existen diferentes significados del término según se emplee éste. Por un lado, si nos referimos a un conjunto de imágenes que se agrupan por una temática afín o por un discurso y planteamiento que justifique

su agrupamiento, o tan sólo por la confluencia de una etapa cronológica, nos estamos refiriendo al concepto de serie al que hacíamos mención anteriormente.

El concepto de **serie** es a veces confundido o utilizado para referirse a una **edición**, siendo en este caso incorrecto el uso, ya que una edición se circunscribe a la multiplicación de una misma imagen que aborda un número cerrado de estampas y que, para su control en el mercado, son **seriadas numéricamente**.

Por otro lado, también como ya vimos, las posibilidades de trabajar las imágenes en una **matriz** que es ajena al soporte definitivo de ésta **multiplica** el campo operativo de intervenciones en el sentido de generar series, cambios, pruebas diversas y todo tipo de transformaciones en cualquier momento del proyecto.

En el Arte Minimal el concepto de **seriación** está implícito en el desarrollo de los proyectos y procesos con los que se estructuran las obras. La transformación procesual, los desarrollos en **secuencias**, las repeticiones, las estructuras en bucle, y otras estructuras que como apuntábamos convergen en los lenguajes musicales, escultóricos o literarios, serán elementos del lenguaje que utilizan los artistas del Minimal.

En la obra de Donald Judd su estrategia de imprimir en diferentes colores a partir de un mismo bloque de madera, o las leves transformaciones de este bloque en estampas que se van sucediendo, responden a este tipo de estrategias.

El empleo de los **sistemas modulares** proporciona un sistema de repetición metódico en el que las partes individuales no tienen validez por separado. Suelen ser repeticiones configuradas a partir de simples permutaciones, donde la relación y proximidad entre cada una de las partes va estableciendo la secuencia. La continuidad de esta modularidad es lo que define la seriación, como describe Martínez ¹¹.

¹¹ "La apropiación del espacio mediante series modulares es el tema recurrente de la obra de Carl André (1935). Inició su trayectoria escultórica a finales de los años cincuenta con unas construcciones en madera que son el resultado del apilamiento vertical de módulos idénticos; nacen así sus *Series elementales* y las que denomina *Pirámides*, que siguen la estela brancusiana de las *Columnas sin fin*. Pero André abandonó pronto la ordenación de los módulos siguiendo un eje central para hacerlo de forma expansiva, de modo que la escultura reorganiza y define el espacio en el que se ubica.(...) Los "*objetos específicos*" de Donald Judd (1928)- término con el que nombra sus esculturas para resaltar su autosuficiencia plástica, opuesta a cualquier tipo de función representativa- están formados por series de segmentos cúbicos alineados a intervalos regulares que pueden estar dispuestos en relación al muro, el suelo o el techo de la sala. A diferencia de André, que une las piezas en una masa compacta, Judd espacia los módulos de forma que éste no pierda su individualidad, lo que refuerza la naturaleza seriada de sus estructuras sin por ello perder su carácter de conjunto. Judd sabe que el ojo completa la forma eludiendo los

Los primeros ejemplos de objetos específicos de Donald Judd fueron una serie de relieves abultados pintados de un rojo cadmio, su color preferido. A continuación, trabajó en una serie de grandes cajas huecas hechas de acero dispuestas geométricamente en el suelo. A modo de desafío de los planteamientos establecidos, Judd descarta toda convención de la escultura académica, con dos posturas radicales: por un lado suprime toda representación emotiva de apariencia humana, y a la vez elimina el pedestal, colocando el objeto directamente en el suelo. Su objetivo iba dirigido en otro sentido, y se enfocaba con especial interés a la manipulación del espacio, así como la incorporación de éste entre las partes de la obra. Juega de este modo con el concepto de "la parte dentro del todo", como premisa para conseguir el equilibrio y la unidad de la obra.

Pérez Carreño reflexiona en este texto sobre la aparente sencillez y mínimos recursos de las obras planteadas por Judd, al igual que el resto de artistas del movimiento Minimal, y esboza la compleja estructura de relaciones en la configuración de las obras:

“...los autores minimal estaban influidos por concepciones pragmatistas.(...) Judd incide en la idea de que la visión es un modo racional no inferior, de relación con el mundo, y de que la percepción y el sentimiento son modos rápidos de conocimiento. La relación entre las propiedades físicas y la apariencia de la obra, entre las ilusiones debidas a la perspectiva y la forma real del objeto sigue siendo un tema fundamental en su obra. Por ejemplo, Sin título 1989, es una obra en la que las aberturas de las láminas verticales parecen iguales o de distinto tamaño de acuerdo al ángulo en que se miren, sin título 1969, favorece la percepción de la identidad del contorno de los diez elementos, a pesar de que se vean, necesariamente con distinto ángulo. Sin embargo, el brillo, la luminosidad del material, su cualidad altamente dependiente de la luz real, y del ojo, es una

vacíos, las discontinuidades del volumen. Además utiliza el color como valor relacional, la identidad cromática actúa como elemento de enlace entre las diferentes unidades que forman la escultura contribuyendo a su percepción unitaria."

Amalia Martínez Muñoz: Arte y arquitectura del siglo XX. Volumen 2.- Barcelona: Montesinos, 2009, p. 84

aparición puramente visual, dependiente de los órganos de la sensibilidad. La pretensión de Judd es afirmar también su materialidad. No hay modo de extraer la luminosidad, una característica considerada tradicionalmente más inestable que el tamaño del objeto. En este sentido es tan objetiva como la forma, y tan escultórica como ella. El tamaño no es más real porque no se puede medir. Ni el brillo o la luz más etéreos, sino igualmente corpóreos. Del mismo modo, las emociones saciadas lo son a estas cualidades en concreto y no a un objeto representado en ellas.

El uso que Judd hace del color subraya su cualidad local frente a la cualidad lumínica y así la cualidad cromática del objeto se percibe como una propiedad más. Es decir, el color no es separable del material, de su textura, de su brillo, de su acto, no es una cualidad volátil, sujeta a los vaivenes de la ilusión, sino que posee una realidad objetiva. No hay un soporte, un sustrato, al que no se añada pigmento. La globalidad que Judd persiguió durante toda su carrera se refiere también a la relación del color y el material. Este uso del color, objetivo y no ilusionista, es un ejemplo en la obra de Judd de que el arte minimal no consiste en la reducción al máximo de los elementos artísticos sino la introducción de otros diferentes. En este caso el color como material escultórico.

Judd tiene una concepción epistemológica según la cual no hay una diferencia tajante entre percepción y conocimiento. La mente no reelabora los datos de los sentidos, no elabora sus conceptos a partir de las informaciones engañosas de estos. La percepción ya es conocimiento. Las leyes psicológicas de la constancia de la forma y el tamaño, por ejemplo, nos hablan ya de que la percepción lo es de objetos. Los datos de los sentidos.

No son lo que usualmente se entiende por tales, impresiones sensibles de color y luz, que interpretamos de un modo u otro. Percibimos objetos y no imágenes de objetos. En sus obras no hay un conflicto entre la visualidad y la materialidad, sino que intenta poner de relieve las relaciones entre una y otra. Así colores y materiales tienden a señalar el contorno real del objeto, a señalar con nitidez la separación entre el objeto y el espacio en el que se sitúa".¹²

¹² Francisca Pérez Carreño, *Op. cit.*, p. 126

La obra de arte minimal está supeditada a la **forma**. El empleo de formas visuales simples y los sistemas de repetición son elementos previsibles en estas obras. La definición de los contornos, la atención al carácter de "gestalt" de los elementos, así como a su repertorio cromático, son muy medidos para conseguir esa claridad estructural que se repite en cada elemento del sistema serial, como señalan Battcock y Marchán:

"Las significaciones semánticas de estas obras se mueven a niveles de los códigos perceptivos y figuras de reconocimiento de códigos matemáticos elementales en función modular y de la simplicidad de la geometría(...) Como apuntara el propio R. Morris, el más lúcido teóricamente entre los artistas, el código perceptivo primario tiende a "crear sensaciones gestálticas fuertes"¹³ de "buena forma", proporción, simplicidad, etc. El arte mínimo reestructura articulaciones primarias del espacio y de las formas. La nota característica de la significación de una "gestalt" -o forma- simple es que, una vez recibida la información, se desgasta muy rápidamente."¹⁴

Nos interesa aquí destacar la relación tan directa que mantiene el planteamiento puramente formalista, en cuanto creación de un código de formas, que se establece desde el arte Minimal, con la construcción del código de signos que se desarrolla en el arte tipográfico, como nos explica Ribagorda:

"Los grabadores igualan los espaciados, la forma de la letra y su contorno. Cada una de las letras deja un gesto, un *ductus* personal, y pasa a convertirse en "tipo", en modelo ideal. Construido el "tipo", el punzonista tiene mejores elementos de referencia para dotar de cuerpo a la letra y convertirla así en objeto exento (...)

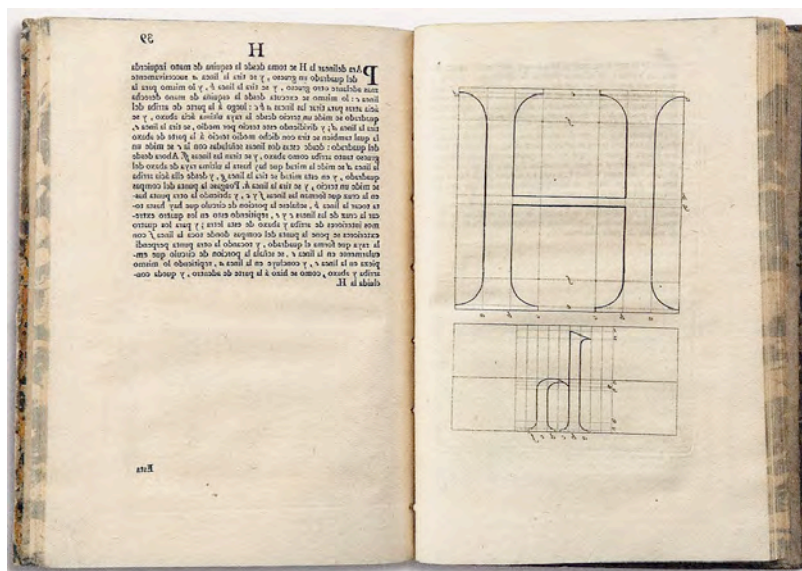
(...)La letra toma cuerpo y se despega del papel para reproducirse en él. El grabador de punzones, más próximo a la joyería que a la calcografía, piensa en la letra como

¹³ G. Battcock: Minimal Art and primary meanings: a critical anthology.- New York: E.P. Dutton, 1986, p. 201. citado por: Simón Marchán Fiz, *Op. cit.*, p. 103

¹⁴ Simón Marchán Fiz, *Ibid.*, p. 103

objeto exento en el que los blancos o contraformas tienen el protagonismo principal, y donde el ojo de la letra es consecuencia de los vacíos que lo construyen. Los punzones, vástagos de acero que servían para marcar las matrices, obedecían a una lógica del grabado en hueco, muy diferente a la lógica del trazo y la pluma del calígrafo, o del buril del grabador calcográfico. La dificultad de su producción, así como las características del material, obligaban a una economía formal que acabará por normalizar aún más el conjunto de caracteres que definen la familia tipográfica. Por otra parte, la necesidad de producir varios grados o tamaños de letra similares en su forma obliga a seguir reglas para el dibujo que difícilmente pueden derivarse del sistema de muestras caligráfico, y que deben tener una exactitud y precisión intrínseca al sistema tipográfico en su conjunto".¹⁵

La construcción de una letra, como tipo, responde pues a una serie de normalizaciones precisas y pautadas, que suponen un control absoluto de **la forma**. El desarrollo de esa forma a través de pasos definidos, casi seriados, dará como resultado una familia de caracteres tipográficos.



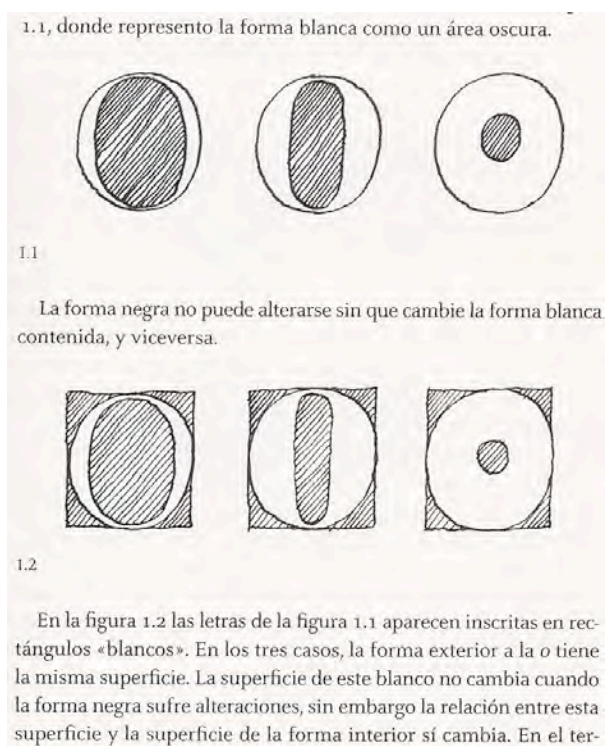
Francisco Asensio y Mejorada. Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula. (1725-1794)

¹⁵ José María Ribagorda, *Op.cit.*, p.p.19-23

Del mismo modo, las modificaciones en esas pautas, modificará las formas, y en consecuencia transformará el modelo de la familia tipográfica.

Gerrit Noordzij ¹⁶ explica de un modo muy preciso la diferencia entre trazo como escritura y tipo, en su libro *El trazo. Teoría de la escritura*, al definir la letra como un **conjunto de dos formas**: una clara y otra oscura, siendo estas dos partes las que definen la forma. Tradicionalmente tenemos una noción de la forma sólo por su masa negra (la correspondiente al trazo). En los procesos de gestación de una letra, se consideran esenciales las dos partes: los **negros de la letra** y los **blancos de la letra**.

Así, en la configuración de los punzones que posteriormente darán forma a los tipos en material fundido, se inicia el proceso por construir la forma interna (correspondiente al blanco del tipo), que será la que defina el espacio y forma de los contornos de las zonas que posteriormente dejarán su huella



Gráficos explicativos de la formación de la letra por Gerrit Noordzij

¹⁶ Gerrit Noordzij: *El trazo: teoría de la escritura*.- Valencia: Campgràfic, 2009

La construcción de un **signo** se desarrolla a través de este mismo proceso, de hecho una familia tipográfica configura un código de signos normalizado.

En la obra gráfica de Donald Judd encontramos un paralelismo directo con este proceso de creación de los signos, en los que el concepto de **seriación**, además, articula toda una codificación de las transformaciones secuenciales que puede registrar cada una de las formas.

Como ya hemos analizado, la relación es directa con las estructuras específicas del movimiento minimal en el contexto de la música, en las cuales la repetición secuenciada de la frase musical, los procesos modulares y las pequeñas transformaciones seriadas, articulan todo un lenguaje paralelo que podemos visualizar a través de la obra de Donald Judd.

Una cuestión muy interesante nos ha planteado una incógnita al incluir a este artista en nuestro estudio. La pregunta ha surgido al constatar que gran parte de **la obra gráfica** de Donald Judd ha sido desarrollada a través del **medio xilográfico**, cuando pareciera que este medio no se adaptara a los planteamientos afines y rigurosos de los artistas minimalistas sobre el alejamiento de la organicidad y de los materiales en los que se pudiera derivar algún resquicio de implicación emotiva.

Desde luego, todo hubiera hecho pensar que la elección del proceso de creación gráfico más lógico para este tipo de planteamiento hubiera sido la serigrafía, por su absoluta neutralidad, precisión, y falta de autoría, pero otras razones han variado este enfoque posible para dirigirlo hacia la impresión en relieve y la xilografía como procesos para la elaboración de sus estampas.

Las razones por las cuales Donald Judd elige la madera como matriz para sus creaciones gráficas no las podemos especificar con exactitud, pero sí intuimos dos posibles motivos:

En primer lugar, la inmediatez y absoluto control, que permite al artista experimentar sobre el material de un modo autónomo, sin necesitar medios técnicos complejos o sofisticados para la ejecución o impresión de las matrices; es una razón, a la cual todos aquellos creadores que han experimentado en este medio son capaces de apreciar como

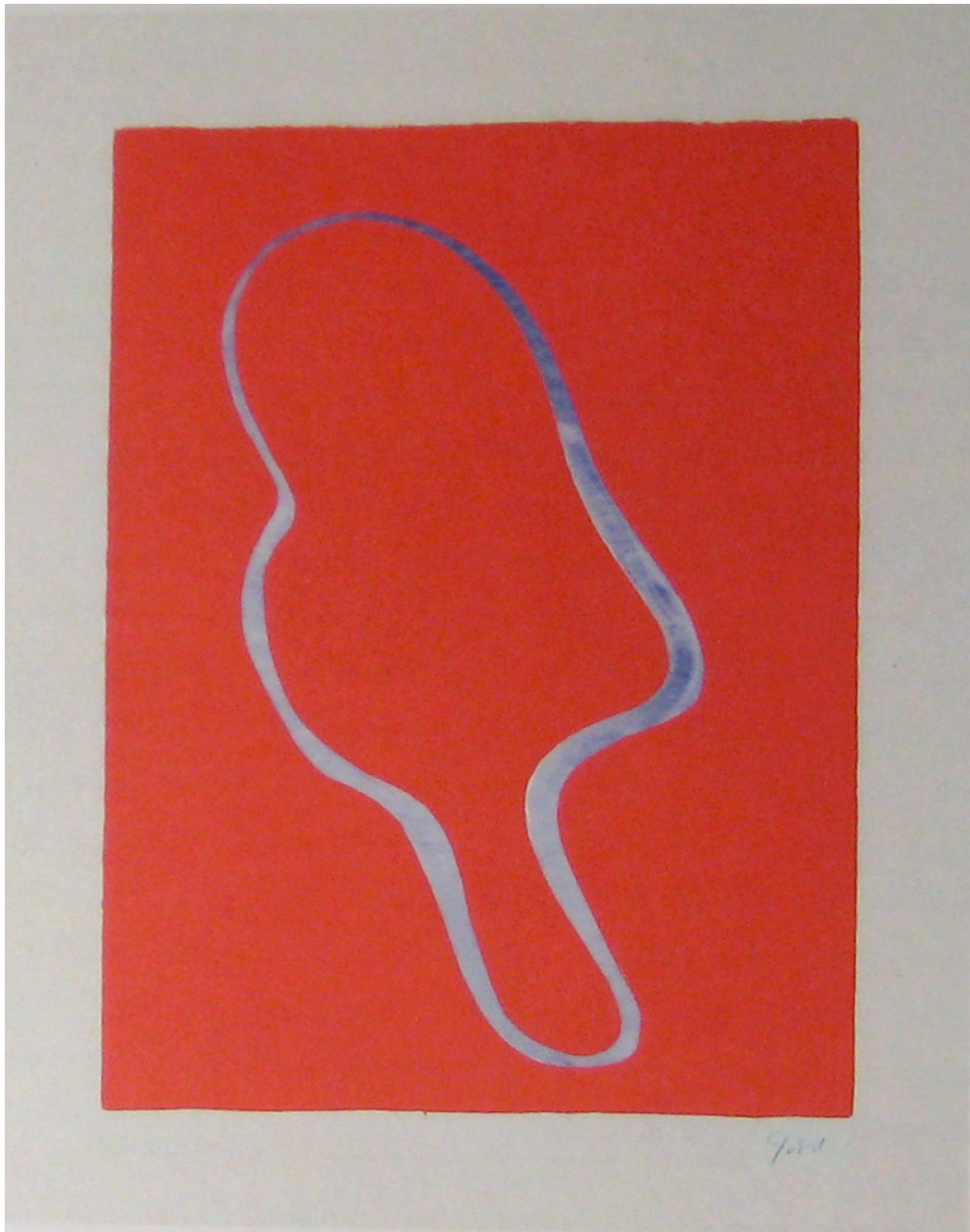
valor implícito a las técnicas y procesos de creación directa, como es el caso de los procesos de la xilografía y técnicas afines.

Otro motivo que sin duda se justifica por una cuestión tangible, y que suponemos razonablemente considerado por Donald Judd, viene dado por la especificidad cromática que permite la xilografía en su proceso de impresión, dado que la huella impresa y la intensidad de color que se obtiene a través de las tintas y los procesos de impresión en relieve son muy diferentes en corporeidad e intensidad a los obtenidos por otros medios de estampación, como sería el caso de la comentada serigrafía, o los procesos derivados de la estampación offset, por ejemplo.

El color, y su luminosidad, de hecho es uno de los intereses prioritarios de los artistas plásticos del arte Minimal, y está absolutamente presente en el desarrollo de sus trabajos, en las series gráficas de Donald Judd.

En las obras seriadas de Donald Judd, se constata un hecho de interés. Cada estampa se configura como un **ejemplar único**, pero cada una de estas estampas se corresponde con un número de la **serie**. El proceso de este trabajo es muy interesante por lo que nos sumerge en la complejidad de los conceptos de seriación, multiplicación, repetición y reproducción. Ahondando de este modo en aspectos que como conceptos van más allá del propio ámbito específico o exclusivo de la gráfica, que en muchas ocasiones erróneamente se le atribuyen.

Como la mayoría de los autores, Donald Judd experimenta con los procesos y los medios, en un aprendizaje y acercamiento que se desarrolla en sus primeras épocas y que produce una serie de imágenes bastante distantes con la obra que en su época de madurez desarrolla. No obstante, es interesante destacar que ya en su primer contacto con la gráfica, utiliza el medio xilográfico como vehículo para la creación de sus imágenes. Imágenes que se desarrollan en registros de paisajes o formas figurativas, pero que el medio va obligando a construir cada vez con más rigor y síntesis de formas. La resistencia del material, el trabajo de cortar el bloque de madera... Las imágenes cambian lentamente, y las formas se vuelven más concisas. Poco a poco, en las estampas, los últimos vestigios de la figuración desaparecen y las referencias al cielo o el agua, se traducen en una estrecha línea que se anuncia con un simple trazado construido a través de un movimiento ondulante.



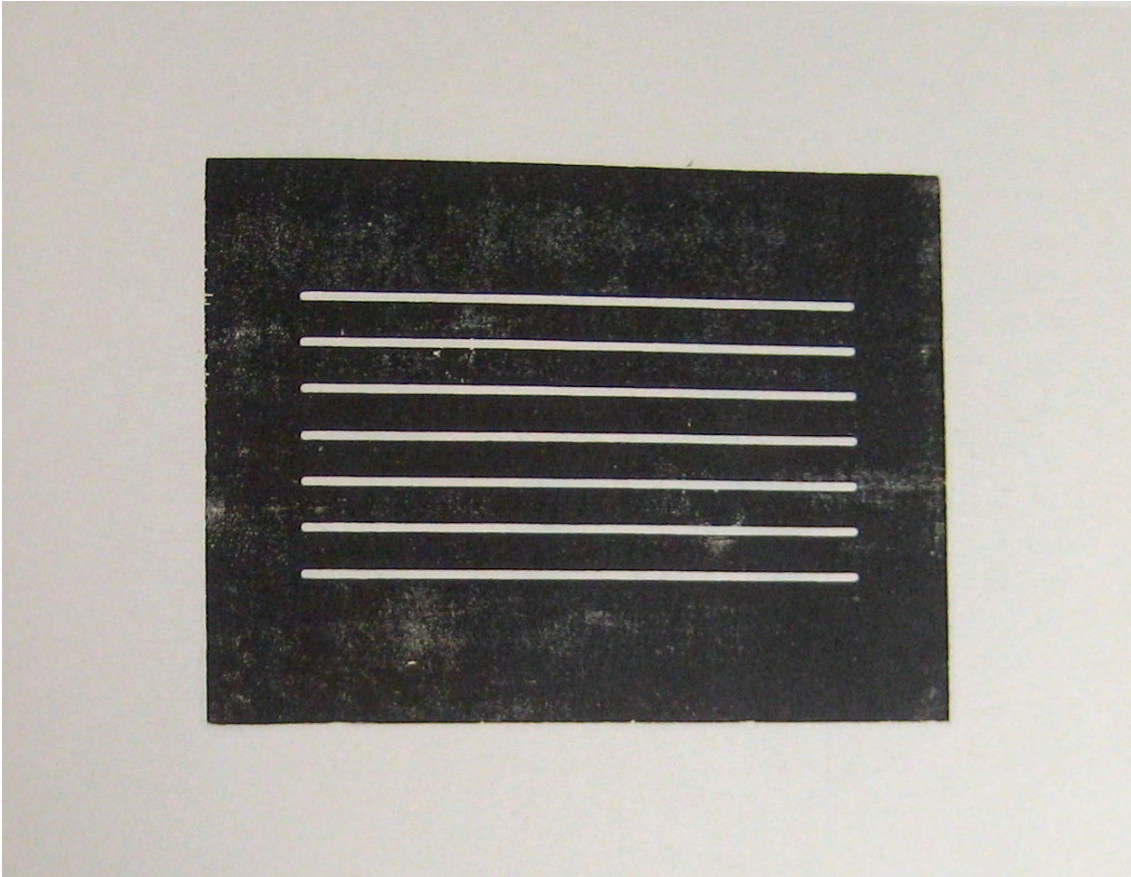
Donald Judd. Sin título. Rojo cadmio y acuarela azul. 66,7 x54,4 cm. 1960-1978.



Donald Judd. Sin título. Xilografía en rojo y azul y papel de calco. 42 x37,5 cm. 1960

El proceso de síntesis de las formas va evolucionando, y en esta reducción de la información de los elementos de la imagen el grano y la estructura del material de los bloques de madera ya no son visibles, los evita haciéndoles desaparecer. Es como si no se permitiera que su estructura interfiera con la precisión de la forma .

Los signos, como estructuras formales, responden en este contexto a dos elementos que configuran y determinan su legibilidad, quedando definidos por las superficie o zonas de blancos y negros (zonas de mancha).



Donald Judd. Sin título. Xilografía en negro. 63 x 86 cm. 1961-1975

El reduccionismo al que Judd somete sus obras hace que las líneas curvas vayan siendo descartadas para desarrollar sus formas y organizar la composición a través de líneas horizontales y verticales, como respuesta más coherente a la forma rectangular de la hoja de papel sobre la cual imprime, entendiendo este soporte casi con el mismo concepto que el espacio sobre el cual proyecta sus esculturas.

Los signos incorporan el color en estudios diversos de rojos, azules, amarillos o negros; colores puros que contrasta con los fondos blancos, y viceversa, estableciendo una serie de relaciones de percepción y de interacción del color, propios y específicos de los análisis de las formas y la teoría de los colores.

Fue al comienzo de los años sesenta cuando Judd hizo sus primeros experimentos con líneas geométricas en sus dibujos y los campos de color; poco a poco se alejó de la creación de pinturas, para por último rechazarla junto con el ilusionismo que se

incorporaba a ella, y dedicarse a desarrollar sus objetos, aunque después paradójicamente incorporaría la pintura, pero ya como acabado a la superficie de sus Objetos.

En este proceso de creación de sus relieves, las pinturas se hacen independientes del muro y de la superficie plana, considerando la pared como el soporte de las pinturas a modo de lienzo, y los planos de las esculturas, al igual que hacían los elementos que organizaban la composición bidimensional, ahora pasan a tener una nueva dimensión espacial.

Como nos presenta Fusch ¹⁷, lo que queda de la pintura en la obra de Judd, se limita casi exclusivamente al elemento gráfico. El mismo artista comenta: "Creo que es un poco contradictorio para mí hacer impresiones, pero me gusta hacerlas".

Tal vez su interés y gusto por la obra gráfica también tiene que ver con la relación en el proceso de elaboración de sus objetos, como resultado de la construcción de los planos de éste.

Existe una relación directa en la construcción de la forma plana de sus elementos en volumen modulares y el registro de **su huella**. De tal modo que un bloque de madera, es en sí mismo una matriz de grabado, y que como tal, se puede comprobar la huella de tal o cual objeto en una hoja de papel.

En el caso de las matrices grabadas de Donald Judd, se trata de objetos construidos con precisión, con su propia forma, entintados con un color, pero que transferidos a un soporte de papel, y aún a pesar de ser su imagen especular, se registran con una textura y una presencia diferente y singular. Judd, en su proceso, a menudo evita la referencia al material de la matriz, empastando y cerrando bien los poros de la madera para evitar el registro de su textura sobre la estampa. En otras ocasiones, como algo extraño, deja que esté presente la huella de la madera.

Este proceso de transformación de la imagen en el proceso de impresión de la matriz al soporte de la estampa, que incorpora además la inevitable inversión de la imagen, plantea una situación nueva en el objeto que registra su huella, al incluir la "diferencia" como nuevo elemento de la copia. La huella nunca será el clon de la matriz, sino que

¹⁷ R.H Fuchs, *et al.*, "Master Judd", *en: Donald Judd. Prints and Works in editions*, Catalogue Raisonné. Cologne,-New York-Munich-Paris-London : Edition by Jörg Schellmann and Mariette Josephus Jitta.

está expuesta a pequeños matices y modificaciones por el propio proceso de estampación, que puede ser modificado y alterado por el autor.

Este concepto de pequeñas variaciones en la secuenciación de una forma está implícito en el origen de la seriación, como concepto del discurso minimalista.

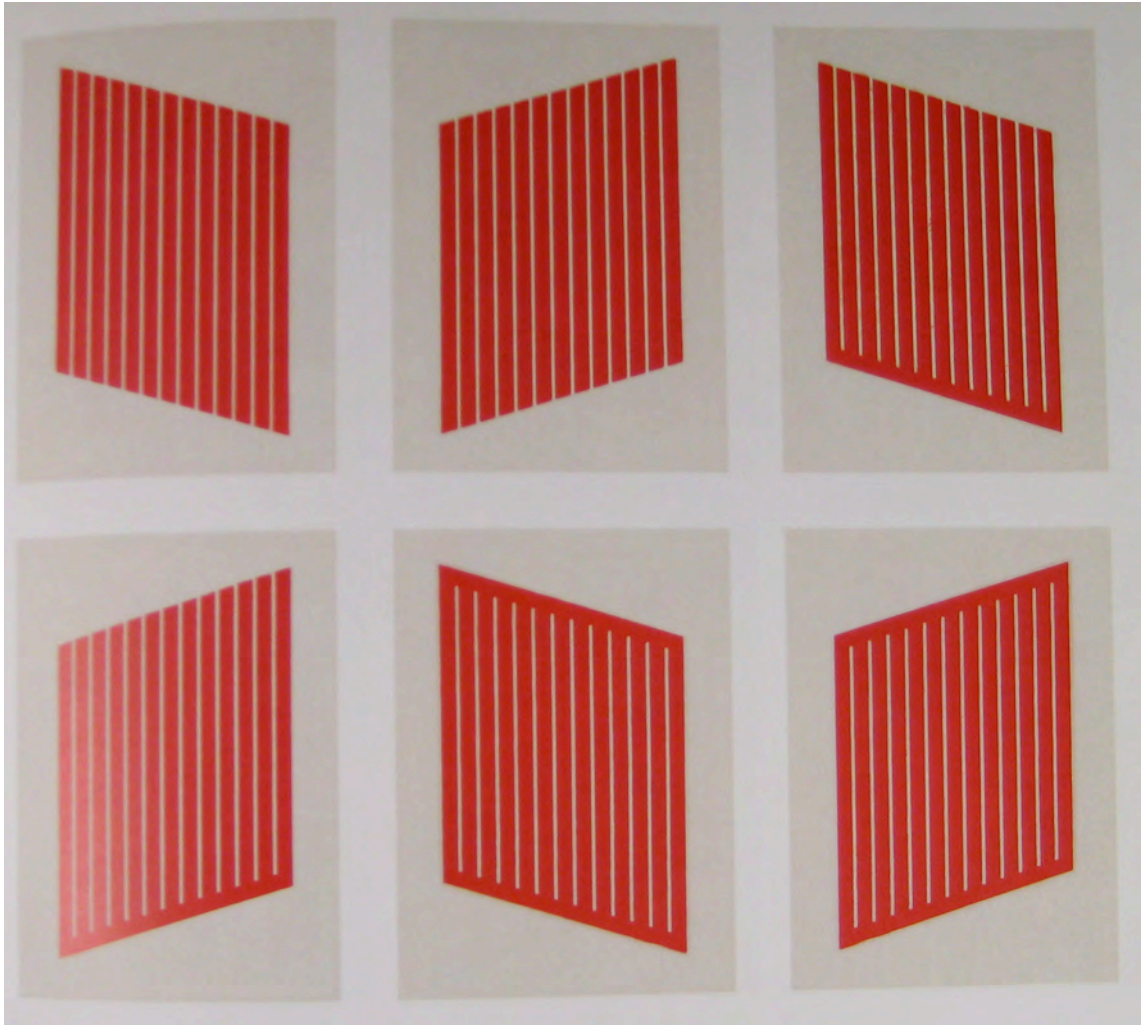
En la obra gráfica el autor puede a partir de una misma matriz ir generando en estampaciones sucesivos ligeros cambios de matiz, tono, huella..., que pueden ir transformando la estampa de un modo progresivo.

Adquiere significado especial en este proceso el hecho de que los bloques de madera se convierten en objetos independiente después de que el proceso de impresión ha finalizado, y de algún modo, Judd incluye esta visión en sus series al establecer, como veremos, en sus estampas el concepto de inversión en la configuración de sus imágenes. Parece que Donald Judd juega con todas estas pequeñísimas y sutiles diferencias que están implícitas en los procesos de la gráfica, y las codifica, estableciendo series de imágenes en las que la levedad de los cambios hacen que no sean perceptibles, y somete al espectador a una alerta permanente.

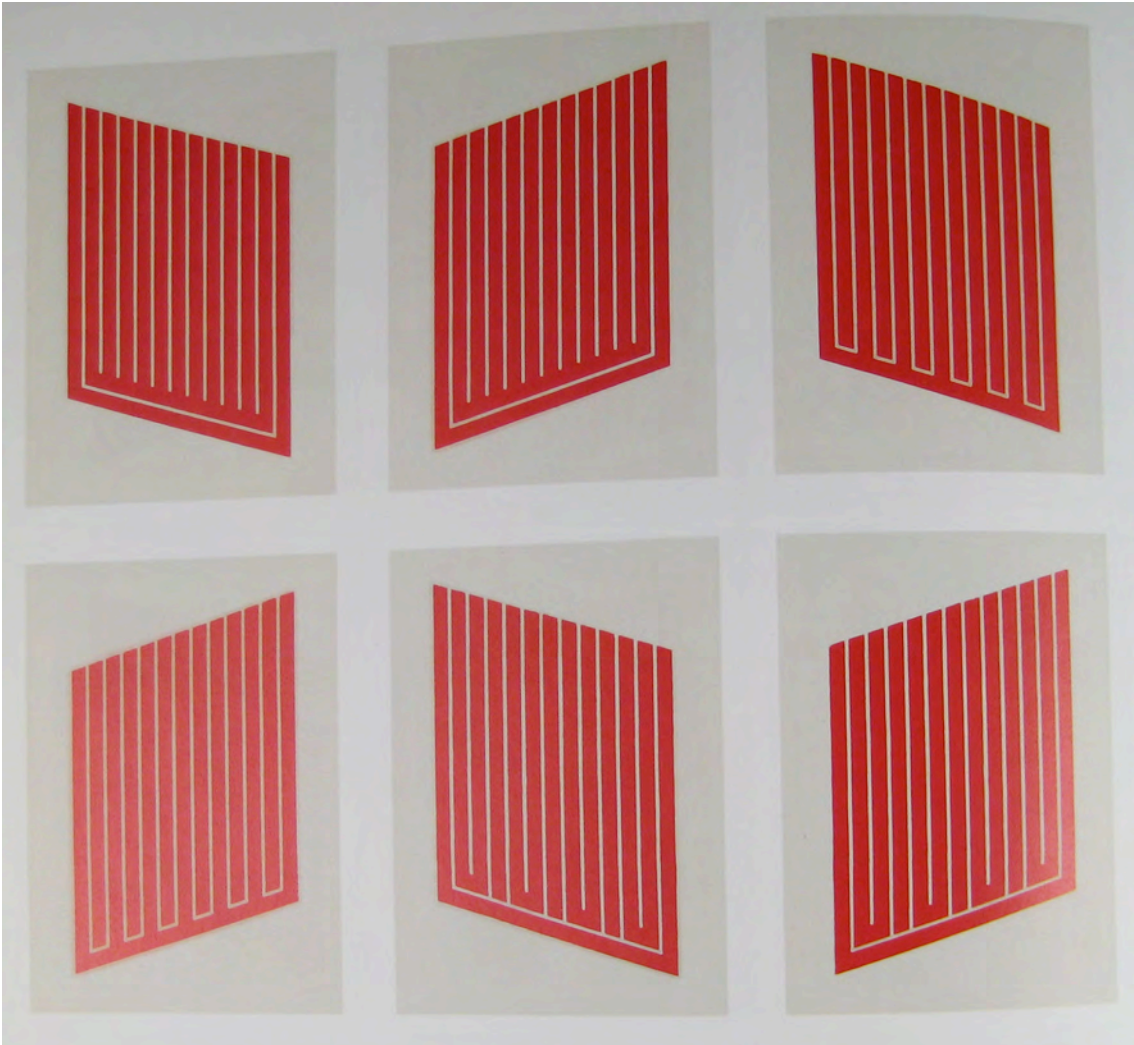
Entre 1961 y 1963, Judd produjo una impresionante serie de veintiséis grabados en madera. Se componen de trece imágenes y la imagen del espejo de cada una de ellas. Todas están impresas en rojo cadmio y doce también aparecen en azul cerúleo.

La imagen deja de ser un rectángulo, para transformarse en un paralelogramo, siendo esta forma una derivación del rectángulo, pero elaborada de un modo específico, muy estudiada y progresivamente modificada.

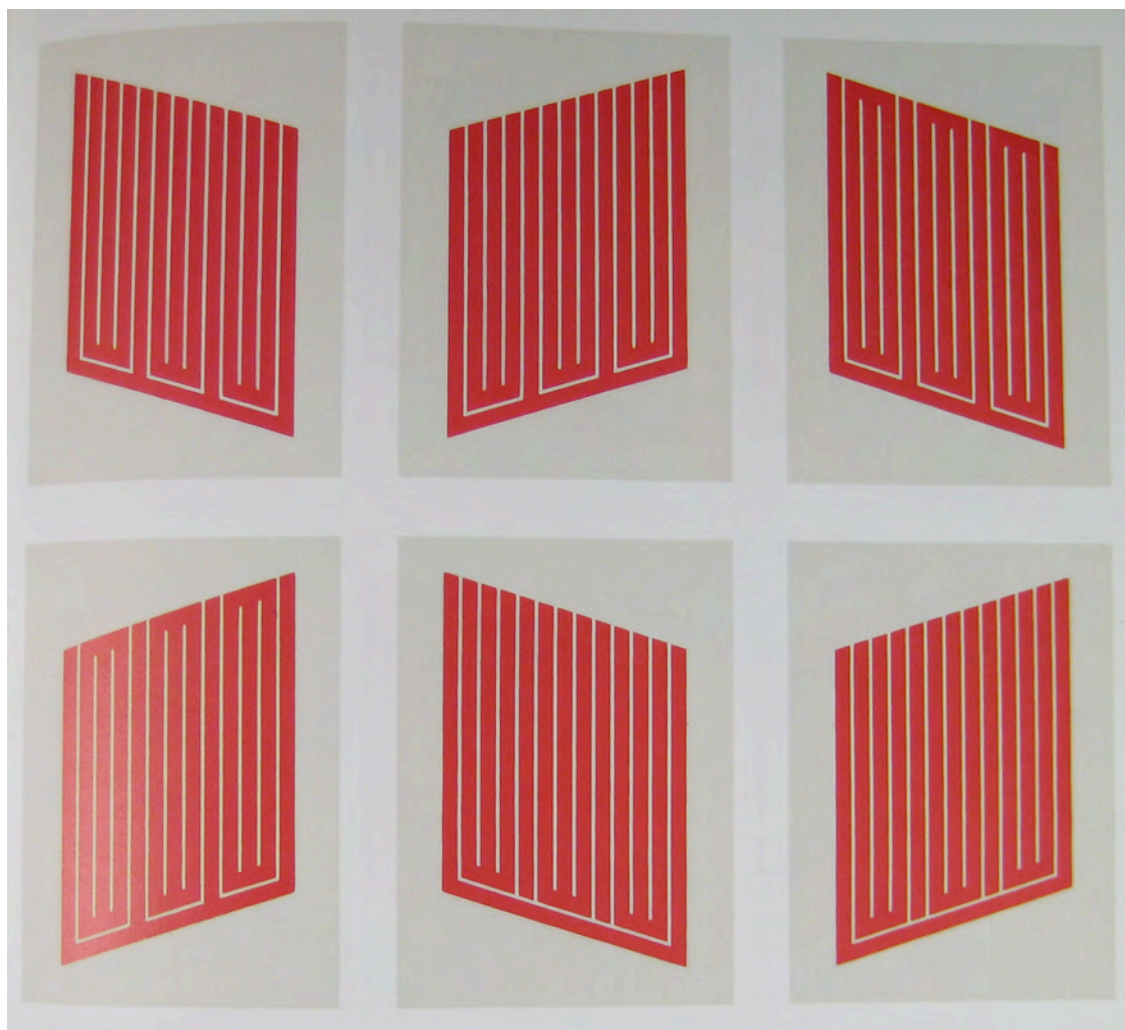
Estas series, que hoy hay que calificar de alguna manera como incunables en la obra gráfica de Donald Judd, raramente han sido expuestas. Los grabados en madera aparecen como un lenguaje nuevo y muy poco ortodoxo para un contexto minimalista. Impactantes por la magnitud del color logrado en la impresión y por la extensión de sus series.



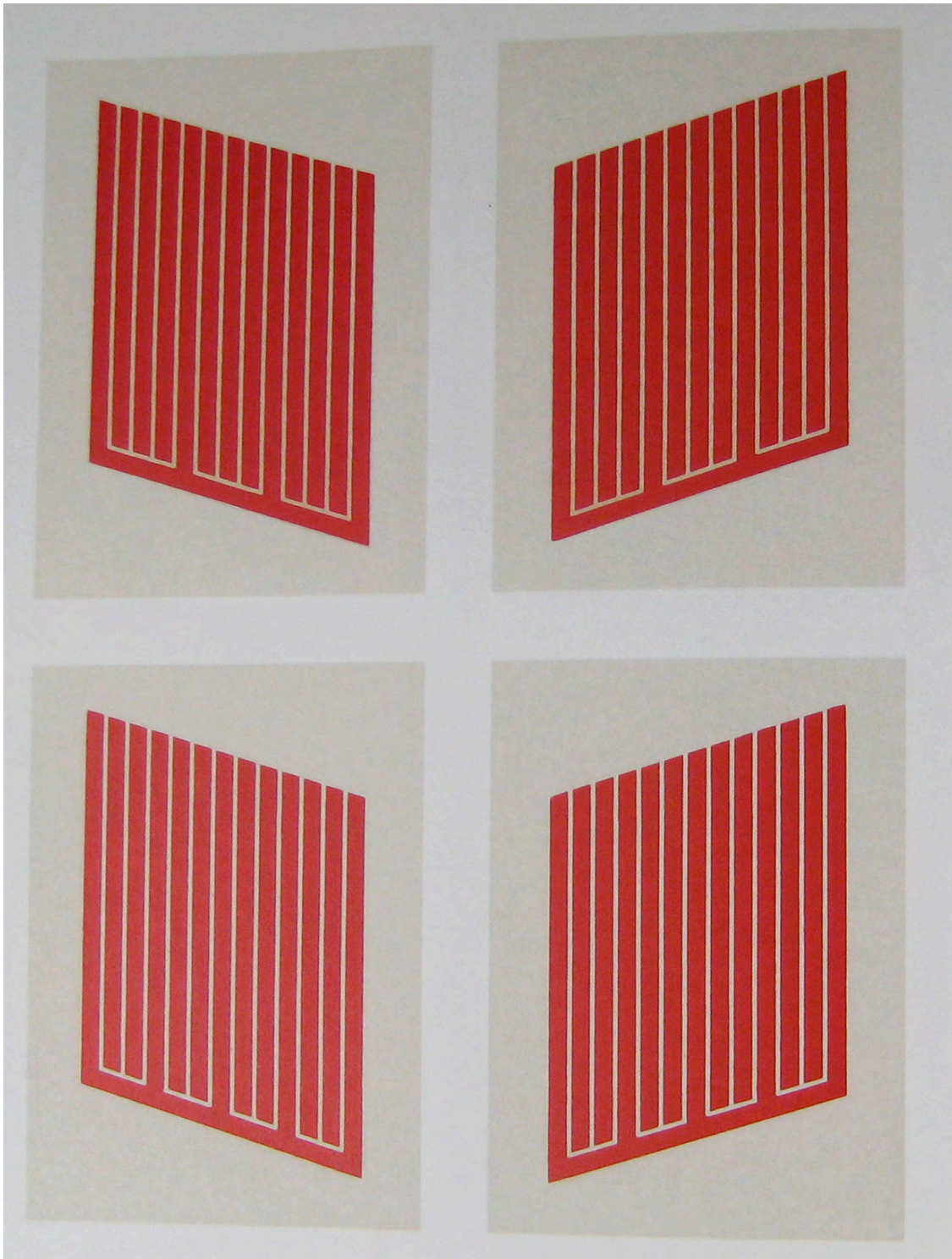
Donald Judd. Sin título. Serie de veintiséis xilografías impresas en rojo cadmio. 77,8 x 55,9 cm. 1961-63 /1968-69



Donald Judd. Sin título. Serie de veintiséis xilografías impresas en rojo cadmio. 77,8 x 55,9 cm. 1961-63 /1968-69



Donald Judd. Sin título. Serie de veintiséis xilografías impresas en rojo cadmio. 77,8 x 55,9 cm. 1961-63 /1968-69



Donald Judd. Sin título. Serie de veintiséis xilografías impresas en rojo cadmio. 77,8 x 55,9 cm. 1961-63 /1968-69

Como describe Jitta ¹⁸, la elección que realiza Donald Judd del paralelogramo está estrechamente relacionada con su investigación sobre los objetos. Cada paralelogramo es un todo compuesto de partes iguales, cada paralelogramo es una "propuesta" que sólo tiene que ver con sus partes y que procede de una red altamente controlada y regular de las líneas que son congruentes con el paralelogramo y que determinan el alcance de la intervención del artista. Dentro de esa medida hace "propuestas". Cada paralelogramo es la realización de una posibilidad cierta pero que, al mismo tiempo, deja abierta otra posibilidad. Es una serie abierta, sin principio ni final .

Trabaja en modo paralelo al tipógrafo que construye sus signos, y para el que cualquier pequeño cambio en la estructura del tipo originará un nuevo modelo de familia tipográfica.

Judd dice de los objetos grabados: "Me gusta hacerlos (refiriéndose a sus grabados). Y también puedo aprender algo de ellos". Estas últimas palabras indican que los objetos que imprime interactúan continuamente en su obra , para dar a los nuevos trabajos de otros medios impulsos visuales, y que en ambos ámbitos se mantenga el recuerdo de lo que sucede en el papel, o lo que se realiza en el espacio.

¹⁸ Josephus Jitta *et al.*, " On Series", en: Donald Judd. Prints and Works in editions, *Ibid.*

5.6.

La ambigüedad del signo. El medio es el mensaje. Rosemarie Trockel

CONTEXTO

ROSEMARIE TROCKEL nace en Alemania Occidental (en Schewerte) en 1952. Estudió matemáticas y religión antes de estudiar arte en la Werkkunstschule de Colonia hasta 1978. Su entorno estuvo marcado por la influencia de artistas como Joseph Beuys, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Anselm Kiefer, y Georg Baselitz. Sin ser alumna directamente de Beuys, ni participar activamente de los foros de la Academia de Düsseldorf, sí recibió su influencia, que se enfocó principalmente en el desinterés por los materiales artísticos tradicionales y por una búsqueda en la fusión del arte y la vida que permitiera enlazar al hombre con la naturaleza.

Además de estas figuras claves en su formación, estuvo relacionada con los artistas que configuraban el grupo Mulheimer Freiheit, grupo que duró poco tiempo, el cual vinculaba a creadores como Walther Dahn (discípulo de Beuys) Jiri Dokoupil, Pieter Bommels y Hams Adamski. Todos ellos mantenían un enfoque pictórico conceptual, pero también una actitud irónica ante la pintura.

Una de las personalidades más controvertidas en este momento, visto desde el arte alemán, fue la figura de Andy Warhol. Se recibió como una protesta contra la opulencia de la sociedad. Su objetivo, podríamos decir, era el rechazo de un sacrosanto orden simbólico que no daba testimonio de la realidad cotidiana.

La postura de los artistas jóvenes alemanes con respecto a esta situación fue muy variada, así por ejemplo Walther Dahn cuestionaba la realidad y el valor de las imágenes a través del empleo de imágenes tomadas de los medios de comunicación de masas o de fuentes anónimas, Katharina Fritsch utilizó objetos cotidianos e imágenes despersonalizadas, A. R. Penck exploró sobre los signos nacionales que habían sido silenciados en el periodo de la postguerra.



A.R. Penck. Standart. Dispersión sobre lienzo. 140 x 180 cm. 1970

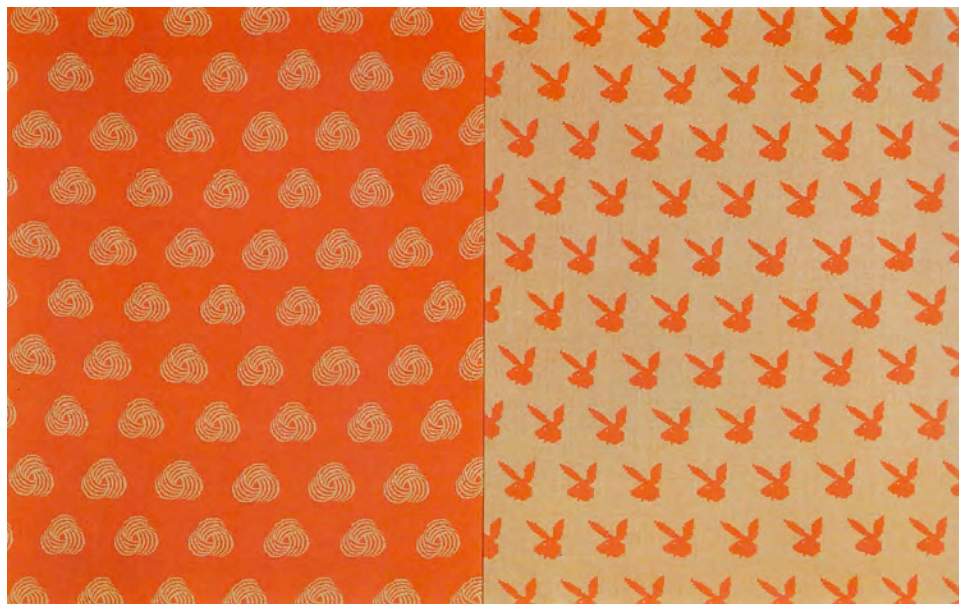
Rodeada en este momento de un entorno masculino de grandes artistas, Rosemarie Trockel, se situó como una figura clave en la escena artística de la década de los años 80. Desde el comienzo de su carrera en compañía de la artista y luego su galerista Mónica Spruth, enfocó sus intereses hacia el contexto de la mujer a través del mundo del arte, pero como proyección también de la vida cotidiana.

Fue una época en la que también empezaban a ser notorias las activistas Bárbara Kruger y Jenny Holzer. Quizá por eso Trockel se vinculó rápidamente con el ambiente neoyorquino, mucho más liberal, cosmopolita y abierto. En Nueva York las mujeres artistas batallaban fuerte y la experimentación parecía estar a la orden del día.

A comienzos de los años 80 ya ocupaban un lugar significativo las fotografías Nam Goldin y Cindy Sherman, así como los artistas Keith Haring y Jean-Michel Basquiat, especialmente, pero también Robert Mapplethorpe. Estaban transformándose en la primera generación de estrellas internacionales.

Reseñamos como momentos destacados de la biografía¹ de Rosemarie Trockel su participación en exposiciones de arte femenino, como Le Grande Serre y Eau de Cologne.

Concentrándose en una iconografía feminista, abordó sus proyectos a través de trabajos elaborados en dibujos, pinturas y esculturas inicialmente, ya que éstos le permitían mayor rigor conceptual. Sus obras ya a partir de 1985 se alejan del formato tradicional del óleo sobre lienzo, asociado al arte masculino hasta ese momento. Presenta sus pinturas tejidas realizadas con lana, como revulsivo y provocación de un medio considerado manualidad y artesanía femenina, tal como manifiestan en sus textos Stich y Sussman²



Rosemarie Trockel. Sin título. Lana. 198 x 320cm.1985/88

¹ Sobre su biografía ampliamos documentación en bibliografía de artistas

² Sidra Stich, *et al*, Rosemarie Trockel, catalogo de exposición en The Institute of Contemporary Art, Boston and the University Art Museum Berkeley, 1991. Trad. Madrid : Museo Nacional Reina Sofía, 1992

RELACIÓN CON LOS MEDIOS GRÁFICOS



Rosemarie Trockel. "What it is like to be what you are not". Carpeta de ocho fotgrabados, una fotolitografía y una serigrafía 57,5 x44,5 cm. 1993

Una carpeta de fotgrabados de Rosemarie Trockel sumerge al espectador en imágenes de una inquietante secuencia de telas de araña. Parece que estas imágenes aluden a una experiencia sobre estos seres y su conexión con las drogas, como escribe Wye³.

La obra de Trockel, de contenido muy conceptual, se ha venido desarrollando a través de lenguajes plásticos muy diversos. Si su relación con la obra gráfica no es la parte más notable de su proyecto artístico, sí la obra en papel tiene una gran dimensión en su trayectoria, incluso ha mostrado un interés desmedido por el dibujo utilizando todo tipo de técnicas e instrumentos propios de la obra sobre papel.

³ Deborah Wye: *Thinking Print*, *Op. cit.*

No obstante, no nos interesamos en su obra gráfica significativamente, sino que nos interesa específicamente su relación con **los medios** para elaborar su discurso y la utilización de los elementos simbólicos a través de **los signos**, extraídos de marcas o logotipos de diversa procedencia.

Si en el inicio de nuestra investigación establecíamos la configuración de los elementos iconográficos de los grabados en madera medievales, como resultado de los procesos de tallado de los tacos que intentaban reconstruir dibujos a lápiz, redefiniendo las formas por sus contornos y, valorábamos lo que para la construcción de los signos tipográficos supusieron estos procesos. A través de la obra de Rosemarie Trockel, nos vemos frente a un universo de signos, el cual relacionamos de modo directo y estrecho con aquella configuración de signos y su elevación al terreno de **lo simbólico**.

La elección de los medios a través de los cuales Trockel elabora su discurso es sin duda alguna uno de los elementos más interesantes a analizar. **El medio** aquí es parte del **mensaje** inequívocamente. MacLuhan define esta circunstancia en su libro *Comprender los medios de Comunicación* :

"La aceptación dócil y subliminal del impacto de los medios los ha convertido en cárceles sin muros para sus usuarios humanos. Como recalcó A. J. Liebling en su libro *The Press*, un hombre no es libre si no puede ver adónde va, aunque disponga de un arma de fuego para llegar. Porque cualquier medio es además un arma poderosa con la que se puede destrozarse a otros medios y grupos"⁴

La relación entre los diferentes procesos de creación contemporáneos, con aquellos otros del pasado es el fundamento sobre el cual elaboramos nuestro estudio, pues citando una frase de Gadamer:

"(...)ningún artista de hoy podría haber desarrollado sus propias audacias si no estuviese familiarizado con el lenguaje de la tradición " ⁵

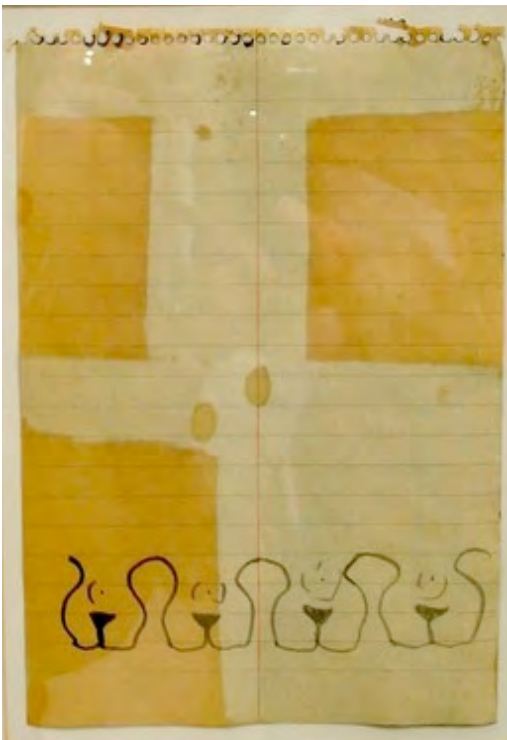
⁴ Marshall McLuhan, *Op. cit.*, p. 45

⁵ Hans- George Gadamer, *Op.cit.*, p.41

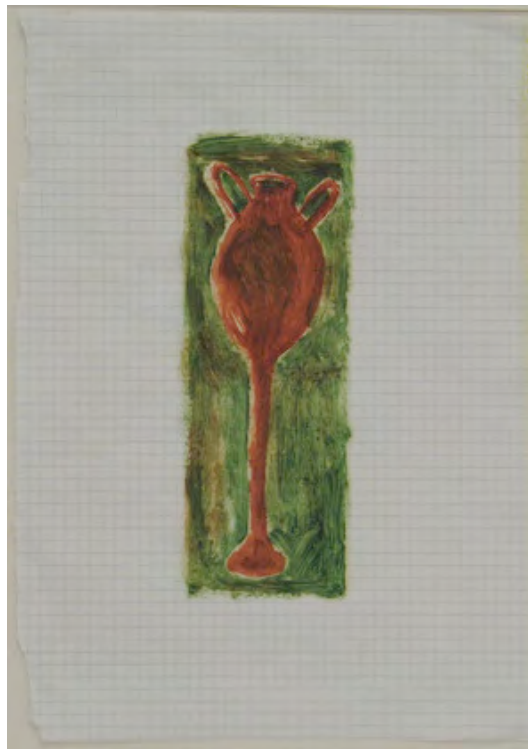
EL MEDIO ES EL MENSAJE. LA AMBIGÜEDAD DEL SIGNO

Existe en la obra de Rosemarie Trockel una relación con la antropología y otras ciencias que indagan sobre los procesos de transmutaciones, o cuestionamientos radicales de las normas, en una aproximación a lo paradójico o lo insólito.

En los numerosos dibujos que realiza podemos descubrir el juego que establece a través de pequeños y sinuosos trabajos para explorar en las relaciones de las formas y sus significados.



Rosemarie Trockel. Sin título. Obra en papel. 1983



Rosemarie Trockel. Sin título. Obra en papel. 1983

Ya en 1993 realiza su serie titulada B.B./B.B. en el que centra el tema puntual de la identidad, combinando retratos de Bertold Brecht y Brigitte Bardot, examinando a través de estos iconos la construcción de una imagen intermedia, ahondando así en ese

espacio intermedio y ambiguo a la que también la imagen de personajes célebres pueden ser sometidas.

Es un modo de cuestionar permanentemente los *preconceptos* establecidos, dirigiendo su mirada con fuerza hacia las categorías legitimadoras del arte y los estereotipos contruidos del entorno femenino, como señala Northoorn ⁶

Desde 1985 realiza sus **pinturas tejidas** (*Knitted Pictures*) que penetran en el entramado sobre los prejuicios de lo masculino y lo femenino, con un planteamiento hacia el mundo de la pintura que ella cuestiona como dominio del género masculino y de la cual se aleja al expresarse a través del **medio textil**.

Pero no sólo establece el discurso a través de un medio diferente, sino que eleva el tono de su propuesta al ejecutarlo a través de la máquina. Realiza sus cuadros tejidos de lana en los que incorpora diseños y textos, pero no los elabora manualmente, sino que estos signos que introduce en sus tejidos están previamente diseñados por máquinas (digitalmente) y posteriormente serán ejecutados también por máquinas. De este modo rompe con el estereotipo femenino separado tradicionalmente de la tecnología para abrir un campo ambiguo de referencias contradictorias entre lo doméstico, lo tecnológico, lo artístico y lo mercantil.

En el proceso de intentar transformar los materiales y procesos, en el marco de la actividad femenina de tejer, ejecuta simultáneamente, con una ironía feroz, una desacreditación de los **símbolos** políticos y comerciales para equipararlos a los dibujos y diseños que aparecen en las revistas de bordados y labores de punto.

Elegido el motivo, encarga su ejecución a través de procesos sobre los que ella da las órdenes oportunas para que le sean fabricados y, una vez ejecutados, los monta en bastidores ocupando el lugar de los lienzos de una pintura tradicional. Trockel comenta su proceso:

"Los motivos que uso son, en principio aquellos que me encuentro en los libros de punto, revistas como Brigitte y diseños para tapices, telas, etc. De hecho, el

⁶ Victoria Northoorn: Rosemarie Trockel, en: <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/trockel/textos.html>

significado del concepto "motivo" es el modelo a copiar. Estas obras, por tanto, se diferencian de una iconografía convencional. Si tejiera por ejemplo, la hoz y el martillo sobre una prenda de vestir o un suéter, se produciría una depreciación de la ideología dedicada a identificar el logotipo"⁷

Aquí nos encontramos de nuevo el concepto de **copia** incorporado como **modelo**, de un modo premeditado en el proceso de creación. Pero en estas declaraciones se está refiriendo, además, claramente al soporte sobre el que se ejecuta la obra. Un cambio de soporte transforma la carga simbólica de los signos. En este juego entramos de lleno en el planteamiento de MacLuhan sobre lo que él llama la *inversión de un medio recalentado*:

"(...) en cualquier medio o estructura, hay lo que Kenneth Boulding llama "*un punto de ruptura, en el que el sistema se convierte de repente en otro, o bien franquea un punto de no retorno en sus procesos dinámicos*"(...) Mientras el siglo XX caldeaba los procedimientos mecánicos y disociadores de la fragmentación técnica, toda la atención de los hombres se volvió hacia lo asociativo y lo corporativo. En la primera gran edad de sustitución del trabajo humano por la máquina. Carlyle y los prerrafaelistas promulgaron la doctrina del trabajo como comunión social mística, y millonarios como Ruskin y Morris hicieron de peón por motivos estéticos. Marx fue un receptor impresionable de estas doctrinas. La más extraña de todas las inversiones en la gran edad victoriana de mecanización y alta moralidad fue la táctica de Lewis Carrol y de Edward Lear, cuya absurdidad ha resultado sumamente duradera."⁸

Trockel ha manifestado en ocasiones que los temas de trabajo constantes en su obra son la mujer, lo contradictorio, y una reacción contra lo que está de moda. En este sentido la relación con la lógica de los significados que aparece en la obra de Carrol es directa y nos parece muy significativa. Sidra Stich enlaza el arte de Trockel con los textos de

⁷ Jutta Koether: "Interview with Rosemarie Trockel" *Flash art*, nº134. Febrero - Marzo 1987, p.p. 40-42 citado por Elisabeth Sussman en: *Rosemarie Trockel*, Sidra Stich, *et al.*, p. 21

⁸ Marshall McLuhan, *Op. cit.* p.p. 64-66

Ludwing Wittgenstein, en el cual el significado se establece como algo variable y maleable a través de una lógica evasiva e inexplicable.

No podemos sino establecer de nuevo una relación directa con el maravilloso libro impreso más antiguo que se conoce, nos referimos al *Sutra del Diamante*, una temática que nos parece estrechamente vinculada a la propuesta de Trockel. Las imágenes grabadas en tacos de madera establecen la figura de Buda rodeada de multitud de cabezas, que recuerdan de algún modo la iconografía de las piezas tejidas, y en algunas de las imágenes que encontramos de iconografía oriental, las **estructuras repetitivas** del mismo motivo, nos remiten a las estructuras de Rosemarie. La diferencia entre ambos planteamientos la encontramos en la relación de los elementos icónicos y el contexto o soporte en el que están contenidas. El simbolismo de "lo sagrado" que mantienen la imagen de Buda tallada sobre las paredes de la gruta, o el simbolismo de "lo mágico" que contienen los miles de guerreros soterrados bajo una cueva se transformarían totalmente en manos de Trockel.

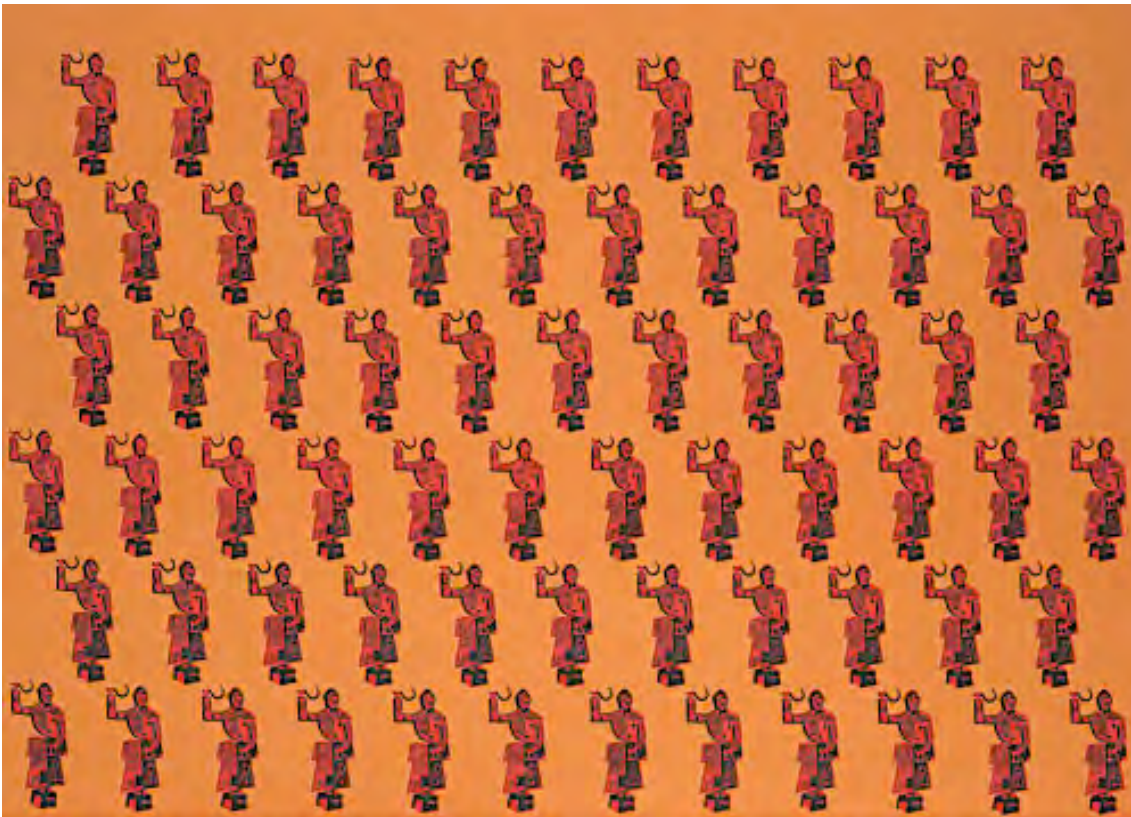
Trockel establece ese mecanismo en el cual se establecen esos puntos de ruptura de los que habla Kenneth Boulding para trasmutar esa carga simbólica en una parodia irónica de alto contenido trasgresor.



Pequeños budas grabados en las paredes de las Grutas de Yungyang



Detalle de los soldados de terracota de los guerreros de Xi'an



Rosemarie Trockel. Sin título. Serigrafía en algodón. 190,05 x 279,4 cm. 1987

El conejito de Playboy, la marca de Pura Lana Virgen, la hoz y el martillo o la esvástica, los sitúa en sus tejidos como elementos decorativos, apareciendo entonces como signos vacíos, perdiendo su significado y valor simbólico, pero constituyendo las claves de un nuevo código .

Tal y como plantea Jean Baudrillard en su ensayo sobre *Cultura y Simulacro*:

"(...) lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo, del mismo modo que los iconos de Bizancio podían serlo de la identidad divina (...) Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro.

Las fases sucesivas de la imagen serían estas :

- es el reflejo de una realidad profunda,
- enmascara y desnaturaliza una realidad profunda,
- enmascara la ausencia de realidad profunda,
- no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro".⁹

Como nos señala Stich¹⁰, **el significado**, nos recuerda Rosemarie Trockel, no es un factor fijo, sino que aparece condicionado por diversas razones; así la publicidad establece como icono sexual la cabeza de un conejo, o la esvástica, que en su origen tenía un simbolismo místico para muchos pueblos de India, Japón y Persia, se convierte en un emblema político bajo la tiranía del poder.

Hablábamos en nuestro primer capítulo, en concreto en el epígrafe titulado *el error como testimonio*, cómo el mundo de la ciencia y el conocimiento está directamente vinculado al mundo de la imagen. Insistíamos en cómo la función de la ilustración debía en sus inicios ser descriptiva de los elementos naturales o de los temas de la ciencia; pero veíamos también cómo en el siglo XV o XVI esta función de la imagen no estuvo tan clara, dado que con la gran demanda de iconografías, debido al creciente número de libros que se imprimían, las ilustraciones o bien se utilizaban en contextos diversos, para ilustrar temas similares, o bien surgían como derivaciones de copias de otras copias... , de tal modo que la veracidad de las imágenes para la ciencia llegó a estar muy lejos de lo que la realidad presentaba.

Así como los iconos medievales no eran elementos puramente descriptivos sino objetos de culto dentro de los parámetros de lo simbólico, en el periodo del Renacimiento, con la difusión de la imprenta, los nuevos medios desvirtuaron ese carácter de lo sagrado, que le atribuye el mundo de lo simbólico, para convertir a los iconos en puro simulacro de la realidad.

⁹ Jean Baudrillard: *Cultura y simulacro*.- Barcelona: Kairós, 2008, Editorial, p.p.17-18

¹⁰ *Rosemarie Trockel, Sidra Stich, et al., Op. cit.*



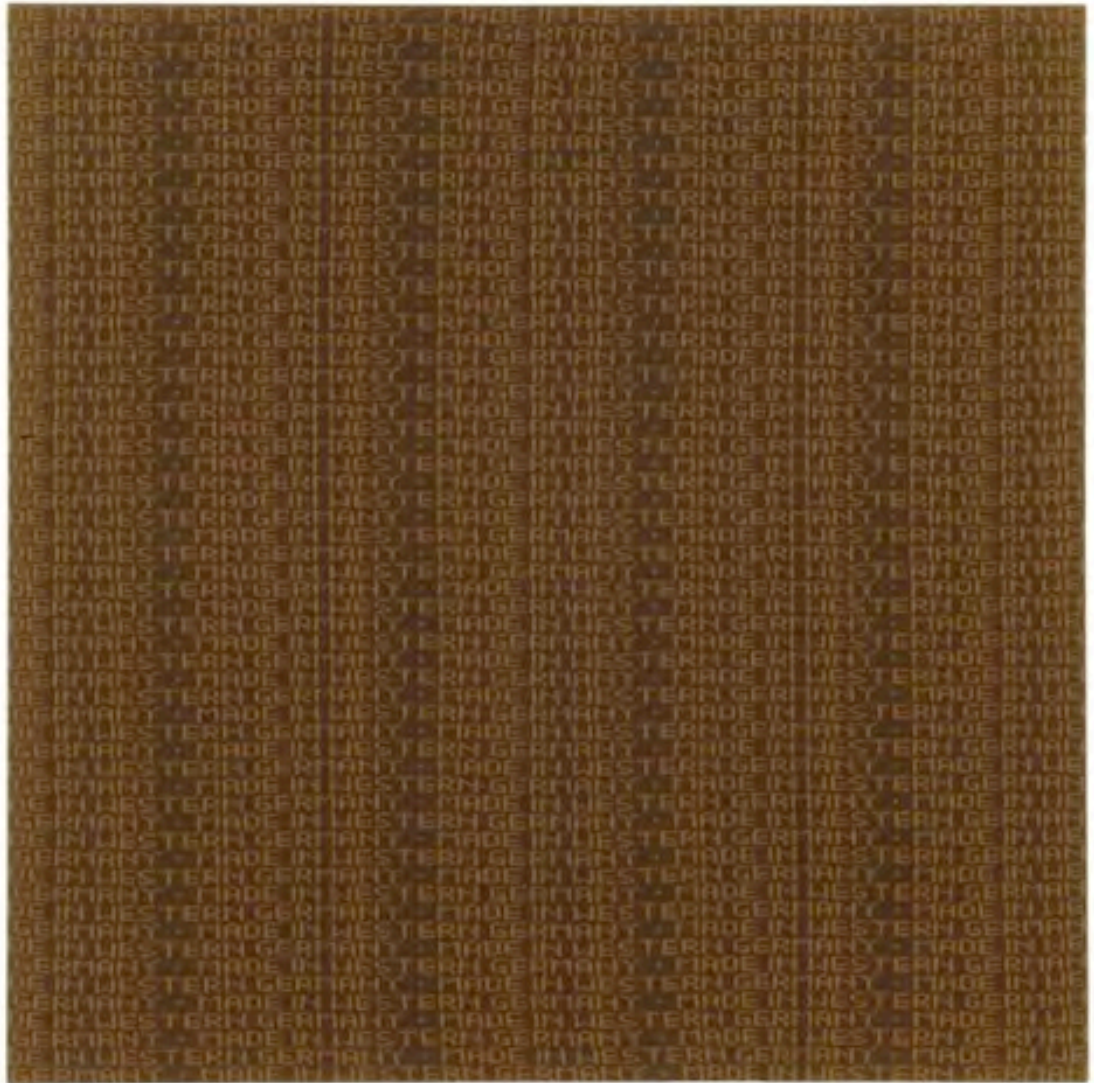
Xilografías del libro: "Ars Memorandi". Figuras del Evangelio. 1470

Recordamos el interés por el simbolismo, como estrategia para memorizar las figuras del evangelio a través de las imágenes en éste incunable.

Paradigma de la representación en el siglo XV fue el libro *Ars Memorandi* (arte de la memoria), que agrupa un compendio de los Cuatro Evangelios y que pretendía servir como ayuda para memorizar el contenido de los mismos. Las imágenes, repletas de contenidos simbólicos, intentan explicar a través de imágenes icónicas cargadas de simbolismo el contenido de los Evangelios para que los fieles consigan memorizarlos. Los capítulos que se describen en las páginas de texto contiguas explican el contenido de los Evangelios. La estrategia es muy interesante para reflexionar sobre la capacidad de la imagen como activadora de la memoria y el conocimiento.

La carga simbólica de las obras de Rosemarie Trockel la encontramos precisamente en esa **descontextualización** de las formas y los signos emblemáticos, que al ser ubicadas sobre objetos diversos o superficies de naturaleza ajenas, vuelven a retomar una nueva dimensión que las transforma en imágenes plenas de contenidos simbólicos.

La obra *Made in Western Germany* (1987), por ejemplo, es una “pintura tejida” que fue producida técnicamente a máquina. Utiliza un texto a modo de eslogan cuyo significado es “todo lo que se manufactura en Alemania del Oeste”. Pero en este texto aparece a modo de etiqueta una variación del término que no aparece como “west” sino como “western”, vocablo del lenguaje cinematográfico que en el inconsciente está relacionado con lo salvaje e indómito, con los espacios abiertos, la aventura, y los paisajes sin límites. Esta obra integra en un diálogo metafórico referencias sociales y comerciales a través de una abstracción poética.



Rosemarie Trockel. *Made in Western Germany* Tejido de lana sobre bastidor. 200 x 200 cm. 1987

La relación con el significado de los elementos visuales es muy compleja y en ocasiones se establecen auténticos juegos visuales, como es el caso de la obra que citamos. De algún modo dejan una pregunta en suspenso sobre la relación que existe tan unívoca entre los diferentes sistemas de signos y sus posibles lecturas, en relación al conocimiento previo de los mismos, o sobre su necesaria comprensión .

Rosemarie Trockel establece **cambios en la ubicación** o pequeños guiños de alteración de estos signos, para cuestionar la relación entre sí de un modo lógico.

En algunas obras tejidas la ambigüedad de los iconos y su estructura compositiva, obligan a la búsqueda de una lógica y organización del mensaje, que intuimos subyace en ella. Es el caso de la obra *Sin título* de 1989, en la que en una especie de juego de adivinanzas aparece una serie de signos tipográficos que representan letras invertidas, cuestionando y provocando su legibilidad.

Algunas de estas obras en las que los iconos se repiten infinitamente sobre la superficie tejida nos recuerdan la estructura de un laberinto o juego de letras en el que para resolver su significado es necesario adentrarse en el juego y encontrar la pista que nos de la solución.

Hallamos un paralelismo delicioso, de estas obras con algunos códices del siglo XI de literatura cristiana, escritos en latín, y en los que se presentan impactantes ilustraciones realizadas a modo de sopa de letras, en las que a veces se intercala la figura de Cristo sobre laberintos de palabras, que en ocasiones componen poemas, o los nombres de copistas y miniaturistas.

Parece como si Trockel deseara establecer un juego similar a estos códices, en los que el espectador tiene que intervenir de un modo muy activo .

Se trata de un tipo de creación que establece un registro definido por MacLuhan como medio frío, en el que el espectador ha de estar muy involucrado.

En esta participación se ejecuta una interpretación del signo, con la cual el signo deja de ser leído como significante, para entrar en la valoración de los significados.

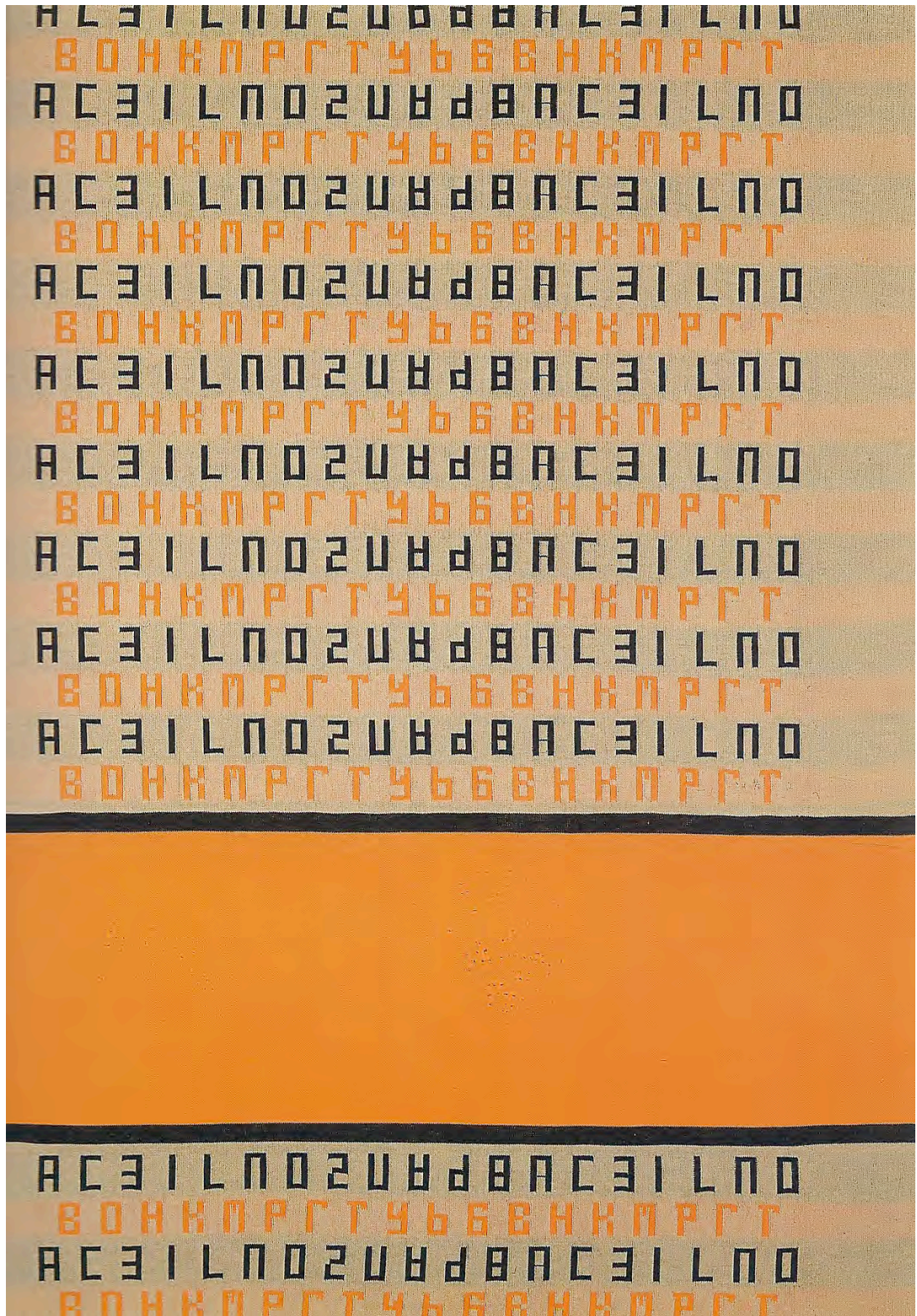
Tal y como explica Umberto Eco, existen unas categorías de signos que se distinguen por sus significados, entre ellos están los que él denomina **signos vagos** o **símbolos**:

"(...) en este sentido poético, se han definido de tantas maneras y tan ambiguas en el curso de la historia del pensamiento, que ya no sabemos con qué identificarlos. Goethe (*Sprüche in Prosa*, 742) dice que <<el simbolismo transforma la experiencia en idea y la idea en imagen, de manera que la idea contenida en la imagen permanezca siempre infinitamente activa e inalcanzable y, como expresada en todas las lenguas, permanezca inexpresable>>Una definición como ésta implica, en rigor, que los llamados símbolos no sean signos sino solamente estímulos capaces de suscitar una especial colaboración inventiva por parte del destinatario; o bien son signos sin código, o sea, falsos signos, a los que el emiteinte atribuye un sentido y el destinatario otro. Además, en la medida en que el emiteinte esté seguro de que el destinatario se mantendrá dentro de un ámbito de descodificación, existen códigos y signos de alguna clase. Pero si consideramos como signo la palabra poética, en este caso "símbolo" solamente es una metáfora, como sucede en la poética de los simbolistas: se nos ofrecen signos lingüísticos auténticos, que se utilizan en un contexto determinado para producir algunos efectos evocativos y, por lo tanto, podemos hablar de signos plurales ".¹¹

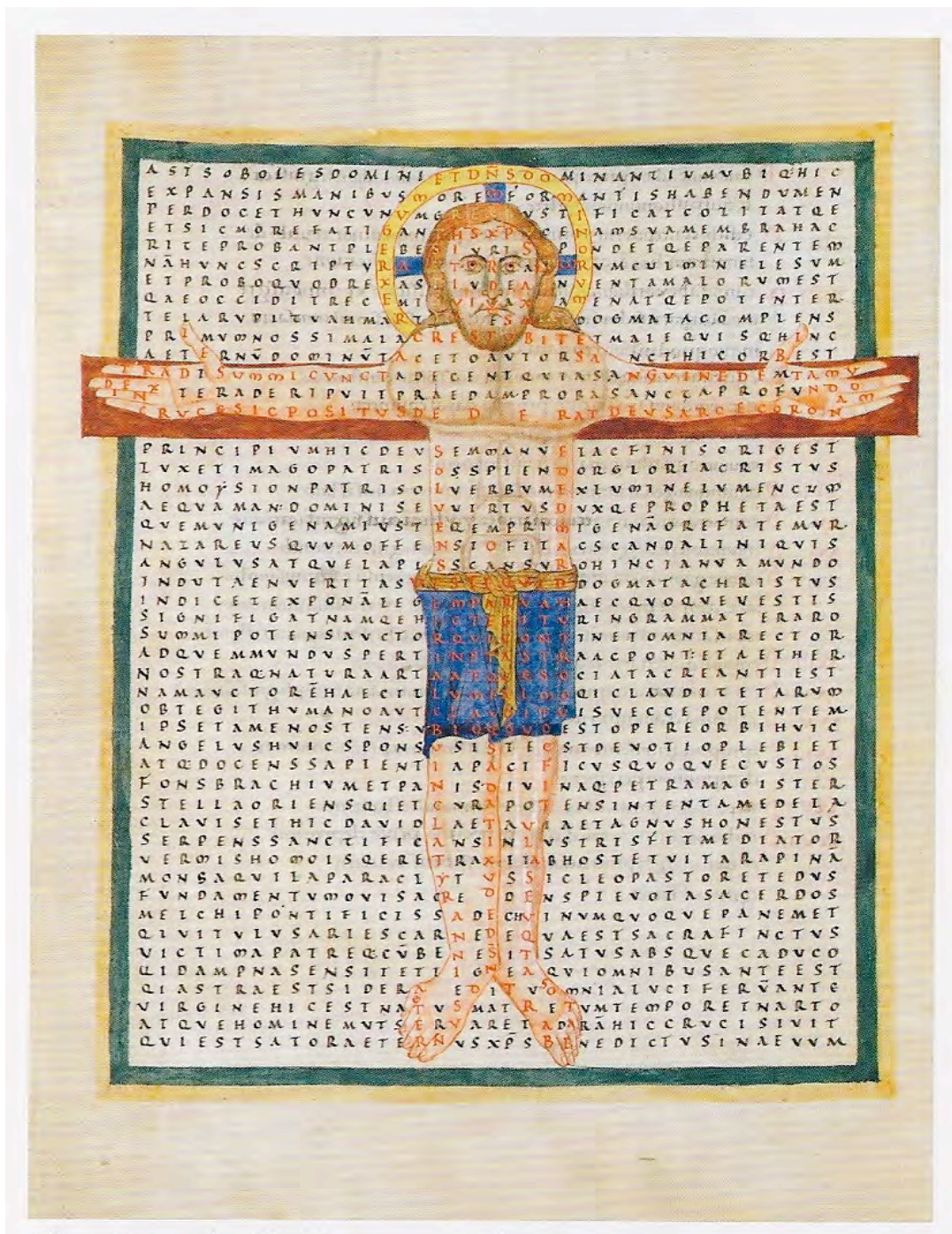
¹¹ Umberto Eco: El Signo, *Op. cit.* p.48



Rosemarie Trockel."Dress" (vestido). Lana. 149,8 x 149,8 cm. 1986



Rosemarie Trockel. Sin título. Lana. 195,5 x 299,7 cm. (fragmento). 1989



Rabanus Maurus (Arzobispo de Maguncia). Códice Liber de laudibus Sanctae Crucis. Siglo X-XI

En algunas ocasiones, en las obras de Rosemarie Trockel, la ambigüedad y extrañeza de los propios signos establecen la tensión en la mirada del espectador de un modo singular. El trabajo que desarrolla sobre la descontextualización del signo como

representación de marcas o logos con significado propio se desarrolla de algún modo en un registro que pone en cuestión la autoría de la obra.

El trabajo de las imágenes a través del signo marca además, como planteábamos, una separación y distancia con respecto a la presencia del autor. La construcción del signo se nutre de la norma, del código, excluyendo todo tipo de gestualidad e intervención de tipo más expresivo. Lo caligráfico, en cambio, hace partícipe al autor, destacando y resaltando la destreza, ejecución y expresividad de su trazo.

Rosemarie Trockel establece en algunos de sus trabajos una ambigüedad de este tipo al presentar signos indescifrables, cuyo origen parecen extraídos de fragmentos o manchas



Página del libro: "Arte Subtilissima". Juan de Iciar. Siglo XVI

en los que nos remite directamente a la caligrafía como gesto dibujístico. Nos parece muy interesante establecer esta lectura que nos remite a obras de estudios sobre el arte de la escritura, donde la autoría del calígrafo quedaba patente y en lugar privilegiado frente a la factura del escribano.



Rosemarie Trockel. Sin título(Speckled(moteado)). lana. 160 x 358 cm. (fragmento) 1988

Esta ambigüedad del signo como registro sin la ejecución directa del autor es algo que Rosemarie Trockel plantea, como hemos comentado, al establecer la elaboración de sus tejidos por procesos técnicos, a través de diseños que se llevan a cabo por medio de procesos digitales ejecutados por máquinas de tricotar.

A través de esta postura, ella cuestiona los atributos de la labor o trabajo, femenino y masculino. De algún modo lo que realiza, es sacar a la luz la escondida figura femenina, enmascarando el proceso a través de las máquinas.

Un mundo oculto, también en los talleres, fue el de los artesanos, que nunca fueron reconocidos como autores de sus imágenes hasta que éstas fueron consideradas como

valores de creación. A partir de ese momento, no sólo salieron a la luz los autores, sino que se inició la ocultación de sus recursos técnicos, por los cuales eran valorados entre los grandes artistas.

La ambigüedad de la autoría y la ambigüedad del significado, parecen ser los parámetros en los que Rosemarie Trockel prefiere mantener el registro de su obra.



Rosemarie Trockel. Sin título. lana. 1987

El tema de **la autoría** lo trata de manera explícita en su obra *Máquina de pintar*, realizada en 1990.

A través de pinceles realizados con mechones de pelo de cincuenta y seis artistas diferentes, entre los que cabe citar a: G. Merz; J Baldessari; S. Polke; Alex Katz; W, Dahn; B. Kruger; Peter Schuff; M. Kippenberger; A. Messenger; Gilbert & George, K.

Smith; S. Call, entre otros. Realiza un artefacto en el que el pelo de cada uno de estos artistas es sumergido en un baño de pintura. Activado por unos mecanismos, a través de unos rollos, de los que se suspenden siete hileras de ocho pinceles cada una, van depositando su rastro.

El pelo se convierte así en una herramienta eficaz, a través de la cual se confunden las identidades y se revelan las similitudes y las diferencias.

La huella como **rastro** es uno de los elementos que utiliza Umberto Eco para definir el signo.

Los pinceles fueron manufacturados por la fábrica de pinceles de Nüremberg *Da Vinci*. Cada pincel lleva el nombre del artista donante y evoca en su formato algunas de sus características personales. El producto, las *Cincuenta y Seis Pinceladas*, consta de siete obras que se convierten en firmas al deslizarse los pinceles sobre el soporte de papel japonés. El trabajo borra las diferencias hombre/mujer por la indeterminación de los trazos y la similitud entre ellos. Cada lámina consta de ocho trazos que representan a los diferentes artistas. Por ejemplo la lámina 1 reúne a Olivier Mosset, Arnulf Rainer, Vito Acconci, Annette Lemieux, Tishan Hsu; Gerhard Naschberger; David Robbins y Georg Baselitz.¹²

¹² Alicia Romero/ Marcelo Jiménez, "Rosemarie Trockel" en: www.deartesympasiones.com.ar.



Rosemarie Trockel. "S/T (Máquina de pintar)". Estructura de hierro y madera, con fieltro, pinceles con cabellos, y 6 dibujos resultantes. 257 x 76 x 115 cm., y 6 obras en tinta s/papel de 139,5 x 69,5 cm. c/u.. 1990

Uno de los procesos que nos interesan, en resumen, destacar de la obra de Rosemarie Trockel es el hecho de la **descontextualización** del signo.

Ella incorpora sus elementos gráficos no solamente a textiles que monta sobre bastidores, sino que concentra estos signos en ropajes confeccionados y otros objetos cotidianos.

Esta acción de sacar el elemento gráfico del soporte supone un paso hacia **la expansión** de la obra, producto de la posibilidad de repetición y seriación de las imágenes.

Nos interesa este aspecto por lo que implica de conexión con otros artistas de nuestra investigación, y por lo que supone de innovación como concepto en los lenguajes de creación.

Utiliza el cuerpo fragmentado, a partir de múltiples referencias producidas en torno a la concepción de las distintas formas de lo femenino .

Ha diseñado ropa con valor de objeto artístico, intentando poner en evidencia el papel que el vestuario ha tenido en la conformación de la identidad de género. A veces

remarca estos significados trabajando con decoraciones sobre los vestuarios a través de signos opuestos, por ejemplo los signos " más y menos", mostrando cómo el primer término está asociado siempre a la personalidad masculina.



Rosemarie Trockel. Sin título (Versión 1). Lana , maniquí y madera. 1987



Rosemarie Trockel . Sin título. (Versión 2). Lana, maniquí y madera. 1987

Tal vez una de sus obras más singulares de esta serie de objetos, sea la titulada Balaclava, realizada en 1986. Consiste en una serie de cinco máscaras (camuflajes), cada una realizada con un diseño diferente en punto de lana tejido, en la que están incorporados signos políticos, tales como la esvástica, la hoz y el martillo, los signos (+) y (-), el conejito de Play boy y las líneas onduladas.

Jugando una vez más con los límites del valor simbólico de la marca, signo o logo, pone en cuestión los valores sociales y culturales a través del vestido, utilizando en este caso la imagen metafórica de la máscara como símbolo de la prohibición, tal y como ella misma expresa:

" Para mi y en mi posición de mujer resulta más difícil, ya que históricamente la mujer ha sido siempre marginada. Y eso es por lo que estoy interesada no sólo por la historia del vencedor, sino también por la del más débil. Las máscaras, por

ejemplo, no consisten en lo que dicen o intentan decir, sino también en lo que excluyen. Tienen la ausencia como tema " ¹³



Rosemarie Trockel. "Balaclava". Lana. Múltiple (fragmento). 1986

¹³ Rosemarie Trockel, *citado por* Cornelia Lauf *en*: Rosemarie Trockel. Sidra Stich *et al.*, *Op. cit.* p. 46

5.7.

El texto y la imagen. Bárbara Kruger.

CONTEXTO

La obra de BÁRBARA KRUGER no puede considerarse **original**, debido a que sus imágenes no tienen un origen único, sino que provienen de fuentes diversas, incluso de imágenes ya reproducidas en otros medios de comunicación.

Estamos situados en un momento nuevo, diferente, las imágenes del arte se han convertido en algo efímero, disponibles y sin valor claro, han perdido su aura de divinidad y exclusividad, pero a cambio han entrado en el flujo de la vida.

Los años de las décadas de los 80 y 90 supusieron en los contextos del arte un acercamiento al espectador desde los ámbitos de los **medios de masas** y de la comunicación. Los artistas de estos momentos, influenciados por los movimientos conceptualistas de los años 60 y 70, revisaron sus propuestas y plantearon nuevas opciones teóricas, "apropiación " o deconstrucción " fueron algunos de los conceptos que surgieron.

Los medios de comunicación y la publicidad fueron para muchos artistas objeto de análisis y medio para generar sus propuestas artísticas.

En este contexto **la fotografía** tomó un papel protagonista fundamental y formó parte de una nueva **iconografía** extraída directamente de los medios de comunicación.

Bárbara Kruger procede del mundo del **diseño gráfico** y del trabajo en revistas de publicidad y temáticas diversas de los medios de comunicación, lo cual ha marcado un sello imborrable en sus proyectos artísticos. Sus mensajes son altamente críticos con las relaciones del poder, dejando en numerosas ocasiones manifestaciones sobre la cuestionable necesidad de las categorizaciones, como leemos en esta entrevista:

"Acabo de escribir un artículo para el New York Times acerca del problema de las categorías. ¿Por qué tenemos que pensar de esta manera tan categórica? ¿Qué pasa si transgredimos este tipo de armazón que vehicula las jerarquías, y tratamos de

pensar de otra manera? (...) La verdad es que sólo me interesa lo que posee en sí mismo cierto grado de duda porque creo que la duda puede desvelar algo de nosotros mismos".¹

Su obra opera en el contexto de la ambigüedad publicitaria, y por paradojas del sistema, han sido los propios medios los que la han invitado a diseñar para ellos. Según escribe Wye², ha realizado portadas de CD para el grupo de música punk "Consolidated" o en las páginas del New York Times. Su obra es incluso imitada por numerosos diseñadores. De algún modo, en este caso, el apropiador de los medios ha sido apropiado/a por ellos mismos.



Bárbara Kruger. "you invest in the divinity of the masterpiece" (convertes la divinidad en obra maestra). Fotografía 182,2 x 115,8 cm. 1982

¹ José Lebrero /Bárbara Kruger, " Interrogatorio al poder", en: Revista Internacional de arte LAPIZ. Año VIII. número 73, España, p. 30

² Deborah Wye, Thinking Print, *Op. cit.*

"Kruger se ha apropiado de un conocido pasaje de los frescos de Miguel Ángel del techo de la Capilla Sixtina, donde se representa la creación del hombre a través del toque con el dedo de Dios a Adán. La combinación es una reproducción en blanco y negro de este cuadro con el texto, que traza un paralelo entre la historia de la creación Bíblica y la de una obra maestra de la pintura occidental. El trabajo de Kruger en el diseño gráfico es evidente en la manera que ella audazmente superpone la imagen recortada con su texto agresivo. Mediante el uso de la palabra "You", Kruger nos implica en la continuación de las narrativas patriarcales de la religión y la historia del arte".*³

El lenguaje ha sido una de las herramientas utilizadas por los movimientos feministas⁴ durante mucho tiempo. Las mujeres artistas en los años 70 eran consideradas aún unas intrusas en el mundo del arte, aunque algunos movimientos habían dirigido su mirada hacia la sensibilidad femenina. Cindy Sherman, Katharina Sieverding, Astrid Klein y, sobre todo Jenny Holzer y Bárbara Kruger, se habían dado a conocer a través de los medios tecnológicos.

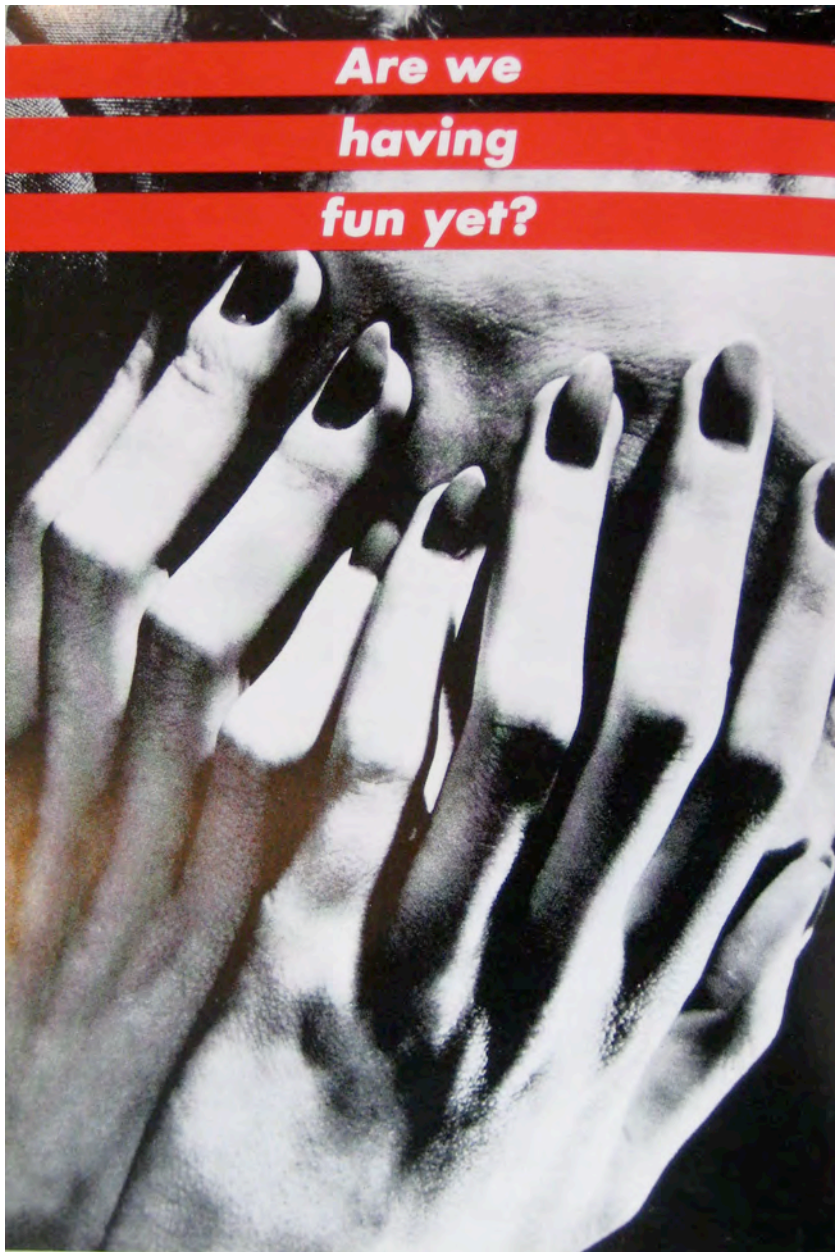
La apropiación que Bárbara Kruger realiza de la publicidad y los medios de masas responde, de algún modo, a esa transición del espacio representativo al espacio alegórico que se produce en el mundo contemporáneo y que surge de una **realidad fragmentada**, como nos sugiere Abril en su libro:

"Fue la cultura barroca de la imagen - sin duda con muchos precedentes medievales y renacentistas - la que normalizó esa clase de espacio visual que hay que leer como un "marco mental analítico", como una red de nexos conceptuales posibles, antes que como un escenario de representación realista (...) Ya MacLuhan y Fiore

³ *Obra catalogada en la colección (The Collection MOMA) del museo de arte contemporáneo de New York. Traducción del pie de foto que aparece en la página http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3266&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

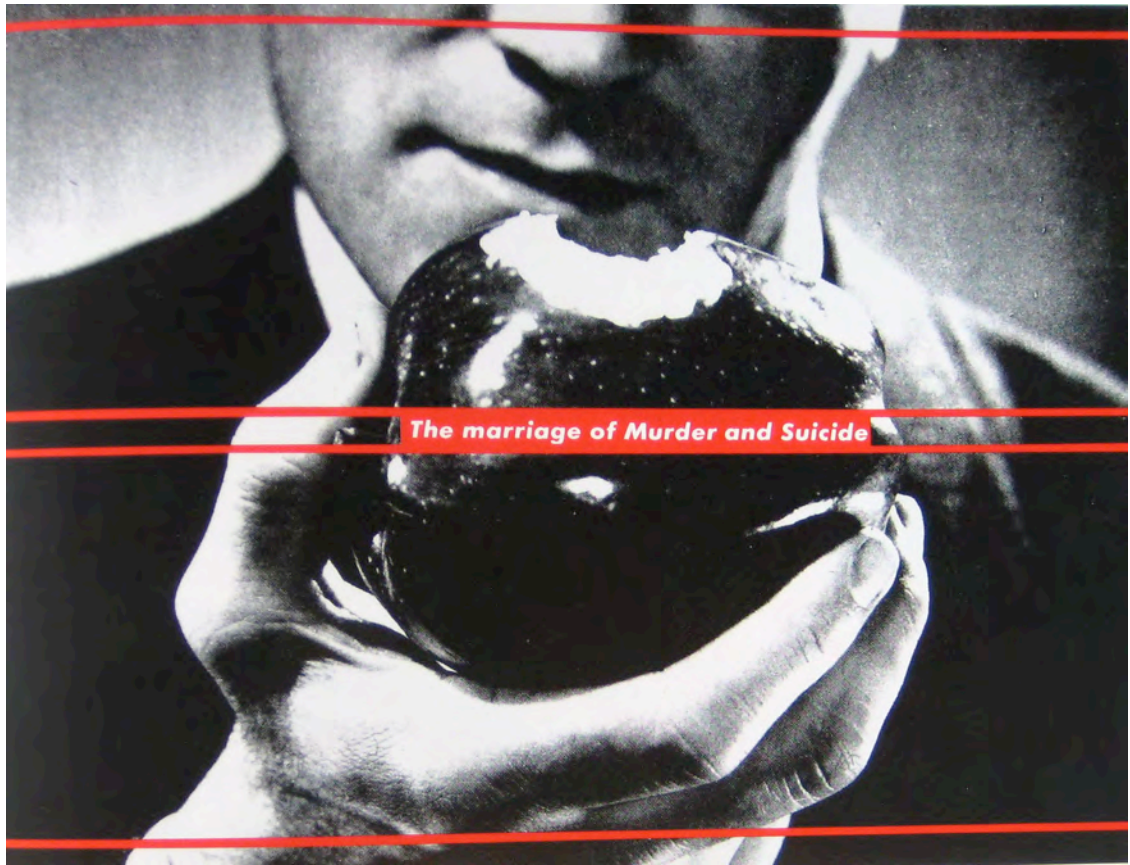
⁴ Así por ejemplo Elizabeth Cady Stanton fue una de las primeras activistas estadounidenses, abolicionista y figura destacada del movimiento de mujeres, autora y coautora de libros sobre los derechos de la mujer y el sufragio femenino ya en 1848. El libro de Betty Friedan "*la mística de la feminidad*" en el que critica el rol femenino en la sociedad contemporánea, fue uno de los ensayos escritos por esta teórica y líder del movimiento feminista de los años 60-70 en los Estados Unidos

(1971), en los años sesenta, habían entendido que las formas electrónicas de la "conexión" modificaban el sistema sinestésico y/o la estructura del *sensorium*".⁵



Bárbara Kruger. "Are we having fun yet?"(¿Nos estamos divirtiendo ya?).

⁵ Abril, Gonzalo, *Op. cit.* p.p.120-124



The marriage of Murder and Suicide

Bárbara Kruger. "The marriage of Murder and Suicide" (El matrimonio de asesinato y suicidio).



We don't need another hero

Bárbara Kruger. "We don't need another hero" (No necesitamos otro héroe). 1986

We don't need another hero (1986) es una imagen, cuya autoría de Norman Rockwell, está incluida en un ejemplar del Saturday Evening Post. En ella Kruger ironiza sobre la construcción del héroe masculino, alentado por el propio sexo femenino.

Bárbara Kruger (Nueva Jersey 1945) no es escritora, ni teórica, así como tampoco es diseñadora, su formación no es universitaria, ni tampoco finalizó sus estudios en la escuela de arte; asistió aún así a la Universidad de Syracuse y Parsons School of Design, pero no se graduó. Abandonó la Escuela por un empleo como dibujante en la revista Mademoiselle y poco tiempo después fue nombrada jefa del departamento de Diseño. Posteriormente comenzó a trabajar en la prestigiosa revista de viajes *Condé Nast* en 1966, cuando tenía 21 años, donde trabajó durante 12 años. Allí comenzó a desarrollar la capacidad comercial para crear imágenes audaces, que llamarán la atención del público.

A comienzos de los años 70 asistió a una audición de la cantante Patti Smith en Nueva York y quedó fascinada por el poder de las palabras. En los años siguientes, dedicó gran parte de su tiempo libre a escribir y recitar sus propios poemas, como cuenta en esta entrevista:

"De todas maneras trabajaba en las revistas y cuando empecé a pensar en el mundo del arte se me ocurrió pintar. Lo hacía porque se suponía que eso es lo que debía hacer alguien que quisiera ser artista. Y lo hice, pero tardaba diez semanas en terminar un trabajo y me sentía realmente cómoda en mi estudio. Era como ponerse a dormir. Entonces empecé a escribir un poco: poesía, prosa. Patti Smith, la cantante de rock and roll, me influenció sobremanera. Me pidieron hacer lecturas públicas de mis escritos y dejé de pintar inmediatamente. De todas maneras estoy contenta de no ser escritora. Me considero alguien que trabaja con imágenes y palabras"⁶

La poesía puede llegar a ser la versión literaria de una revista de anuncios: bajo un texto mínimo alcanza lo máximo, y **el significado**, condensado en la menor cantidad de palabras, una habilidad que Kruger ha perfeccionado en su creación artística. Ella dice

⁶ José Lebrero /Bárbara Kruger, *Op. cit.*, p. 30

tener una gran capacidad para destilar un mensaje complejo a través estructuras poco pobladas, y esta capacidad de concreción no es nada fácil de realizar. Habla de la diferencia entre sus portadas comerciales y la actual producción de imágenes artísticas y considera que su tarea de confeccionar maquetas para sus revistas consistía en combinar las fotografías que recortaba y entremezclarlas con los textos, pero su significado no aportaba nada. En cambio, en sus trabajos actuales, la actividad es muy diferente ya que se trata de "dar significado" y cambiar las convenciones habituales de las revistas de información .

De este modo ahonda en los discursos del poder y los del silencio. Cuestiona la seguridad de la supremacía del conocimiento, a través de sus relaciones entre texto e imágenes, estableciendo una rica gama de variables interpretativas sobre las **convenciones de la comunicación** .

Kruger es una pionera del arte de guerrilla. Se la define como una precursora de la publicidad subversiva, sus imágenes icónicas fueron puestas en bolsas de compras y camisetas, y encolado su trabajo en vallas publicitarias y marquesinas; de este modo habla a la cultura popular en su propio idioma, subvirtiendo los medios de comunicación y luchando con las mismas armas.

La fotografía se ha de considerar un elemento crucial en todo el proceso de la posmodernidad, pues toda la carga teórica y crítica de este momento encajan a la perfección en ella. Cuestiones como **la autoría**, la subjetividad o **la multiplicidad**, están presentes en el engranaje **fotográfico**.

Los medios de masas, y con ellos la cultura del simulacro, están envueltos en su lenguaje. Lenguaje que en estos contextos se ve a menudo, como es el caso de Bárbara Kruger, inmerso en los canales de la comunicación, prescindiendo en su caso de la fotografía como único tema, para utilizarla acompañada de textos. Textos que con intención crítica descontextualizan fragmentos de la realidad. Imágenes y textos que suelen aparecer unidos, bien sea en formato de libros, integrados en medios múltiples o con finalidades panfletarias y críticas.

RELACIÓN CON LOS MEDIOS GRÁFICOS

En el contexto en el que nos hemos situado, el interés de las obras artísticas ya no se centraba en sus resoluciones formales, sino que respondían a aspectos de **contenido social**.

Dentro del ámbito específico del grabado, es muy importante hacer destacar la influencia de los artistas Europeos en los ambientes neoyorquinos. La presentación en Nueva York de la obra gráfica de artistas como Georg Baselitz, Anselm Kiefer o A. R. Penck, tuvo un papel trascendental y de gran influencia en los artistas que gestaban sus discursos en los años 80, como explica Wye⁷.

En esta década el mundo de la gráfica proliferó y se abrieron nuevas vías de exploración en los campos tanto técnicos como expresivos. A medida que surgieron nuevas opciones artísticas, el mercado iba absorbiendo esos nuevos lenguajes y ampliando su repertorio. Se inició el cuestionamiento de lo que se circunscribe al ámbito de la gráfica, y se extrapolaron sus límites a territorios hasta entonces no incluidos, replanteándose las cuestiones que aún hoy en día mantienen la tensión sobre la definición de lo que se considera "obra gráfica original".

La participación de **la mano del artista** en el proceso de creación de la imagen sobre la plancha modifica el estatus del artista creador y el artista grabador, y dado que se incorporan nuevos lenguajes y procesos técnicos la figura del "técnico de taller" se hace imprescindible .

Los procesos en los que se incorporaban medios fotográficos suscitaron evidentes modificaciones en los conceptos sobre "reproducción " y "original".

La floreciente economía que estimulaba el mercado de la obra gráfica en los años 80 animó a muchos artistas a introducirse en este campo, y a **impresores y editores** a ampliar sus apuestas para la producción de obra gráfica.

⁷ Deborah Wye, Thinking Print, *Op. cit.*

Así por ejemplo, el libro *My Pretty Pon* de Bárbara Kruger realizado en 1988, en colaboración con el autor Stephen King, surgió de una propuesta realizada por la Library Fellows of the Whitney Museum of American Art.

Este periodo fue sin duda muy interesante para el arte gráfico pues los artistas utilizaron con libertad el potencial de los medios para interactuar directamente con la sociedad.

El medio se utilizó aquí para un fin muy claro que pretendía romper las barreras entre el arte y la vida y establecer entre ambos un diálogo fluido.

Bárbara Kruger inyectó arte en la vida cotidiana haciendo accesible su trabajo a una amplia audiencia. Incluso, cuando hace uso de las galerías comerciales, utiliza el lenguaje comercial de la calle para incorporarlo en sus proyectos de instalaciones en los espacios del arte.

Kruger elige su lenguaje de **imágenes fotográficas y textos** como un vehículo para manipular los medios de comunicación y despertar el adormecido inconsciente de un público sobre el cual está expresamente interesada, como expresa:

" (...)por lo que a mí respecta, quizás el interés se encamine más al carácter del lenguaje como habilidad comunicativa entre seres humanos. Siempre me sentí intimidada frente al arte conceptual. No entendía el significado de estas cosas, las veía en las paredes y no las entendía, sinceramente pensaba que se trataba de una conspiración contra mi propia inteligencia, no estaba entrenada en los mecanismos de recepción del arte moderno. Ahora lo conozco y admito que es un tipo de lenguaje muy elegante e inteligente, pero que yo quiero que Juan Martínez (el hombre de la calle) pueda leer mi trabajo, porque yo soy Juan Martínez. Para entender mi trabajo no es necesario haber estudiado en una facultad de historia del arte".⁸

En sus obras utiliza tipografías y fotografías limitándose al blanco, negro y rojo, utilizando una economía de medios de bitono característica de las artes gráficas. Sus mensajes, a través de estos básicos elementos de su lenguaje, llegan directos al espectador. De este modo **codifica** su estilo, creando una identidad artística propia,

⁸ José Lebrero/Bárbara Kruger, *Op. cit.*, p. 34

compuesta por los tres únicos colores de sus imágenes y por el uso unificado de una sola fuente tipográfica: la Futura Bold.

Su procedencia desde el mundo del Diseño gráfico hace que oportunamente utilice sus elementos formales y opere con ellos para ponerlos en un registro diferente. Sus armas, muy próximas a las de las artes plásticas, incluyen un elemento en origen diferenciador que es **la tipografía**, la cual habitualmente a través de su presencia sobre un papel impreso se identifica con el ámbito del diseño y se la diferencia con lo que podría ser una obra de arte. No obstante y como describe Enric Satué ^{*9}, la historia del arte está salpicada de letras:

"En el lugar que aquí ocupa Bárbara Kruger podrían estar muchos artistas, empezando por la casi totalidad de los pertenecientes a la tendencia conocida como arte conceptual, como Mario Merz, Julián Schnabel, John Baldessari, Joseph Kosuth, Lawrence Weimar, Mel Bochner, On Kawara, Marcel Broodthaers, Christopher Wool, Jack Pierson, Fiona Banner, Hans Haacke, Alighiero Boetti, Richard Lins, Jan Hamilton, Guillermo Kuitca, Jenny Holzer o Robert Barry.

De hecho desde los años sesenta el arte conceptual ha sido un vivero de aficionados a la tipografía. Y aunque su formación de diseño en la célebre escuela neoyorquina Escuela de Artes Visuales y, sobre todo, Parsons School of Design, pueda hacerlo más evidente, su obra está lo suficientemente alejada del diseño como para apreciar en ella, pese a su evidente factura, una línea que enlaza con aquella condición que tan agudamente observó Gris al decir que su pintura era "inexacta y precisa". Y eso era, justamente, lo que pretendía. Analizada fríamente desde criterios profesionales del diseño gráfico, la obra de Kruger probablemente resultaría "inexacta e imprecisa" como diseño, y por supuesto lo suficiente y deliberadamente "inexacta e imprecisa" como para traspasar esa barrera e ingresar de lleno en la consideración de obra de arte. Probablemente por eso le disgusta que la comparen con John Heartfield, como se ha hecho en alguna ocasión.

⁹ * En este libro, Satué realiza una reflexión sobre la tipografía y su inclusión en el contexto del arte, incluyendo autores de ambas disciplinas y analizando su trabajo.
Enric Satué: Arte en la tipografía y tipografía en el arte: compendio de tipografía artística.- Madrid: Siruela, 2007

No obstante, la integración de sus obras en procesos-marco sistemáticos permite a la artista expresar sus pensamientos escritos generalmente con la misma tipografía, o muy parecida, descuidando un tanto interespacios e interlíneas, e incluso cuerpos, y recurriendo casi siempre a un mismo tipo de palo de una gran expresividad y potencia tonal. En este sentido, la Futura cursiva supernegra que parodia el célebre pensamiento cartesiano "*Pienso, luego existo*", no se complace, estética, histórica ni compositivamente, con la práctica tipográfica. Va completamente directa al grano.

Pero, a pesar de que el mensaje sea para ella mucho más importante que la forma, y que su estética sea un tanto formalista (ya que el depurado ejercicio de realización de sus obras no se desatiende lo bastante el tratamiento tipográfico), todo hace pensar que sus cuadros podrían haber sido hechos fuera de un taller de pintura, quizá no en un estudio de diseño demasiado exigente y riguroso, pero sí en el estudio de una agencia de publicidad del montón, de las que trabajan a destajo".¹⁰

La fotografía cubre, sin duda un papel determinante en la iconografía de Bárbara Kruger. El lenguaje publicitario establece un control sobre el espectador que ella sabe utilizar a través de los mínimos movimientos, con un dominio absoluto sobre el efecto de la imagen en nuestra cultura. Sus imágenes son capaces de proporcionar la información precisa, mientras que los textos, simultáneamente, son dirigidos directos hacia nosotros por medio de los pronombres personales.

La posmodernidad hace uso de la fotografía como elemento gráfico de su discurso, sin que esto signifique una tendencia o escuela que plantee algún modelo concreto. Muy al contrario artistas como Baldessari, Dan Graham, Sherrie Levine, Bárbara Kruger o Cindy Sherman, muestran una gama variadísima de intereses en este medio. No obstante conceptos como subjetividad, autoría y originalidad, si podemos presentarlos como factores de crítica en casi todos estos artistas.

¹⁰ Enric Satué, *Ibíd.*, p. 184

Barbara Kruger actúa una vez elegidos los textos y las imágenes, las manipula fotocopiando, recortando, pegando, superponiendo y yuxtaponiendo, ajustando los tamaños de los textos, las relaciones de blanco, negro y rojo, y de este modo una vez ajustado el montaje se elaboran en el estudio fotográfico que las imprime al tamaño y sobre el soporte elegido. Como explica Wye:

(...)El mayor desarrollo de los lenguajes gráficos en este momento suscitó un acercamiento del medio gráfico al público de la calle. Sus impresiones en soportes publicitarios (vallas, marquesinas, bolsas, embalajes) utilizados en su obra y acompañada por la labor de otros artistas, como Jenny Holzer o Guerrilla Girls, lograron dar la bienvenida a nuevos editores como I.C. Editions de Susan Inglett, que editó *Stolen Faces* de Annette Lemieux o a Helga María Klosterfelde Edición, que publicó *What it is like to be What you are not* de Rosemarie Trockel, y el anuncio contra el Sida de Kay Rosen, narra Wye: Los nuevos lenguajes avanzaron no sólo en lo relativo a la parte técnica de los procesos de impresión, que desde luego consiguieron un notable desarrollo, sino que además centraron la atención de críticos e historiadores del mundo del arte.

El lenguaje es entendido aquí como tema principal del proyecto. Las palabras y los textos forman parte de muchos de los lenguajes artísticos del siglo XX, desde los collages cubistas a los surrealismos, o el arte Pop de Robert Indiana en el que el empleo de signos y palabras de la vida diaria través de vivos colores dentro del contexto del Pop art, representan de algún modo y con una mirada irónica la vida estadounidense y críticas políticas a la sociedad de dicho país.*¹¹

A diferencia de lo que para la modernidad suponía la razón única, direccional, como "verdad final" de la realidad, la **posmodernidad** acepta la no existencia de ese mundo objetivo, y el mundo pasa a ser entendido como **textualidad**.

El texto implica la interpretación y la ambigüedad, la duda. Supone la apertura de un espacio abierto a la interpretación. **El autor**, como sujeto que escribe, deja de ser una figura con presencia clara, **se oculta** y disuelve detrás del texto.

¹¹ * Esta cita es traducción personal
Deborah Wye. *Thinking Print*, *Op. cit.*



Robert Rauschenberg. "Love". Serigrafía. 83,8 x83,8 cm. 1967

EL TEXTO Y LA IMAGEN

La relación del texto y la imagen que utiliza Bárbara Kruger en un proceso de yuxtaposición, hace identificable su trabajo de un modo inmediato. Este modo de proceder deriva de su trabajo como diseñadora gráfica. **Corta, pega, fragmenta** y amplía imágenes y textos que juntos provocan un resultado de fuerte provocación.

Utiliza un tono irónicamente acusatorio, incorporando en los textos que configuran sus frases la confrontación de los pronombres personales "TÚ" y "NOSOTROS", que refiere a hombres y mujeres de un modo sarcástico.

Nos parece pertinente introducir aquí una reflexión de Gonzalo Abril sobre la relación texto e imagen a lo largo de la historia:

"Los textos alegóricos del siglo XVI y XVII hallaron continuidad en las páginas de la prensa, los anuncios, las etiquetas comerciales, el collage, el caligrama y las técnicas de montaje artístico vanguardista. Por eso el aforismo horaciano: *ut pictura poiesis*, que tan gran influencia había ejercido en la pedagogía renacentista, hallará eco en la mismísima poética dadaísta.(...)

En este punto conviene una breve recapitulación: la que vengo llamando forma o matriz cultural de la información se extendió con la imprenta y con el correlativo desfallecimiento de una semiosis "simbólica" aún arraigada en la cultura oral. Los signos fueron tratados progresivamente como "representaciones" a la vez que como unidades funcionales diferenciadas, y también puestos en forma, formateados, como unidades informativas fragmentarias, desgajadas en muchos casos de discursos narrativos, retóricos y normativos precedentes."¹²

¹² Gonzalo Abril, *Op. cit.* p.p.114-115



Bárbara Kruger. "Your body is a battleground" (Tu cuerpo es un campo de batalla). 1989

La obra *Your Body is battleground* se diseñó como póster para una campaña de apoyo del derecho al aborto en 1989 en Washington. Ella cedió los derechos de esta imagen para ser utilizada en soportes de apoyo al aborto, el control de la natalidad y los derechos de la mujer. La división del rostro femenino en dos secciones que cambian entre el lado positivo y el lado negativo, implican tal vez la ambigua situación de la mujer a través de su cuerpo. El texto distribuido en tres secciones recorre el rostro de la imagen construyendo el discurso sobre el control y la lucha incansable por ser completas y el derecho a dirigir el propio cuerpo.

Este tipo de obras hace que el espectador quede inmerso en un proceso de auto-análisis del texto y su relación con la imagen, remitiéndonos al entramado de la interpretación del lenguaje y su uso dentro de la cultura, tanto para construir mitos, relatos, historias, humor o mensajes para ejercer el poder.

De este modo, Bárbara Kruger subvierte los modos comunes de **la publicidad** y los medios de comunicación.

Como desarrolla Hal Foster*¹³, tradicionalmente el "nosotros" de un texto de publicidad es la empresa, y el "tú" es el cliente potencial. Pero en el empleo que ella realiza de estos dos términos los desestabiliza para situar en ocasiones el "nosotros" en el plano femenino y el "tú" o "usted" lo dirige hacia un espectador masculino a veces de un modo opresivo .

"Bárbara Kruger elabora otro de los presupuestos del discurso estético, otro de sus marcos institucionales. Se trata del marco del género, del supuesto tácito que se establece entre el artista y el espectador según el cual los dos son varones. Articulando este supuesto en una obra como *Your gaze hits the side of my face* (Tu mirada me da en un lado de la cara, 1981), donde los caracteres del mensaje aparecen en staccato sobre el fondo de la imagen de una estatua femenina clasicizada. Kruger rellena otra parte del marco presupositivo: el mensaje transmitido entre los dos polos que la lingüística clásica designa como "emisor" y "receptor", y que da por sentado que es neutro pero presupone que es masculino, es un mensaje puesto en juego por algo que podríamos llamar un socio siempre silencioso, a saber, la forma simbólica de la Mujer. Después de un análisis lingüístico postestructuralista del lenguaje y el género, la obra de Kruger se interesa, pues, por la mujer como uno de esos sujetos que no hablan pero por el que, en cambio, siempre se habla. Como escribe la crítica Laura Mulvey, Kruger está estructuralmente "atada a su lugar como portadora de significado, no como hacedora de significado"

(...)Dos clases de ausencias estructuran el campo de la experiencia estética del siglo XX y principios del siglo XXI. Una de ellas podría describirse como la ausencia de la realidad misma al retirarse detrás de la pantalla a modo de espejismos de los medios de comunicación, succionada por el tubo de vacío de un monitor de televisión, leída como tantos listados impresos de una conexión informática multinacional. La otra es la invisibilidad de los presupuestos del lenguaje y de las

¹³ *Hal Foster, es un reconocido crítico y autor de libros internacional, sobre arte moderno y contemporáneo. Profesor de arte en la Universidad de Princeton

instituciones, una ausencia aparente detrás de la cual actúa el poder, una ausencia que artistas desde Mary Kelly, Bárbara Kruger y Cindy Sherman hasta Hans Haacke, Daniel Buren y Richard Serra intentan sacar a la luz"¹⁴



Bárbara Kruger. "Your gaze hits the side of my face" (Tu mirada me da en un lado de la cara).1981

Planteamos aquí la relación existente entre la postura de Bárbara Kruger a través de su obra en paralelo a la que mantuvo la Reforma Luterana al hacerse ayudar de los medios que le proporcionaba la imprenta para la difusión de sus intereses; incluso anteriormente a Lutero, la cruzada antiturca de la cristiandad occidental hizo uso de la imprenta como la nueva tecnología que le permitía actuar sobre las "ignorantes fuerzas de los infieles". Pero sin duda el protestantismo explotó al máximo todo su potencial, utilizando las prensas tipográficas a modo de propaganda panfletaria política y de agitación social, como explica Elisabeth Eisenstein:

¹⁴ Rosalind Hal Foster, *et al.*: Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad.- Madrid: Akal, 2006 p. 48

más supremo y grande acto de gracia de Dios, de donde se deriva el conocimiento del Evangelio" ¹⁵



Atribuido a Joachim von Watt. Portada xilográfica de un panfleto de propaganda antipapista. "Das Wolffgesang" (Basilea, 1520)*¹⁶

Por su parte la Iglesia Católica negaba la difusión del libro como vehículo para que el conocimiento llegara al pueblo a través de medidas como la publicación del catálogo de los libros prohibidos, o libros perniciosos para la fe, estableciendo las normas de la Iglesia respecto a la censura de estos. El propósito de esta lista era prevenir la lectura de

¹⁵ Elizabeth Eisenstein, *Op. cit.*, p.p. 143- 145

^{16*}"Ataque a Thomas Murner, uno de los oponentes de Lutero, y al clero católico. El papa, flanqueado por los obispos y cardenales, todos con cabeza de de lobos, captura gansos en la red que aquellos sostienen. Un monje con cabeza de gato toca el acompañamiento musical a " la canción de los lobos". Esta es la primera caricatura conocida de Murner, que desde 1520, fue retratado con cabeza de gato." Elizabeth Eisenstein, *Ibid.*, p.144

textos o trabajos inmorales que contuvieran errores teológicos o morales y prevenir la corrupción de los fieles, como hizo con el *Index Librorum Prohibitorum**¹⁷.



Portada del "Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum " o "Índice de libros prohibidos" iniciada las ediciones en 1559. Últimas ediciones hasta 1961

Bárbara Kruger ha desarrollado su trabajo entre Nueva York y los Ángeles, las dos ciudades consideradas como responsables de la producción cultural, además de ser los dos grandes focos del consumo. Desde estos lugares, Kruger ha estado trabajando durante más de treinta años contra el sexismo, la discriminación, el abuso de poder y el lavado de cerebro.

¹⁷ * El Index contenía nombres de autores cuyas obras estaban prohibidas en su totalidad, obras aisladas de otros autores o anónimas y también un detallado repertorio de los capítulos, páginas o líneas que debían ser cortados o tachados. Esta labor correspondía a los bibliotecarios, que debían ocuparse de ellas antes de dejar los libros en manos de los lectores. El Index fomentaba así la autocensura por los propios autores. Autores notables cuya obra completa integraba la lista son: Anatole France (1922) André Gide (1952) Denis Diderot Emile Zola Honoré de Balzac Jean-Paul Sartre (en 1959) Maurice Maeterlinck François Rabelais Henri Bergson (en 1914) René Descartes (en 1633) David Hume (1761). Entre los libros específicos se encontraban: Amar y sufrir, o su vida, de Santa Teresa de Jesús Ensayos de Michel de Montaigne Pamela, o la virtud recompensada (1740) de Richardson El contrato social y Emile de Jean-Jacques Rousseau Justine y Juliette del Marqués de Sade Los miserables, Nuestra Señora de París de Victor Hugo (en 1864) Madame Bovary de Gustave Flaubert Gran Diccionario Universal de Pierre Athanase Larousse http://www.google.es/imgres?imgurl=http://jurgi.files.wordpress.com/2007/06/index_librorum_prohibitorum_

Muy influenciada por las teorías de Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva y Jacques Lacan, comprendió la importancia de las redes que se establecen entre los individuos para definir la identidad de cada ser, y de cómo ese poder sobre el individuo se ejercía por medio del **lenguaje**.

La sencillez de sus medios hace más directo el mensaje. Sus obras juegan con la estética de los carteles publicitarios e imágenes comerciales, alterando su significado.

La significación de un texto es uno de los elementos que explora David R. Olson ¹⁸ en su libro *El mundo sobre papel*. Entre las muchas ideas interesantísimas que nos propone sobre la historia de la escritura y la lectura reflexiona sobre el significado que aportan las iluminaciones de los manuscritos medievales de las Biblias o de los Libros de Horas, todos ellos considerados joyas de cualquier fondo documental histórico. Considerados pues como obras de arte, no solemos apreciar más allá de sus aspectos estéticos, sus formalidades tipográficas o la belleza de su colorido de rojos, azules y dorados, pero la pregunta es si esas iluminaciones no son sino un intento de explicar, más allá, lo que se perdió en la transcripción de las palabras del texto, ya que su valor simbólicos sitúan al lector en un contexto de lo sagrado y le dan a las palabras del texto una nueva dimensión. Los manuscritos y los primeros libros impresos funcionan para el lector en un valor ambiguo entre **el texto y el icono**.

¹⁸ David R. Olson, *Op. cit.*, p.p. 118-119



Melas en plés en laix. et tristesse.
Paine et traueil la vie de l'home passe.
En follouât du tout se yt ieunelle.
Qui vng seul ió. de follorer n'est lasse.
Mus en laix. riches on amasse.
En aqurant soit a droit ou a tort.
Las tout acop le bon home tréspasse.
Que dites vs. ie dis. to' a la mort.
Tous ala mort.

Libro de horas de Carlos VIII. Manuscrito iluminado. Pertenece al taller parisino del librero y editor Antoine Verárd, donde se producían tantos libros impresos como manuscritos. 1494

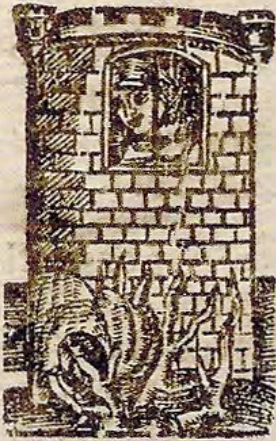


Imagen del Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina. Se supone impreso por Jacobo Cromberger 1480-1520.

R. 31364. 11. 18

Coplas y Chistes muy graciosos para cantar y tañer al tono de la vigüela. Ahora nueuamente hechas por Gaspar de la Cintera, priuado de la vista, natural de Abeda, y vezino de Granada.

Impresso en Valladolid, por diego Fernandez de Cordoua. Año de M.D.Lxx.



Al bodas soy combidada
quiero yr con alegría
pues que nome falta nada
cumplase la honra mía

Una gorgera polida
têgo alla dêtro en valécia
yen la ciudad de plazécia
vna saya guarnecida
Y vna camissa texida
têgo en cordoua la llana

y apretador en Triana
yel peine dêtro é turquis

Entre africa y europa
tengo vn polido fustan
yel manto ten go en Adilã
yen Arcos tengola Toca
yen la cibdad de Daroca
têgo vna ropa esmaltada
de seda y oro bordada
y el espejo en Almeria.

Gaspar de la Cintera. Coplas y chistes muy graciosos para cantar y tañer al tono de la vigüela. Impreso en Valladolid. Letra gótica. Texto a dos columnas. Los cuatro grabados xilográficos detrás del título, representan una torre con una mujer asomada a una ventana: doncella, dueña y árbol. Siglo XVI

Bárbara Kruger inicia en 1977 sus primeros proyectos en los que confronta texto e imágenes. Publicó su libro *Picture /Readings* en el que incluyó fotografías confrontadas con pequeños párrafos.

Será a finales de los años 70 cuando se asocia con un grupo de artistas entre quienes figuraban Cindy Sherman, Sherrie Levine y Richard Prince, donde una de sus preocupaciones abordaba la influencia de los signos en la sociedad y especialmente en el entorno femenino, como explica Taylor:

"(...) Craig Owens, en su contribución titulada "Feminist and Postmodernism" hizo una propuesta que ya estaba latente en la obra fotográfica de algunas mujeres artistas, y que se desarrolló indirectamente al margen del conceptualismo.(...)La idea de que el "magisterio" artístico moderno había implicado generalmente signos de labor artística- agitadas pinceladas y objetos esculturales de metal pesado- llevó a Owens a considerar que algo semejante al arte fotográfico femenino constituía la quintaesencia de la forma postmoderna

(...)El arte conceptual y el feminismo no fueron los motivos únicos del arte de apropiación fotográfica. Una figura de referencia en el debate de Walter Benjamin, cuyo ensayo de 1936 sobre el impacto de los métodos fotorreproductores en la cultura se ha publicado y leído innumerables veces. Ahora, sin embargo, se daba una nueva preocupación; las siempre renovadas tecnologías de la imagen y los niveles cada vez mayores de glamour introducidos en los espacios comerciales y de espectáculos de los años ochenta. Frente a estos ataques violentos, los artistas tenían que hacerse perdonar por haber abandonado la escena. Pero el significado del medio fotográfico estaba entonces articulado por la influyente, aunque ambivalente, figura del sociólogo y teórico de la cultura Jean Baudrillard.¹⁹

Kruger parece saber que, tal y como dice Baudrillard, después de Maquiavelo no es ajeno a los políticos la idea de que el control sobre los espacios **simulados** son la base del poder.

¹⁹ Brandon Taylor, (*et al.*),: *Arte hoy*.- Madrid: Akal, 2000, p.p.80- 81

"En el truco visual no se trata nunca de confundirse con lo real, sino de producir un simulacro, con plena conciencia del juego y del artificio. Se trata, mimando la tercera dimensión, de introducir la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión y, mimando y sobrepasando el efecto de lo real, de lanzar la duda radical sobre el principio de realidad. "²⁰

En los últimos años Bárbara Kruger **expande** su trabajo a contextos ajenos al soporte convencional de la página impresa. En sus proyectos para arquitecturas, vallas publicitarias y otros contextos, explora las relaciones de la obra con el espacio en un nuevo registro de significados. La creación de instalaciones públicas de su obra en galerías, edificios municipales, parques o museos, mantienen su tono crítico y feroz, que se extiende por techos, paredes y suelos. En cada instalación aparece un texto escrito en las superficies en letras blancas sobre fondo rojo. En una de ellas dice: " Todo lo que parecía por debajo de ti te está hablando ahora. Todo lo que parecía sordo te oye. Todo lo que parecía tonto sabe lo que hay en tu mente. Todo lo que parecía ciego ve a través de ti. Todo lo que parecía silencioso es poner las palabras en su boca".

De algún modo Kruger da voz a través de sus palabras a la arquitectura, que toma ahora el protagonismo como soporte, sobre el cual el espectador pone a prueba su seguridad en el mundo.

Enlazamos aquí con este texto de Enric Satué, trasladándonos a otras épocas, nos parece evocador, y sobre todo recoge una gran parte de los contenidos que subyacen en la obra de Bárbara Kruger.

"Asimismo, mientras que en los oscuros siglos medievales la comunidad religiosa no hizo de la alfabetización de las masas su principal objetivo, sino un privilegio más del poder absoluto, los frescos pintados en las humildes ermitas románicas, con objeto de traducir la Biblia en imágenes, contienen algunas letras en un latín ilegible para casi todos los fieles de la época. Pese a revelar lemas y consignas

²⁰ Jean Baudrillard, *Op. cit.*, p.34

significativos la función de los epígrafes quedó eclipsada por la información pictográfica"²¹

Nos interesa especialmente esta ubicación de la obra de Kruger en nuestra investigación, ya que legitima los espacios ajenos a las prácticas artísticas más tradicionales, propias de momentos anteriores a la posmodernidad, como lugares del arte.

El libro, la página, el folleto o el cartel dejan de ser únicos soportes para el texto, y será el espacio externo el nuevo soporte sobre el cual se actúa. El fenómeno del arte contemporáneo, en su complejidad, se ubica en una época donde el discurso ocupa un papel determinante en la reflexión sobre la sociedad, ejerciendo papel muy activo a través de la puesta en valor de sus objetos, funcionando como un medio complejo en el que la sociedad trata de encontrar sus formas de conexión y participación en el arte a través de la comunicación.

Esta *textualización* de la sociedad, o "socialización" del discurso, generada por las tecnologías de democratización del conocimiento triunfa en el Pop Art, en el imperio de la publicidad y con la valorización de la caligrafía en el graffiti. Trabajos como los de Bárbara Kruger o Jenny Holzer en los años 80, abren las vías para que otra articulación del discurso aparezca como legítima a través de las redes informáticas (Internet), como la más reciente tecnología democratizadora de la información. En el arte en red, el discurso no solo aparece como elemento gráfico, sino también como hipertexto, como una nueva capacidad de vinculación entre los diferentes fragmentos que la componen.

²¹ Enric Satué, *Op. cit.*, p.17



Bárbara Kruger." You Belong Here". Instalación. The Parrish Art Museum , Southampton



Bárbara Kruger. Proyecto de arte público. Public Art Fund Inc. New York,



Bárbara Kruger. Instalación en la Galería Mary Boone. New York. 1991



Bárbara Kruger. Instalación "World Morality". Kunsthalle, Basel, Switzerland, 1994

5.8.

Las extensiones de la imagen. Nancy Spero.

CONTEXTO

La obra de NANCY SPERO nos resulta especialmente interesante tanto por el contexto artístico en el que se desarrolla, como por el **anonimato** en el que ha permanecido durante muchos años, siendo claro ejemplo del silencio al que se ha sometido el arte realizado por mujeres hasta tiempos no muy lejanos. Pero también por el contenido simbólico que dentro del terreno del arte feminista ha manejado, integrando iconografías temporales y atemporales para poner de manifiesto un discurso fuerte y reivindicativo desde su posición como mujer artista.

Los años noventa fueron un momento de estallido de los movimientos feministas a través de los cuales se manifestaron posturas radicales de colectivos o de artistas mujeres individuales, como un gesto necesario, para levantar su voz a modo de "conciencia del mundo" sobre la discriminación que, por cuestiones de género, la mujer estaba sufriendo frente al predominio del poder masculino.

Discursos como el del colectivo Guerrillas Girls, formado por mujeres artistas anónimas, abrieron el paso a la lucha por la igualdad y, sobre todo, el reconocimiento del género femenino.

El contenido feminista de artistas como Sherrie Levine, Bárbara Kruger, Cindy Sherman o Jenny Holzer se mueve en la sistemática destrucción de los mitos culturales, tales como **la autoría**, la representación, la maestría, o el aura del artista, atributos propios hasta entonces del género masculino. Se encontraban de frente con el discurso de artistas como Julián Schnabel, que manejaba ampulosos formatos de lienzos, en los cuales el gesto y la maestría masculina enlazaban con la generación de artistas

(masculinos) del expresionismo abstracto norteamericano de la postguerra, como encontramos desarrollado en el texto de Casacuberta y Escudero:

"Esta disolución del concepto de autor queda magníficamente retratada en la crítica que desde el prisma de las estéticas feministas contemporáneas se realiza de la noción de "autor". A partir de los años setenta se pone en tela de juicio la sistemática exclusión de las mujeres de las corrientes artísticas dominantes, es decir, se denuncia públicamente un tipo de historia del arte masculino que ensalza y glorifica la productividad y el genio artístico de los hombres, al mismo tiempo que reduce a las mujeres a una posesión, a un objeto de deleite estético. El activismo político de los años sesenta - en el que confluyen desde los movimientos pacifistas, la defensa de los derechos humanos hasta la contracultura y los movimientos feministas - rompe con la percepción heroica de la historia del arte y reivindica la experiencia, la memoria y la creatividad de las mujeres¹. En el intento de romper con el discurso androcéntrico que domina amplios sectores de la historia del arte, se apuesta por una mirada múltiple de la realidad en la que tienen cabida colectivos regularmente silenciados (como los de las mujeres, los de los / las homosexuales, los de las minorías étnicas, los de las subculturas urbanas). Así, los *Gender Studies*, los *Lesbian Studies*, los *Feminist Studies* o los *Queer Studies* abordan temas conflictivos y tabuizados como el cuerpo, la sexualidad o la racialidad y, a la sombra de las teorías posestructuralistas de Barthes, Baudrillard, Derrida, Foucault, o Lacan, apuestan por la discontinuidad, la deconstrucción de identidades prefijadas o la fragmentación de la realidad social. Manifestaciones artísticas como las de Annette Messager, Bárbara Kruger, Cindy Sherman, Mary Kelly, **Nancy Spero**; Sherrie Levine o Sophie Calle rebasan los límites socialmente establecidos sobre el sexo y el género, invalidando el imperativo heterosexual de la

¹ N. Broude, y M. Garrad: *The Power of Feminist Art The American Movement of the 1970s*, - Nueva York: Harry N. Abrams, 1994

W. Chadwick: *Mujer, arte y sociedad*, - Barcelona: Destino, 1996, citado por, David Casacuberta *et al.* - "El carácter utópico del net.art y la disolución del concepto de autor" en: Josep M. Esquirol: *Tecnoética: actas del II congreso internacional de tecnoética*, - Barcelona: Edicions Universitat, 2003 p. 324

sociedad patriarcal y cuestionando abiertamente los simulacros mediáticos, las estrategias publicitarias o el discurso falocéntrico".²

Ya en 1975 Nancy Spero planteaba a través de sus obras, su rechazo y crítica a la situación y acciones a la que su país, Estados Unidos, estaba desarrollando en Vietnam, denunciando de un modo muy directo las barbaridades cometidas contra las mujeres por los regímenes dictatoriales. En esta época Spero pinta aún cuadros al óleo que manifiestan sus preocupaciones más existenciales. Isaak, en su texto sobre Nancy Spero, nos describe algunos aspectos muy sutiles del trabajo de esta artista:

"Al copiar lo que parecían las letras troqueladas "PEACE", descubrí que no habían sido troqueladas, sino pintadas directamente sobre el papel en caracteres plateados. Lo comprendí: troquelar las letras hubiera sido demasiado laborioso, habría ralentizado la propulsión, demorando la ejecución de la pieza. Esta obra fue creada en un ataque de rabia por una mujer que recriminaba la brutalidad y destrucción infligidas por su propio país. Todo se había realizado con suma urgencia, y en cambio la solidez de las formas de las letras proporcionaban un momento de estabilidad"³.

Su obra no parece estar interesada en tecnicismos ni recursos sofisticados, es mucho mayor su inquietud y necesidad de realizar y de contar con recursos muy claros sus preocupaciones sobre el horror de las guerras, el sufrimiento del individuo o hablar desde el silencio de la mujer.

Por ello la manera poética, sensible pero a la vez explosiva, clara y contundente de elaborar sus obras, ha sido su herramienta para construir un lenguaje propio desde una voz activa socialmente con la que ha sabido entrelazar el discurrir de ambas militancias, la ética y la artística.

² Josep M. Esquirol, *Ibid.*

³ Jo Anna Isaak: "Divertirse como nunca", en: Nancy Spero. Weighing the Heart Against a Feather of Truth.-Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2004, p.59

RELACIÓN CON LOS MEDIOS GRÁFICOS

Su obra se desarrolla en un lenguaje muy próximo al de la gráfica. La elección del **papel** como soporte responde a una postura muy definida sobre la condición masculina que tradicionalmente se ha atribuido al lienzo. Spero, en actitud de repulsa y sobre todo como manifestación de una postura enfrentada, elige el papel como soporte prácticamente exclusivo de su obra.

Los procesos que utiliza para elaborar sus obras también están estrechamente ligados a los procesos de estampación de las técnicas de grabado y son directamente extraídos de los procesos de **impresión en relieve** y recursos de **estarcido** por plantillas, elaborados de un modo fresco y espontáneo.

Su obra se **expande** en el espacio, necesita de otras dimensiones para construir su discurso, y el limitado espacio de un lienzo o un único papel no es suficiente para desarrollar las narraciones que pretende.

En ese sentido las estructuras de Nancy Spero están más próximas a las del **libro**, en el sentido de la secuenciación, que a las del formato único del espacio pictórico.

La secuencia es un elemento que está presente en muchas de sus obras, y en ese sentido más próxima a los conceptos de creación en gráfica.

La seriación, como secuenciación de escenas que van organizando un discurso, está implícita también en los procesos de transferencia de imágenes desde la matriz al soporte definitivo en todos los procesos de estampación. Lo utiliza de un modo **expansivo** en el desarrollo de la superficie de sus obras que elabora con un sentido muy intenso del ritmo, como si se tratara de partituras musicales.

En este sentido el formato de sus imágenes se acerca mucho al formato del rollo o del papiro de las primeras formas del libro, como ya veremos más adelante.

Sobre sus soportes, Spero realiza unas declaraciones, que incorporamos extraídas de una entrevista, en la que explica de su propia voz este asunto:

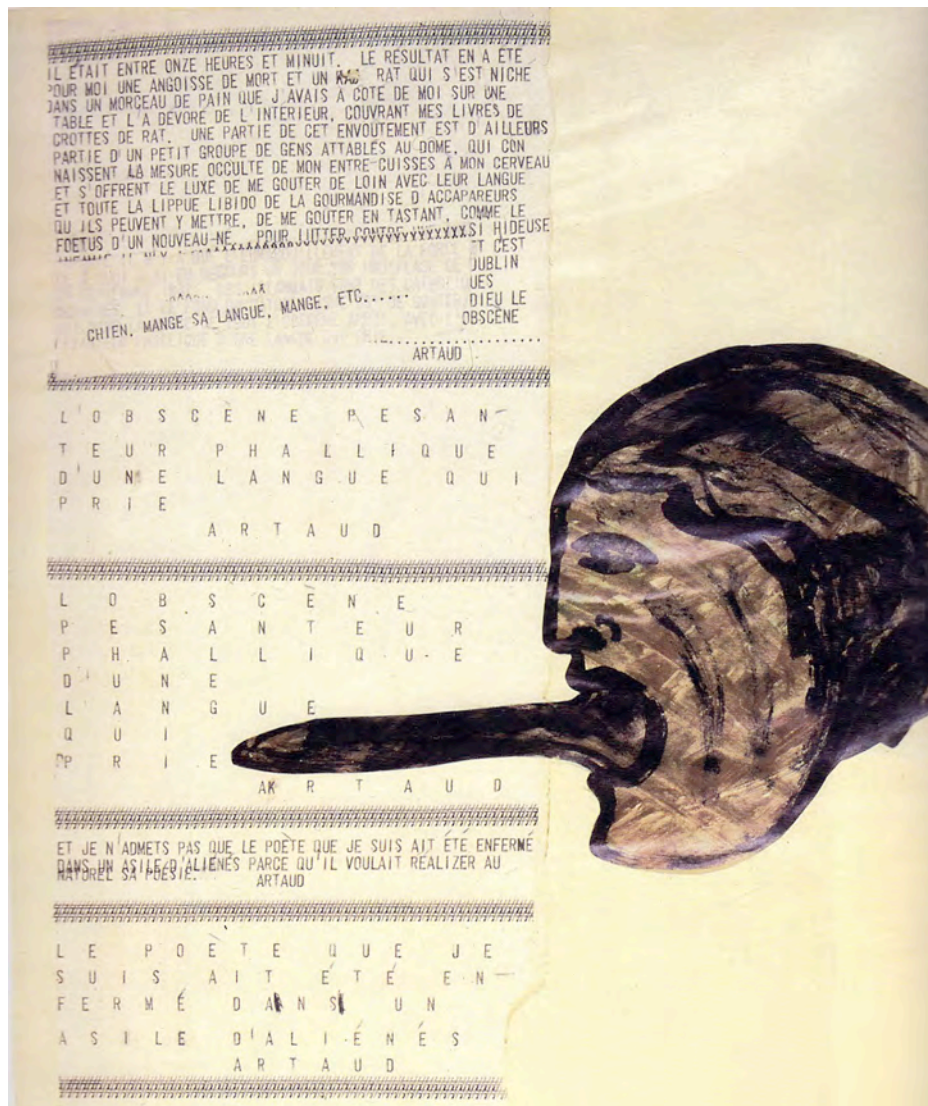
"Abandonar la pintura al óleo y pasar a trabajar sobre papel era una forma definitiva de autorrealización. Aunque yo había criticado la auto-importancia, también quería expandirme; deseaba más espacio. Necesitaba aumentar los limitados espacios de la obra de pequeño formato, trazar un gesto más amplio. Tenía ideas subversivas sobre el espacio, que reflejé en la serie *War* y la serie *Artaud*. Quería salir al mundo y ocupar "mi" espacio; se trataba de convertirlo en una capa más extensa de espacio, primero horizontal, pero también vertical, que pudiera continuar de modo prácticamente indefinido, en formatos lineales ampliados".⁴

Los trabajos de Nancy Spero recogen multitud de registros vigentes en los procesos de creación en el ámbito del grabado, muy específicamente en los de la impresión en relieve.

Incorpora en sus proyectos tanto imágenes como textos, siendo el texto su registro más personal, como ella misma explica, no sólo como producto del momento en el que muchos artistas utilizaban el lenguaje como medio de creación. Sus inscripciones las solía realizar a mano o como mucho escritas con máquina de mecanografiar. Utiliza la máquina de escribir en el proyecto *Codex*, por ejemplo, y especifica en sus declaraciones que en sus procesos, a veces, **la realización manual se aleja de una resolución limpia y cuidada. Es su interés evidentemente dejar presente su huella de autora**, salir del anonimato. Parece tener presente que los procesos técnicos, la factura perfecta, distancian al autor de la obra.

Con un planteamiento opuesto al que veíamos en la obra de Rosemarie Trockel, su presencia en la ejecución es reivindicada por Nancy Spero, mientras que en Trockel la presencia de la máquina es utilizada como negación de los estereotipos femeninos, incorporando a la mujer al espacio tecnológico.

⁴ Nancy Spero/ Amy Schelegel: "The art of Getting to Equal, The Feminist Memoir Project: Voices from Women's", en: revista *The Rivers Press*, Nueva York: edición (27 de octubre de 1998). p. 366. Cfr. *Nancy Spero: Disidanzas*.- Catálogo de exposición. Comisarios: Manuel J. Vilel y Rosario Peiró.- Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 2008

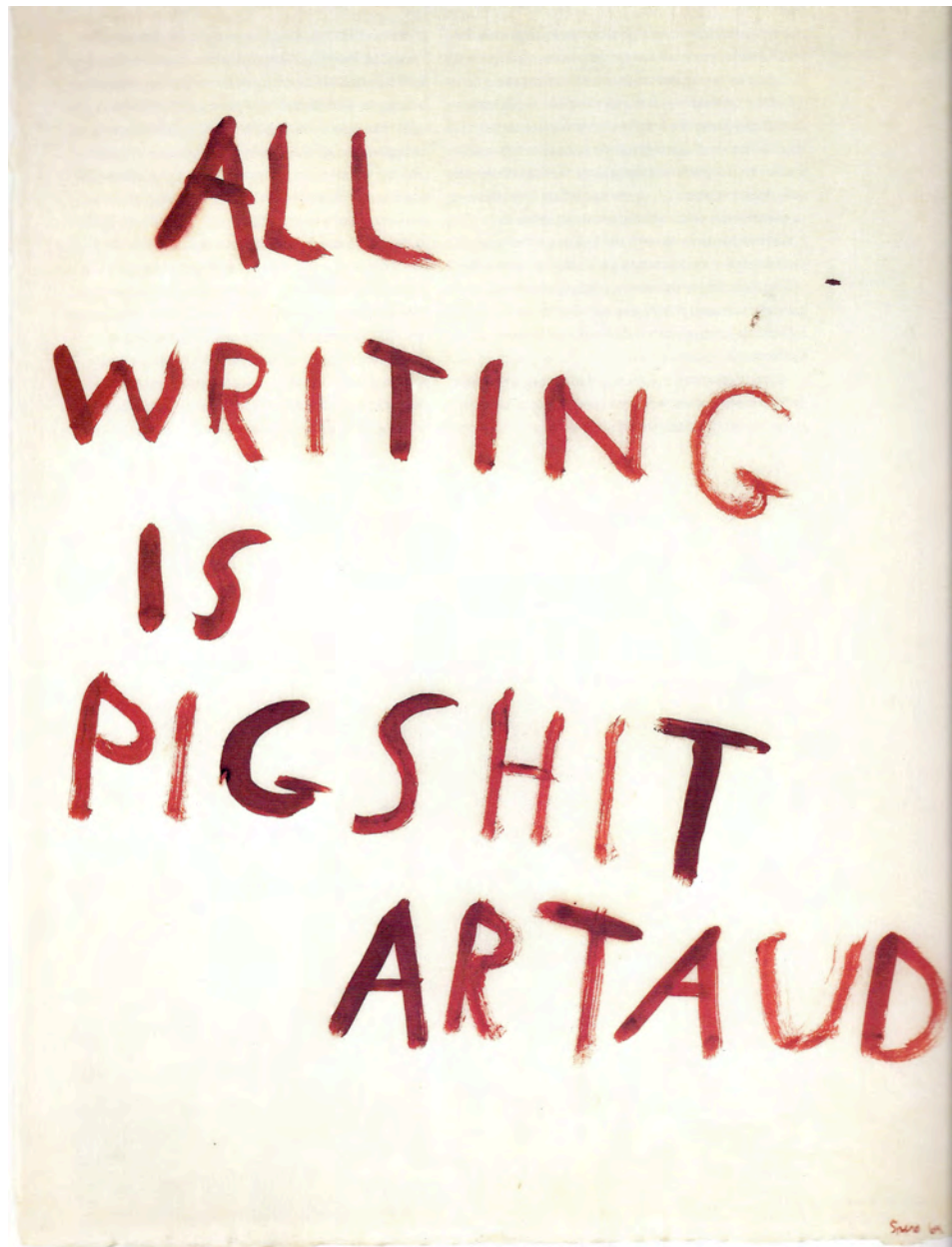


Nancy Spero. Codex Artaud . Escritura mecanografiada y collage pintado sobre papel. 114,3 x 45,7cm. 1972

Sobre este aspecto citamos de nuevo, por su claridad, palabras de Spero:

"en los cuadros de las *Artaud Paintings*, había utilizado caligrafía para darle un aire más manual. En realidad, me quedó bastante sucio. Se veían las marcas de los recortes de papel pegado, no lo hice muy bien"⁵.

⁵ Nancy Spero/Benjamin H. D. Buchloh: *Nancy Spero. Disidanzas*, *Ibíd.* p.101



Nancy Spero. Artaud Painting- "All Writing is pigshit". Pintura sobre papel 63,5 x 50,2 cm. 1969

Constatamos aquí cómo en un momento en el que la producción de la obra puede ser ejecutada con medios técnicamente muy precisos y eficaces, artistas como Nancy Spero plantean una vuelta al proceso manual, al contacto físico y, sobre todo, a la verificación de que en el proceso directo se registra una **huella personal**.

La opción de Nancy Spero plantea una situación diferente al discurso de Donald Judd, en el cual la ejecución minuciosa a través de un medio en apariencia pobre en recursos,

es elegida en favor de una factura de acabado intensa en cromatismo y rigor de impresión.

Los medios gráficos presentan esa versatilidad que hacen que bajo el control del artista, o del técnico, deriven hacia lecturas de la imagen en direcciones muy diversas.

Spero habla de que su obra se desarrolla en **presente continuo**, concepto muy interesante y constante en gran parte de su trabajo.

"En una ocasión hablábamos del proceso de estampación que utilizo, en el que la misma figura aparece y reaparece en un formato narrativo extendido y tú mencionaste el uso de la repetición que hace Gertrude Stein y su término "el presente continuo". Ése es un buen término para lo que estoy haciendo. En efecto, la historia de las mujeres necesita ser repetida. " Es necesario repetir", escribe Stein, " porque cada vez es así, es así, es así"⁶.

En sus procesos utiliza **imágenes impresas**, de las cuales hace uso repetidamente, recortándolas, pegándolas, volviéndolas a imprimir... repitiéndose casi indefinidamente por la superficie de papel. Ese proceso cíclico, en algunas ocasiones, se ha asociado a algo característico del lenguaje femenino.

De algún modo lo que realiza Nancy Spero es adentrarse en los terrenos de la **secuencialidad**. Sus imágenes a menudo tienen la apariencia de fotogramas que van desplazando los motivos y figuras por el espacio, en una relación visual de movimiento cinematográfico.

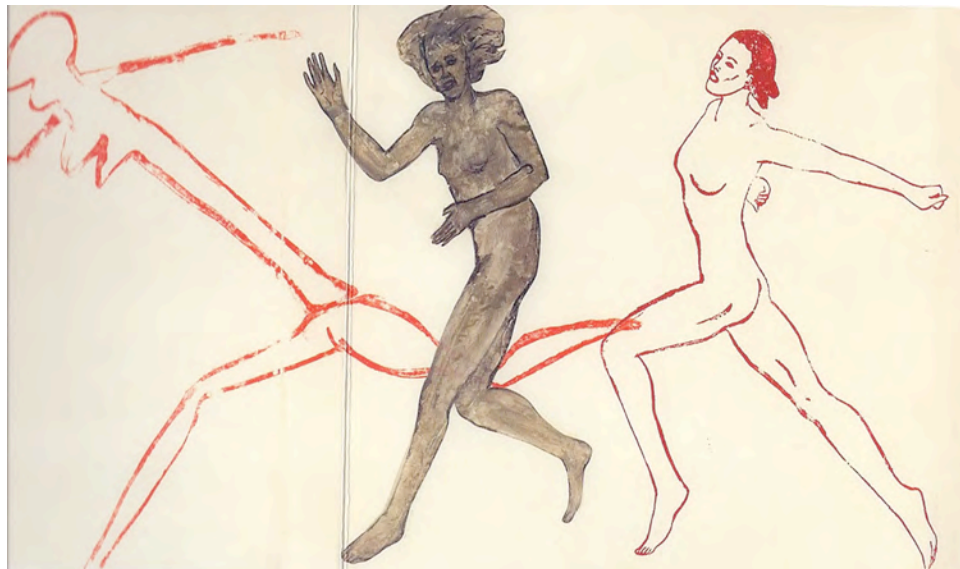
Existe en su trabajo una relación con los medios que registran de un modo muy evidente los procesos temporales. La danza es un lenguaje que incorpora, involucrándolo tanto en sus temas como en sus estructuras, y que de algún modo forma parte de las ordenaciones que generan en sus obras la atmósfera espacial, consiguiendo que el soporte de una hoja de papel no sea, ni por asomo, suficiente para expresar todo el universo y la cosmografía que del ámbito de la mujer quiere rescatar, como nos refleja en estas declaraciones Nancy Spero:

⁶ Nancy Spero/Jo Anna Issak, *Op. cit.*, p.p. 76-77

"En 1983 empecé una serie titulada "To the Revolution". La titulé a partir de una danza de Isadora Duncan porque quería seguir representando a la mujer como activadora "⁷.

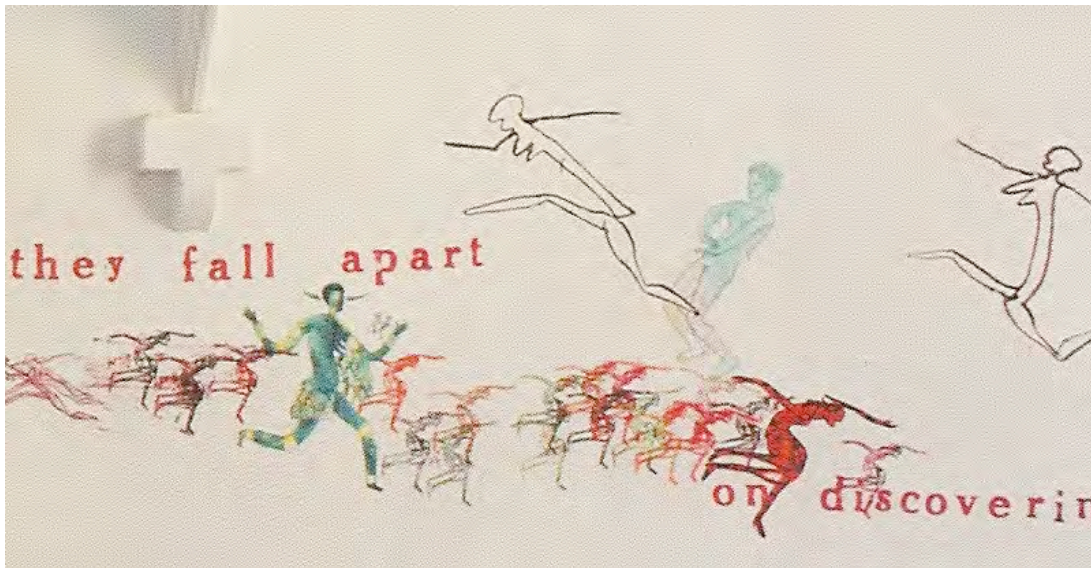


Nancy Spero. "The first Language" (la primera lengua Detalle panel XIII. Estampaciones sobre papel.1981).



Nancy Spero. "The first Language" (la primera lengua). Detalle fragmento. Estampaciones sobre papel

⁷ Nancy Spero/Jo Anna Issak, *Op.cit*, p. 74



Nancy Spero. "Let the Priests Tremble..."fragmento. Instalación Ikon Gallery, Birmingham,1998

Sus figuras están configuradas por plantillas que a modo de **elementos modulares** se van dispersando por el espacio del papel o las paredes de la sala.

En este sentido su proyecto conecta con los planteamientos del arte Minimal en cuanto a repetición y secuencia, la diferencia estriba en **la no programación de los movimientos**, en **la no codificación**, en virtud de un proceso absolutamente libre y visceral que surge de la emoción, como las palabras de Spero constatan:

"Creo que el proceso conceptual y el proceso real del trabajo artístico trabajan en tándem. Sobre todo con esas instalaciones que he hecho desde 1988, en las que parto de una idea, y luego tengo que pensar y preparar previamente lo que voy a llevar al lugar de la instalación; pero una vez estoy allí, improviso. Tengo una serie limitada de opciones, y pese a todo, me produce una sensación liberadora, que es una cualidad del propio proceso, yo diría que a diferencia de Sol LeWitt, que manda a su equipo a realizarla; él hace un plano para sus pinturas murales en su estudio, y su equipo va y las realiza in situ (...)Creo que tengo que estar allí, aunque todo esté procesado conceptualmente antes de mi llegada. En cualquier caso, hay una espontaneidad que se crea en mi obra por el solo hecho de que yo esté allí y

dirija y responda a los distintos emplazamientos donde me invitan a trabajar. Y creo que esa es una diferencia enorme."⁸

En cualquier caso, la opción de repetir, transformar, secuenciar y seriar, son procesos que facilitan y ponen a disposición del autor los recursos de estampación, en los cuales a través de un molde o matriz que contiene la imagen, puede depositar su **huella** sobre superficies diversas, como ya señalamos.

El concepto de **la imagen fuera de si** que atribuíamos al arte gráfico como capacidad para poder "extenderse" y "capilarizar" en diferentes superficies y así modificar la relación del soporte con la imagen, está presente de modo muy concreto en esta artista. Formando parte del lenguaje de los procesos de la creación contemporánea, es reflejo del fragmentario y polimorfo mundo contemporáneo, como explica muy acertadamente Calvo Serraller:

"Una de las características más reveladoras del arte producido especialmente en la segunda mitad del presente siglo consiste en el empeño por incorporar la noción de tiempo activo a un espacio que secularmente había estado a salvo de las relaciones dinámicas temporales y del conjunto de transformaciones que llevan consigo. La condición "viva" del cinematógrafo, por ejemplo, creaba, por medio de la sucesión de imágenes en torno a un asunto, un "**espacio-significación**"(como lo llamara Mukarovsky) que no coincidía ni con el espacio real ni con el espacio ilusorio. Este espacio desdoblado en elementos significantes se corresponde con un tiempo no sólo capaz de representar sucesivamente acciones simultáneas, sino también de dar marcha atrás y remontarse a momentos anteriores.

A este respecto, no podemos ocultar que un buen número de obras de arte contemporáneas tiende a situarse en ese nivel de espacio - significación próximo al lenguaje, donde lo pertinente reside en el conjunto de relaciones que generan los diversos componentes de una misma idea, poniendo siempre de manifiesto el desdoblamiento de la serie, la noción de secuencia, o bien el número plural a la hora de abordar un asunto, en la conciencia de que la realidad es polimorfa y se

⁸ Nancy Spero/ H. D. Buchloh, *Op.cit.*, p.p. 106-107

debe intentar aprehenderla desde múltiples flancos. La suma de todas estas perspectivas quizá introduzca al arte en un mundo más próximo al que respiramos, también hecho de fragmentos y de incoherencias"⁹



Nancy Spero. "Elegy II". Impresión manual, pintura y collage sobre papel...fragmento. 1983

⁹ Francisco Calvo Serraller: "En busca de la repetición perdida", en: Repetición/Transformación. Comisario. Michael Tarantino. (catálogo exposición). Madrid: Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, 1992, p.p. 17-18

Entre 1966 y 1970, Nancy Spero realiza una larga serie de obras sobre papel titulada "*The War Series*", cuyo contenido está enfocado a la denuncia de la intervención norteamericana en Vietnam.

En ella utiliza un tipo de iconografía sarcástica y brutalmente dirigida al poder masculino, a través de imágenes claramente sexualizadas, en las que el violento agresor es representado por sus atributos más varoniles, a través de la representación de imágenes de helicópteros y bombas fálicas que estallan en forma de cabezas cortadas, hombres bomba que enseñan sus testículos, misiles que representan penes, etc.

Pone de manifiesto y en evidencia que la guerra es cosa de hombres a través de las imágenes, explicando de algún modo cómo los dirigentes, los hombres del poder, aún juegan como si fueran niños a "jueguecitos de guerra", como ella misma define en entrevista con Leon Golub.

En esta serie aparecen ya elementos que serán constantes en la obra de Nancy Spero, como el empleo del papel como soporte, o el recurso de **entrecruzamiento de referencias históricas**. Pero aún no emerge la figura femenina, aunque sí es cierto que, si bien el uso de las referencias masculinas está presente en toda la serie, no es clara la categoría sexual de las víctimas.

A partir de 1972 la presencia de la mujer a través de sus diferentes representaciones es ya plena, en una especie de intento de negar el atributo masculino al género humano como generalización.

A finales de los años 80 descubre en las páginas de una revista la imagen de una mujer detenida por la Gestapo y condenada a morir ahorcada, con una soga alrededor del cuello y con las manos firmemente atadas.

Siguiendo el proceso de **apropiación** y de reutilización de imágenes encontradas, que aplicaba ya en obras de los años setenta, Nancy Spero reutiliza este documento gráfico en una serie de collages e instalaciones, como nos describe Nasch¹⁰.

Podemos apreciar cómo Spero utiliza los recursos a modo de productos de bricolage, incorporando estrategias antinarrativas que impiden al espectador identificarse plenamente con la historia:

Así incorpora **cambios de escala** que oscilan entre la apreciación del detalle y la percepción del conjunto, presencia de zonas amplias de papel en blanco a modo de **silencios narrativos** y **acumulación de signos** entremezclados, que hacen compleja y extensa su lectura para entrelazar constantemente el relato.

En la obra *Goddess Nut*, la figura de la víctima de la Gestapo aparece sumergida en un torbellino de figuras míticas: diosas egipcias, aztecas, mujeres vietnamitas, figuras danzantes, plañideras...la obra articulada en siete paneles verticales parece tener una continuidad narrativa, provocando la búsqueda del orden y la comprensión de la lectura al espectador.

Con Nancy Spero aparece un nuevo tipo de mirada, inquietante y errática, una mirada vagabunda pero abierta a los hallazgos. Somete al espectador a buscar en la superficie a lo largo y a lo ancho, extendiéndose por los diferentes párrafos de la estructura de paneles o rollos de papiros que plantea como escenario. Es una mirada que busca y explora entre la multitud y la acumulación, no la de una mirada fija ni estática, a la que el espectador está más acostumbrado y que le demanda otro tipo de implicación, como analizaría MacLuhan.

¹⁰ Mary Nash, *et al.*: Las mujeres y las guerras: el papel de la mujer en las guerras de la Edad Antigua a la contemporánea.- Barcelona: Icaria, 2003.



Nancy Spero. "Stalks I"1976/ "Dancing totem"1985/ "Fleeing vietnamese Woman Totem"1987/"Mourning Women totem"1985/" Female simbolsII "/ 1981

La iconografía que utiliza Nancy Spero **son fragmentos** de las más variadas fuentes, desde figuras extraídas de fotografías contemporáneas a iconos que remiten a la Grecia clásica o a las tribus más primitivas. Sus formatos desarrollados a modo de tiras de papel que se van extendiendo por el plano de la pared en ocasiones se estructuran en bandas verticales, o en tiras longitudinales de dimensiones espectaculares.

Evidentemente este desarrollo remite a un tipo de lectura y una actitud por parte del espectador diferente al de la obra organizada en un solo soporte, según el patrón tradicional, espacialmente dimensionada y acotada.



Libro de los Muertos: Papiro egipcio. Metropolitan Museum. 1040-945 a. C

Con su obra *Hours of the Night*, Nancy Spero desarrolla una de sus obras de madurez, después de haber dado forma a obras como *War* o *Codex Artaud*.

Esta obra está directamente inspirada en el *Libro de los muertos* egipcio, en el cual las creencias religiosas suponían que aquellos rollos debían guiar a los muertos por los caminos del más allá. Nancy Spero traslada esta historia como metáfora de los horrores de la guerra del Vietnam, como relata Harris:

"Nancy Spero pone en escena su particular visión de la irracionalidad y el purgatorio a través de once rollos de papel de unos 2,5 cm. de altura (...).Se había dedicado a experimentar con el potencial del texto y la relación entre la palabra e imagen. La repetición de los motivos en esta serie titulada "licitexp"(un juego de

palabras con "explicit explanation" (explicación explícita) se inspiraba en los jeroglíficos de los egipcios."¹¹

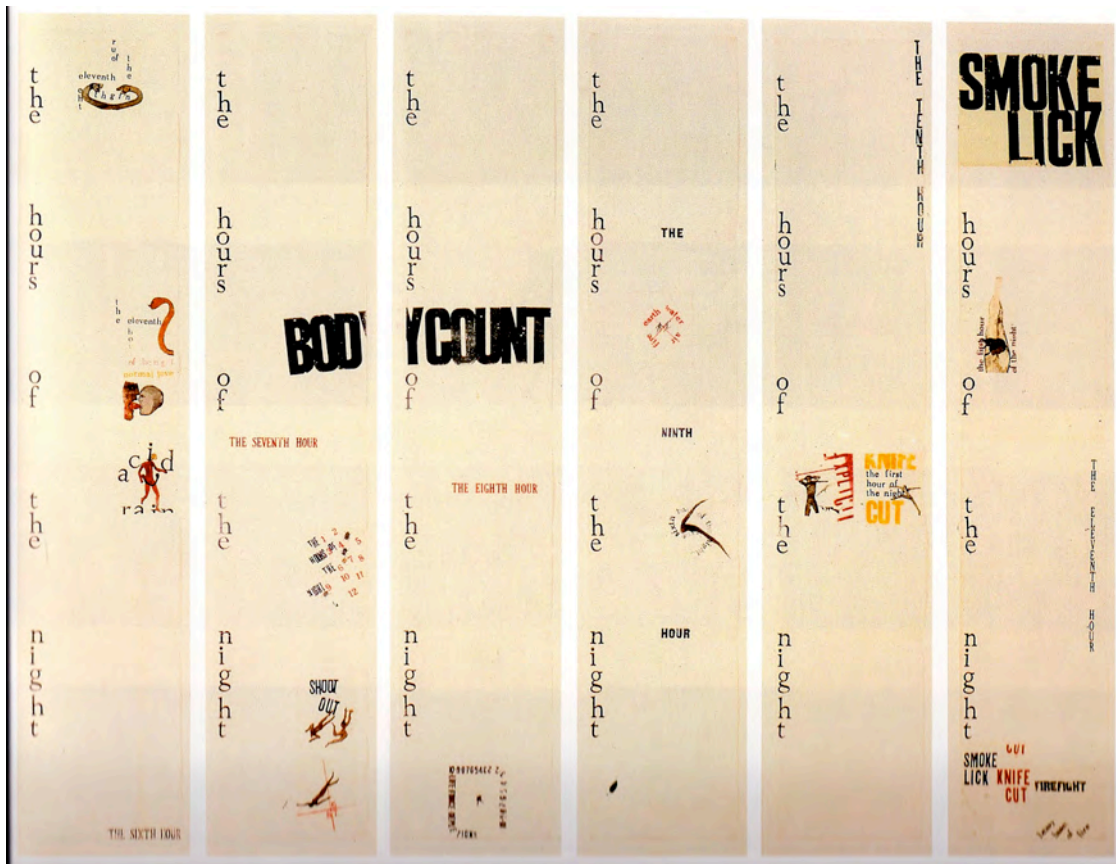
Establece en estas series una serie de juegos de palabras a través de un laberinto de imágenes y textos en los que va construyendo mensajes por medio de fragmentos de textos dirigidos directamente al subconsciente del espectador.

La manipulación rítmica del texto y de la imagen que ya había iniciado en la serie *Codex Artaud* evoluciona y se amplía aquí con una libertad absoluta.

Parece ser que el lenguaje en el mundo egipcio era considerado como un don divino, tanto en el *Libro de los muertos* como en algunos manuscritos. Nancy Spero detecta cómo el texto estaba cada vez más supeditado a la imagen, agrupando en pequeños espacios de la superficie del documento las zonas correspondientes al espacio de la escritura.

La relación libre y dinámica que establece Nancy Spero a través de sus superficies, en las que los silencios y vacíos forman parte de la estructura, constatan la presencia de la dualidad texto e imagen permanentemente, en un diálogo y equilibrio muy estrecho entre ambos elementos.

¹¹ Susan Harris: "El peso del corazón frente a la pluma de la verdad" en: Nancy Spero. *Weighing the Heart Against a Feather of Truth*, *Op. cit.* p. 28



Nancy Spero. "Hours of the night"(horas de la noche). 1974

Nancy Spero, después de realizar estas series centradas en la investigación y experimentación sobre la relación texto e imagen, abandona el texto y se centra casi exclusivamente en el desarrollo de las imágenes en las que utiliza las referencias al cuerpo femenino como vehículo narrativo de sus trabajos.



60| p. 28-p.29



60| p. 40-p. 41

Pedro de Gante. Catecismo de la doctrina cristiana. 1572

Nos parece interesante introducir aquí este pequeño hallazgo de un catecismo ilustrado, de los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, cuyo registro se encuentra en procedencia del Archivo Histórico y en el cual constatamos la creación de un código que prescinde del texto como elemento narrativo y que se codifica a través de las

imágenes de un modo icónico, con referencias visuales y organizativas muy próximas a la obra de Nancy Spero, aunque en contextos históricos muy diferentes.

Pero lo que nos interesa destacar señalar con este pequeño hallazgo, sacado de entre las joyas de la Biblioteca, es cómo la necesidad narrativa hace idear estrategias organizativas que sustituyen al lenguaje escrito.

Este catecismo de la doctrina cristiana, realizado por Fray Pedro de Gante (siglo XVI), fue realizado para enseñar a los indios los principios y dogmas cristianos, a través de una serie de signos y dibujos coloreados y estructurados en bandas horizontales a través de las cuales es posible dar continuidad a la lectura o interpretación de las unidades icónicas .

Nancy Spero reconoce sin duda las referencias a contextos históricos que incorpora a sus narraciones, como una necesidad de abordar la memoria histórica, de algún modo esta es una actitud reflejada también en la obra de Kiefer y de algunos otros artistas, pero que en el caso de Nancy Spero se remonta a una memoria mucho más lejana, en un intento de atrapar la historia para comprenderla y ampliar los horizontes del arte que se estaba realizando en aquellos momentos.

De algún modo, en el arte de los años sesenta una de las restricciones era no sólo la de no poder abordar la historia contemporánea, sino la de la historia del arte en general.

Spero se remonta a otras culturas, incluso a las no occidentales, mientras que los artistas del momento se circunscribían a la autolimitación de los momentos y los medios presentes.

Existe en su obra parte de la concepción medieval de la pintura, en la que a través de la representación de la pasión del Señor se creaba una imagen del hombre para que pudiera sobrevivir más allá de la muerte. Proviene estas metas de la tradición del arte gótico, que había estado infectada de fervor místico, buscando las verdades para la Salvación a través de las Sagradas Escrituras o los textos apócrifos y para la cual, el **Apocalipsis** era precisamente el libro sagrado más emocionante, como nos describe Westheim¹².

¹² Paul Westheim, *Op. cit.*

Corroborando sus referencias a obras y contextos de la historia del arte, nos encontramos con estas declaraciones de Nancy Spero:

"Antes he dicho que en la serie War racionalicé mis observaciones sobre el arte medieval. En aquella época también tenía tres niños pequeños corriendo por el estudio. Y cuando hice la serie Artaud, con todas aquellas pequeñas imágenes sexuales tan locas, las tapaba con la mano cuando correteaban por ahí. Así necesitaba una excusa para acercarme a la historia del arte. (...)Escribí un ensayo sobre la monja Ende, la iluminadora medieval. No es un texto muy académico, aunque pasé muchas horas en la biblioteca del Metropolitan Museum. Pero eso no fue hasta 1975, cuando participé en un seminario de mujeres artistas que hablaban de otras mujeres artistas. Elegí a Ende, que era del siglo X, de la España medieval. Ella había iluminado un códice, el Beato de Girona, pero lo hizo con la ayuda de un artista masculino. Analicé las miniaturas, y en ese punto, mi mirada ya tenía conciencia de género, e intentaba imaginar cómo distinguir el trabajo de cada uno, qué había hecho la mujer artista y qué el hombre artista."¹³

¹³ Nancy Spero/Benjamin H. D. Buchloh, *Op. cit.* p.p. 105- 111



Beato de Girona. Imagen del Apocalipsis. 975

En sus últimas etapas, como ya señalamos, Nancy Spero abandona el texto como elemento narrativo, para centrarse en la figura (fundamentalmente femenina).

En su obra *The First Language* (1981), desarrollaba ya a una longitud gigantesca, extendidos horizontalmente por las paredes de la sala, los papeles sobre los que organizaba sus imágenes.

Es una disposición de lectura de las imágenes, en la que obligaba al espectador a caminar frente a la obra para poder obtener su visión y continuidad, pero en la que también enlaza los discursos de los dibujos y siluetas en direcciones verticales,

diagonales, horizontales...El espectador quedaba así atrapado y desconcertado ante una excéntrica mirada, situación esta que por su absoluta dispersión consigue capturar su mirada.



Nancy Spero. "The First Language"(la primera lengua). Fragmento. 1981

En esta obra, al igual que en otras anteriores, combinaba el collage y la plantilla para el desarrollo de las composiciones. Estarcidos de plantillas que van y vienen, que se solapan y se repiten como notas musicales de una partitura por el espacio longitudinal del papel.

Nos interesa llegar a este punto y constatar cómo su trabajo se **expande** sobre el espacio expositivo, traspasando las fronteras del soporte. La imagen impresa pasará de aquí al muro, para desarrollarse en éste y construir sobre los muros de los espacios arquitectónicos auténticos **graffiti**. Así como nos describe Harris :

"Hacia finales de los años ochenta Spero se inclinó cada vez más por la estampación de figuras y fondos, expandiendo el campo de su léxico femenino y pasando de empapelar salas con sus pinturas en rollos a abordar la arquitectura misma. En 1966 Spero había sustituido el lienzo por el papel, a causa de la libertad que éste le daba. Desde 1987 hasta 2001, año en que terminó una ambiciosa instalación consistente en un mosaico para la estación de metro de 66th Street

Licón Center de Nueva York, Spero realizó numerosas instalaciones sobre pared, eliminando así cualquier obstáculo existente entre su obra y el espacio donde esta se mostraba."¹⁴



Nancy Spero. "Let the Priests Tremble..." Instalación, Ikon Gallery. Birmingham, 1998/2008

¹⁴ Susan Harris, *Op. cit.* p. 41

5.9.

El muro como soporte. Anonimato y autoría. Banksy

CONTEXTO

Tal y como veíamos en el capítulo cuarto, las técnicas del estarcido están presentes en las primeras manifestaciones artísticas del hombre primitivo, siendo éstas el mejor de los "indicios y señales" que dejaron constancia de su existencia.

El graffiti, y su manifestación más inicial el estarcido, aparece en períodos muy antiguos de la historia de las civilizaciones. Y podemos constatar cómo ha sido un recurso técnico utilizado para el coloreado de algunas de las imágenes de los primeros manuscritos e incunables de la Edad Media, también en la Grecia Antigua han sido hallados fragmentos de arcilla en los que se habían grabado textos, y las excavaciones de la ciudad de Pompeya revelaron una gran cantidad de graffiti que incluían eslóganes electorales y dibujos. Se utilizó igualmente en la decoración de monumentos griegos y romanos. El estarcido se ha venido usando desde la Antigüedad para duplicar los diseños decorativos en paredes, techos y tejidos. En China y Japón era muy frecuente la utilización de este recurso para marcar embalajes a modo de sellos, intercalados con la caligrafía.

En Francia en los años 30 se fue incorporado con el Art Nouveau y Decó a través de la denominada técnica del **pochoir**, que no es sino un **stencil** (o estarcido).

Durante la Segunda Guerra Mundial el uso y manipulación de la propaganda fascista se inició de manos del ejército italiano. La técnica del stencil concentraba en las paredes de las calles más transitadas pintadas que, a modo de panfletos, intentaban llamar la atención al mayor número de personas posibles. Sin duda fue este el antecedente más directo de graffiti urbano; pero también fue un vehículo utilizado como voz para la resistencia, tal como ocurrió en el caso de los grupos estudiantiles que manifestaban su rechazo a Hitler a través de panfletos y pintadas transgresores. Es el inicio de las

plantillas callejeras, denominadas también, al igual que en el Art Nouveau, **pochoirs** por los estudiantes franceses de los años 60/70.



Plantilla de Banksy

Si bien como proceso dentro de las artes gráficas, el estarcido o esténcil derivó en los sistemas de estampación que desarrollaron las técnicas de la serigrafía hacia el año 1916 en Estados Unidos, no podemos sino manifestar la proximidad formal, en cuanto a la concepción de la imagen, con el medio xilográfico.

La creación de una "plantilla" implica un proceso de construcción de las zonas de la imagen absolutamente paralelo a cómo se organizan las zonas de las imágenes del grabado en relieve, lo cual supone una síntesis de ésta, organizándola en un diálogo limitado a blancos y negros.

No vamos a extendernos más en razones de tipo técnico que ya han sido explicadas y que tampoco suponen mayor dificultad para la comprensión de los procesos. Lo que nos

interesa realmente señalar es que, al margen de este tipo de referencias formales, existe una relación que vincula a ambos contextos y que circunscribimos a la situación de la **autoría** de la obra, siendo éste un asunto que analizaremos a través del ámbito que ocupa el mundo del arte urbano, y en particular de la peculiar personalidad del autor Banksy.

El graffiti como lenguaje sabemos que está vinculado a un contexto de transgresión en el cual la **acción clandestina** define el principio de su actividad. Y es esta singularidad la razón que marca su separación con absoluta claridad del "arte oficial".

El graffiti como actividad contemporánea comenzó a desarrollarse a finales de la década de los años 70 en Nueva York y Filadelfia y cobra especial relevancia en París a mediados de los años 80 en las manos de Blek Le Rat (Blek la rata), estudiante de la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad, en la cual aprende la técnica del pochoir y por la que descubre los recursos panfletarios de Mussolini. Blek inicia y desarrolla en París su trabajo desde 1983, invadiendo con acciones fuera del sistema las calles a través de sus estarcidos bélicos, a base de tanques de guerra, ratas, etc.

La paradoja llega cuando el Centro de arte Georges Pompidou de París le propone una exposición y a partir de ahí su nombre es reconocido.

El sistema lo absorbe todo, esta será una de las situaciones más ambiguas que vive en la actualidad el lenguaje del graffiti y en general todas las tendencias del street Art, ya que habiendo nacido en la calle y siendo un medio cuyo método de acción es la clandestinidad, las instituciones lo consiguen institucionalizar, perdiendo y dejando en entredicho su objetivo transgresor, para pasar a ser un medio absorbido por el mercado y controlado por los ámbitos del poder económico.

Es éste un debate absolutamente actual y que dejamos abierto, ya que los lenguajes de la comunicación van estableciendo sus propios códigos y actuando de diferentes modos en función de cómo el espectador los reciba.

Entendemos que un lenguaje con el tiempo ha de sufrir transformaciones y evolucionar a medida que va siendo interiorizado y asimilado por el espectador. Si sus recursos se repiten dejará de ser efectivo y perderá su interés.

El street Art adquiere un gran interés a mediados de los años 90 con la aparición de artistas como el norteamericano Shepard Fairey*¹ y su campaña "Obey"(Obey Giant) (Obedece al gigante). Organiza a partir de la imagen de un luchador de lucha libre (Andre The Giant) una campaña que fue llevada a cabo por primera vez a través de pegatinas, plantillas y pósters que se iban repartiendo entre los viandantes, capturando su atención. Se trataba, en su origen, de una especie de experimento de fenomenología social.

Este trabajo, emblemático en la historia del arte urbano, fue consolidándose e incorporando aspectos de los fenómenos sociales, como crítica del sistema. La palabra Obey (obedece) comenzó a sufrir una especie de simbiosis, servía tanto para referirse y sustituir al pseudónimo Fairey como para denominar a la obra en sí.

¹ * artista graffitero y diseñador gráfico estadounidense, su temática y estética son una mezcla de caricatura y campaña de propaganda política.



Shepard Fairey. Carteles de la campaña Obey Giant



Shepard Fairey. Carteles para la campaña presidencial de Barack Obama en 2008

El mensaje original de esta campaña, inexistente, se erigió haciendo referencia a sí mismo, sin otro significado más que el mismo medio. Sin embargo desde mediados de los noventa ha sido una de las imágenes de cultura urbana más reproducida y parodiada por otros artistas; mientras tanto, el artista responsable de esta campaña ha creado una potente empresa de merchandising con esta imagen.

Fairey fue autor de la icónica imagen de Hope (esperanza), que ayudó a Barack Obama en su campaña a la Casa Blanca.

En este contexto y con una factura muy similar a Blek le Rat, hace su aparición **Banksy**, combinando la escritura con la técnica del stencil, o por definirlo de un modo más directo, perfilándose como "plantillero".

Sobre su biografía*² poco se sabe y consideramos que no es el personaje sobre el cual haya que insistir en documentar ya que desvirtuaríamos su enigmática historia, por eso nos limitamos a recopilar los datos que, rastreando por los archivos, hemos encontrado. Esta ausencia de información biográfica ayuda a mantener la leyenda que sobre él se ha venido construyendo, por supuesto con su colaboración.

La figura de este provocador está rodeada de misterio. Se sabe que nació en Bristol y que es de raza blanca. A partir de ahí todo son conjeturas. Se cree que su nombre de pila puede ser Robert o Robin y su apellido Banks, aunque hay quien piensa que el segundo forma parte de una broma, debido a la semejanza fonética entre Robin Banks y la frase inglesa 'Robbing Banks' (robando bancos). Incluimos aquí una noticia de un diario que nos parece absolutamente significativa de cómo se genera y las contradicciones sobre las que se sostiene el fenómeno Banksy.

"Hace dos semanas, en una subasta londinense, alguien pagó más de 300.000 euros por el mural de un grafitero en el que unos monos con un cartel al cuello se ríen de los tontos seres humanos; días antes, alguien había pujado en Internet con 270.000 euros por un dibujo estampado por las buenas en una pared de Londres. El precio no incluía ni la extracción de la pintura del muro ni la reposición de la pared del (afortunado) dueño de la casa en cuestión.

² *Adjuntamos referencias bibliográficas de este autor en bibliografía de artistas

El autor de las dos obras era el mismo: Banksy, el grafitero enigmático, el más famoso del mundo, el más cotizado, criticado, admirado, perseguido y comentado. También el más misterioso, escurridizo y silencioso. Ha llenado de sus pinturas el muro de Gaza; ha entrado subrepticamente -disfrazado con barbas postizas, sombrero y gabardina de exhibicionista de chiste- en los más grandes museos del mundo para colgar obras suyas llenas de un humor cachondo al lado de cuadros venerables; ha pintado sobre cerdos y elefantes de verdad; ha hecho exposiciones multitudinarias en Los Ángeles; ha vendido cuadros a Brad Pitt y Angelina Jolie...

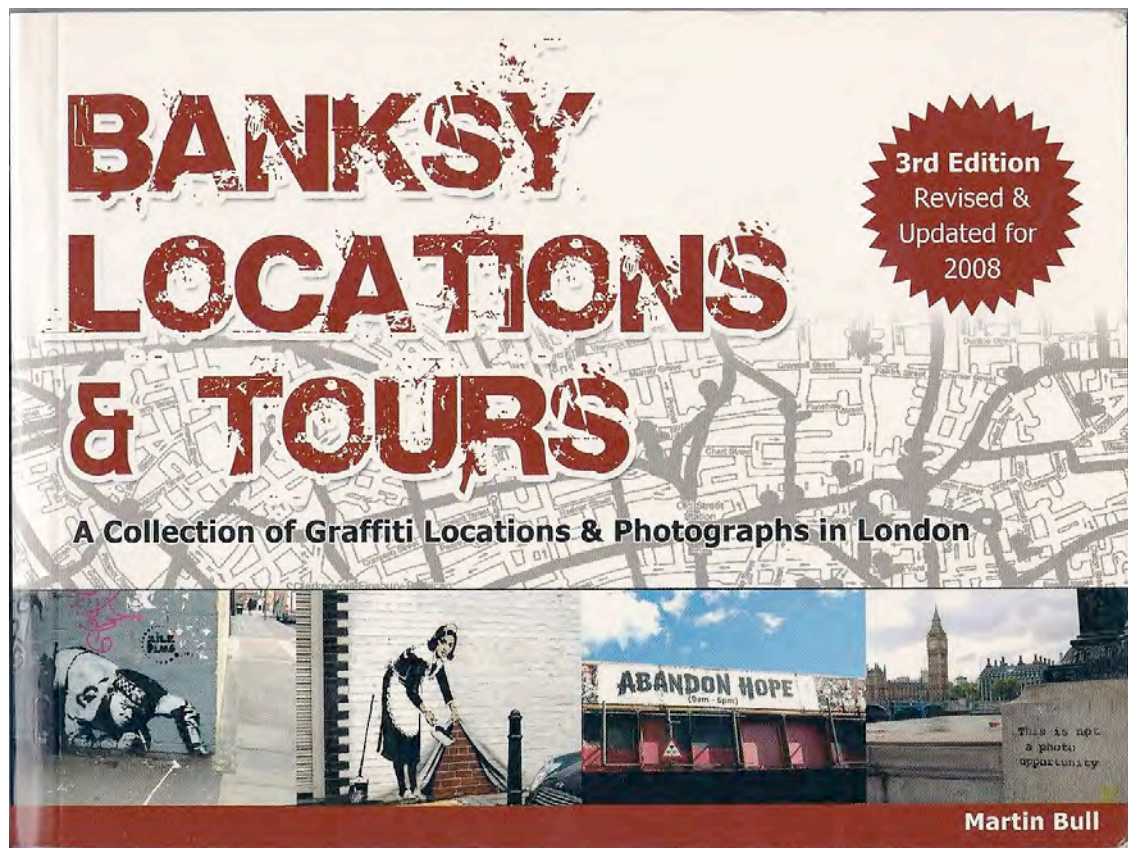
Pero nadie fuera de su círculo de amigos sabe con certeza su nombre verdadero, ni la forma de su cara, ni su estatura, ni su biografía, ni la cuantía de su fortuna (si es que tiene) ni su lugar de residencia o su número de teléfono o de fax. En Bristol, la ciudad en la que nació (aunque no se sabe en qué barrio), la mayoría de los jóvenes le adoran; la policía, en cambio, le considera un gamberro. Él se ha autodefinido como "vándalo profesional". Los turistas hacen tantas fotografías de sus dibujos callejeros como de los barcos del puerto; su libro se encuentra entre las camisetas y las catedrales de miniatura en las tiendas de recuerdos; a los empleados de la limpieza de los vagones de los trenes de esta ciudad les entregaron el año pasado una guía de arte graffitero para que aprendieran a identificar sus pintadas y conservarlas."³

El arte callejero de Banksy está distribuido por ciudades de todo el mundo pero su centro de actividad favorito es Londres, ciudad en la que existe ya toda una guía turística para realizar un tour por los lugares donde Banksy estampó sus huellas. Sus pintadas en los muros de la ciudad son galardonadas con importantes premios dentro del Reino Unido, un gran honor que nunca ha podido agradecer en persona por ser, añadiendo una contradicción más a este fenómeno, uno de los artistas más perseguidos por Scotland Yard.

³ http://www.elpais.com/articulo/cultura/huellas/Banksy/elpepucul/20080302elpepicul_1/Tes



Banksy. Plantilla en Londres

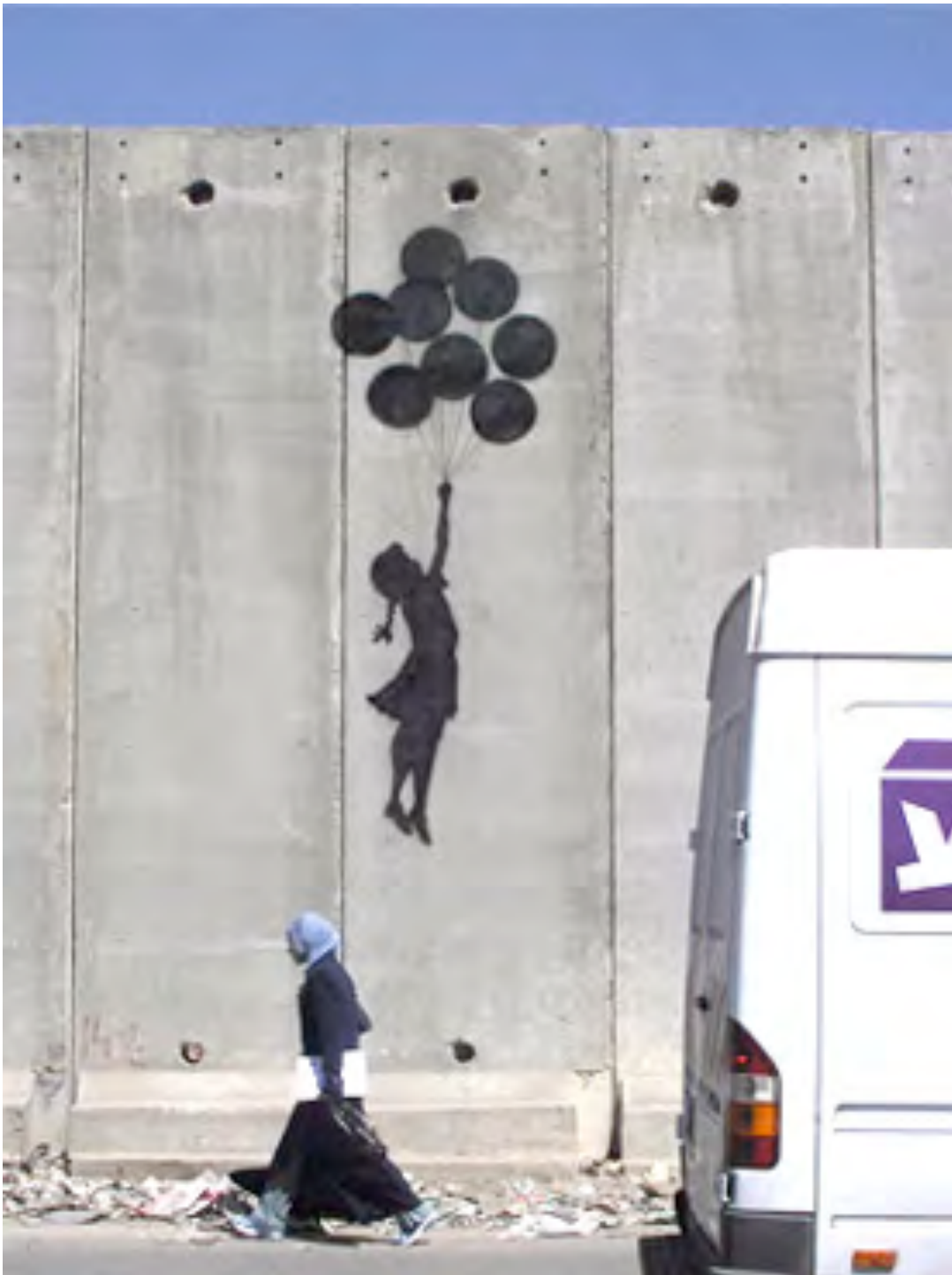


Guía del Tour Banksy. Ciudad de Londres

Podemos manifestar que la ambigüedad sobre la personalidad de este plantillero lo sitúa en un terreno turbio que se mueve entre la provocación con una finalidad de lucha social y el oportunismo, según quien hable de él.

Lo cierto es que Banksy es una de las figuras capitales de la plástica postmoderna y su cotización sigue subiendo como la espuma en las casas de subasta, hasta las cuales llegan sus murales cuidadosamente extraídos de las paredes.

Los muros de varias ciudades están llenos de testimonios de su presencia a base de ratas gigantescas, ángeles fumadores y paisajes que hablan de libertad. Buen ejemplo de ello es la intervención que llevó a cabo en 2005 sobre el muro levantado en Cisjordania por Israel en los territorios ocupados de Palestina, concretamente en Belén, Ramala y Abu Davi.



Banksy. Plantilla en muro que separa Israel de Palestina



Banksy. Plantilla en nueva Orleans. 2005

Realizó en 2005 una serie de piezas en la ciudad de Katrina (Nueva Orleans), inundada por las aguas del lago Pontchartrain, para rendir así homenaje a los ciudadanos de Nueva Orleans.

Sus obras, de carácter irónico, son una representación visual que se instala en el espacio del espectador (la ciudad), para realizar a través de su lenguaje una reflexión crítica que en ocasiones lleva al extremo hasta convertirla en despiadada.

Existe una temática que se **repite** en los recorridos a lo largo de sus proyectos: Ratas callejeras, escenarios de foto o lugares donde los turistas desearían fotografiarse y en los que el interviene, para así interferir con ese deseo; soldados, niños con armas, máscaras antigás o chalecos antibala, policías..., suelen ser algunas de sus temáticas más recurrentes.

RELACIÓN CON LOS MEDIOS GRÁFICOS



Banksy. Plantilla en pared. Londres



Nancy Spero. Let the Priests Tremble...1998/2008.
Instalación, Ikon Gallery. Birmingham, 1998

Formando parte de su repertorio de intervenciones sobre el espacio urbano, nos parece muy inquietante este trabajo de Banksy, y no podemos por menos que enlazarlo con la imagen de la obra *Let the Priest Tremble* de Nancy Spero, con la que finalizamos el análisis de esta autora.

Podemos observar la similitud de la ubicación del tema a través de la referencia a la ventana, que en el caso de Nancy Spero es incorporada como objeto real, sobre la cual se establece un diálogo en relación a las plantillas de las siluetas femeninas. En el caso de la obra de Banksy, la ventana aparece como espacio simulado a través del cual se establece toda la narración.

Plantean ambas obras la misma situación de espacio ilusorio, a través del cual se trata una temática muy próxima entre sí, referidas a aspectos de ocultación, desvelamiento, sexo, liberación, y entorno femenino.

En ambos autores la utilización del **muro como soporte** es un hecho, y por supuesto que las conexiones entre ambos no parecen muy alejadas, sin entrar en consideraciones más amplias sobre otro tipo de aspectos que les diferencian, como pueden ser, por ejemplo, aquellos que se refieren a su presencia en el contexto artístico.

Pero arriesgándonos un poco más, vamos a establecer otro vínculo, aunque pudiera parecer una pirueta demasiado atrevida en nuestro estudio, uniendo el mundo de los grabadores (entalladores) de los primeros incunables, que realizaban sus imágenes en el medio de la xilografía, con la actividad que desarrollan los autores del graffiti o arte callejero de la actualidad.

Sin duda alguna la distancia temporal de ambos contextos delimitan ámbitos sociales y referencias culturales bien distintos, sin embargo a medida que nos adentramos en los entramados de cada uno de los campos descubrimos un buen número de razones para afirmar que no es tanta la distancia que los separa y que, muy al contrario, tal vez en la actualidad se concentren cuestiones lo suficientemente comunes como para estar muy próximos a la realidad en la que se vivió en centurias anteriores.

Existen cuestiones de tipo formal que hacen que ambos contextos estén muy próximos y conectados entre sí.

Aunque el bote de spray ha sido hasta ahora la herramienta tradicional, al ser la que literalmente produce efectos de grafismo, y que aún hoy en día sigue siendo instrumento habitual, se han ido incorporando, otros recursos y materiales que se han servido de la **plantilla** como elemento para la creación de las formas y diseños.

La denominación dentro del "Street Art", de forma más específica "Post-Graffiti", se define como una ampliación del arte urbano, y aparece a mediados de los años 90 englobando los trabajos realizados por artistas, que manifiestan sus acciones en la calle, por medio del uso de carteles, plantillas, pegatinas y otras técnicas de diversa entidad, que se separan en alguna medida del graffiti, en el sentido de que no se limitan exclusivamente al grafismo gestual.

Es importante para nosotros diferenciar estos dos aspectos del arte callejero, pues ambos operan en registros muy distantes.

El **graffiti**, que se sirve del spray como herramienta, mantiene las connotaciones del gesto como manifestación de su lenguaje, y la incorporación de la huella personal del autor, su presencia y autoría, que habitualmente registra como firma.

El **stencil**, como lenguaje que se sirve de la plantilla o estarcido, opera en el registro del signo, distanciando y ocultando al autor al no operar con el gesto, sino con la forma de contorno, nítidamente perfilada, ajena y separada del trazo de la mano de su autor.

El trabajo de Banksy, se desarrolla fundamentalmente en el terreno de la plantilla, y por ello nos interesa especialmente.

La plantilla como elemento construido, ajeno a la estampación sobre el muro, opera como matriz, al igual que el taco de madera. En ellas se registra la imagen que puede ser susceptible de transportarse y estamparse a cualquier lugar del planeta.

Los plantilleros incorporan sus imágenes en diferentes lugares, pues la imagen permanece en la plantilla que actúa como matriz.

Esta situación específica de la obra múltiple nos acerca aún más el mundo del grabador en madera al del plantillero callejero.

La incorporación en diferentes soportes y contextos de la misma imagen impresa, recordamos, lo vimos presente en algunas obras de los primeros libros impresos, como la famosa Crónica de Nuremberg, pero también en la obra de artistas plásticos como Anselm Kiefer, en alguno de sus trabajos, como *La batalla de Herrmann* o *En el Rin*.

En cualquier caso, ambos lenguajes, graffiti de spray o stencil, van a operar en el mismo ámbito y sobre los mismos soportes: muros y espacios urbanos, que registran intervenciones de autores anónimos, pero que parecen reclamar su lugar de expresión y visibilidad pública.

En este contexto actual, resulta paradójico que en momentos en los cuales la pintura disminuye su presencia en salas de arte y museos, sea la calle la que mantenga su vitalidad creativa. La ciudad pasa a ser el soporte y el objeto de todo tipo de representación artística, convirtiéndose así en el lienzo al cual se incorporan todas las manifestaciones artísticas con absoluta naturalidad.

Para situar el trabajo de Banksy en el contexto del arte callejero, y trasladarlo al contexto del grabado, nos parece muy interesante vincular aquí referencias que operan en un espacio intermedio y que sirven de nexo de unión entre ambos.

Nos encontramos en el transcurso de nuestra investigación con el proyecto *Paper Politics*, a través del cual constatamos la actualidad de nuestros planteamientos.

Este proyecto (*Papers politics*) es el resumen, a través de una importante colección de obras de arte de más de 200 artistas contemporáneos, comprometidos social y políticamente, sobre la base de una exposición y publicación que ha recorrido una docena de ciudades en América del Norte.

En esta selección de trabajos se han incorporado fundamentalmente obras realizadas en los tradicionales sistemas de impresión, así como fotografías, plantillas y graffiti de los diferentes autores.

En los textos que se incorporan al libro de la exposición se tratan los aspectos que realmente ponen de actualidad estos lenguajes, arcaicos en su origen, pero absolutamente contemporáneos y reclamados por el individuo contemporáneo, que abrumado por la imagen tecnológica, desprovista de identidad, ya solo es capaz de sentirse sorprendido ante una tinta estampada en cualquier lugar de la ciudad, como huella e indicio de que otro ser humano la depositó allí.

Lo sorprendente para nosotros en este proyecto(*papers politics*), es su planteamiento de base, en el que se valoran cuestiones como la factura y la entidad visual de una obra realizada de modo directo, obtenida a través de los procesos manuales, donde el linóleo fue tallado, el cobre mordido y el papel fotográfico sumergido y tratado manualmente.

Estos tipos de grabado tradicional no son hoy en día una forma muy dominante de la comunicación, y menos en contextos del arte más moderno y provocador, sino que, muy al contrario, a menudo se ven incapacitados para competir con las abrumadoras tecnologías que inundan nuestro paisaje visual, producido digitalmente por matrices virtuales construidas a base de puntos e imágenes electrónicas parpadeantes.

Estas imágenes artesanales del mundo de la impresión parecen no poder competir en la actualidad con el poder seductor de las que ofrece la televisión o la pantalla que nos asoma al espacio infinito de la red.

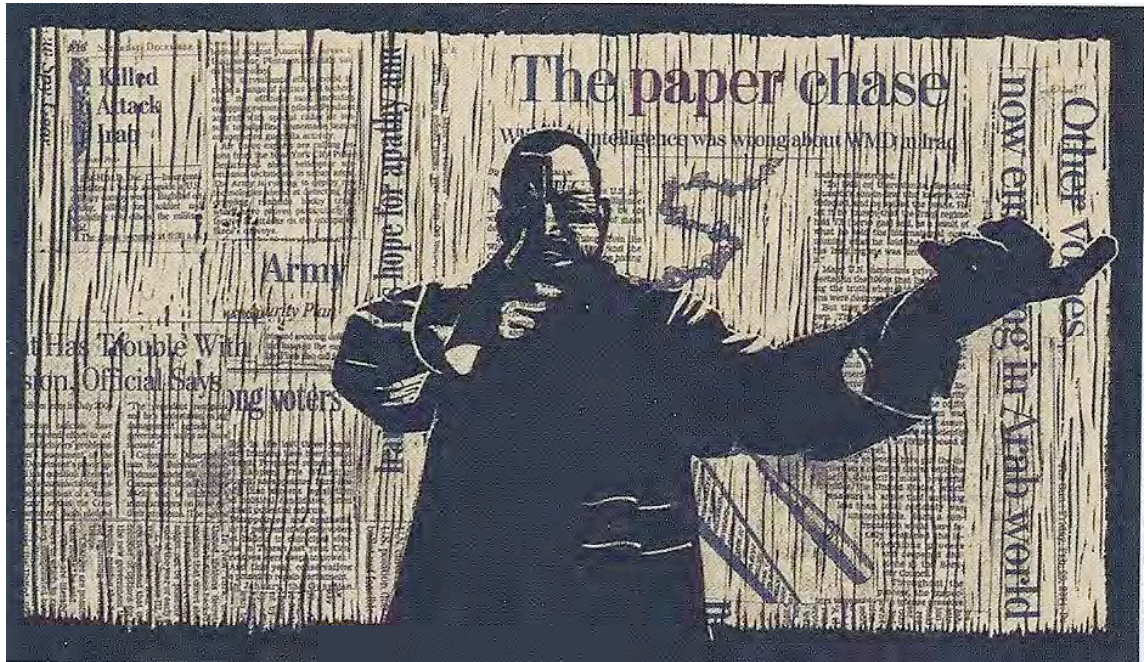
En cambio, y tal vez por marcar la diferencia, el **poder de efecto y captura visual** que hoy en día provoca un stencil, pegatina o imagen impresa por medios manuales, es infinitamente mayor; sin duda "gracias a su fracaso", después de intentar competir con el entorno tecnológico.

Del texto de la publicación que acompaña a este proyecto, y sobre el cual hemos realizado una pequeña traducción, destacamos las declaraciones de su comisario, impresor y plantillero Josh MacPhee, al manifestarse en este sentido de un modo muy consecuente:

"Hay una contradicción aquí. Nuestras imágenes pueden destacar del conjunto pero solamente si las imprimimos a mano en pequeñas cantidades. Si el objetivo del grabado político es comunicar ideas, y queremos que esas ideas alcancen a la mayor cantidad posible de gente, ¿tiene realmente sentido imprimir pósters manualmente en la era de la producción masiva?. Esta es exactamente una de las muchas cuestiones que continuamente me llevan a la impresión manual. Hay algo en el acto de extender tinta en un bloque de madera, o sacar tinta a través de una pantalla con una escobilla de goma, que puede crear una potente conexión entre el grabador, los grabados y la audiencia. No estoy nada seguro de lo que puede hacer esta conexión. He preguntado a muchos de los artistas de este libro por qué todavía continúan imprimiendo a mano, y encontrarás sus respuestas a lo largo de este libro.

Mi propio interés en el grabado empezó en la calle. Empecé a interesarme en el estarcido callejero después de ver arte estarcido en el libro "la Tercera Guerra mundial ilustrada", y rápidamente me obsesioné con esa forma de arte. Durante quince años regularmente estarcí imágenes directamente en la calle a lo largo del país. También intenté hacer linóleos y actualmente soy un activo impresor de pantallas. En el núcleo de mi interés en todas estas formas de grabado está su simplicidad, accesibilidad y encanto barato. Se pueden hacer cientos de copias de un grabado en un par de horas, y entonces dárselo a amigos e intentar venderlos baratos en la calle. Un vistazo rápido a las principales calles de la mayoría de áreas

urbanas demuestra que no soy el único que siente que hay potencia en las muestras públicas del grabado."⁴



Enrin Hall. "Paper Chase".serigrafía y linóleo. 35,5 x 49,5 cm. 2003

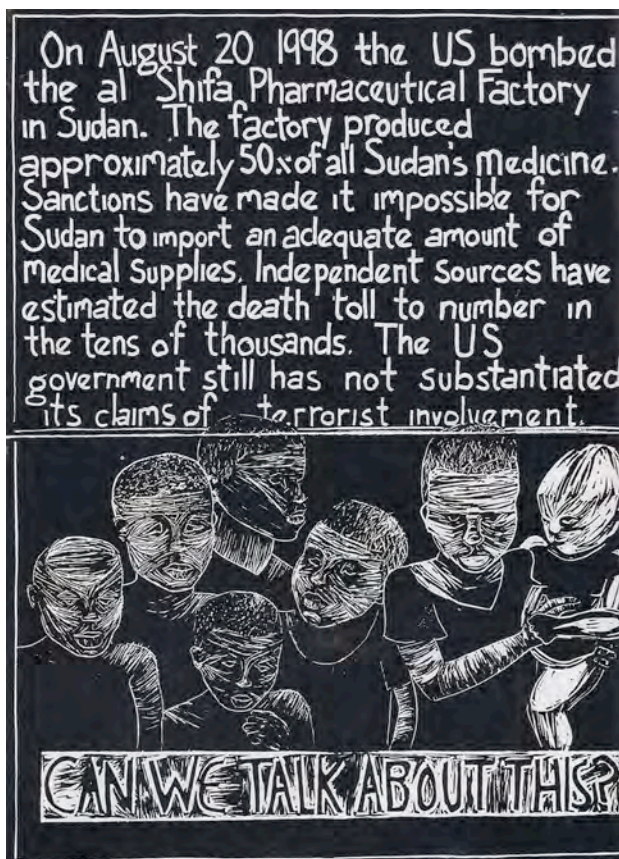
Esta exposición se organizó, como evento, por primera vez en Chicago en 2004, como una estrategia para conseguir fondos entre un pequeño grupo de artistas callejeros del que formaba parte el propio Josh Mac Phee; fue una especie de experimento en el que se utilizaron los contactos de una red de artistas jóvenes que estaban utilizando el grabado y los medios gráficos con fines, en cierta medida, comprometidos social y políticamente. No se realizó en una galería de arte, sino en las oficinas de la revista "En estos tiempos", de donde surgió la asociación de artistas *Do it Yourself* (hazlo tú mismo), a partir de la idea de que los artistas pueden hacer sus propias exposiciones, sin

⁴ * Traducción personal del texto citado.

Josh Mac Phee: "Politics on Paper", en : Paper politics: Socially Engaged Printmaking Today. Oakland: PM Press, 2009 p.p. 6-7

galerías, comisarios profesionales o ricos coleccionistas de arte. La respuesta a la exposición fue abrumadora, y las ventas espectaculares. Se organizó de nuevo en Seattle, en donde se amplió la propuesta a 174 artistas que trabajan en el mundo del diseño de pósters de contenido punk y grabadores de trayectoria aún más consagrada. La exposición ha ido creciendo en número de artistas, obras y recorrido expositivo en diferentes ciudades de América como Texas, Cortland, New York; Milwaukee, Montreal, Portland, Oregón, Syracuse, Virginia o Wisconsin.

Nos parece interesante destacar el interés de este proyecto en nuestra actual "época de la reproductibilidad tecnológica", para constatar una vez más la actualidad y necesaria participación de otros lenguajes que sean capaces de devolvernos y detenernos la mirada en puntos de atención estables, frente a la inestable y fugaz imagen de la pantalla.



Emily O'leary. "Can We Talk About This"? (¿podemos hablar de esto?). Linoleo 45,7 x 60,9 cm. 2003
Obra de la exposición *Papers Politics*



Amos Paul Kennedy, Jr. "Rosa Parks". Tipografías (letterpress). Serie de nueve estampas 31,7 x 48,2 cm. 2005
 Obras de la exposición *Papers Politics*



Chris Stain. "Winter in America".. Stencil (estarcido) 34,2 x56,5 cm. 2006
Obra de la exposición *Papers Politics*



Banksy. Plantilla urbana

Volviendo al contexto de la calle, al principio los artistas del arte urbano utilizaban su nombre real o sus apodos como seña de identidad, pero poco a poco comenzaron a aparecer los primeros pseudónimos. Estas estrategias, de algún modo, manifiestan una necesidad de **significarse** tras ese aparente ocultamiento y clandestinidad.

Esta extraña relación del creador con su trabajo, la encontramos también curiosamente reflejada en un contexto artístico socialmente conflictivo, como fue el arte conceptual desarrollado en Moscú entre los años 60-90, como encontramos en este texto de Bobrinskaia:

"Entre el artista conceptualista y su trabajo se conserva siempre una distancia que excluye la posibilidad de que coincidan el autor y su obra. Los conceptualistas moscovitas inventaron un método especial de creación en el que el autor trabajaba

bajo el nombre del artista - personaje - un protagonista creado por el propio artista. A menudo, el lenguaje representativo - visual que utilizan los conceptualistas en sus obras es atribuido a los personajes, de quienes se cuenta una historia inventada por los artistas. Así, Vitali Komar y Aleksandre Melamid pintaron a principios de los años 70 varios cuadros bajo el nombre del pintor, inventado por ellos, Apelles Zablov -un artista abstraccionista del siglo XVIII-. Los cuadros se acompañaban de textos que imitaban las publicaciones científico artísticas sobre el inesperado descubrimiento de un nuevo artista y de materiales "de archivo": cartas y documentos".⁵

La idea del relato como construcción del mito del artista subyace aquí. Si como define Eugenio Trías⁶ en su ensayo *El artista y la ciudad*, admitimos que el hombre carece de lugar e identidad, por lo cual es capaz de construirse cualquier escenario y que por esa misma defectuosidad puede elegir ser cualquier personaje, y hacer consigo mismo lo que quiera, entramos directamente en el contexto del mito del **artista clandestino** que nos ocupa, a través de la figura de Banksy.

El hombre necesita del **relato**, de las historias, para poderse situar en la realidad. De esto y otras cosas nos habla Christian Salmon en su libro *Storytelling*, en el que plantea la necesidad del público de comprar historias; "una marca es una historia", viene a decirnos:

" De aquí al 2020, el próximo estado fundamental de desarrollo de la sociedad será la "era de los sueños". Todos los productos contarán pronto una historia a los consumidores(...) En la sociedad de los sueños, nuestro trabajo estará dirigido por historias y emociones". (...) "My life, my card": el slogan de la campaña de American Express consiste así en asociar el uso de la tarjeta de crédito a los episodios memorables de nuestra vida, hasta hacer de la utilización de la tarjeta uno de esos episodios. El objetivo del marketing narrativo ya no es simplemente

⁵ Ekaterina Bobrinskaia, *et al.*: *La ilustración total. Arte conceptual de Moscú 1960-1990*, (catálogo de exposición).-Madrid: Fundación Juan March, 2009, p. 47

⁶ Eugenio Trías: *El artista y la ciudad*.- Barcelona: Anagrama, 1997

convencer al consumidor de que compre un producto, sino sumergirlo en un universo narrativo, meterlo en un universo creíble. Ya no se trata de seducir o de convencer, sino de producir un efecto de creencia "⁷

El fenómeno Banksy tiene una historia, y es la **ausencia del autor**, ha creado su marca, su historia, y se ha vuelto creíble, de ahí su éxito.

Esta paradoja de la falta de presencia del graffitero, para reclamar la existencia, nos hace sospechar que **la base del arte urbano reivindica ante todo la autoría**.

De hecho, uno de los elementos más relevantes en la historia del graffiti ha sido **la firma** como símbolo de **autenticidad**. "*The name is the faith of Graffiti*" (La firma es el credo del graffiti), así definió el escritor estadounidense Norman Mailer en 1973 el trabajo urbano de un sprayer.

Para los artistas gráficos, el nombre, la firma o la huella de autor a través de su gesto, ha tenido un significado muy complejo como ya hemos visto a lo largo de nuestra investigación. Pero sin duda supone la existencia de una marca como único certificado de autenticidad.

Para el ser humano, el acto de dejar su nombre escrito sobre la pared es una de las manifestaciones más primitivas como forma de comunicación, tanto es así que, en situaciones de encarcelamiento o falta de libertad, los rehenes siempre han dejado sus letras o sus marcas como necesidad de dejar huella, de manifestar su presencia, tal y como se traduce en este texto que nos parece altamente evocador de Castillo:

"A su lado, otras escrituras más inmersas en el yo. Escritos de este porte contienen todos los ingredientes que hacen del escribir una forma de no morir, en definitiva, de resistencia ante la anulación y despersonalización acarreada por el encarcelamiento."⁸

⁷ Christian Salmon: Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes.- Barcelona: Península, 2008, p.p. 61-63

⁸ Antonio Castillo Gómez: Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los siglos de Oro.- Madrid: Akal, 2006, p. 146.

La temática del arte callejero ha estado ligada especialmente a la lucha social y la protesta política. De hecho, su específica ubicación en los lugares públicos, y el producirse como medio de actuación espontánea, es una transgresión a los límites de lo establecido, convirtiéndose en objeto de debate y cuestión política a través de mensajes subversivos o de crítica social.

Banksy es un auténtico héroe de la protesta y la reivindicación. Es sin duda alguna el espíritu de la contradicción al plantear una doble imagen tras su ocultamiento. Sus actividades plásticas van desde "acciones" que tienen su antecedente más cercano en los movimientos artísticos de los 60, hasta la venta de pinturas en la galería de su agente oficial, Steve Lazarides.

De este modo su nombre es controvertido y genera permanentemente debate y polémica. Así es capaz de generar con la misma intensidad reacciones de la más absoluta devoción y odios viscerales.

En una entrevista publicada en el libro *Stencil Graffiti* de Tristán Manco en 2002, Banksy define su trabajo con estas palabras:

"Intento averiguar cuánto poder político y social tienen mis obras. Cuando tengo un buen día creo que puedo cambiar el mundo, destapar a los gobiernos corruptos y alimentar a los niños(...) Ser escritor de graffiti es una de las maneras más honestas de ser artista, no recibes habitualmente dinero por hacerlo, no necesitas una educación específica para entenderlo y no hay que pagar un canon de admisión"*⁹.

Su iconografía anticapitalista, así como sus declaraciones, chocan de frente con los trabajos remunerados que hace por encargo de grandes firmas internacionales como Puma y la cadena MTV, incluso en colaboraciones remuneradas para organizaciones benéficas como Greenpeace. También publica libros con títulos tan sugerentes como "*Golpeando tu cabeza contra una pared de ladrillos*", donde recopila imágenes de sus graffiti más importantes.

⁹ *Tristán Manco es escritor y diseñador del Reino Unido. Especializado en dirección de arte, conservación y publicación.
Tristan Manco: *Stencil Graffiti*.- Londres: Thames and Hudson, 2002

El documental "*Exit through the gift shop*"*¹⁰ (salida a través de la tienda de regalos) dirigido por Banksy, muestra algunas de las escenas y trabajos más interesantes de las nuevas tendencias del street Art y de algún modo plantea su tesis sobre la mercantilización del arte. En ella aparece el propio Banksy encapuchado cubriéndose el rostro y con la voz distorsionada, manteniendo una vez más seguro su anonimato.

La contracultura, a través de la historia, ha sido consumida por el capitalismo y hasta el escurridizo Banksy, que evita responder entrevistas*¹¹ y bombardea las calles con iconos antiimperialistas, debe permanecer alerta para prevenir la pérdida de su integridad.

Su trabajo se cotiza a precios muy elevados, sobre todo cuando consigue colocar su *Early man Goes to Market*, bajo el nombre de *Banksymus Maximus*, en la galería 49 del Museo Británico.

Algunas de las instituciones más veneradas del mundo del Arte tampoco se han librado de sus intervenciones, burlando todos los controles de seguridad. Los visitantes de museos como la Tate Gallery londinense, el Museo de Arte Moderno, el Museo Americano de Historia de Natural, el Museo de Brooklyn o el MOMA de Nueva York han visto las obras de Banksy colocadas entre las piezas exhibidas en sus salas.

¹⁰ **Exit through the gift shop* , fue estrenado recientemente en el festival de Cannes y proyectado en los cines de toda España desde el día 8 de octubre de 2010

¹¹ *Una de sus últimas entrevistas ha sido publicada en el País Semanal el 17 de octubre de 2010. Fue realizada por correo electrónico para seguir manteniendo su anonimato



Banksy. Intervención en el British Museum. London. (duró 8 días)

Sus intervenciones en espacios destinados al arte, ponen de manifiesto su cuestionamiento sobre la validez y consagración de la obra a través de las instituciones.

Sus primeras intervenciones consistieron en producir parodias de obras de arte o antigüedades que logró colocar sin permiso en los más conocidos museos del mundo, y luego agrupadas bajo el nombre de *Crude Oils, a gallery of re-mixed masterpieces: vandalism and vermin*. Las expuso en una acción claramente de ataque a las galerías de arte, al contexto del arte en sí mismo y en cómo es dirigido éste al espectador.

En esta serie realizó algunas obras como "reinterpretaciones" de la obra de *Los nenúfares* de Monet, *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, o *Los Girasoles* de Van Gogh.

Banksy representa en nuestra investigación un elemento muy interesante, por lo que supone de actualidad su figura enigmática.

A través de su emblemática personalidad se trasluce una situación de cambio en los contextos de la comunicación que nos cuestiona desde una óptica nueva el problema del autor. Como un juego o como una rebeldía, la necesidad de la reafirmación, la presencia y singularidad de un rastro humano, parecen ser una de las reivindicaciones de nuestra época actual.



Banksy. plantilla/intervención urbana

Pero **el autor siempre queda enmascarado por el lenguaje**, es la obra la que realmente habla, tal como Polke ha dejado que sea la obra la que se autorealice y se convierta en protagonista.

Reflexionando en este punto, encontramos este elocuente texto de Casacuberta y Escudero sobre la disolución del concepto de autor y que incorporamos aquí:

"¿Realmente es importante saber quién escribe? ¿Qué importa saber quien habla? ¿Todavía tienen sentido hablar de autor?. Desde la óptica del estructuralismo y de la lingüística, la idea de autor deja de tener sentido como fundador y origen de todo texto, ya que el individuo queda disuelto en el estanque del lenguaje. Como señala Barthes:

"La escritura es un lugar neutro al que va a parar nuestro sujeto, el blanco - y - negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe" ¹².

"Autor" es una categoría básicamente moderna que empieza a fraguarse a finales de la Edad Media, que adquiere plena presencia en el Renacimiento, que se consolida con el racionalismo y el protestantismo y que finalmente, se incrusta en la mentalidad positivista de la sociedad burguesa. La categoría de "autor", la importancia concedida a la "persona", el celo puesto en la "firma " gobierna buena parte de los manuales de historia del Arte y de la crítica literaria. Ahora bien, autores como Mallarmé, Proust, Mann, Joyce o Beckett empiezan a tomar conciencia de que es el lenguaje el que habla, y no el autor. Una idea que está en plena sintonía con la provocativa a la par que desconcertantes expresiones heideggerianas del tipo "el lenguaje habla", "el lenguaje es la casa del ser" o "sólo hay mundo donde hay lenguaje". Afirmaciones que hay que situar en el marco de la muerte del sujeto, de la superación de la metafísica de la subjetividad. La fragmentación del sujeto soberano de la modernidad

¹² R. Barthes: "La muerte del autor", en: Susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura, Barcelona: Paidós, 1987, p. 65, citado por David Casacuberta *et al.*, "El carácter utópico del net.art y la disolución del concepto de autor" en: Tecnoética: actas del II congreso internacional de tecnoética, *Op. cit.*, p. 322

en un archipiélago de pequeños yoes_ disueltos y fragmentados en el océano del discurso como las particiones de Rothko, las repeticiones modificadas de Warhol o la música postserial- es una manifestación más de la jibarización de una subjetividad que deja de ser garante de la verdad. En una palabra, se trata de quitarle al sujeto su papel de fundamento originario y analizarlo como una función variable y compleja del discurso. "¹³

Los artistas del graffiti plasman **huellas anónimas** por las calles de la ciudad, pero no dejan de ser huellas, rastros e indicios de que algo/ alguien las puso ahí. Juegan con la paradoja de reivindicar fuertemente su autoría a través de lo anónimo. Su firma, su marca, es la **huella del autor**.

La clandestinidad forma parte del juego transgresor, como reivindicación de otras voces, de otras formas y espacios donde poder dejar constancia y presencia.

Pero el anonimato se ve eclipsado cuando los coleccionistas y museos ofrecen altas cifras para poseer y colgar sus obras en las paredes de sus salas o sus mansiones, parece ser una de sus preocupaciones, como vemos reflejado en estas declaraciones de Banksy:

"El street- Art no es como otros movimientos artísticos, no recibe subvenciones, ni está patrocinado por ricos. Por eso sería una vergüenza que acabara como cualquier otro arte: atrapado en las vitrinas de un museo o en las paredes de las casas de los que nunca tendrán problemas de dinero"¹⁴.

Evidentemente estamos trabajando con cuestiones muy actuales y no tenemos la distancia histórica suficiente para vislumbrar cual será la situación en la que se sitúen los lenguajes urbanos para no perecer en manos del mercado.

Sin adentrarnos en esas cuestiones, que se escapan a nuestra investigación, creemos pertinente en nuestro planteamiento enlazar el mundo del arte urbano con aquellos procesos y lenguajes cuya procedencia la localizamos en los medios de impresión más primitivos, cuando el autor era completamente anónimo, y el cual subsistió dedicado a

¹³ Josep M. Esquirol: Tecnoética: actas del II congreso internacional de tecnoética, *Ibid.*, p.322

¹⁴ Banksy. Reportaje *La fuerza del arte callejero*. Por Toni García. El País Semanal. 17 de octubre de 2010

la construcción de un nuevo código de comunicación, hasta que el mundo del arte con necesidad de sello de autor lo sacó de su anonimato.

Desde luego no era la misma situación, ni objetivo, la de los entalladores que realizaban sus tacos de madera en la clandestinidad obligada de sus talleres, no era esta una situación elegida, y mucho menos sus actitudes eran de rebeldía social (al menos a juzgar por los datos que poseemos); pero sí existe una búsqueda de su reflejo por parte del artista urbano contemporáneo, posiblemente sin tener conocimiento de estos hechos. Existe una necesidad de proyección que repita aquella situación de anonimato y clandestinidad, que construya **un mito** y que a través de su huella y su trazo quede constancia de autoría. Se produce una situación similar a la del siglo XVI en Alemania, tras la muerte del emperador Maximiliano (impulsor del grabado en madera en esta época), al aparecer tras los tacos de madera los nombres de los grabadores que realmente tallaron los tacos: Jerónimo Resch, Jan de Bonn, Cornelio Liefrinck, Josse Negker, Miguel Wolgemut, y muchos otros. Nombres que trabajaban hasta entonces en absoluto silencio, aparecen incorporados ahora, "como sello de garantía", vinculados a los más prestigiosos artistas del momento, en un nuevo mundo que les otorga el privilegio de pertenecer a las más altas esferas de la creación artística.

En cualquier caso, anónimos o autores, lo que deja constancia de su existencia son las huellas de sus imágenes.

Conclusiones

De la presente investigación se desprenden una serie de conclusiones relevantes, no tan sólo para entender la presencia de conceptos y aspectos propios de la xilografía y del campo operativo de las artes gráficas en los lenguajes del arte contemporáneo, sino también para situar algunas de las inquietudes y temas presentes en el debate general del arte actual.

Sin duda existen conceptos propios del ámbito de la gráfica y en concreto de los derivados del medio xilográfico que están inmersos en los contextos generales del arte contemporáneo. A través del análisis realizado a lo largo de esta Tesis en base a los conceptos de autoría, fragmentación, lenguajes y extensiones de los medios, nos es posible establecer las siguientes afirmaciones:

1. El concepto de AUTORIA se manifiesta como preocupación en los procesos de creación actuales, al igual que se manifestó con los primeros documentos impresos, planteándose desde muchas perspectivas diferentes su compleja y cuestionada función.

Por un lado, en el ámbito de la gráfica tradicional el objeto de la creación tiene su origen en un elemento físico (matriz) y el producto de la creación mantiene una identidad autógrafa, a pesar de su condición múltiple. Por otro lado, en los procesos de reproducción digital contemporáneos, la inexistencia de matriz física desvincula el producto de la creación autógrafa, generando un producto clonado. La obra de arte en las redes de comunicación electrónicas se presenta como un hecho anónimo, colectivo, a menudo fragmentario y multifacético.

La creación de la figura del autor en la antigüedad respondería más que nada a intereses religiosos (catolicismo), e iría dirigido a la necesidad de institucionalizar un discurso. Mientras que en la actualidad el autor se vincula a la producción para el mercado, principalmente a partir del siglo XIX, de tal modo que la autoría entra a formar parte de la economía.

Las propuestas de los creadores plásticos contemporáneos se manifiestan en diferentes direcciones sobre su interés en el concepto de autor, incorporándolo como contenido de su discurso, tal y como observamos más destacadamente en algunos de los autores de nuestro estudio.

Sigmar Polke: Con una propuesta que revisa la propiedad de la obra asumiendo la mezcla de lenguajes como identidad.

Nancy Spero: Reivindicando la autoría femenina a través del soporte, y en la que el concepto de múltiple se incorpora como estructura rítmica en sus imágenes.

Bárbara Kruger: Disolviendo la figura del autor en el texto manufacturado, dejando la obra abierta al lector.

Rosemarie Trockel: Construyendo con la ambigüedad del signo en contextos donde las restricciones de género (masculino o femenino) pasan a territorios indefinidos, en los cuales la máquina actúa como elemento autógrafo.

Donald Judd: A través de un lenguaje desprovisto de aspectos anímicos o psicológicos de autor. Y en el que la seriación es la base de su trabajo.

Banksy: La marca de su autoría se fundamenta, precisamente, en su radical anonimato.

Georg Baselitz: Para el cual el concepto de original o copia no parece un problema y desarrolla su proceso en una permanente copia de sus propias obras.

2. En los LENGUAJES de la imagen xilográfica encontramos diferentes niveles de iconicidad en la representación de las imágenes, pudiéndose construir éstas a través del gesto como trazo o bien como signo por su contorno, implicando procesos de percepción diferentes. El desarrollo de estos lenguajes ha generado interesantísimos estudios y aportaciones de nuevas técnicas, y éstas a su vez de nuevos lenguajes. Los lenguajes contemporáneos, cargados de información como medios de alta definición, alejan al espectador no implicándolo en el proceso de la comunicación. Los medios de baja definición, como la xilografía, ofrecen en el mundo contemporáneo una mirada diferente a través de una lectura pausada.

Sin duda los medios y lenguajes contemporáneos son herederos de los códigos comunicativos del pasado y la presencia de un medio de alta o baja definición afecta el proceso de la comunicación, no sólo en el hecho estético sino también en su proyección

como mensaje que modifica las estructuras del pensamiento. El medio es el vehículo a través del cual se organizan y modifican los procesos de la comunicación. Así se refleja en la obra de:

Georg Baselitz: Interesado en el control del trazo hasta el extremo de llevarlo al nivel de signo. Apoyando esta descodificación de los trazados la inversión sus imágenes.

Rosemarie Trockel: La descontextualización de los signos que incorpora en sus obras se produce al alterar los soportes en los que los ubica, siendo el medio componente inequívoco del mensaje.

Donald Judd: Construye en sus series gráficas un sistema normalizado de signos, necesitando su lectura la máxima atención e implicación del espectador.

Anselm Kiefer: retoma el medio xilográfico como lenguaje que representa la historia de su país.

Jaume Plensa: Implica al espectador en su obra, planteando la universalidad del signo a través de la fusión de los diferentes alfabetos de las escrituras.

Bárbara Kruger: Propone una amplia gama de variables interpretativas sobre las convenciones de la comunicación, fundiendo en una sola lectura el texto y la imagen.

Sigmar Polke: Sus "errores de impresión" ponen en evidencia cómo se producen los errores de percepción, en un mundo imperfecto socialmente.

3. El concepto de FRAGMENTACIÓN de la imagen que inicia la técnica del Camafeo, abre todo un campo operativo de creación que se extiende al arte contemporáneo a través de las estructuras del pensamiento y de los nuevos lenguajes tecnológicos.

El mundo fragmentado del imaginario contemporáneo, es heredero de la pérdida de la matriz única como soporte de la imagen que se origina en el siglo XVI con la técnica del Camafeo. La desintegración de la matriz única tiene su proyección inmediata en las aplicaciones informáticas, en las acciones de cortar y pegar y la visión por capas.

La fragmentación de la imagen permite articular el mensaje de la comunicación en estructuras nuevas, las cuales son capaces, a su vez, de modificar los códigos perceptivos. La obra colectiva, fragmentada, multifacética, anónima en ocasiones y muchas veces fugaz, responde al modelo de la posmodernidad. Esa fragmentación de la

obra, que fracciona y debilita la autoría, amplía y permite también la selección de lecturas e interpretaciones, con lo cual se sitúa en un sistema más abierto y libre.

El concepto de fragmentación sin duda podemos hacerlo extensivo a todos los autores analizados; no obstante, esta mirada fragmentaria en el arte contemporáneo se refleja de un modo destacado en la obra de:

Sigmar Polke: Incorpora la acumulación y el solapamiento de diferentes iconografías que toma como referentes de su imaginario, en una acción consciente del mundo multidireccional y fragmentario.

Anselm Kiefer: A través de la incorporación de la misma imagen trasladada a diferentes soportes, asume la condición de la matriz como algo fragmentario, móvil.

Bárbara Kruger: A través de sus collages de textos e imágenes, la acción de cortar y pegar está absolutamente presente en su obra.

Nancy Spero: Incorpora la matriz a diferentes soportes, asumiendo la pérdida del soporte único, junto con la interconexión de lenguajes e iconografías de diferentes épocas.

Banksy: La matriz (plantilla) es absolutamente móvil, vinculada al soporte sólo como significante, viajando por diferentes lugares de la geografía.

4. La xilografía ha extendido su lenguaje a través de la historia y está presente en los procesos de creación del arte contemporáneo. Las EXTENSIONES hacia otros espacios de creación suponen para el espectador una nueva mirada y una nueva dimensión social como resultado del proceso de la comunicación.

El arte gráfico y en concreto los procesos de impresión xilográficos y tipográficos, han ocupado los espacios de la comunicación impresa, en espacios como el libro, el cartel o la publicidad. Las manifestaciones contemporáneas retoman estos registros en nuevos espacios y soportes de la comunicación, donde textos e imágenes se ponen al servicio de los nuevos lenguajes de la creación. En el imaginario contemporáneo mantiene su presencia con gran intensidad, como proceso en estado puro, o bien como extensión de éste.

Extensiones de la xilografía a diferentes espacios de creación hemos encontrado en todos los artistas analizados, tanto en los que utilizan los medios gráficos como lenguaje específico, como en los que no los utilizan.

Por todo ello consideramos que esta Tesis propone una nueva lectura de los medios gráficos incorporándolos de un modo pleno en el debate del arte como discurso estético. El estudio a través del medio xilográfico ha supuesto una grata hoja de ruta que no ha dejado de aportarnos sorpresas y conocimientos inesperados de nuevos contextos sobre los que explorar. El análisis realizado sobre los procesos de creación de los nueve artistas propuestos, a través de los filtros de los medios gráficos, formulan una integración absoluta de los lenguajes plásticos. Consideramos de gran interés la incorporación de esta mirada sobre los procesos de creación en ámbitos tan interesantes como la enseñanza en el campo del arte y sin duda alguna en el ámbito de la investigación, hacia el cual sería nuestro deseo dar continuidad, para desarrollar tantos caminos que se nos han ido desvelando.

Bibliografía general

* Para la configuración de esta bibliografía se han seguido criterios bibliográficos.

A Companion to the History of the Book / edición a cargo de Simon Eliot y Jonathan Rose.- Nueva York: Wiley-Blackwell, 2007.

ABRIL, Gonzalo: Cortar y Pegar: La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo.- Madrid: Cátedra, 2003.

Albert Einstein / Albert Einstein [et al.].- Barcelona: Crítica, 2005.

ALPERS, Svetlana: El arte de describir.- Madrid: Hermann Blume, 1987.

ARHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual.- Madrid: Alianza Forma, 1981.

ARMANI, E.: Xilografía y grabado en linóleo en las técnicas artísticas. Obra coordinada por Corado Maltese.- Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1980.

Arquitectura escrita / comisarios Juan Calatrava y Winfried Nerdinger.-Madrid: Ministerio de Cultura: Circulo de Bellas Artes, 2010.

ARREDONDO, F y F. SORIA.: Estudio de materiales: X: Varios (pinturas, plásticos, explosivos y linóleo).- Madrid: C.S.I.C., Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento, 1967.

Art and philosophy / Jean Braudillard [et al.].- Milan : G. Politi, 1991.

Art talk : the early 80s / comisario Jeanne Siegel.- NuevaYork : Da Capo Press, 1988.

Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad / Rosalind Hal Foster [et al.].- Madrid: Akal, 2006.

Arte gráfico y nuevas tecnologías: actas del simposio / dirección Javier de Blas.- Madrid: Fundación BBVA y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2003.

Arte ¿líquido? / Zygmunt Bauman [et al.].- Madrid: Sequitur, 2007.

Arte, percepción y realidad / E. H. Gombrich [et al.].- Barcelona: Paidós, 1983.

Arte y escritura /:Antonio Fernandez Alba [et al.].- Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca. 1995.

ATRIUM: Biblioteca de la Madera.- Barcelona : Atrium, 1989.

BRABY, D.: The way of wood engraving. how to do it.- Londres y Nueva York: Studio Publications, 1953.

BANISTER, M.: Prints from linoblocks and woodcuts.-NuevaYork: Sterling Publishing, 1968.

BAOWN, L. N.: Block printing and book illustration in Japan.- Londres : Routledge, 1924.

BARTHES, R.: Susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.- Barcelona: Paidós, 1987.

BATTCKOCK, G.: La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual.- Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

BATTCKOCK, G.: Minimal Art and primary meanings: a critical anthology.- Nueva York: E.P. Dutton, 1986.

BAUDRILLARD, Jean: Cultura y simulacro.- Barcelona: Kairós, 2008.

BAUDRILLARD, Jean: De la seducción.-Madrid: Cátedra, 1986.

BAUDRILLARD, Jean: El sistema de los objetos.- Madrid: Siglo veintiuno, 1988.

BAUDRILLARD, Jean: La transparence du mal: essai sur les phénomènes extrêmes .- Paris : Galilée, 1990.

BAUNNEA, F.: A Handbook of Graphic Reproduction Processes.- Nueva York: Hastings House, 1962.

BÉGUIN, André: Dictionnaire technique de l'estampe.- Bruxelles: A. Beguin, 1977.

BELLIDO ZAMBRANO, Ana: El grabado no tóxico en la escuela.- Estepona (Málaga): A. Bellido, 2004.

BENJAMIN, Walter: Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia.- Madrid: Taurus, 1989.

BENJAMIN, Walter: El autor como productor.- México: Itaca, 2004.

BERSIER, J. E.: La gravure, les procedes, l' histoire.- París: Berger-Levrault 1963.

Bibliografía del arte gráfico / dirigido por Javier de Blas Benito.- Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1994.

Biblioteca Hispánica. Obras Maestras de la Biblioteca Nacional de España. / comisarias María Cristina Guillén Bermejo y Isabel Ortega García.- Madrid: Biblioteca Nacional, 2007.

BIGGS, J. R.: Woodcuts, wood engravings, linocuts and prints by related methods of relief printmaking.-London: Blandford Press, 1958.

BIGGS, J. R.: The craft of woodcuts.- London: Blandford Press, 1968.

BLAKEMOAE, F.: Who's Who in modern Japanese prints.- Nueva York y Tokio: Weatherhill, 1975.

BLAND, David: A history of book illustration.- Berkeley: University of California Press, 1969.

BONFILS, R.: Iniciación al Grabado.- Buenos Aires: Poseidon, 1945.

BOZAL, Valeriano: Modernos y postmodernos.- Madrid: Historia 16, 1993.

BRIDGEWATER, A.: Printing with wood blocks, stencils & engravings.- Nueva York: David and Charles, 1983.

BROUDE, N.y M. GARRAD: The power of Feminist Art: The American movement of the 1970s.- Nueva York: Harry N. Abrams, 1994.

CABO DE LA SIERRA, Gonzalo: Grabados, litografías y serigrafías: técnicas y procedimientos.- Madrid: Esti-Arte, 1981.

CANETTI, Elias: Masa y poder.- Madrid: Alianza editorial, 2002.

CARO BAROJA, Julio: Algunos mitos españoles.- Madrid: Ediciones del Centro, 1974

CASTILLO GOMEZ, Antonio: Entre la pluma y la pared: una historia social de la escritura en los siglos de Oro.- Madrid: Akal, 2006.

CASTLEMAN, R. La gravure contemporaine depuis 1942.- Friburgo: Office du Livre 1973.

CASTRO, Edgardo: Pensar a Foucault: interrogantes filosóficos de la arqueología del saber.- Buenos Aires: Biblos, 1995.

CELANT, Germano: Inexpressionnisme: l'art au-delà de l'ère post-moderne.- Paris: Adam Biro, 1989.

CENNINI, Cennino: Libro del Arte.- Barcelona: Sucesores de E. Messeguer, 1950.

CIRLOT, Juan-Eduardo: Diccionario de símbolos.- Barcelona: Labor, 1991.

CLEARY, Thomas: El sutra de Hui Neng: comentarios de Hui Neng al Sutra del Diamante.- Madrid: Edaf, 1999.

COLDWELL, Paul: Printmaking a contemporary perspective.-Londres: Black dog publishing,2010

CONNOR, Steven: Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad.- Madrid: Akal, 1996.

CRIMP, Douglas: Sobre las ruinas del museo en la postmodernidad.- Barcelona: Kairós, 1986.

Un coup de livres: libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication / comisario Guy Schraenen.- Madrid: Fundación Juan March, 2010.

CHADWICK,W.: Mujer, arte y sociedad: Barcelona: Destino,1996.

CHAMBERLAIN, Walter: Manual de grabado en madera y técnicas afines.- Madrid: Hermann Blume, 1988.

CHARBONNEAU, M.: La gravure sur bois de fil. Initiation aux métiers d'art.- Quebec: Formant,1972.

CHATTO, William Andrew: A treatise on wood engraving.- Detroit: Gale Research Company, 1969.

DANIELS, J.: Printmaking.- London: Hamlyn, 1974.

DANTO, Arthur C.: Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia.- Barcelona: Paidós, 2002.

DAWSON,John: Guía completa de grabado e impresión: técnicas y materiales.- Madrid: Hermann. Blume, 1982.

De Bonnard à Baselitz: estampes et livres d'artistes: dix ans d'enrichissements du Cabinet des estampes, 1978-1988 / Françoise Woimant [et al.].- Paris: Bibliothèque Nationale, 1992.

Der deutsche Holzschnitt im 20.Jahrhundert (Xilografía Alemana en el siglo XX) / textos de Gunter Thiem.- Stuttgart: Das Institut für Auslandsbeziehungen dankt der Staatsgalerie Stuttgart. 1981-1984.- Madrid: Fundación Juan March Junio- Julio 1985.

El dominio del tiempo: Ciclo de Mesas Redondas en la Biblioteca .- Madrid: Ministerio de Cultura, 1993.

- DONJEAN, A.: Initiation á la gravure.- París: Bornemann, 1975.
- DORFLES, Gillo : Nuevos ritos nuevos mitos.- Barcelona: Lumen, 1969.
- DUPLESSIS, J.: Las maravillas del grabado.- París: Librería Hachette y C^a, 1873.
- ECO, Umberto: El signo.- Barcelona: Labor, 1976.
- ECO, Umberto: Como se hace una tesis: técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura.- Barcelona: Gedisa, 1983.
- Ein Jahrhundert des Holzschnitts. Hamburger Kunsthalle /[ausstellung und catalog, Hanna Hohl, Günther Gercken] .- Hamburgo: Hamburger Kunsthalle, 1993
- EISENSTEIN, Elizabeth: La revolución de la imprenta en la edad moderna europea.- Madrid: Akal, 1994.
- ELEXPURU, Txema: Las resinas sintéticas y su aplicación al grabado.- Bilbao: Bizkaia Kutxa, 1995.
- ELFAINK, T.: Gravure sur bois et linogravure. París, 1973.
- En torno a la posmodernidad / G. Vattimo [et al.].- Barcelona : Anthropos, 1990.
- ESTEVE BOTEY, Francisco: Grabado: Compendio elemental de su historia, y tratado de los procedimientos.- Madrid: Maxtor, 1914.
- ESTEVE BOTEY, Francisco: El grabado en la Ilustración del libro: las gráficas artísticas y las fotomecánicas.- (facsimil de la edición original de 1948) Madrid: Doce Calles, 1996.
- ESTEVE BOTEY, Francisco: Técnica de la xilografía: el duro oficio de vivir.- Madrid: Real Academia de San Fernando, 1986.
- Expresionistas Alemanes: Colección Buchheim. Textos tomados del catálogo de la Colección Buchheim del año 1973 por Wolf-Dieter Dube, Herbert Pee.- Feldafing.: Buchheim: Obra Social de la Caixa, 1981.
- Expressions: new art from Germany: Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A.R. Penck / Jack Cowart y Siegfried Gohr.- St. Louis: Prestel-Verlag Munich in association with the Saint Louis Art Museum, 1983.
- FAALEGH, J.: Engraving on Wood.- Leicester: Dryad Press, 1954.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO BARBADILLO, Eva: Hanga: imágenes del mundo flotante. Xilografías japonesas.- Madrid: Museo Nacional de artes Decorativas, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

FIGUERAS FERRER, Eva: El grabado no tóxico: nuevos procedimientos y materiales.- Barcelona: Universitat de Barcelona, 2004.

FILDES, P.: "Phototransfer of Drawings in Wood-Block Engraving" en Journal of Printing Historical Society, vol. 5, 1969.

Física general. / Santiago Burbano de Ercilla [et al.].- Madrid: Editorial Tebar, 2003.

Font family: get familiar with fonts! / dirección de Andrés Fredes.- Barcelona: Indexbook, S.L., 2009.

FOSTER, Hal: El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo.- Madrid: Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel: Tecnologías del yo y otros textos afines.- Barcelona: Paidós, 1991.

The Froehlich Foundation: German and American art from Beuys and Warhol / comisaria Monique Beudert.- Londres: Tate Gallery Publications, 1996.

GADAMER, Hans-Georg: La actualidad de lo bello.- Barcelona: Paidós, 1991.

GADAMER, Hans-Georg: El problema de la conciencia histórica.- Madrid: Tecnos, 1993.

GARCÍA MIÑOR, A.: Xilografía y xilógrafos de ayer y de hoy.- Oviedo: Diputación de Asturias, 1957.

German Art: Aspekte deutscher Kunst 1964-1994 / Wieland Schmied y Peter Weiermair.- Heidelberg : Edition Braus, 1994.

GESNER, K.: Curious woodcuts of fanciful and real beasts.- Nueva York: Dover, 1971.

GIBBIA, S.W.: Acabados de la Madera.- Barcelona: Ediciones CEAC, S.A., 1990.

GOETHE, J.W. von: Fausto.- Madrid: Espasa Calpe, 2007.

Graffiti: Arte urbano de los cinco continentes / Nicholas Ganz y Tristan Manco.- Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Graphische Sammlung.- Hannover: Sprengel Museum, 1992.

GUASCH, Ana María y Oliva BONITO: Achille: Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995.- Madrid: Akal, 2000.

GUASCH, Ana María: El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural.- Madrid: Alianza, 2000.

GUTIERREZ LARRAYA, Tomás: Xilografía: historia y técnicas del grabado en madera.- Barcelona: Sucesores de E. Messeguer, 1979.

HAMERTON, P.G.: The art of the American wood-engraver.- New York: Charles Scribners's, 1894.

HAMERTON, P.G.: Drawing & engraving. A brief exposition of technical principles & practices.- London and Edinburgh: Adam and Charles Black, 1892.

HAMMANN, J.M.H.: Des arts graphiques destines à multiplier par l'impression...- Gèneve: Joël Cherbuliez, 1857.

HAYTER, S.W.: New ways of gravure.- Londres: Oxford University Press, 1966.

HAYTER.S.W.: About prints.- Londres: Oxford University Press, 1962.

Historia del arte 4: El mundo contemporáneo / dirigido por Juan Antonio Ramírez.- Madrid :Alianza editorial, 2006.

HONOUR, Hugh y John FLEMING: Historia del arte.- Barcelona: Reverté, 1987.

HOPE, A.: Manual of wood engraving for the amateur.- Chicago: John Wilkinson, 1887.

HUTTON, W.: Making woodcuts.- Nueva York: Scopus Handbook, 1974.

La ilustración total. Arte conceptual de Moscú 1960-1990. Madrid: Fundación Juan March, 2009.

Impresiones: Experiencias artísticas del Centro I+D de la Estampa Digital / textos de Adam Love [et al.].- Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2001.

Imprenta Real. Fuentes de la Tipografía Española / comisario Jose María Ribagorda.- Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. AECID, 2009.

L'Italie & L'Allemagne: nouvelles sensibilites, nouveaux marches / Maurice Besset [et al.].- Genève: Cabinet des Estampes, Musée d'art et d'histoire, 1983.

IVINS, W.M.: How prints look.- Bostón: Houghton Mifflin, 1972.

IVINS, W.M.: Imagen Impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica.- Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

JOHNSTON, David : La madera, clases y características.- Barcelona: Ediciones CEAC, S.A., 1989.

KANDINSKY, W.: Punto y línea sobre el plano.- Barcelona: Labor, 1986.

KANT, Inmanuel: Crítica de la razón pura.- Madrid: Magisterio español, 1987.

KREJCA, Alex: Técnicas del grabado en madera.- Madrid: Libsa, 1990.

KUSPIT, Donald: Signos de psique en el arte moderno y posmoderno.- Madrid: Akal, 2003.

LALIBERTE, N.: Twentieth Century woodcuts. History and modern techniques.- Nueva York: Van Nostrand Reinold Company 1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude: El pensamiento salvaje.- Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Libros de artista / textos de Issa María Benítez Dueñas [et al].- Madrid: Turner, 2003.

LINTON, W. J.: Wood engraving. A manual of instructions.- London: G. Bell and Sons, 1884.

LYOTARD, Jean- Francois: ¿Por qué filosofar? .- Barcelona: Paidós, 1989.

LYOTARD, Jean-François: Moralités postmodernes.- Paris : Galilée,1993.

MACKLEY, G. E.: Wood-engraving.- Surray: Gresham Bocks, 1981.

MADERUELO, Javier: La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos: 1960-1989.- Madrid: Akal, 2008.

MADERUELO, Javier: La pérdida del pedestal .- Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994.

MANCO,Tristan: Stencil graffiti.- Londres: Thames and Hudson, 2002.

MANGLER, Christoph: City Language Berlin.- Berlín: Prestel Verlag, 2006.

MARCHÁN FIZ, Simón: Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna".- Madrid: Akal, 1988.

MARTIN PRADA, Juan: La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad.- Madrid: Fundamentos 2001.

MARTÍN MONTESINOS, Jose Luis y Montse MAS HURTANA: Manual de Tipografía: del plomo a la era digital.- Valencia: Camgráfico, 2002.

- MARTÍNEZ DE SOUSA, José: Pequeña historia del libro.- Barcelona: Labor, 1992.
- MARTÍNEZ MORO, Juan: La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre el conocimiento.- Gijón: Trea S.L, 2004.
- MARTÍNEZ MORO, Juan: Un ensayo sobre el grabado (A finales del siglo XX).- Santander: Creática, 1998.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia: Arte y arquitectura del siglo XX.- Barcelona: Montesinos, 2009.
- MARZONA, Daniel: Arte Minimalista.- Madrid: Diario El Pais, 2008.
- McLUHAN, Marshall: Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano.- Barcelona: Paidós, 2008.
- McLUHAN, Marshall y Quentin FIORE: El medio es el masaje: un inventario de efectos.- Barcelona: Paidós, 2009.
- McLEAN, Ruari: Manual de Tipografía.-Madrid: Tursen. Hermann Blume, 1993.
- Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo / director del proyecto Bartomeu Marí ; comisaria Sabine Breitwieser.- Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.
- MOMA: Highlights since 1980. 250 works from The Museum of Modern Art New York / edición Rebecca Roberts.-New York: The Museum of Modern Art 2007.
- MORIN, Jean: Manuel pratique du graveur sur bois.- Paris: Henri Laurens, 1961.
- NASH, Mary y Susana TAVER: Las mujeres y las guerras: el papel de la mujer en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea.- Barcelona: Icaria, 2003.
- NEWMAN, T.R.: Innovative printmaking: the making of two and three dimensional prints and múltiples.- Nueva York: Crown Pub, 1977.
- NEWMAN, T.R.: Plastics as an art form .- Philadelphia: Chilton, 1964.
- NEWTON, Ch.: Photography in printmaking.- Londres: Victorian and Albert Museum, Compton and Pitman, 1979.
- NOORDZIJ, Gerrit: El trazo: teoría de la escritura.- Valencia: Campgràfic, 2009.
- OLSON, David R.: El mundo sobre el papel: el impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento.- Barcelona: Gedisa, 1994.

Oscar Esplá y Eusebio Sempere. La construcción de la modernidad: un paradigma comparatista / Pedro Aullón de Haro [et al.].- Madrid: Verbum, 2005.

OSTERWOLD, Tilman: Pop Art.- Colonia: Taschen, 1992.

PANOFSKY, Erwin: Estudios sobre iconología.- Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Paper politics: socially engaged printmaking today / textos de Josh Macphee [et al.].- Oakland: PM Press, 2009.

PAPILLON, Jean-Michel: Traité historique et pratique de la gravure sur bois.- Paris: Chez Pierre Guillaume Simon, 1766.

PARDO, Jose Luis: Sobre los espacios pintar, escribir, pensar.- Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.

Pensar el presente. / Francisco Jarauta [et al.].- Madrid : Circulo de Bellas Artes ; Visor, 1993.(Cuadernos del Círculo 1).

PÉREZ CARREÑO, Francisca: Arte minimal. Objeto y sentido.- Madrid: Antonio Machado Libros, 2003.

Picasso. Obra Gráfica original 1930-1971 / catalogación y textos especializados Antonio Gallego Gallego.- Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.

PIERRON, S.: Le bois.- Bruselas. 1915.

PLATT, J.: Colour woodcuts.- London: Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd. 1948.

RENIE, Pierre-Lin: Le temps ciselé: en État des Lieux.- Bordeaux: Musée Goupil, 1994.

Repetición/Transformación / Comisario Michael Tarantino; textos F. Calvo Serraller [et al.].- Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.

Revolution: art of the sixties from Warhol to Beuys.- Tokyo: Museum of Contemporary Art, 1995.

ROTHENSTEIN, M.: Relief printing.- New York: Watson-Gulpin, 1970.

ROTHENSTEIN, M.: Linocuts and woodcuts.- Nueva York: Studio Vista, 1963.

RUMPEL, H.: La gravure sur bois.- Genève: Éditions de Bonvent, 1972.

SÁEZ DEL ALAMO, M^a Concepción: El grabado en color por Zieglerografía.-Bilbao: Caja de ahorros Vizcaina, 1989.

SALMON, Christian: Storitelling: la máquina de fabricar historias y formatear las mentes.- Barcelona: Península, 2008.

SATUÉ, Enric: Arte en la tipografía y tipografía en el arte: compendio de tipografía artística.- Madrid: Siruela, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de: Cours de linguistique générale.- París: Payot, 1972.

SEARA LÓPEZ, A.: Técnica de la talla en madera.- Tarrasa: Acanto,1981.

SENDER, D. M.: Wood engraving: an adventure in printmaking.- Nueva York: Virgin Press, 1978.

Signos y milagros: Niko Pirosmani (1862-1918) y el arte contemporáneo. / comisario Bice Curiger.- Santiago de Compostela : Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995.

SMITH, R. C.: The wood engraved work of Timothy Cole.- Washington D.C.: Press of Gibson Bros., 1925.

STAHL, Johannes: Street art.- Postdam: H.F. Ullman, 2009.

STERN, H. P.: Master prints of Japan Ukiyo-e Hanga.- Nueva York: Abrams, 1969.

STEVESON, Leslie: Siete teorías de la naturaleza humana.- Madrid: Cátedra, 1991.

STOLTENBERG, D. Collagraph printmaking.- Worcester (Mass.): Davis Publications, 1975.

STRATHERN, Paul: Curie y la radioactividad.- Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1999.

SUBIRATS, Eduardo: La crisis de las vanguardias y la cultura moderna.- Madrid: Ediciones Libertarias, 1985.

TAYLOR, Brandon y Toby CLARK: Arte hoy.- Madrid: Akal , 2000.

Tecnoética: actas del II Congreso Internacional de Tecnoética. / dirigido por Josep M. Esquirol.- Barcelona: Edicions Universitat, 2003.

TOKURIKI, T.: Wood-block printing.- Osaka: Hoikisha, 1969.

TORRE VILLAR, Ernesto: Ilustradores de libros: guión bibliográfico.- Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

TRÍAS, Eugenio: Lo bello y lo siniestro.- Barcelona: DeBolsillo, 2006.

TRÍAS,Eugenio: El artista y la ciudad.- Barcelona: Anagrama, 1997.

Vanguardias Rusas. / comisario Tomás Llorens.- Madrid: Fundación Thyssen - Bornemissa, 2006.

VATTIMO, Gianni: El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna.- México D. F.: Gedisa Mexicana, 1986.

VICTOROFF, David: La publicidad y la imagen.- Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Visiones paralelas: artistas modernos y arte marginal: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 11 de febrero- 9 de mayo de 1993. / textos de Bárbara Freedman [et al.].- Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993.

VIVES Piqué, Rosa: Guía para la identificación de grabados.- Madrid: Arco libros, 2003.

Von hier aus: zwei Monate neue Deutsche Kunst in Düsseldorf. / comisario Kasper König.- Dusseldorf: Messegelände, 1984.

WALLIS, Brian: Arte despues de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación.- Madrid: Akal, 2001.

WEISE, O.: La escritura y el libro.- Valladolid: Maxtor, 2005.

WEITENKAMPF, F.: American graphic art.- Nueva York: Henry Holt and Co., 1912.

WESTHEIM, Paul: El grabado en Madera.- México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1954.

WOOD, Paul : La modernidad a debate: el arte a partir de los años cuarenta.- Madrid: Akal, 1999.

WOODS, G.: Introducing woodcuts.- Londres: Blandford, 1968.

WORRINGER, W.: Abstracción y naturaleza.- México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

WORRINGER, W.: Die altdeutsche Buchillustration.- München, 1921.

WYE, Deborah & Wendy WEITMAN: Eye on Europe. Prints, books & multiples 1960 to now.- New York :The Museum of Modern Art, 2006.

WYE, Deborah: Thinking print: books to billboards, 1980-95.- New York: The Museum of Modern Art, 1996.

Zeitgeist: internationale Kunstausstellung, Berlin 1982: Martin- Gropius Bau.- Berlin : Frölich & Kaufmann, 1982

Bibliografía de artistas

* Para la configuración de esta bibliografía se ha tomado como modelo el criterio bibliográfico del Catálogo de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Banksy

Art now. Vol. III: A cutting edge selection of today's most exciting artists./ comisario Hans-Werner Holzwarth.- Hong Kong ; Köln: Taschen, 2008.

BANKSY. Banging your head against a brick wall.- Weapons of Mass Distraction,2001.

BANKSY'S Bristol: Home sweet home: the unofficial guide./ compiled by Steve Wright.- Londres: Last Gasp, 2009.

BANKSY. Existencilism.- Londres: Weapons of Mass Distraction, 2002.

BANKSY: Locations & Tours: A Collection of graffiti locations and photographs in, England./ guia compilada por Martin Bull.-Londres: PM Press, 2009.

BANKSY: my autobiography.- Gordon Banks: Penguin Books Limited, 2003.

BANKSY. Wall and piece.- Londres: Century, 2006.

CLAUSS, Ingo: Urban Art: werke aus der sammlung reinking.- Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

MCCORMICK, Carlo: Trespass: una historia del arte urbano no oficial.- Colonia : Taschen, 2010.

Spank the monkey. / comisarios Pedro Alonzo..[et al.].- Berlin: Gestalten Verlag, 2006.

Baselitz, Georg

BASELITZ, Georg: grabados, gravures, prints 1964-1990.- Geneve: Musee d'Art et d'Histoire: IVAM; Tate Gallery, 1991.

BASELITZ, Georg: Braunschweig: Kunstverein Braunschweig, 1981.

BASELITZ, Georg: fracture paintings / ensayo por Richard Shiff.- New York, Köln: Michael Werner Gallery, 1997.

BASELITZ, Georg en la colección Hess.- Liebefeld-Berne : Colección Hess, Napa Valley ; Gran Canaria : Centro Atlántico de Arte Moderno, 2003.

BASELITZ, Georg: Franz Dhalem [et al.]- Cologne: Taschen, 1990.

BASELITZ Georg: Diane Waldman.- New York: Guggenheim Museum, 1995.

BASELITZ, Georg: paintings,1960–1983 / textos de Richard Calvocoressi. London: Whitechapel Art Gallery, 1983.

BASELITZ, Georg: a retrospective exhibition 1964-1991.- Edinburgh : Scottish National Gallery of Modern Art, 1992.

BASELITZ, Georg: 32 linolschnitte aus den jahren 1976 bis 1979.- Cologne : Josef-Haubrich-Kunsthalle, 1979.

BASELITZ,Georg: druckgrafik 1965-1992. Comisario: Adriani, Götz.- Stuttgart : Institut für Auslandsbeziehungen, 1994.

BASELITZ, Georg: sculpture and early woodcuts / textos de Georg Baselitz.- London : Anthony d'Offay Gallery, 1988.

BASELITZ ,Georg: gemalde, handzeichnungen und druckgraphik.- Köln: Kunsthalle, 1976.

BASELITZ Georg: works of the seventies.- New York: Michael Werner, 1992.

BASELITZ, Georg: exposición a cargo de: Marí, Antoni, [et al.]- Barcelona: Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 1990.

BASELITZ, Georg: malerei, handzeichnungen, druckgraphik / comisario Theo Kneubühler.- Bern: Kunsthalle Bern, 1976.

BASELITZ,Georg: sculpture, early woodcuts.- [s.l.]: Anthony d'Offay Gallery, 1987.

BASELITZ,Georg / Andreas Franzke y Edward Quinn.- Barcelona : Polígrafa, 1989.

BASELITZ, Georg: druck-graphic, prints, estampes 1963-1983 / Siegfried Gohr.- Munchen: Prestel Verlag, 1984.

BASELITZ, George: peintre-graveur / Fred Jahn y Johannes Gachnang.- Bern: Gachnang & Springer, 1983-1987.

BASELITZ, Georg: zeichnungen und druckgraphische werke / Dieter Koepplin.- Basel: Wiese, 1989.

BASELITZ, Georg /Dieter Honisch [et al.].- Berlin: National Galerie; Staatliche Museen; Preussischer Kulturbesitz, 1996.

BASELITZ, Georg / textos de Suzanne Pagé [et al.].- Paris: Paris-Musées, 1996.

BASELITZ, Georg / Diane Waldman.- New York: Guggenheim Museum, 1995.

BASELITZ, Georg: aus der Sammlung Deutsch Bank / Britta Färber, Britta [et al.].- Mainz : Hermann Schmidt, 1998.

BASELITZ, Georg: gravures monumentales, 1977-1999 / textos de Georg Baselitz.- Genève: Musée Rath, 1999.

BASELITZ, Georg: die monumentalen aquarelle / Schröder, Albrecht Klaus y Yves Lecointre.- Wolfratshausen: Edition Minerva, 2003.

Bilder, objekte, filme, konzepte.- München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1973.

Bilderstreit: widerspruch, einheit und fragment in der kunst seit 1960 / Siegfried Gohr [et al.].- Köln: DuMont, 1989.

Black and white from Manet to Kiefer / comisario: Reinhold Hohl.- Basel: Galerie Beyeler, 1984.

Der gefrorene Leopard.- München: Galerie Bernd Klüser, 1992.

Légendes: Laurie Anderson, Antonin Artaud, Roland Barthes, Georg Baselitz, Gaston Chaissac.- Bordeaux: Musée d'Art Contemporain, 1984.

Referencias: un encuentro artístico en el tiempo: Centro de Arte Reina Sofía: Georg Baselitz.[et al.].- Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.

Judd, Donald

Arte minimal de la colección Panza. Centro de Arte Reina Sofía.- Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, 1988.

Contemporary sculpture: projects in Münster 1997 / Kasper König y Florian Matzner.- Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1997.

Design [no equivale a] art : functional objects from Donald Judd to Rachel Whiteread / Barbara Bloemink, Joseph Cunningham.- London ; New York : Merrell, 2004.

Estructuras repetitivas / comisario Simon Marchán Fiz.- Madrid: Fundacion Juan March, 1985.

JUDD, Donald. Prints and works in editions / textos R.H. Fuchs y Mariette Josephus Jitta.- New York: Edition Schellmann, 1993.

JUDD, Donald. / comisaria Barbara Haskell.- New York: Whitney Museum of American Art ; W.W. Norton, 1988.

JUDD, Donald.- Hannover : Kunstverein Hannover, 1970.

JUDD, Donald./ comisario John Coplans.- Pasadena: Pasadena Art Museum, 1971.

JUDD, Donald Furniture: Retrospective.- Rotterdam: Museum Boymans-van Beuninger, 1993.

JUDD, Donald: a catalogue of the exhibition at the National Gallery of Canada. / comisario Brydon Smith.-_Ottawa : National Gallery of Canada, 1975.

JUDD, Donald. / textos Roland Wäspe/ Donald Judd.- St. Gallen: Kunstverein St. Gallen, 1990.

JUDD, Donald: Art + Design.- Stuttgart: Cantz, 1993.

JUDD, Donald: Holzschnitte 1961/68 und 1988./ textos Dierk Stemmler.- Mönchengladbach : Städtisches Museum Abteiberg, 1989.

JUDD, Donald: Möbel Furniture. Arche.- Zurich: Verlag, 1986.

JUDD, Donald./ texto Rudolf Herman Fuchs.- Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1988.

JUDD, Donald: Ecrits 1963-1990.- Paris: Daniel Lelong, 1991.

JUDD, Donald: The Moscow installation. / textos Mathias Rastorfer.- Koln: Galerie Gmurzynska, 1994.

JUDD, Donald: Early fabricated work./ Rosalind E. Krauss y Robert Smithson.- New York: PaceWildenstein, 1998.

JUDD, Donald: colorist. / comisario Dietmar Elger.- Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.

JUDD, Donald: 1955-1968. / Thomas Kellein [et al].- Bonn ; New York : Judd Foundation, 2002.

JUDD, Donald: escultura, gravura, mobiliário.- Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997.

JUDD, Donald. Tate Modern./ textos de Nicholas Serota.- London: Tate Publishing, 2004.

Masterworks in wood : The Twentieth Century.- Portland : Portland Art Museum, 1975.

The maximal implications of the minimal line. / comisaria Linda Weintraub.- Annandale-on-Hudson, (New York) :the Edith C. Blum Art Institute, Milton and Sally Avery Center for the Arts, Bard College Center, 1985.

Minimal Art.- San Sebastian: Diputación Foral de Guipuzkoa; Koldo Mitxelena Kulturunea , 1996.

A minimal future?: art as object 1958-1968. / textos Diedrich Diederichsen [et al].- Los Angeles: Museum of Contemporary Art ; Cambridge : MIT Press, cop. 2004.

Minimal-Maximal. / textos Gregor Stemmerich [et al].- Vigo : Xunta de Galicia; Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999.

Numerals: 1924-1977. / Rainer Crone.- New Haven: Yale University Art Gallery, 1978.

Die sprache der geometrie: Suprematismus, de stijl und umkreis - Heute.- Bern: Kunstmuseum Bern, 1984.

Usa : Zeichnungen, 3.- Leverkusen: Städtisches Museum Leverkusen, 1975.

On a clear day: druckgraphische suiten der Konrad Kohlhammer-Stiftung in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart. / comisario Jochen Poetter.- Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle, 1998.

Senza titolo 1974. / comisario Germano Celant.- Roma : Bulzoni, 1976.

Kiefer, Anselm

A book by Anselm Kiefer / textos Jürgen Harten [et al].- London: Thames and Hudson, 1988.

Elan vital oder das auge des eros / Klaus Kiefer y Denis Hollier.- München: Haus der Kunst, 1994.

Hommages: hommes illustres, héros et hommes du commun / comisaria Sylvie Couderc.- Amiens : Musée de Picardie, 1997.

KIEFER, Anselm: El viento, el tiempo, el silencio. / textos Fernando Castro Flórez [et al.].- Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1998.

KIEFER, Anselm / textos Daniel Arrase.- París : Editions du Regard, 2001.

KIEFER, Anselm: Glaube, hoffnung, liebe: 1973 / Werner Esser.- Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1992.

KIEFER, Anselm: Verbrennen, Verholzen, Versenken, Versanden / Klaus Gallwitz y Rudolf Hermann Fuchs.- Venezia: Biennale di Venezia, German Pavillion, 1980.

KIEFER, Anselm.- Düsseldorf : Städtische Kunsthalle, 1984.

KIEFER, Anselm.- Berlin: Nationalgalerie Staatliche, 1991.

KIEFER, Anselm / Nicholas Serota.- Essen: Museum Folkwang, 1981.

KIEFER, Anselm: Bruch und einung / John Hallmark Neff.- New York: Marian Goodman Gallery, 1987.

KIEFER, Anselm: Lilith / textos Doreet L. Harten.- New York: Marian Goodman Gallery, 1991.

KIEFER, Anselm: The high priestess / textos Anne Seymour.- New York: Abrams, 1989.

KIEFER, Anselm. Museum of art, Philadelphia.- Chicago : Prestel-Verlag, 1987.

KIEFER, Anselm: After the catastrophe / comisario Rafael López-Pedraza.- London: Thames & Hudson, 1996.

KIEFER, Anselm / Massimo Cacciari y Germano Celant.- Milano: Charta, 1997.

KIEFER, Anselm / Robert Littman y Alberto Tassinari.- Sao Paulo: Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, 1998.

KIEFER, Anselm: 20 Jahre Einsamkeit.- Paris : Editions de Regard, 1998.

KIEFER, Anselm and art after Auschwitz / comisaria Liza Saltzman.- Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

KIEFER, Anselm and the philosophy of Martin Heidegger / comisario Matthew Biro.- Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1998.

KIEFER, Anselm: dein und mein alter und das alter der welt / comisario Heiner Bastian.- Munich: Schirmer/Mosel, 1998.

KIEFER, Anselm: works on paper in the Metropolitan Museum of Art / comisario Nan Rosenthal.- New York: Harry N. Abrams; The Metropolitan Museum of Art, 1999.

KIEFER, Anselm: Die frauen der antike / textos Bernard Comment.- Paris: Yvon Lambert, 1999.

KIEFER, Anselm: stelle cadenti / comisario Danilo Eccher.- Torino ; Londra: Allemandi, 1999.

KIEFER, Anselm Bücher, 1969 – 1990 / comisario Götz Adriani.- Stuttgart: Edition Cantz, 1990.

KIEFER, Anselm: über räume und völker / comisario Klaus Gallwitz.- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

KIEFER, Anselm: Merkaba / texto Harold Bloom.- Nueva York : Gagosian Gallery, 2002.

KIEFER, Anselm: Sternenfall = Chute d'étoiles / Paul Ardenne y Pierre Assouline.- Paris: Editions du Regard, 2007.

KIEFER, Anselm et la poésie de Paul Celan / Andrèa Lauterwein.- Paris: Éditions du Regard, 2006.

KIEFER, Anselm / comisario Germano Celant.- Milano : Skira, 2007.

KIEFER, Anselm: heroische sinnbilder / comisario Heiner Bastian.- München: Schirmer/Mosel, 2008.

KIEFER, Anselm: obres de la col·lecció Grothe / textos Juan Manuel Bonet [et al.].- Palma de Mallorca: Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2009.

KIEFER, Anselm: objekte, gemälde und arbeiten auf papier aus der sammlung grosshaus. [Schleswig-Holsteinische Landesmuseen].- Köln: König, 2008.

KIEFER, Anselm: au commencement / composition, direction musicale Jörg Widmann.- Paris: Editions du Regard : Opera national de Paris, 2009.

Der Rhein:un fleuve européen dans l'art et la culture du XXe siècle / textos Hans Martin Schmidt [et al.].- Strasbourg: Musées de la Ville de Strasbourg; Cologne: Wienand, 1995.

Richard Wagner, visions d'artistes : d'Auguste Renoir à Anselm Kiefer / comisario Paul Lang.- Paris: Somogy éditions d'art ; Genève : Musées d'Art et d'Histoire , 2005.

Kruger, Bárbara

El arte y su doble : una perspectiva de Nueva York / Dan Cameron.- Madrid: Fundacion Caja de Pensiones, 1987.

BLAZWICK, Barbara: We won't play nature to your culture.- London : Institute of Contemporary Arts, 1983.

DANTO, Arthur Coleman: Unnatural Wonders: essays from the gap between art and life.- Columbia University Press,2007.

HAARMANN, Fritz y Ulrich KREMPEL: Sex & crime: von den Verhältnissen der Menschen.- Hannover: Sprengel Museum Hannover, 1996.

Inside out. Museo d'arte contemporanea (Prato).- Firenze :Charta, 1993.

KRUGER, Bárbara. Alexander Alberro [et al.].- Nueva York: Rizzoli, 2010.

KRUGER, Bárbara: Desire exists where pleasure is absent / textos de Weit Görner [et al.].- Hannover: Kestnergesellschaft,Kerber, 2006.

KRUGER, Bárbara: Mando a distancia: Poder, culturas el mundo de las apariencias.- Madrid: Tecnos,1998.

KRUGER, Bárbara.: Remaking History (Discussions in Contemporary Culture).- Seattle: Bay Press, 1989.

KRUGER, Bárbara: Remote control : power, cultures, and the world of appearances.- Cambridge, Mass. : MIT Press, 1993.

KRUGER, Bárbara./ Rudolf Hermann Fuchs.- Rivoli (Turin) : Castello di Rivoli, 1989.

KRUGER, Bárbara./ textos de Angela Vettese,[et al.].- Siena: Palazzo delle Papesse. Centro de arte Contemporánea, 2002.

KRUGER, Bárbara./ textos de Rosalyn Deutsche [et al.].- Los Angeles, California : Museum of Contemporary Art ; Cambridge, Massachusetts, and London, England : MIT Press,1999.

KRUGER, Bárbara: Thinking of you.- Los Angeles:The Museum of Contemporary art, 1999.

LINKER, Kate : Love for sale : the words and pictures of Barbara Kruger.- New York : Abrams, 1990.

My Pretty Pony./ textos de Stephen King.- New York: Whitney Museum of American Art, 1988.

Matris. Malmö Konsthall.- Malmö (Suecia) : Malmö Konsthall, 1988.

The Political Arm.- New York : John Weber Gallery, 1991.

Power: its myths and mores in american art 1961-1991./ textos: Brian Wallis [et al.].- Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1991.

SIEGEL, Jeanne: Art talk : the early 80s.- New York: Da Capo Press, 1988.

WITZLING V., Mara R.: Voicing today's visions: writings by contemporary women artists.- New York : Universe, 1994.

Plensa, Jaume

Dormir, rêver et autres nuits / comisario: Maurice Fréchuret.- Bordeaux: CAPC-Musée d'Art Contemporain. 2006.

Escultura española actual: el reino del silencio, entre el objeto y su ausencia, 2000-2010 / textos de Francisco Calvo Serraller.- Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2009.

Llibres, estampes i múltiples, 1978-2006: Espai Zero i Espai Cúbic /textos Magdalena Aguiló [et al.].- Palma de M Picasso to Plensa: a century of art from Spain / textos: Paloma Alarcó [et al.].- Albuquerque, (New Mexico): Albuquerque Museum, 2005.

One thought fills immensity / comisario Werner Meyer.- Bonn: VG Bild-Kunst, 1995.

Picasso to Plensa: a century of art from Spain / textos: Paloma Alarcó [et al.].- Albuquerque, (New Mexico): Albuquerque Museum, 2005.

PLENSA, Jaume: Anónimos / textos de Caroline Joubert.- Madrid: Galeria Estiarte, 1994.

PLENSA, Jaume. Libros, grabados y múltiples sobre papel 1978-2003 / textos de Caroline Joubert y Fernando Gómez Aguilera.-Valencia: IVAM, 2004.

PLENSA, Jaume.- [S.l.]: Galleria Civica di Modena; Elemond Editori Associati, 1994.

PLENSA, Jaume: Jerusalem / comisaria Marie-Claire Uberquoi; textos Carsten Ahrens [et al.].- Palma de Mallorca: Fundacion Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2006.

PLENSA, Jaume: sculptures, dessins.- Bruxelles: Philippe Guimiot, 1987.

PLENSA, Jaume.- Barcelona: Galeria Carles Tache, 1990.

PLENSA, Jaume / textos de Walter Guadagnini [et al.]- Modena: Nuova Alfa Editoriale; Galleria Civica di Modena; Elemond Editori Associati, 1994.

PLENSA, Jaume / Gras Balaguer [et al.]- Barcelona: Galeria Carles Tache, 1990.

PLENSA, Jaume / Florian Rodari [et al.]- Geneve: Galerie Eric Franck, 1991.

PLENSA, Jaume / Bernard Lamarche-Vadel [et al.]- Lyon: Musée St. Pierre Art Contemporaine, 1988.

PLENSA, Jaume: wonderland.- Madrid: Gamarra Garrigues, 1994.

PLENSA, Jaume habla con Doris von Drathen / textos de Doris von Drathen.- Madrid: La Fábrica / Fundación Telefónica, 2008.

PLENSA, Jaume: silent voices. Museum at Tamada Projects.- Tokyo: Tamada Projects, 2007.

PLENSA, Jaume: the crown fountain / textos de Keith Patrick [et al.]- Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

PLENSA, Jaume / comisario Gilbert Perlein.- Niza, Valencia: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2007.

PLENSA, Jaume: silent noise. the Arts Club of Chicago / comisaria Kathy Cottong.- Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

PLENSA, Jaume: Sinónimos.- Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.

PLENSA, Jaume./ comisaria Pilar Pertusa.- Málaga: CAC Málaga, 2005.

PLENSA, Jaume: une âme, deux corps, trois ombres.- Paris : Galerie Lelong, 2006.

PLENSA, Jaume: Glückauf? / .comisario Gottlieb Leinz . – Duisburg: Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum; Mannheim: Kunsthalle Mannheim; Heidelberg : Braus , 2005.

PLENSA, Jaume / edición a cargo de Carsten Ahrens.- Barcelona: Polígrafa, 2003.

PLENSA, Jaume: fiumi e cenere / comisario Marco Pierino.- Siena-Prato: Gli Ori, 2004.

PLENSA, Jaume: opera, teatro y amigos. Museo Colecciones ICO.- Madrid: Fundación ICO, 2005.

PLENSA, Jaume: 360°.- Málaga: Museo Municipal, Ayuntamiento de Málaga, 2000.

PLENSA, Jaume: love sounds / texto de Carsten Ahrens; entrevista de Michael Stoeber.- Hannover : Kestner Gesellschaft, 1999.

PLENSA, Jaume.- Mannheim: Städtische Kunsthalle Mannheim, 1997.

PLENSA, Jaume: Chaos-saliva / textos de Alicia Chillida [et al.]- Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2000.

PLENSA, Jaume / textos John Berger [et al.]- Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, Réunion des Musées Nationaux , 1997.

Poéticas del lugar, arte público en España / textos de Javier Maderuelo [et al.]- Taro de Tahíche, Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001.

Ver las palabras, leer las formas: Ciclo de conferencias / textos Juan Manuel Bonet [et al.]- Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000.

Wanderers Nachtlied.- Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1999.

Polke, Sigmar

DOMINO, Xavier: Le photographique chez Sigmar Polke.- Cherbourg: Le Point du jour, 2007.

Funf in Koln: Michael Buthe, Sigmar Polke, Ulrike Rosenbach, Gerhard Ruhm, Alf Schuler : Kölnischer Kunstverein.- Köln: Kölnischer Kunstverein, 1979.

German Drawings Of The 60s. Comisaria: Dororthea Dietrich-Boorch.- New Haven : Yale University Art Gallery, 1982.

Inside World / comisario Richard Prince.- New York: Kent Fine Art: Thea Westreich, 1989.

Máquinas de mirar: el arte contemporáneo mira a la colección Werner Nekes / Werner Nekes y Eva Schmidt.- Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo; Colonia: DuMont, 2009.

El mundo imaginado: obras sobre papel del arte contemporáneo alemán.- Madrid: Tabapress, 1992.

Obra sobre papel de la Colección Deutsche Bank.- Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1990.

Peinture: emblèmes et références: Georg Baselitz, Daniel Buren, Jannis Kounellis, Sigmar Polke, Robert Rauschenberg, Gerhard Richter, Robert Ryman, Frank Stella, Andy Warhol.- Bordeaux: CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1993.

POLKE, Sigmar: Back to Postmodernit / David Campbell [et al.].- Liverpool: Liverpool University Press ; Tate Gallery Liverpool, 1996.

POLKE, Sigmar / textos de Kewin Power [et al.].- Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 1994.

POLKE, Sigmar: Pinturas, fotografías y films / textos Gloria Moure.- Barcelona: Polígrafa, 2005.

POLKE, Sigmar :Join the dots / textos Judith Nesbitt [et al.].- Liverpool: Tate Gallery, 1995.

POLKE, Sigmar /Achim Duchow: Mu Nieltnam Netorruptup / textos Eberhard Freitag [et al.].- Kiel: Kunsthalle Kiel, 1975.

POLKE, Sigmar / textos W.A.L. Beeren [et al.].- Amsterdam: Stedelijk Museum, 1992.

POLKE, Sigmar.- Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1983.

POLKE, Sigmar.- Zürich : Kunsthau, 1984.

POLKE, Sigmar: bilder, tücher, objekte: Werkauswahl 1962-1971 / comisario Benjamin H.D. Buchloh.- Tübingen: Kunsthalle, 1976.

POLKE, Sigmar: Zeichnungen 1963-1969.- Bern: Verlag Gachnang and Springer, 1987.

POLKE, Sigmar: Photographien, Paris 1971 / comisario Bice Curiger.- Koln: Jablonka Galerie, 1989.

POLKE, Sigmar: Original + Faelschung. Colaboración de Achin Duchow.- Bonn: Städtisches Kunstmuseum, 1974.

POLKE, Sigmar: Achim Duchow, Projektionen / text Peter Breslaw.- Kassel: Kasseler Kunstverein, 1977.

POLKE, Sigmar: Photoworks pictures vanish / textos Richard Koshalek [et al.]- Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1995.

POLKE, Sigmar: die drei lügen der malerei / textos Martin Hentschel [et al.]- Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1997.

POLKE, Sigmar: Transit / comisario Gerhard Graulich.- Ostfildern-Ruit: Cantz; Staatlichen Museum Schwerin, 1996.

POLKE, Sigmar: Back to Postmodernity / comisaria: Anne Macphee. Textos de David Campbell [et al.]- Liverpool: Liverpool University Press: Tate Gallery Liverpool, 1996.

POLKE, Sigmar: Druckfehler 1996-98 / textos Kornelia von Berswordt-Wallrabe.- Köln; New York: Michael Werner New, 1998.

POLKE, Sigmar: works on paper 1963-1974 / comisaria Margit Rowel; textos de Michael Semff y Bice Curiger.- New York : The Museum of Modern Art, 1999.

POLKE, Sigmar: Die Editionen 1963-2000: catalogue raisonné / textos Martin Hentschel [et al.]- Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.

POLKE, Sigmar et la Révolution française / comisario John Doherty.- Vizille: Musée de la Révolution française; Paris: Réunion des musées nationaux, 2001.

POLKE, Sigmar: history of everything: paintings and drawings, 1998-2003 / textos: John R. Lane [et al.]- Dallas: Dallas Museum of Art ; New Haven and London : Yale University Press, 2003.

POLKE, Sigmar: Wir Kleinbürger!: Zeitgenossen und Zeitgenossinnen: die 1970er Jahre / Petra Lange-Berndt y Dietmar Rübel.- Köln : Walther König, 2009.

POLKE, Sigmar: Achsenzeit / textos Chrissie Iles.- Köln: Verlag der Buchhandlung, 2009.

Sammlung Frieder Burda: Gerhard Richter, Sigmar Polke, Arnulf Rainer / comisario Jochen Poetter.- Baden-Baden: Die Kunsthalle ; Ostfildern : Vertrieb der Buchhandelsausgabe, Cantz Verlag, 1996.

Sigmar Polke / textos de John Caldwell, John [et al.]- San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1990.

Sigmar Polke : Zeichnungen, aquarelle, Skizzenbücher 1962-1988 / textos Katharina Schmidt [et al.]- Bonn : Kunstmuseum, 1988.

Spero, Nancy

ADOLPHS, Volker: Gehen bleiben: bewegung, körper, ort in der kunst der gegenwart. - Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.

After Auschwitz: responses to the holocaust in contemporary art./ comisaria Monica Bohm-Duchen.- London: Northern Centre for Contemporary Art, in association with Lund Humphries, 1995.

After Hiroshima: message from contemporary art: special exhibition for the 50th anniversary of the Hiroshima A-bombing.- Hiroshima : Museum of Contemporary Art, 1995.

After the revolution: women who transformed contemporary art./ Eleanor Heartney [et al.].- Munich: Prestel, 2007.

ALIAGA, Juan Vicente: A sangre y fuego.- Castelló, Valencia: Espai d'Art Contemporani de Castelló . Generalitat Valenciana, 1999.

American artists in their New York studios: conversations about the creation of contemporary art./ comisarios: Graigen W. Bowen y Katherine Olivier.- Cambridge (Mass.), Stuttgart: Center for Conservation and Technical Studies, Harvard University Art Museums ; Daco-Verlag Günter Bläse, 1992.

ARKESTEIJN, Roel: Codex Spero: Nancy Spero: selected writings and interviews 1950-2008.- Amsterdam : Roma Publications, 2008.

BERGER, Maurice: Notes in Time: Leon Golub, Nancy Spero.- Catonsville: Fine Arts Gallery, University of Maryland Baltimore County, 1995.

BIRD, Jon: Nancy Spero.- London : Phaidon Press Limited, 1996.

BIRD, Jon: Otherworlds : the art of Nancy Spero and Kiki Smith.- Londres: Reaktion Books, 2003.

KLINE, Katy: Leon Golub and Nancy Spero: war and memory.- Cambridge (Mass.): MIT List Visual Arts Center, 1995.

LUCKOW, Dirk y Ingeborg KÄHLER: “Nancy Spero: a continuous present.- Düsseldorf: Richter ; Kiel : Kunsthalle zu Kiel, 2002.

Perverted by Language.- New York : Hillwood Art Gallery, 1987.

Pressplay: contemporary artists in conversation.- London ; New York : Phaidon, 2005.

SIEGEL, JEANNE: Collage expanded.- New York: Visual Arts Museum, 1984.

SPERO, Nancy: Disidanzas./ comisarios Manuel J. Vilel y Rosario Peiró.- Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

SPERO, Nancy: The Paris black paintings./ textos de Geneviève Bréerette.- Paris: Galerie Lelong, 2007.

SPERO, Nancy: Weighing the heart against a feather of truth./ textos de Juan Vicente Aliaga.[et al.].- Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2004.

SPERO, Nancy: works since 1950./ textos: Anna Isaak [et al.]- Syracuse (New York): Everson Museum of Art, 1987.

SPERO, Nancy [interview by] Hans Ulrich Obrist.- Köln : Buchhandlung Walther Köning, 2008

STORR, Robert: Nancy Spero: the war series 1966-1970.- Milano : Charta, 2003.

El sueño imperativo. / Richard Sennett [et al.]- Madrid : Circulo de Bellas Artes, 1991.

Talking art. 1: Chris Burden, Sophie Calle, Leon Golub./ comisario Adrian Searle.- London: Institute of Contemporary Arts, 1993.

TICKNER, Lisa y Jon BIRD: Nancy Spero. - London: Institute of Contemporary Arts, 1987.

Trockel, Rosemarie

Art on the edge and over : searching for art's meaning in contemporary society, 1970s-1990s. / Arthur Coleman y Thomas McEvelley.- Litchfield, CT: Art Insights, 1996.

Geschichten des augenblicks: uber narration und langsamkeit. / textos Helmut Friedel.- Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 1999.

A house for pigs and people. / textos Carsten Höller [et al.].- Köln: W. König, 1997.

Jutta Koether, Bettina Semmer, Rosemarie Trockel: la Máquina Española. / texto Dietrich Diederichsen.- Sevilla : Galeria La Maquina Española, 1987.

Leiblicher Logos : 14 Künstlerinnen aus Deutschland.- Stuttgart: Staatsgalerie, 1995.

Metamorphoses and mutations. / textos Catherine de Zegher, Anne M. Wagner.- Nueva York: Drawing Center, 2000.

Maisons = Häuser: Carsten Höller, Rosemarie Trockel. Musée d'art moderne de la Ville de Paris.- Paris: Paris Musée; Köln: Oktagon, 1999.

Nudo e crudo: corpo sensibile, corpo visibile. / Gian Ferrari arte contemporanea.- Milano: Charta, 1996.

Painting machines: Industrial image and process in contemporary art. / Caroline A. Jones y John Stomberg.- Boston: Boston University Art Gallery, 1997.

Pathologiae: sechs Frauen, ein Zufall: Marlene Dumas, Sylvie Fleury, Karin Kneffel, Antonella Mazzoni, Sara Rossi, Rosemarie Trockel.- Bozen Bolzano: Museion, 1999.

TROCKEL,Rosemarie: Neue arbeiten.- Koln: Michael Werner, 1990.

TROCKEL,Rosemarie. Auckland City: Art Gallery. Museum of Contemporary Art, Burke, Gregory.- Wellington (Nueva Zelanda) : Wellington City Council, 1993.

TROCKEL,Rosemarie. / Dickhoff, Wilfried.- Basel; London: Kunsthalle ; ICA, 1988.

TROCKEL,Rosemarie.- Frankfurt am Main: Museum für Moderne Kunst, 1997.

TROCKEL,Rosemarie Werkgruppen 1986-1998. / textos Birte Frenssen.- Köln: Oktagon, cop. 1998.

TROCKEL,Rosemarie: dessins.- Paris: Centre Pompidou: Adagp, 2000.

TROCKEL,Rosemarie. / textos de Sidra Stich y Elisabeth Sussman.- Madrid: Museo Nacional Reina Sofia, 1992.

TROCKEL,Rosemarie: groupements d'oeuvres 1986-1998: Köln, Brüssel, Paris, Wien I, Wien II, Opladen, Schwerte, Düren, Hamburg. / textos: Birte Frenssen et Rosemarie Trockel.- Marseille: M.A.C. Galeries contemporaines des musées de Marseille , 1998.

TROCKEL,Rosemarie. / Helmut Friedel, y Marion Ackermann.- Köln: Wienand, 2000.

TROCKEL,Rosemarie präsentiert. / Pierre Klossowski, Pierre Zucca.- Köln: Salon Verlag, 2005.

TROCKEL,Rosemarie. / Ingvild Goetz y Rainald Schumacher.- München: Sammlung Goetz, 2002.

TROCKEL,Rosemarie: Herde. / Gerhard Theewen.- Köln : Salon Verlag, 1997.

TROCKEL,Rosemarie. / textos Jean-Christophe Ammann.- Tilburg: De Pont Stichting voor Hedendaagse Kunst,1993.

TROCKEL,Rosemarie: bodies of work 1986-1998. / Birte Frenssen y Rosemarie Trockel.- Köln: Oktagon, 1998.

TROCKEL,Rosemarie. / textos Sidra Stich y Elisabeth Sussman.- Alemania: Art Prestel- Verlag, 1991.

TROCKEL,Rosemarie. / Textos Sidra Stich y Elisabeth Sussman.-Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1992.

TROCKEL,Rosemarie La Biennale di Venezia 1999, Deutscher Pavillon .- Nabe Press, 1999.

TROCKEL,Rosemarie: post-menopause. / Barbara Engelbach.- Köln : W. König, 2006.

TROCKEL,Rosemarie: Mutter. / Marcus Steinweg.- Köln : Salon Verlag,2006.

Works from collezione Sandretto Re Rebaudengo. / Francesco Bonami.- Milano : Skira, 2005.

Artículos en revistas

"Algunas Mujeres" en Revista Creación. Estética y teoría de las artes. nº 13, Febrero 1995

"Dossier: Fluxus" en Revista Creación. Estética y teoría de las artes. nº 10, Febreo 1994

"Dossier: Walter Benjamin" en Revista Creación. Estética y teoría de las artes. nº1, Abril 1990.

"Anselm Kiefer en el Guggenheim": artículo basado en: "Origen y visión", en: Nueva pintura alemana.- Barcelona: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos/ Fundació Caixa de Pensions, 1984, pp. 40-44. <http://www.lotofago.com/revista>.

BASELITZ,George. "La fealdad ha sido mi forma de rebeldia", *rev.* XL Semanal , magazine entrevista. del 13 al 19 de enero 2008.

CALVOCORESSI,Richar. Whitechapel art Gallery (London)."Georg Baselitz: Paintings, 1960–1983". London:, 1983.

CASARIN, Chiara. "Las Bodas de Caná en Venecia. Autenticidad de un facsímil". Revista de Occidente . Febrero 2100.

COMMENT, Bernard /Anselm Kiefer: "Los que hablan sin ironía son fanáticos", rev. Art Press, traducc. María Valeria Battista, , septiembre 1996. Revista La maga (Buenos Aires). 5 de agosto de 1998.
www.deartesy pasiones.com.ar

DHALEM, Franz. "Georg Baselitz". Bernadette Martial, Norbert Messler, et al. Cologne: Taschen, 1990.

GALANIS, D. "L 'art de graver en bois de bou"t. Arts et Métiers Graphiques, (1929).

GARCIA, Toni. "Banksy: La fuerza del arte callejero". El País Semanal. 17 de octubre de 2010.

GOOKIN, F.W. "Notable Achievements in Wood-Engraving". The Dial, no 43, 1907.

HEINICH, Natalie. "La falsificación como reveladora de la autenticidad". Revista de Occidente . Febrero 2100.

KOETHER, Jutta "Interview with Rosemarie Trockel" Flash art, nº134. Febrero - Marzo 1987.

KUSPIT, Donald. "Interview with Georg Baselitz." Artforum (New York) Vol. XXXIII, No. 10 (Summer 1995), p. 74-79.

LEBRERO, José /Bárbara Kruger, " Interrogando al poder", en: Revista LAPIZ. Año VIII. número 73, 1990.

LUNA, Marcelo. " Estampa Popular", sección: El Ojo Plástico, El arte de ser Juez y parte. rev. digital : La Tecl@ Eñe.

OLIVARES, Rosa: "Entrevista con Jaume Plensa. La imperfección es la base del trabajo". Revista LAPIZ. AñoXV. nº124, 1996.

PLENSA, Jaume / Alicia Murriá. Revista LÁPIZ, nº 93 Mayo 1993.

PLENSA, Jaume "Todo es cuestión de empezar". Revista LÁPIZ, nº 11 Diciembre 1983.

PLENSA, Jaume "Camino de hierro ". Revista LÁPIZ, nº 125 Octubre 1996

SOLTZ, Georg "La originalidad es un proceso: entrevista con Adam Lowe" en Revista de Occidente, Febrero 2010.

SPERO, Nancy / Amy Schelegel: "The art of Getting to Equal,The Feminist Memoir Project: Voices from Women's", en The Rivers Press, Nueva York: (27 de octubre de 1998).

WAHNON, Sultana. "Sobre Masa y Poder", de Elias Canetti. Revista Raíces nº 45 (invierno 2000-2001).

WALDMAN, Diane, "Georg Baselitz". New York: Guggenheim Museum, 1995.

Tesis doctorales

RUIZ, M^a Carmen: El molde como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea.- Valencia: Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Universidad Politécnica, 2008.

NAVARRO GOIG, Gema: Estudio de matrices para el grabado en relieve sustractivo: la madera natural y materiales alternativos.- Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo, 2004.

ÁLVAREZ GIL, María Fernanda (Tesis de postgrado): La sensibilidad expresionista más allá de la vanguardia histórica: un análisis de parte de la obra de Francisco de Goya y Georg Baselitz.- Facultad de Filosofía y letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Conferencias

GIL, Lidia: conferencia sobre Anselm Kiefer, Museo de Bellas Artes de Santander, 2010.

POWER, Kevin: conferencia sobre Sigmar Polke , Museo de Bellas Artes de Santander, 2010.

Páginas web

<http://susan-tallman.com/woodcut.pdf>

http://books.google.es/books?id=E_c_AAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=Des+Arts+graphiques+destin%C3%A9s+%C3%A0+multiplier+par+l'impression&source=bl&ots=pspLHzEfaD&sig=NxUiit-

FdVUGtGjfDAfgvk0U5Gc&hl=es&ei=6VfBTPTxFsuV4AaHj5HeCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

http://books.google.es/books?id=haXvCAj86hMC&dq=Castro,+Edgardo++Pensar+a+Foucault:+Interrogantes+filos%C3%B3ficos+de+la+Arqueolog%C3%ADa+del+saber&source=gbs_navlinks_s

http://books.google.es/books?id=tFcEkHUZXVsC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=grabado%20cribl%C3%A9&f=false

http://www.catedranaranja.com.ar/taller2/notas_T2/Libro_Signo_Umberto_Eco.pdf.

http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3696000/3696697.stm

<http://www.oshogulaab.com/BUDA/TEXTOS/sutradiamante.htm>

<http://www.humanidades.uach.cl/articulos/onetto1.pdf>.

<http://www.revistaraices.com/publicado/public.php?body=antol&art=wahnon>
Luna Marcelo. Revista Digital , La letra Eñe. El Ojo Plástico. Estampa Popular . El arte de ser Juez y parte. www.icarodigital.com.ar/.../estampa/estampa.htm -

Wye, Deborah. Thinking Print. 1980-1995. The Museum of Modern Art. 1996

http://www.catedranaranja.com.ar/taller2/notas_T2/Libro_Signo_Umberto_Eco.pdf..

http://books.google.es/books?id=IC43ORf1WHYC&pg=PA27&lpg=PA27&dq=Barrena,+Clemente.+La+estampa+moderna.+Evoluci%C3%B3n+de+la+imagen+impresa+de+la+talla+dulce+a+la+serigraf%C3%ADa+.+En:+Aullon+de+Haro&source=bl&ots=7JBprVag-d&sig=ACMo2eQJggPB4TSOJbC8Ci69cg4&hl=es&ei=NHfATJ7dF-WX4gaB0-TOCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBYQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

http://books.google.es/books?id=tFcEkHUZXVsC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=grabado%20cribl%C3%A9&f=false

http://books.google.es/books?id=E_c_AAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=Des+Arts+graphiques+destin%C3%A9s+%C3%A0+multiplier+par+l'impression&source=bl&ots=pspLHzEfaD&sig=NxUiit-FdVUGtGjfDAfgvk0U5Gc&hl=es&ei=6VfBTPTxFsuV4AaHj5HeCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

<http://books.google.es/books?id=haXvCAj86hMC&printsec=frontcover&dq=Castro,+Edgardo++Pensar+a+Foucault:+Interrogantes+filos%C3%B3ficos+de+la+Arqueolog%C>

3%ADa+del+saber&hl=es&ei=Uh3ETJ7jNIWj4Qa046C6Aw&sa=X&oi=book_result&ct=book-preview-link&resnum=1&ved=0CC4QuwUwAA#v=onepage&q&f=false

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/56>

http://www.kimcohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Maciunas_Neo%20Dada.pdf

George Baselitz, Exposiciones y retratos de artistas. Goethe- Institut, Online Redaktion. Góethe Instituto, traducción Jonathan Uhlaner
<http://www.goethe.de/kue/bku/kpa/en1921170.htm>

www.deartesyapasion.es/.../Georg%20Baselitz.doc

www.rtve.es/mediateca/videos/20091228/imprescindibles-jaume-plensa/657646.shtml

www.elcultural.es/noticias/Buenos_dias/133/Jaume_Plensa

www.deartesyapasion.es

<http://www.lotofago.com/revista>

<http://www.theartstory.org/artist-judd-donald.htm>

<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/trockel/textos.html>

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3266&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

http://www.elpais.com/articulo/cultura/huellas/Banksy/elpepucul/20080302elpepucul_1/Tes

www.icarodigital.com/.../estampa/estampa.htm -

<http://www.centro-de-semiotica.com.ar/Filpe-Guitelman1.html>

<http://www.centro-de-semiotica.com.ar/TIPOGRAFIA%20SIGLO%20XX.pdf>

http://www.google.es/imgres?imgurl=http://jurgi.files.wordpress.com/2007/06/index_librorum_prohibitorum

www.deartesyapasion.es

<http://www.lotofago.com/revista>

<http://www.theartstory.org/artist-judd-donald.htm>

<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/trockel/textos.html>

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3266&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

http://www.elpais.com/articulo/cultura/huellas/Banksy/elpepucul/20080302elpepucul_1/Tes

[www. icarodigital.com.ar/.../estampa/estampa.htm](http://www.icarodigital.com.ar/.../estampa/estampa.htm) -

<http://www.centro-de-semiotica.com.ar/Filpe-Guitelman1.html>

<http://www.centro-de-semiotica.com.ar/TIPOGRAFIA%20SIGLO%20XX.pdf>

http://www.google.es/imgres?imgurl=http://jurgi.files.wordpress.com/2007/06/index_librorum_prohibitorum

http://www.metmuseum.org/explore/KIEFER/Im13_4.htm

Reportajes

<http://www.rtve.es/television/20101110/escultura-arte-jaume-plensa/369598.shtml>

Exit through the gift shop. Película dirigida por Banksy