



00263 3

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

División de Estudios de Posgrado

**Proyecto Huellas.** 259.853

(o del grabado cómo género al grabado como estrategia.)

Tesis que para obtener el grado de

(Grabado)  
Maestro en Artes Visuales presenta

Carlos Alfredo Ortega del Valle.

Director: Maestro Rubén Maya Moreno

Febrero de 2001



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice.

Introducción.	3
Capítulo 1. Grabados	8
1.1 Definición, función y lenguaje del grabado	9
1.2 Desarrollo del grabado a partir de 1960.	18
Capítulo 2. Impresiones	37
2.1 La impresión como gesto artístico	38
2.2 El índice	49
2.3 Marcel Duchamp y el <i>infra-mince</i> .	61
Capítulo 3. Huellas	66
3.1 Proyecto huellas	67
3.2 Procedimientos técnicos	74
Conclusiones	81
Anexo: Documentación de obra	84
Bibliografía.	97

## **Introducción.**

La práctica del arte, como toda práctica social, se encuentra acotada en función de las características y atributos, supuestos o reales, que debe cumplir. Al arte primitivo se le ha visto como ritual del pensamiento mágico. La atracción del arte clásico radica en el placer que puede obtenerse de sus códigos de representación. A su vez, el arte moderno se guía por un pensamiento crítico, el cual es a la vez su fuerza y su debilidad. El problema consiste no en eludir estas autoimpuestas demandas de razón sino en cómo articularlas sin excluir las irradiaciones que derivan de nuestra experiencia directa con los objetos y con los signos.

El arte contemporáneo ha sido frecuentemente criticado por su supuesto hermetismo y, especialmente, su sistemático avance hacia la “nada”, la cual actualmente ya no posee la virtud del *vacío* en el sentido definido por el taoísmo o por Mallarmé. Sin embargo, en mi opinión, esto obedece a un enfoque inadecuado del fenómeno, puesto que se le intenta descifrar a partir de códigos a los que ya no corresponde.

Los cambios en las aptitudes y los roles artísticos efectuados durante la transición del arte moderno al contemporáneo, han traído con ellos la necesidad de ampliar los conceptos en que éste se sustenta para permitirle comprender la nueva realidad. Los límites entre los distintos géneros y disciplinas artísticas se han diluido y perdido la razón de ser al efectuarse el desplazamiento del centro de interés hacia nuevas formas de representación.

Una disciplina como el grabado, que se define exclusivamente atendiendo a sus características formales, parecería entonces como algo culturalmente superado, aislado de la corriente principal del arte.<sup>1</sup>

Lo que pretendo, sin embargo, no es hacer un estudio orientado hacia la especificidad de la función del grabado dentro del Arte Contemporáneo, sino insertarme en el panorama de un proceso artístico en el sentido más amplio.

Para ello considero necesario replantear la fundamentación de su práctica misma. Metodológicamente, la manera de abordar esto consiste en cambiar el punto de vista en su análisis, de sus técnicas y productos hacia el gesto fundamental implícito en su práctica y que - éste es mi planteamiento -, constituye la vía para reivindicar su especificidad y por tanto su vigencia. Por esta operación, invirtiendo los términos, recupero para el gesto el rol protagónico sobre la imagen a la que se le asocia. El proceso y no el resultado es quien porta el sentido de la obra.

La consideración del proceso y del material como definatorios de la producción artística, por delante de la apariencia de las obras y sus atributos formales, permite restablecer la vitalidad de su práctica. La paradoja del aislamiento del arte actual, enfrascado en sus propios lenguajes y temas se revela como aparente. Revisado, visto en el contexto de la cadena que va de lo popular, a lo académico, a lo religioso, etc., se puede sacar al arte de su vocación tautológica. En este punto se logra destacar su participación dentro de la dinámica general de la actividad humana en su conjunto. Al

---

<sup>1</sup> “Cuando la tendencia general de las artes es hacia el eclecticismo y el mestizaje, el arte del grabado parece relegado del primer plano de la escena contemporánea, empeñado en atrincherarse en una reserva india llamada “el mundo del grabado”, con sus específicas galerías, bienales, circuitos, premios, etc. Ante estas posiciones, la realidad que se ha de destacar ha de ser la de los artífices más innovadores, que pueden llegar, por qué no, a negar algunos fundamentos tradicionales del grabado y la estampación, como son la reproductibilidad o fisicidad del objeto artístico y aún del propio medio, anteponiendo actitudes como la experiencia y acción, sin por ello

contrario de lo que comúnmente se ha dicho, las fronteras entre el arte y el no-arte no son las que dividen el sentido del no-sentido.

Como consecuencia el concepto que guía el desarrollo de esta investigación es a la vez riguroso y fértil: representación por contacto. Este concepto sustenta el desarrollo de un proyecto artístico personal cuya poética o estrategia de creación se basa en la noción de huella, obtención y manipulación de impresiones en un sentido amplio. El ánimo principal es analizar el síntoma de la superficie como el lugar de las marcas que conjunta lo táctil y lo visible y, dejando de lado las exigencias de un género, llegar a una lúdica y experimental exploración del potencial de las impresiones como un gesto antropológico y artístico. No se trata de producir “obra gráfica original” sino de aprovechar algunas de sus herramientas, físicas y conceptuales, para interactuar con objetos de la cotidianidad.

Para ello el argumento de este discurso se articula de la siguiente manera:

En primer lugar haré una revisión de la situación actual del grabado en cuanto a concepto, función y lenguaje, haciendo un breve repaso histórico de las innovaciones estilísticas y conceptuales que han tenido lugar en este campo a partir de la década de los 60's hasta fechas recientes, como un modo de establecer las condiciones que justifican su vigencia en la contemporaneidad, y distinguir, dentro de las distintas funciones y formas que ha asumido coyunturalmente, el gesto fundamental subyacente en su práctica.

Posteriormente, ampliaré el objeto de estudio a fin de incluir las distintas manifestaciones que, trascendiendo los géneros, han retomado el gesto de la

impresión como fundamento de su expresión artística, las implicaciones teóricas que se desprenden de este hecho, en particular el concepto de índice y su eficacia para abordar positivamente el funcionamiento de las nuevas formas de representación en el Arte Contemporáneo. Reflexión que nos remite a la figura de Marcel Duchamp y su noción del *infra-mince*

En tercer lugar, a manera de conclusión práctica, expondré el desarrollo de mi propia experiencia, apropiación y realización plástica de las ideas aquí expuestas detallando los procedimientos técnicos utilizados durante el proceso.

# Capítulo

Uno.

Grabados.

## 1.1 Definición, función y lenguaje del grabado.

“Las técnicas para producir grabados son a la vez ingeniosas y elaboradas, pero son (o deberían ser) meramente medios para un fin ” ( Susan Tallman)

Las imágenes impresas se pueden encontrar por todos lados en número incontable. Lo que distingue al grabado de todas ellas es la connotación artística con la que se le relaciona. Esta distinción necesariamente tiene que situarse en términos históricos ya que su alcance ha variado en diferentes épocas y circunstancias. Para definirlo, por lo tanto, se deben analizar las cualidades concretas que lo convierten en una categoría o género artístico específico.

Los tres elementos constitutivos de una estampa son: un dibujo o patrón, una plancha o bloque a partir del cual el dibujo se transferirá, y una superficie más dócil en el que será impreso. A partir de este punto, las delimitaciones del concepto comienzan a variar en función de la intencionalidad con que se le aborde.

Aún en este nivel de generalización requieren ser aclarados varios términos implícitos en un único fenómeno y que al utilizarse indistintamente dan idea de la vaguedad e imprecisión de los límites del mismo. En primer lugar se debe distinguir el concepto de estampa del de grabado. La estampa implica la idea de imprimir un dibujo o imagen, de transferirla de una superficie a otra; mientras que el grabado tiene que ver con la incisión sobre una superficie. Mientras se haga referencia a técnicas como la Xilografía o el grabado Calcográfico que implican ambas operaciones, es permisible utilizarles indistintamente. Pero tratándose de otras técnicas de estampación, como Litografía, Serigrafía, Offset, etc., que utilizan procedimientos diferentes para reproducir las imágenes, comienzan los problemas

de coherencia y de apreciación<sup>2</sup>. También entran en la categoría de grabados muchas especialidades que poco tienen que ver con la transferencia de imágenes como la joyería, la talla escultórica, etc.

Por otro lado el concepto de obra gráfica es bastante más amplio, pero al incluir también al dibujo dentro de sus límites, se manifiesta tendenciosamente en el sentido de una dependencia parasitaria de las impresiones en relación a este último, ocultando la especificidad y autonomía de las mismas.

La utilización de diferentes denominaciones indica sintomáticamente la artificialidad en la demarcación del campo de acción de esta práctica. Por medio de una u otra, de lo que se trata es de limitarla oponiéndola a otros sistemas de reproducción de la imagen, como la fotografía, la industria gráfica, etc. con los que comparte una misma naturaleza mientras que, se le forzó a participar de unos valores estéticos que le son extraños por medio de la paradójica noción de originalidad.

La noción del grabado original - uno que no reproduce dibujos ni pinturas, sino que muestra una imagen desarrollada específicamente para el medio en que existe - es históricamente reciente, un subproducto de la invención de la fotografía y el subsecuente forcejeo para justificar actividades artísticas e ingresos.

Históricamente, el propósito del impreso era ofrecer reproducciones económicas eficientes que pudieran ser ampliamente distribuidas. Las técnicas de reproducción se conocían desde tiempos antiguos en China pero no llegaron a Europa hasta el siglo XV. Artistas como Rembrandt y Goya descubrieron y explotaron las ricas propiedades formales latentes en dichas técnicas y produjeron obras maestras que no podrían haber

---

<sup>2</sup>No esta libre de implicaciones prácticas cuando se aplica una jerarquización y subsecuente tasación de las obras en una u otra técnica a partir de estas distinciones

sido producidas por ningún otro medio, pero la gran mayoría de los grabados continuaron dentro de la rutina de la reproducción.

El arribo de la fotografía y los medios de impresión fotomecánica alteraron profundamente el rol del grabado tradicional al negar su función primaria como vehículo de reproducción. Ahora estaba “libre” para ser reclamado por artistas como Whistler quien sacrificó la reproductibilidad en favor de efectos espontáneos, intuitivos e irreproducibles y quien instituyó la práctica de limitar artificialmente las ediciones para incrementar su aura de rareza. Las generaciones subsecuentes continuaron conservando las distinciones establecidas entre el grabado “comercial” y el artístico u original.

Los intentos por definir el grabado original han respondido fundamentalmente a motivaciones comerciales más que teórico-estéticas, se trata de proteger el mercado de la irrupción de grabados de reproducción. Sin embargo, como toda medida proteccionista, al final han terminado convirtiéndose en un lastre que dificulta el desarrollo natural y la evolución de la disciplina, como se puede apreciar en las siguientes definiciones, aún en uso:

<<“Definición del grabado original acordada en el II Congreso Internacional de artistas celebrado en Viena en 1960:

A) es un derecho exclusivo del grabador establecer el número definitivo de cada una de sus obras en las distintas técnicas: aguafuerte, litografía, serigrafía, etc.

B) Para ser considerado como original, cada grabado debe llevar la firma del artista y, además, una indicación total de la edición y del número de serie del grabado.

C) El artista puede indicar que el mismo ha realizado la impresión.

D) Una vez realizado el tiraje es aconsejable que la plancha, piedra o bloque de madera originales, utilizados para la impresión, sean destruidos o lleven una señal característica, indicativa de que la edición ha finalizado.

E) Los principios anteriores se refieren a obras que pueden ser consideradas como originales, es decir grabados en los que el artista ha realizado la plancha original, ha tallado el bloque de madera, ha trabajado sobre la piedra o cualquier otro material. Las obras que no cumplan estas condiciones deben considerarse “reproducciones”.

F) No se puede establecer una normativa para las reproducciones. Sin embargo, es aconsejable que las reproducciones sean consideradas como tales, y así, sin ambigüedades, se distingan de la obra gráfica original. Esto es particularmente deseable cuando las reproducciones son de tan buena calidad que el artista se siente inducido a firmarlos, y reconoce de esta manera la bondad del trabajo material realizado por el impresor.

A esta definición del Congreso de Viena, diferentes grupos y países han propuesto modificaciones adicionales, como las del *United Kingdom National Committee of the International Association of Painters, Sculptors & Engravers*, afiliada a la UNESCO, que propone:

1- Son grabado originales los realizados en negro o en color(es) a partir de una o más planchas, piedras, pantallas, tacos de madera, etc., ejecutados predominantemente por el artista, ya sea a partir de su propio dibujo o interpretando la obra de otro artista, o también como resultado de una colaboración.

2- Los grabados originales pueden producirse en ediciones limitadas o ilimitadas. Las ediciones limitadas son aquellas en las cuales el artista ha decidido imprimir solamente un número determinado de unidades

a) Las llamadas “prueba de estado”, que atestiguan momentos del proceso de elaboración del grabado definitivo, así como las llamadas “pruebas de artista”, que por lo común se limitan a un 10% aproximadamente de la edición total, deberían incluirse en el cómputo total de la edición.

b) Si no se indica el total de la edición, los grabados serán considerados como de tiraje ilimitado.

3- Si la impresión ha sido realizada por una persona distinta del artista, este puede añadir su nombre al grabado.

En Francia, *el Comité National de la Gravure*, con la aprobación de la *Chambre Syndicale de l’Estampe*, en febrero de 1965, una última definición:

“Son grabados originales los realizados en blanco y negro o en color a partir de una o más matrices y cuya concepción es debida totalmente al propio artista, empleando cualquier técnica, con exclusión de todo proceso mecánico o fotomecánico. Sólo a estas estampas y litografías les corresponde el derecho a ser llamadas originales”>><sup>3</sup>

Es evidente que esta reglamentación resulta ya obsoleta incluso al momento de producirse, de acuerdo con ella, obras fundamentales en la historia del arte de este siglo como las de Max Ernst, Andy Warhol o Rauschenberg no entrarían en la categoría de originales.

El intento por definir el grabado original ha hecho un daño real a la causa del grabado - aceptar la originalidad como valor en sí mismo ha puesto al grabado en una situación de desventaja imposible, un grabado nunca podrá ser tan “original” como una pintura, por lo que un “grabado original” nunca será lo suficientemente original.

---

<sup>3</sup> Rosa Vives, *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*, Ícaria, Barcelona, 1994

Actualmente es generalmente reconocido que en el grabado, como en cualquier otra forma de arte, la "originalidad" es una cualidad nebulosa cuya presencia o ausencia ninguna regla puede asegurar. En lugar de una definición establecida de originalidad, para considerar a una obra como merecedora del estatus artístico, resulta necesario adoptar criterios más flexibles. Tomando en cuenta que la utilización de ciertas técnicas o instrumentos, o la participación de la mano del artista en la realización de la obra son atributos irrelevantes si en la práctica esta puede llevarse a cabo tanto por medio de el uso del buril como del teléfono sin menoscabo de sus cualidades intrínsecas. En tanto sea diseñada por un artista, con una intencionalidad estética, una obra gráfica, para ser considerada como tal debería poseer al menos dos de las tres cualidades tradicionales de un grabado: formar parte de una edición; el uso del papel como soporte; y, principalmente, la presencia de una imagen impresa por medio de la presión contra el papel de una matriz.

"Por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su dependencia parasitaria en un ritual. la obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción, en una obra artística dispuesta para ser reproducida...Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se transforma la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, la política."<sup>4</sup>

Estas ideas acerca del impacto social de la reproductibilidad han sido críticas para gran parte de la producción artística desde los años 60, y no solamente para el grabado. Aunque la convención de la edición limitada se ha convertido de hecho en la norma

---

<sup>4</sup>Walter Benjamin, La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, p.27

estandarizada entre los grabadores, editores e impresores, sigue siendo simplemente una convención, algo arbitrariamente establecido

La edición es uno de los atributos específicos del grabado, y otras características son igualmente importantes para el rol que el grabado juega dentro del arte contemporáneo. Primero, el resultado en la apariencia distinta que ofrece cada técnica particular del grabado, mientras que muchas de estas propiedades han inspirado muy poco de lo que es nuevo en cuanto a discurso crítico, aún continúan siendo determinantes de la manera en que el artista trabaja. Incluso en las obras más conceptuales, técnicas particulares son escogidas por su aspecto, y muchos artistas continúan dibujando para grabado debido a la variedad y belleza de superficies que puede producir, o por alguna afinidad peculiar con las demandas físicas y materiales del medio.

“Lo que constituye un grabado no es el medio o la técnica de la imagen sino un agregado de aptitudes a las que debe responder. La primera es la independencia, la ligereza y portabilidad de la imagen [...] el grabado es una obra de arte portátil [...] La segunda característica, que lo distingue de las ilustraciones y dibujos, es la transferibilidad, lo que lo hace un objeto de sustitución. Esta característica es de hecho una desventaja ya que condena al grabado a ser una réplica de otra obra de arte que permanece como su arquetipo. Si esta desventaja se asume es porque es el prerequisite de esta segunda cualidad básica: la posibilidad de duplicación. El grabado, entonces deviene obra de arte intercambiable, una que puede ser multiplicada y distribuida”<sup>5</sup>

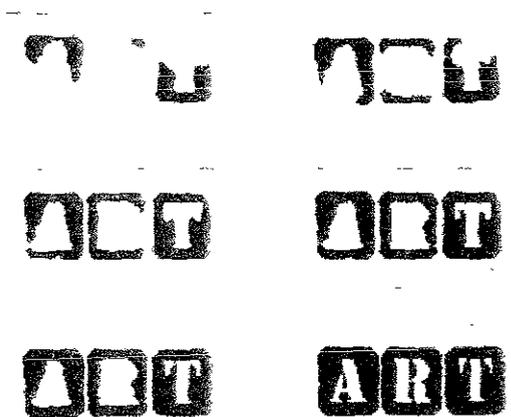
Uno de los grandes logros del grabado reciente ha sido la transformación de esa desventaja percibida [ la diferencia entre un dibujo y un grabado] en una fuente de sentido. Artistas, desde Jasper Johns a Bruce Nauman, han utilizado la reversibilidad y

---

<sup>5</sup>Maurice Melot, *The Print*, Skira, p 23

la duplicidad que ocurren naturalmente al transferir las imágenes de las planchas o piedras al papel, para articular temas filosóficos esenciales acerca de la similitud y disimilitud, identidad y no-identidad

Artistas abstractos en busca de un sustrato científico e impersonal para el arte, y artistas pop mimetizando el mundo circundante, han adoptado el “look” mecanístico y la distancia racionalizada que la matriz sitúa entre el artista y el observador. Los mecanismos de impresión también motivan el desarrollo serial de imágenes - se pueden hacer pruebas de estados sucesivos de desarrollo de un manera en que no es posible hacerlo en pintura, en la que las fases sucesivas van cubriendo a las previas, o también las planchas pueden ser recombinadas permutacionalmente - un atributo de gran importancia para artistas como Sol Le Witt para quien la revelación del proceso es más importante que el llegar a una “imagen final”.



Tom Phillips, The Birth of Art, Zincografía.

Sin embargo, el atributo fundamental característico del grabado, el que lo diferencia de otros lenguajes es el hecho de ser una imagen reproducida, una que emana directa, físicamente de su referente (en este caso la plancha o matriz). Una estampa no representa simplemente una imagen, al mismo tiempo testimonia su existencia real,

indica su procedencia. Este hecho, ser una obra y a la vez el registro de una obra, simultáneamente imagen y acto, implica una serie de consecuencias (las cuales describiré más adelante) que otorgan a su práctica una significación especial.

La posición del grabado dentro del Arte Contemporáneo es ambigua. Por un lado, aparece como una especialidad técnica aislada, a medio camino entre la artesanía y el arte, una forma retrógrada y secundaria, un agregado comercial a la obra “real” de un artista, y a la vez como una forma secuestrada de arte con sus propios circuitos, concursos y coleccionistas. Por otra parte, el grabado es un instrumento singularmente privilegiado para actuar como sistema de representación en un mundo cuyo paisaje visual está determinado por la reproducción.

“[...] Sólo desde sus procedimientos se pueden articular algunas de las cuestiones más determinantes en el arte más reciente, como son: “el interés por explorar los mecanismos del significado y la comunicación; el deseo por revelar los procesos mediante los cuales se crea una imagen; la voluntad por explorar o manipular los contextos económicos y sociales en los que se mueve el arte; y una profunda convicción de que, conocer los manejos de la reproducción de la imagen, es esencial para entender la vida y la cultura al final del siglo XX”...<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup>Susan Tallman, “The Contemporary Print”, Thames & Hudson, p 9

## 1.2 Desarrollo del grabado a partir de 1960

“Es mi tesis que la significación extraordinaria del grabado moderno durante los últimos veinte años se apoya, más que en su tamaño, belleza o temática, en su sentido. En vez de simplemente repetir lo que había sido realizado en pintura o dibujo, el grabado contemporáneo se ha comprometido profundamente en el examen de los distintos lenguajes visuales por los que representamos la realidad”.<sup>7</sup>

Inicio esta reseña a partir de 1960 porque es una época en que se marca con claridad el cambio de actitudes y atributos en el arte que indica el tránsito de la modernidad hacia la contemporaneidad. Tradicionalmente la modernidad enfatiza una visión heroica de la identidad individual, la integridad entre procesos y materiales, la acción física directa, y la expresión de estados emocionales subjetivos a través de los estilos personales. En contraste con esta primacía de la individualidad, el pensamiento reciente en muchas disciplinas- arte, psicología, lingüística, e incluso biología- tiende a considerar la identidad individual como un producto de organismos o economías mayores. Así que uno de los mayores cambios entre lo moderno y lo contemporáneo es el del punto de vista de lo interior a lo exterior- del análisis del subconsciente al análisis de la percepción y la comunicación: de la imagen de Jackson Pollock, solitario, goteando pintura en su estudio, a la de Robert Rauschenberg en *Gemini GEL*, rodeado de técnicos y maquinaria. Mientras lo moderno daba el lugar privilegiado a la pintura- la más directa, visceral y autográfica de las artes- las nuevas prioridades adoptan la naturaleza indirecta y colaborativa del grabado.

Durante los primeros 60's ocurrían varios hechos significativos relacionados con a la estampación. En Niza, Yves Klein realizaba sus *Anthropometries*, imprimiendo

---

<sup>7</sup>Richard S. Field, Contemporary trends, en The Print, Skira, p188

directamente los cuerpos de mujeres desnudas sobre la tela, en Inglaterra, Richard Hamilton investigaba sobre las nuevas tecnologías en relación al arte; y en América, Jasper Johns desarrollaba una obra que tenía que ver con la repetición y la intervención mecánica. También por esta época nacen *Pratts Contemporaries*, *Tamarind Litograph* y *Universal Limited Art Editions*, que llevaron a cabo el renacimiento de la gráfica artística en los EEUU, actualmente el mercado más grande y más influyente del sector.

En el momento del auge del expresionismo abstracto, la hechura de impresiones irrumpió dentro del mainstream del arte cuestionando los valores autográficos que este abanderaba

Una gran parte de las imágenes más originales y significativas de estos años son aquellas que involucran al espectador en una interpretación activa de lo que ve. Los nuevos impresos deliberadamente apuestan por lo sensual y lo formal en contra de lo simbólico y representacional. Al hacerlo, están llamando la atención sobre los códigos, convenciones y sistemas los cuales alegremente aceptamos o actuamos como si fueran indistinguibles uno del otro e incluso consonantes con la realidad. Sólo recientemente hemos comprendido que la realidad no es simplemente “naturaleza vista a través de un temperamento” sino que está enclavada en nuestros lenguajes y sistemas de percepción. No es casual que la dramatización de Marshal Mc Luhan, *Understanding media*, hiciera su aparición en 1964; y es ciertamente significativo que algunas de las ideas más importantes de Mc Luhan se deriven del estudio pionero de William Ivins, *Prints and visual communication*. No debe perderse de vista que en los últimos años 50's, mientras Richard Hamilton y Jasper Johns introducían al espectador en sutiles y sofisticadas exploraciones acerca del significado y el estilo, Ernest Gombrich publicara

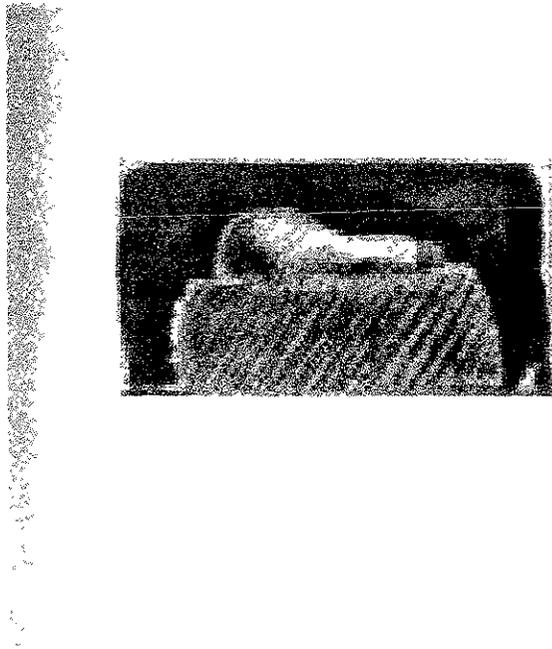
su influyente *Art and Illusion*. Gombrich como Johns insiste en la importancia de la participación del espectador en la utilización de los lenguajes visuales.

El éxito del grabado reciente debe mucho a este elemento antiexpresionista. El artista se aleja de un interés exclusivo en la destilación de un estilo personal a través de peculiaridades técnicas, es decir por medio tanto de los gestos enfáticamente personales como de las texturas visuales mecánicamente conseguidas. Con la aparición de las pinturas serigrafiadas y los impresos de Andy Warhol en 1962, legiones de grabadores autosatisfechos quedaron atrás. El contenido se liberó de la técnica (cocina), y el estilo (gesto personal) se desprendió del dibujo de la misma manera en que la mano del artista fue a menudo desplazada por la máquina. La labor del artista fue radicalmente alterada por un regreso a la realidad mediante la incorporación de sistemas ilusionistas. En otras palabras, el contenido de los grabados pasó de las visiones personales del mundo a un cuestionamiento profundo de los sistemas de representación de ese mundo.



Robert Rauschenberg, Accident Litografía

La mayoría de las obras “impuras” de los 60’s, sobre todo las de Jasper Johns tienen su fundamentación en la idea de conflicto mas que de unidad. Los mejores estampas parecen jugar varios niveles de información y referencias culturales en contra de ideas mas estilísticamente definidas. Estas tempranas litografías anunciaron a todo el mundo artístico que el grabado estaba embarcada hacia nuevas rutas cuya originalidad se apoya más que en la innovación técnica, en el cuestionamiento de la naturaleza del arte y la comunicación visual. Johns no estaba solo en la tarea



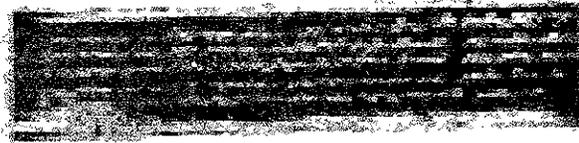
Jasper Johns, Lighthouse. Litografía

Robert Rauschenberg comenzó a hacer litografías en 1962. Sus *Combine Paintings*, habían causado un shock debido a que forzaba objetos reales dentro del espacio inviolable entre el sagrado plano pictórico y el espectador. Cuando Rauschenberg volvió hacia los grabados sus objetos se adaptaron a la bidimensionalidad. Estas imágenes fotográficas, ilusiones planas del mundo real, tenían poco que ver con el *Object Trouvé* de los Dadás y Surrealistas. En lugar de eso, estos nuevos objetos eran valiosos debido a que eran formas de reproducción desmaterializadas, por lo pronto,

debido a que fueron apropiadas de la experiencia. El cambio de Rauschemberg a la imaginaria reproductiva fue directamente inspirado por un reconocimiento doble: primero, la infinitud y arbitrariedad de las imágenes que diariamente confronta el observador moderno; y segundo, el deseo formal de yuxtaponer este tipo de espacios pictóricos estructurados a los espacios indefinidos de los brochazos expresionistas. La imagen impresa, por tanto, permitió al pintor demostrar la falsedad de toda clase de ilusionismo y de controlar el potencial ilusionista por la planitud inescapable de la superficie impresa.

Lo que era significativo acerca de los fragmentos de realidad apropiados por Johns y Rauschemberg era su manifiesta familiaridad y sus presentaciones desprovistas de emoción.

Los grabados adquieren nuevas complejidades de significado que son coextensivas al hecho de ser impresos. Las dificultades de comprensión presentadas por muchos de los mejores grabados recientes se deben a la relación nada familiarmente cercana entre la naturaleza de los temas y los procedimientos utilizados para interpretar ese tema. Aunque estos grabados poseen una gran capacidad de aludir a otros sistemas, incluyendo el arte del pasado, su contenido reside en sus propias estructuras, en la manera en que cada clase de marca se imprimió.



Robert Rauschenberg, Tire Print. Impresión de neumático.

El descubrimiento de que la fotoserigrafía podía transponer la realidad en el lienzo fue de Andy Warhol. En la primavera de 1962 - el mismo año en que en América, la *National Serigraph Society*, con sus restricciones contra el uso de fotografías y las impresiones colaborativas, dejó de existir- Warhol y luego Rauschenberg derribaron las puertas de la pintura y el grabado para la entrada de la fotografía, la impresión comercial y la imaginería urbana moderna. Con simples desplantes burdos, la viva antítesis de los gestos personalizados y basados en la emoción del arte de los 50's, ellos cubrieron metros cuadrados de pintura con ilusiones fotográficas impresas. Logrando encontrar soluciones estilísticas en procesos de ready-made, un feliz hallazgo, especialmente cuando lo que buscaban eran formas no personales de hacer arte.

Una manera de ver la trayectoria del grabado a través de las décadas de los 60's y 70's es como una progresión del interior al exterior- una expansión de la atención desde la imagen en sí, hacia la hoja entera de papel, al muro sobre el cual este se cuelga, y finalmente, a las estructuras económicas y culturales circundantes que gobiernan su recepción. Mientras los artistas buscaban activamente los atributos esenciales del

grabado - la singular mezcla de cualidades materiales y funciones sociales que lo colocan aparte - hicieron visible a la vez la intrincada relación de forma física y sistemas de conocimiento, y la persistente erupción de lo personal dentro de estructuras aparentemente impersonales.

Para muchos artistas en los 60's, la multiplicidad ofreció la posibilidad de una redefinición radical del arte. A pesar de que inicialmente la producción de múltiples resultó un fracaso financiero, el concepto esencial de un arte ampliamente distribuido, que desafiara las pretensiones y manipulaciones del mercado, y que respondiera a su espectador, logró ser enormemente popular, sobre todo en Europa. Continuator de dos vertientes de la teoría del arte: una, seguidora de los postulados de Dadá, buscando dismantelar el aparato de valores estéticos y las convenciones institucionales; y la segunda, en la tradición de la Bauhaus, que deseaba desarrollar una auténtica práctica universal y democrática de manufactura artística. De los dos modelos de multiplicidad- encarnados en Fluxus y en el arte Cinético respectivamente- fue Fluxus el que resultó ser más influyente. Su intento anárquico de reestructurar la publicación, distribución, creación y consumo del arte fue precursor de gran parte del arte Conceptual, y de muchas formas de impresión alternativa. Libros de Artista, Xerografía y Arte Correo.

En Europa, los múltiples aspiraban a lograr tanto una gran conciencia social como una gran trascendencia espiritual. Para Beuys, que hizo de las ediciones una parte crítica de su práctica, la multiplicidad fue un llamado ineludible. El artista más influyente en la Alemania de postguerra, veía su rol como artista no como un hacedor de objetos suntuosos sino como una especie de shaman- un conductor de energía espiritual, hecha visible a través de acciones, conferencias e, indirectamente, objetos. Los objetos, según Beuys, son el producto residual del arte auténtico, el cual reside en la interacción de

seres vivos. La distinción entre único y múltiple, o entre original y reproducción, era inmaterial. Sus litografías, grabados, películas, postales, pósters, etc., eran esencialmente reliquias de comunicación <sup>8</sup>

En la actualidad, los únicos supervivientes de los múltiples de artista se encuentran en las tiendas de los museos, el lugar de unión de las dos instituciones que los múltiples pretendían volver obsoletas. Pero los principios de trabajo que sustentaron el ideal del múltiple, el complejo enlazamiento de arte, economía, reforma social y contenido espiritual, continúan teniendo una presencia vital en el arte de nuestro tiempo

“En 1971, cuando el MOMA dedicó una exhibición a los archivos de *Gemini GEL*, esta fue una validación oficial de la sofisticación tecnológica epitomizada por Gemini, pero ello marcó el punto más alto de una tendencia para entonces ya de salida”<sup>9</sup>. Tanto en la alta cultura como en la baja, la promesa de la tecnología había desilusionado, y la carrera optimista hacia la industria que tipificó la producción de los 60’s fue suplantada por el deseo de una experiencia más atávica del mundo. No hubo, sin embargo, retroceso para la producción gráfica. En su lugar los impresores y artistas volvieron hacia las tradiciones artesanas - tanto de oriente como de occidente- de las que las tecnologías de reproducción habían saltado. Es un periodo que los críticos de arte encuentran singularmente difícil de resumir. En lugar de las útiles, aunque simplistas manipulaciones verbales como “Abstracto”, “Expresionismo” o “Pop”, los 70’s en América fueron definidos como Pluralismo, un término que reúne más que delimitar. Y que falla, sin embargo, para sugerir que “entre sus miríadas de partes- Realismo, Pinturas Modulares, Nueva Figuración, y demás- descansa un deseo común de

---

<sup>8</sup> Una exposición detallada acerca de las ideas estéticas de Beuys puede encontrarse en Marché-Vidal, Entrevistas con Joseph Beuys, Editorial Siruela

<sup>9</sup> Susan Tallman, *The Contemporary Print*, p 86

reinvertir el arte de una presencia humana, sin abandonar las vías antiexpresionistas ni las claras estructuras conceptuales de la década previa.”<sup>10</sup>

El Fotorrealismo, uno de los desarrollos nuevos más visibles de la época, ha sido descrito como una conceptualización del Pop y como una respuesta realista al Minimalismo. El grabado realista de los 70's, no estaba dedicado a representar la realidad de la vida, sino en usar imágenes del mundo real para explorar temas acerca de la percepción y el conocimiento, de una manera similar a la que lo había hecho cierto Arte Conceptual, pero extendiendo su investigación del cerebro a la mano. La mano y sus rastros de corporalidad es una presencia restringida pero crítica en los grabados.



Chuck Close, Aguafuerte y aguatinata

El estilo- esa intrincada alianza de sutilezas manuales, exageraciones habituales e inexplicables preferencias visuales- volvió otra vez a ser un objeto de fascinación. Dejando de ser considerado como la manifestación expresionista de un estado interno, tampoco visto más como un ornamento arbitrario que impedía la comprensión; el estilo visto por los artistas como otra forma de sintaxis visual para ser apropiado, analizado y

---

<sup>10</sup> *Ibid*

manipulado. La fascinación con el estilo es una extensión natural del tipo de críticas que llevó a cabo el Pop Art , y muchos artistas pop que habían establecido su reputación con imaginerías comerciales anónimas fueron paulatinamente buscando inspiración en la historia del arte. Lichtenstein, Hockney, Hamilton, etc.

A medida que el estilo era visto como una entidad independiente, algunos artistas eligieron divorciar el manierismo decorativo de cualquier reclamo acerca del contenido. La revalorización del estilo y la decoración debe mucho a las críticas culturales de las feministas , quienes expusieron la abundancia de prácticas visuales previamente depreciadas por la historia del arte occidental como formas secundarias de invención visual. Esto no fue simplemente una cuestión de elevar la valoración de las labores femeninas, sino de motivar a los artistas a considerar un rango más amplio de tradiciones no europeas, incluyendo las islámicas, asiáticas y americanas nativas

En este tipo de obras, la imagen impresa y el papel de soporte estuvieron cerca de llegar a ser una sola cosa, y el deseo de integrar imagen y objeto fue una de las cualidades distintivas del grabado en los 70's, inspirando a la vez innovaciones técnicas, especialmente en papel artesanal, y la revitalización de técnicas antiguas como la xilografía.

El otro elemento básico, el papel en el cual se imprime, también recibió seria atención. El trabajo de Robert Rauschenberg con el venerable molino papelerero francés Richard de Bas en 1973 resultó en la primera edición de papel artesanal por un artista contemporáneo de primera línea. *Fuses* que consiste en hojas formadas brillantemente coloreadas con serigrafías chine collés, y *Pages*, que son hojas formadas blanco sobre blanco que no soportan ninguna impresión. En estos trabajos, y en ediciones subsecuentes, como *Bones & Unions*, con sus sedas indias y “ papel de barro”, o los

diáfanos *Hoarfrost Editions*, con su miscelánea de referencias californianas, Rauschemberg fusiona poéticas sutiles con un potente sentido de lugar.

Impresores asiduos como Tanya Grossman desde hace mucho tiempo habían hecho del papel sujeto de cuidadosas consideraciones, pero ahora aparece como un medio por su propio derecho. Ken Tyler, quien abruptamente abandonó Gemini en 1973, rápidamente estableció en su nuevo taller, *Tyler Graphics*, facilidades para hacer papel. En California Garner Tullis y su *International Institute of Experimental Printmaking* estaba principalmente dedicado a la producción de papel y su manipulación. Kenneth Nolland, Ellsworth Kelly y Chuck Close estaban entre los muchos artistas que trabajaron directamente con pulpa de papel, creando imágenes repetibles por medio de aplicar pulpa a través de moldes o stenciles, o por manipulación directa. Por mucho, la más ambiciosa de estas obras fue *Paper Pools* de David Hockney de 1978. Las 95 albercas, en un rango desde estudios en un panel singular hasta vistas de doce paneles, se hicieron aplicando pulpa de papel coloreada dentro de moldes metálicos (del tipo de los moldes de galletas) hechos a partir de los dibujos del artista, y posteriormente trabajando libremente sobre la superficie con pulpa, pigmentos, brochas y cepillos para perro



Chuck Close, Phil manipulated, Papel artesanal

El que estas obras sobre papel califiquen o no como grabados depende de que obra se juzgada y de acuerdo a que definición. Frank Stella y su catalogador Richard Axsome, están de acuerdo en que sus relieves sobre papel no son grabados. Con otras definiciones muchos proyectos de papel pueden calificarse como grabados; aplicar la pulpa a través de moldes no es distinto a la aplicación de pigmentos a través de un stencil en impresiones pochoir (estarcido). La cuestión en cualquier caso, debe ser mas museológica (qué departamento se ocupa de qué obras) que práctica. Ciertamente es que el desarrollo del papel como un medio activo en lugar de un soporte pasivo afecta dramáticamente todas las formas de producción impresa, promoviendo la fusión de imágenes materiales e inmateriales. Uno de los grabados magistrales de Robert Motherwell, *The stoneness of the stone*, surge de la unión de dos pinceladas litográficas del tipo Zen con un papel artesanal de dos tonos del color, tamaño y textura de una piedra litográfica.



Robert Motherwell, *The Stones of the Stone*, Litografía y papel

Para bien o para mal, el trabajo de Johns ha sido repetidamente visto como el barómetro del estado del grabado contemporáneo. En los primeros 60's, sus persistentes repeticiones de imágenes desarrolladas en dibujo o pintura, ayudaron a encender el debate acerca de la originalidad; en los 70's sus fríos (calculados) grabados fueron vistos como indicativos de la amplia retirada hacia lo cerebral. En 1980, los impresos de Johns fueron mas frecuentemente discutidos como medida del mercado. Como todos los mercados, el mercado del grabado vive ciclos a través de estados de auge y decadencia. el auge que se aceleró durante los 60's, decayó a principio de los 70's, sólo para remontar de nuevo y volver a colapsarse al final de la década, como víctima de la sobreproducción y la floja economía. No hay, sin embargo, precedentes para el boom del grabado de mediados de los 80's. La popularidad de los pintores, y de los impresos de los pintores, la nueva internacionalización del mercado, y el flujo desde los nuevos mercados financieros desregulados conspiraron para llevar un caudal de dinero e interés sobre el arte contemporáneo. Los talleres de impresión existentes se expandieron y nuevos impresores y editores florecieron en ambos lados del Atlántico. Editores

bicontinentales, como Peter Blum, llevaron artistas americanos a impresores europeos y viceversa, provocando fricciones culturales para encender nuevas ideas. Los precios de los grabados se dispararon a la estratosfera ( Los grabados de Johns se negociaron al precio de una mansión), y los grabados comenzaron a juzgarse en términos de “liquidez” y “activo estimado”. Un editor se autodescribía felizmente como “un inversor en Johns y Hockney”. (Como en los auges previos, sin embargo, la rentabilidad y visibilidad de los grabadores especialistas se vio escasamente afectada). Todo esto tendía a ensombrecer los logros reales de artistas e impresores. Sin duda, el boom trajo consigo una producción indiscriminada e innecesaria, pero también dio la oportunidad a jóvenes artistas como Rothemberg y Winters de desarrollarse como impresores calificados y dedicados.

El “grabado original” es, como su paradójica designación sugiere un, a menudo incómodo, compromiso entre los valores estéticos tradicionales de la factura manual y los valores sociales progresistas de la producción comercial en masa. Reveladoramente, ninguno de los dos textos teóricos significativos en el campo de los impresos se ocupan para nada del grabado original: Ivins trata del impacto en la historia europea de las “afirmaciones pictóricas exactamente repetibles” - un impacto que fue mayormente científico y tecnológico. Él no tenía ninguna paciencia con el uso nostálgico de un medio anticuado, y veía a la fotografía como el desarrollo definitivo de las tecnologías de la reproducción. Benjamin se interesó en las ramificaciones de la reproducción masiva y su dramático alejamiento de la “originalidad”. En los 80's las cuestiones abordadas por Ivins y Benjamin acerca de las consecuencias sociales y psicológicas de la reproducción volvieron a ser, una vez más, una influencia crítica en el arte. Las ficciones omnipresentes de la publicidad, la televisión, cine y el arte que habían fascinado a los artistas pop dejaron de ser apreciadas como banales o sin sentido, y

comenzaron a serlo como herramientas intencionadas de poder, control social, y la autodeterminación individual. En ediciones y obras únicas los artistas emplearon los materiales y los recursos de la producción comercial de imágenes: impresión offset, fotostáticas y fotografías.

El arte fotográfico durante la mayor parte de la década ha sido aislado de la corriente principal del arte de modo muy parecido al que lo había sido el grabado- practicado por especialistas dedicados y coleccionado por *connoisseurs* que valoran la habilidad, rareza y refinamiento estético. La invasión de la fotografía dentro del arte en los 80's, fue paralela en algún modo, a la del grabado en los 60's: los artistas de nuevo intencionalmente rechazaron las asociaciones comerciales que habían sido hechas por los especialistas, y muchos de los que usaron la fotografía lo hicieron mientras se conducían fuera del cuarto oscuro, dejando a los técnicos el revelado y la impresión de la obra bajo sus indicaciones.

El uso de la fotografía por Rauschenberg, Warhol y Hamilton en los 60's se ha visto como un ataque a las virtudes pictóricas consagradas de la originalidad, autenticidad y presencia, aún a través de la imagen fotográfica han permanecido firmemente embebidas en las formas tradicionales de la pintura y la litografía. Las décadas subsecuentes vieron el referente seguro de la imagen fotográfica, y de manera creciente sutiles formas de manipulación: mientras Hamilton en sus primeras serigrafías empleaba re-coloraciones radicales y desplazamientos del material fotográfico original, su *The apprentice boy* de 1988 es en sí una fotografía- una transferencia en seco de una imagen fotográfica reestructurada usando el software computacional. La tecnología digital ha provisto a Hamilton con un medio de manipular la imagen mientras esta preserva su aura fotográfica de realidad encontrada mas que producida

Rauschemberg se movió de las salpicaduras y garabateos ofuscatorios de *Accident* (1963), hacia la limpia y elocuente serie *Bellini* de los 80's, en la que fotografados luminosos de la vida urbana contemporánea y de pinturas del siglo XV se endosan y sobreponen. El fotografado, una técnica de intaglio fotomecánico en la que la suave transparencia del aguafinta se usa en lugar de la trama de puntos, permitió a Rauschemberg conservar el rango tonal pleno de la fotografía, que había sido un sacrificio necesario en la serigrafía, mientras sustituye su a menudo repelente superficie con algo fresco y sensualmente atractivo. Una especialidad oscura de grabado en los 70's, el fotografado fue ofrecido por virtualmente todos los principales talleres de impresión calcográfica a finales de los 80's, una reflexión acerca del nuevo peso cultural de la fotografía.

Conforme la fotografía llegó a ocupar el espacio de la pintura tanto física como económicamente, mas fotógrafos fueron invitados, como lo habían sido antes los pintores, a trabajar con los editores: Joel-Peter Witkin, Lee Friedlander, Thomas Ruff y Cindy Sherman estuvieron entre los que realizaron ediciones a través de los editores de grabados. Robert Mapplethorpe, para quien la sensualidad de las superficies era un tema fotográfico crucial, utilizó el grabado, la serigrafía y la litografía para explorar texturas imposibles de conseguir con la fotografía. En sus series de grabados, las superficies retratadas de pétalos de flores, cerámicas y pieles negras se suprimieron en contra(ste) de las auténticas superficies táctiles de las imágenes, las cuales fueron enriquecidas con serigrafía, coloración manual e incluso flocking. Mientras las fotografías tienden a repeler la urgencia de tocar, estos trabajos la solicitan activamente dentro de un armadura de oposiciones culturales: lo carnal y lo ascético, lo majestuoso y lo degradado, la vaguedad dionisiaca frente a la formalidad apolínea.

La fotografía se había colado dentro del arte "serio" en los últimos 60's y primeros 70's, como un medio para documentar Performances, piezas de Land Art y paradigmas conceptuales. Pero en adición a aquellos, como Richard Long o Joseph Beuys, para quienes la fotografía era un registro tangible de un arte intangible, estaban otros como John Baldessari y Ger Van Elk, que usaban la fotografía de modo muy parecido al que Ed Ruscha usaba el lenguaje, jugando con su credibilidad narrativa y su aparente literalidad en un arte situado a medio camino entre el Pop y el Conceptual. En la búsqueda de una forma que participara de la autoridad casual de la fotografía, pero que no fuese una fotografía per se, estos artistas compusieron collages fotográficos, imprimiendo fotografías sobre lienzo, y formando fotografías en construcciones semiesculturales. Baldessari hizo grabados ocasionalmente en los 70's, pero no fue hasta el portafolio de grabados *Black Dice* (1982) que él encontró un medio de usar las técnicas de grabado para deslizarse entre la foto y su reestructuración. Retomando un método que había usado en los 60's, Baldessari dividió un viejo fotograma de película en nueve secciones y desarrolló cada una como una composición autosuficiente que podía verse como un grabado por derecho propio o como un fragmento alienado del total. "Una de las peores cosas que le suceden a la fotografía - dijo Baldessari alguna vez- es que las cámaras tengan un dispositivo de encuadre integrado"- la implicación de que sea así es que, permitiendo al fotógrafo seleccionar una toma perfectamente compuesta, este dispositivo alimenta la ficción de que el fragmento visto es en sí completo y autosuficiente.

Muchos artistas mas jóvenes tienen una sospecha mas politizada acerca de las estructuras narrativas y ven la fotografía como un medio para ocupar formas comerciales o populares y subvertirlas desde dentro. Mientras las técnicas de impresión

artística como la litografía y el grabado no tienen nada de esta orilla mediática, estas proveen algo equivalente, una manera de ocuparse del cliché de las Bellas Artes.

Los proyectos de impresión no sólo proveen a los fotógrafos de la oportunidad de trabajar con materiales diferentes, son a la vez, irónicamente, una ocasión de explorar la proliferación de ediciones. Si se piensa que la fotografía es en sí un medio de impresión, en sí mismo reproducible, su reproductibilidad, fue intencionalmente desechada por artistas que deseaban para su obra la misma atención que para la pintura, y que entendieron que el número de copias de un trabajo es un elemento de significación como cualquier otro.

Muchos fotógrafos eligieron posturas similares para trabajar con editores de gráfica: sin abandonar la fotografía pero encajándola en estructuras algo más elaboradas.

A lo largo de la década tanto la alta cultura de la historia del arte y la literatura clásica, como la baja cultura de la publicidad, la televisión y el cine fueron reclamadas y recicladas por artistas que citaban la fuente original y la llenaban de un inesperado y contradictorio contenido. En el grabado esto apareció a la vez como un coqueteo con el comercio por un lado, y como un exagerado abrazo de un historicismo en pequeña escala y la intimidad por el otro.

Al final del milenio el grabado está más completamente integrado dentro de la práctica artística de lo que podía imaginarse en los años 60's. "Los más simples y venerables métodos de impresión se han revitalizado, nuevos niveles de sutileza tecnológica y sofisticación se han establecido en litografía, intaglio, impresión en relieve y hechura de papel, y más recientemente, las tecnologías digitales que han transformado la impresión comercial, comienzan a ser accesibles a los artistas"<sup>11</sup>. El potencial más dramático de la

---

<sup>11</sup> Susan Tallman. *Op Cit* p 216

tecnología digital reside en su capacidad de distribución de imágenes- tradicionalmente el dominio de las impresiones, tanto rarificadas como comerciales. Por medio de la red, cualquier artista puede enviar imágenes que pueden ser vistas en monitores o impresas en papel, por un vasto número de gentes en cualquier parte del mundo, y la distinción entre la imagen y su soporte físico, que ha ocupado la mente de tanta gente a través de la historia del grabado, finalmente alcanza una completa separación.

En tanto estas posibilidades técnicas revolucionen o no la producción y consumo artístico en el futuro (la experiencia anterior sugiere que el mercado y el habito humano tendrán éxito en minimizar cualquier revolución inminente), parece ser que la producción de grabados continuará siendo una parte crítica del arte contemporáneo, explotada por sus seductivas propiedades formales y sus dilemas epistemológicos; por sus asociaciones históricas con la literatura, la ciencia y el arte; por ser un reflejo del mundo comercial; y finalmente, por su habilidad singular de sugerir a la vez la universalidad de una cultura compartida y la singularidad de la experiencia individual.

Capítulo

Dos.

Impresiones

## 2.1 La impresión como gesto artístico.

Esto que hemos reseñado, la irrupción dentro del *mainstream* del arte contemporáneo, primero del grabado en los 60's y posteriormente de la fotografía en los 80's, puede leerse en sentido reivindicativo como el reconocimiento de los méritos artísticos de dos disciplinas anteriormente subvaloradas; o por el contrario, puede leerse en sentido propositivo como la entrada en vigor de un nuevo enfoque estético propiciador de nuevas formas de representación.

Este último punto de vista asume que la imagen reproducida (rasgo que sin duda ambas disciplinas comparten plenamente) tiene una significación crucial en el proceso de tecnificación que afecta a las artes en la modernidad, un proceso en el cual es igualmente relevante el papel del cine, de los *media*, el diseño y la arquitectura, las telecomunicaciones, etc. De una manera muy general, se puede plantear que el vínculo del arte y los procesos industriales afecta tanto al desarrollo de la estética del arte moderno, como al desarrollo del aparato de producción de la industria cultural.

Se verá en efecto que una parte muy importante del arte contemporáneo, toda su parte innovadora, todo lo que es experimentación y búsqueda de nuevos lenguajes, puede ser considerada, en particular después de Marcel Duchamp, como inmersa en la lógica de la reproductibilidad, como si los conceptos latentes en los procedimientos de reproducción hubieran “impregnado” a los artistas, explícitamente o no, hasta el punto de favorecer finalmente una especie de renovación y relanzamiento de las otras prácticas artísticas.

“[...] en el arte contemporáneo se vienen manejando conceptos formativos como el de reiteración de la imagen, secuencialidad, fragmentación, acumulación, módulo,

referencial, por intermedio de figuras siempre pragmáticas como el vaciado, la sombra proyectada, el reporte, el calco, la transferencia directa, el autorretrato, el juego de palabras y el *ready-made*, etc. También considera otras manifestaciones, como la Danza Postmoderna, el *Body Art* y la Instalación como momentos destacados en la instauración de la lógica indicial.<sup>13</sup>

“He obtenido las huellas de todos los elementos a mi alcance: sobre el suelo, sobre los muros, sobre las piedras, sobre las viejas valijas o toda clase de objetos- incluso he llegado a tomarlas sobre la piel desnuda de la espalda de un amigo...” (Jean Dubuffet)

Las aproximaciones de los artistas a las impresiones pueden ser de naturalezas muy distintas. Las huellas del mundo del arte pueden ser las de un pincel o de un instrumento cualquiera: “La huella - afirma Toroni -, no es imagen, no es idea, ilusión de huella, sino impresión real de un pincel nº50”; pueden ser vegetales (Dubuffet, Klein) o provenir de objetos (Arman), de gestos (relieves de Spoerri), etc. En 1925, Max Ernst descubre el procedimiento del *Frottage*: Después de haber posado una hoja de papel sobre la superficie de una plancha de madera, de hojas de árbol y de objetos diversos, frota el papel con una mina de plomo. La superficie impresionada deja transparentar sus nudos, sus asperezas, el juego entero de su nervadura. Frente a estas impresiones “naturales”, se pueden mencionar en paralelo las impresiones de objetos realizadas por Chassac (*Personnage aux empreintes de plats de cuisine*, 1947), las realizadas por Arman en 1958-59: diversos objetos cubiertos de pintura (botellas, ...) rodados sobre una tela puesta en el suelo, *Allures d'objets*.

“Un muerto. Tomar el cráneo. Cubrirlo de pintura. Frotarlo contra un lienzo. Cráneo sobre lienzo”  
(Jasper Johns)

---

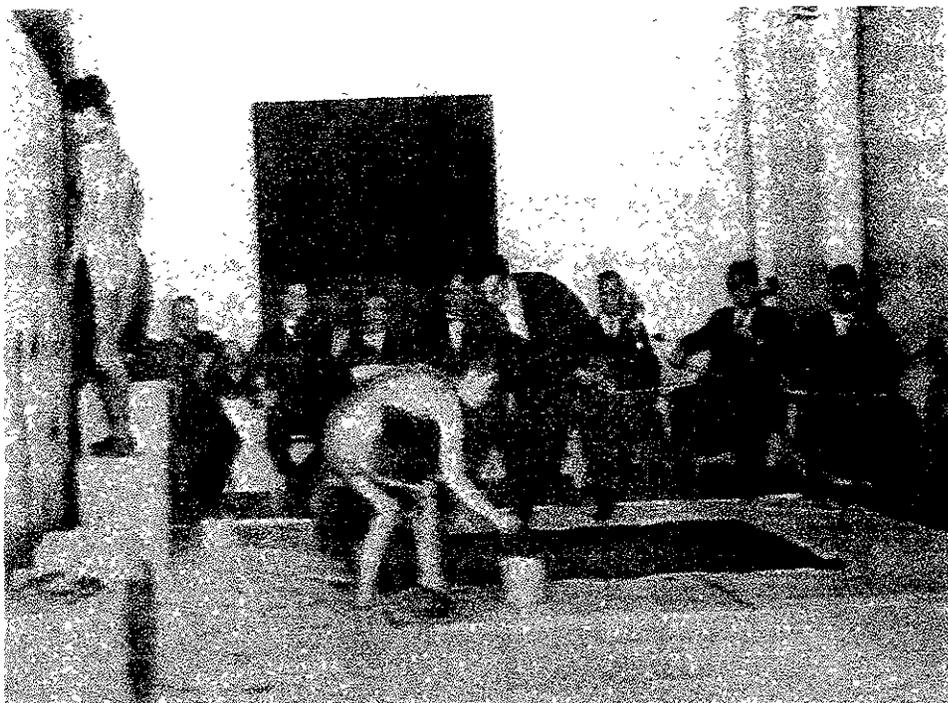
<sup>13</sup> Véase el ensayo de Rosalind E. Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La Posmodernidad*, compilado por Hal Foster. Barcelona, Editorial Kairós, 1985, pp59-74

Todo trabajo sobre el cuerpo real no puede aparecer más que como efímero, la obra perdida desaparecerá junto a su soporte. Contrarrestando este carácter efímero, tenemos el recurso de la impresión, el marcage, la impresión de cuerpos que, por medio del mecanismo de un pigmento se depositan sobre un soporte, logrando hacer un objeto o una obra conservable. Beuys realiza así *L'empreinte de l'ongle d'un doigt* (1971, múltiple, tiraje 150 ejemplares). En 1970 (*Trademarks*), Acconci mordió las partes de su cuerpo a las que podía alcanzar, embarrando las mordidas con tinta de imprenta y aplicando las huellas sobre diversos soportes. Un año después, realizó cien "tumbas" sobre la orilla de una playa, desenterrándose cada vez para hacer una fotografía de la huella y recomenzar un poco más lejos. Untándose de óleo, frotándose contra una hoja de papel, repasando entonces las huellas de la impresión sobreponiéndole el trazado de una mina de plomo, Jasper Johns ejecutó en 1962 sus *Studies for Skin*, estudios y muestras de piel, de órganos mas o menos reconocibles. Tuvo entonces la idea de efectuar un molde de su cabeza y hacer una delgada máscara de caucho, apoyarla sobre una superficie plana y vaciarla en bronce. De una manera bastante más extensa, Beuys considera que todas las acciones del hombre conllevan un "carácter de impresión" y que la escultura no es otra cosa que la "impresión de una acción sobre la materia" Lo que, en el sentido estricto del término, constituye una in-formación, una transformación de la materia por el mecanismo de una forma o de un molde que puede ser físico o lingüístico, concreto o conceptual.

La fotografía es de hecho una especie de impresión. André Bazin piensa que se debería "considerar a la fotografía como un moldeado, una toma de impresión del objeto por el efecto de la luz" (André Bazin, *Ontología de la imagen fotográfica*, p14). Se reencuentran ahora en que ambas se revelan como sistemas de impresión: impresión luminosa, en el caso de la foto, huella pigmentaria en el de la pintura, toda vez que se

encarga de depositar sobre un soporte una materia que le impregna. La tela y el papel soporte funcionan así como un “sudario”, instrumento de un registro o un depósito. De modo semejante Van Gogh, sugería trabajar “en la carne” mas que “en el yeso” Bajo la forma de moldes (o impresiones volumétricas) de cuerpos humanos (Claude Pascal, Arman, Martial Raysse y él mismo) Klein vislumbró el aparecer, su propia efigie dorada encuadrada por las de los otros tres, cubiertas de azul IKB (*Portaits-Reliefs*, 1962). La muerte interrumpió este proyecto y solo el moldeado de Arman se realizó, aun hoy continúa destacándose azul sobre fondo de oro.

Situada en el umbral de lo material y lo inmaterial, en la frontera entre la impresión pura y la pintura, la obra de Klein encuentra su apogeo en su sistema de representación de la carne. Carne que él va, en un mismo movimiento, a encarnar y a sublimar por medio de las calidades densas y a la vez volátiles del pigmento azul. La aventura de las *Anthropometries* (término que Restany atribuye a la serie de obras producidas por la imposición sobre la tela de cuerpos femeninos previamente cubiertos de pigmentos coloridos) se convierte para Klein en un interés obsesivo por las huellas. Estas son en primer lugar las impresiones de pies y manos que borda sobre su camisa en Niza en 1948, posteriormente el descubrimiento de las transferencias de tinta japonesas. Vendrán enseguida los pinceles vivientes, cuerpos femeninos, plegados, cubiertos de azul IKB e imprimiendo sus marcas sobre tela o papel. El sistema de impresiones (positivas o negativas) se asemejan de cierta manera a la impresión fotográfica. La impregnación de pigmento supera cada vez el puro depósito luminoso; funciona como secreción de materia.



Yves Klein realizando un Anthropométrie

Acconci, más tarde, a propósito de una acción titulada *Run Off* (1970), invertirá de alguna forma el sistema de la *Anthropométries*: habiendo calentado sus cuerpos de manera que se volvieran absorbentes, los aplicará contra una tela cargada de pigmento. Este se depositará sobre los cuerpos, y quedarán las marcas y huellas.

Algunas de la *Anthropométries* fueron ejecutadas con fuego, un vaporizador de humedad permitía trazar sobre la tela el contorno (o el volumen) de un cuerpo (húmedo), el contorno o volumen durante la combustión será entonces más lento y subsistirá como huella. Posteriores *Anthropometries* se titularan *Hiroshima*. Klein, en efecto había quedado impresionado por las sombras flameadas proyectadas en los muros durante la explosión atómica. “Las sombras de Hiroshima, declaró, dentro del desierto de la catástrofe atómica, han sido un testimonio, sin duda terrible pero un testimonio irrefutable de la supervivencia y de la permanencia inmaterial de la carne”. En los dos casos, aparece como algo relativo a un ritual fotográfico y funerario de

combustión por la luz o por el fuego. El hombre y la carne se reencuentran convertidos en cenizas. El cuerpo humano se transmuta en un puro hecho inmaterial.



Yves Klein, Anthropométrie.

El nombre de *sudarios* será reservado a las telas de Klein que se presentan libres de bastidor. Pero es claro que toda tela pintada - no sólo la obra de Klein- puede ser considerada como sudario: tela o lienzo susceptible de recibir una materia que las impregne, que las marque, o las manche. El nombre de sudario servirá una vez mas para designar un lienzo destinado a recibir y a asegurar el sudor. Como registros de materia orgánica es que funcionan los sudarios o las telas de Klein quien dijo "he hecho color la sangre de la sensibilidad espacial, la sangre de la sensibilidad que según Shelley es azul". Algunos años antes, Rauschemberg había realizado la síntesis de las dos artes, pictórica y fotográfica, al producir una prueba única, obtenida por la exposición a la luz de un papel fotográfico azul (cianográfico) sobre el que estaba acostada una mujer desnuda (*Female figure, Blue Print, Vers 1949*)



Robert Rauschenberg, Blue Print.

Esto que en Rauschenberg es imagen pura, sin mácula, en Klein se va a llenar de toda la sobrecarga de materia del cuerpo de la modelo.

Esta última metáfora parece conducir directamente hacia los rituales del Body Art. “Habiendo encontrado en un libro sobre brujería que la sangre menstrual es la que tiene el mayor poder, Yves pagó los servicios de una prostituta de Montmartre, a fin de, llegado el momento adecuado del mes, ejecutar su *Anthropométrie* con su sangre. La chica se asusta antes del fin- ella había dejado brotar su sangre pero la impresión no pudo hacerse- se puso histérica [...]. Sin darse por vencido, Yves revisa su estrategia. Hace una segunda tentativa con Rotraut, utilizando esta vez sangre de buey. Le resultan

diez impresiones” (Tom Mc Evilly, Yves Klein conquistador de vida, Catálogo CGP, p57)

Poco después de este episodio Klein se enteró del suicidio de un joven japonés quien, sin duda influenciado por su obra, se dejó caer de lo alto de un edificio imprimiendo la marca de su cuerpo sobre una tela colocada por él mismo en el suelo. Klein se sintió profundamente perturbado por este acto, que constituye incontestablemente uno de los gestos más extremos de lo que se denominará *Body Art*. Considerando que estas impresiones hechas con sangre eran diabólicas y “ con el fin de tomar sobre sí los presagios y de preservar a Rotraut, firma cada una de estas *Anthropométries* con una huella digital entintada con su propia sangre, después le pide a Restany que sirva de testigo de la destrucción por fuego de esta serie de impresiones”. Lo que aparece aquí como significativo, son estas reservas y reticencias que manifiesta Klein hasta el rechazo del acto suicida y la conjuración ritual que hace entonces.

Aunque el rol de la memoria en la producción de cuadros ha sido preeminente en la teoría del arte desde mediados del siglo XIX, un examen crítico de sus consecuencias continúa aguardando. De manera similar, no hay ningún estudio acerca de las ideas de Jasper Johns sobre la memoria: no obstante que Johns ha codificado la memoria en gran parte de su obra, desde su constante repetición y duplicación de imágenes, su uso de la reproducción fotográfica, hasta su extensa experimentación con vaciados.

A estos ejemplos se podrían agregar otros, que jalonan prácticamente toda la historia del arte contemporáneo. La fotografía y Marcel Duchamp son los puntos de partida permanentes. Luego, y sin entrar en detalles pueden citarse mil experiencias. En primer lugar, por ejemplo, todos los artistas plásticos- y son numerosos- que han utilizado la fotografía en su trabajo, justamente por su valor de huella, de cliché, de recuerdo o de

marca física ( citemos al azar, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, David Hockney, Christian Boltanski, Paul Armad Gette, Annette Messenger, Jacques Morony, Jochen Gerz, Arnulf Rainer, Dieter Appelt, Gloria Friedman, Roy Adzak, etc.). A continuación todos los que, sin operar con la fotografía propiamente dicha, centran sus trabajos sobre problemáticas típicamente indiciales: las ceras de Max Ernst, los vaciados sobre el cuerpo de Segal, o las de vestimentas de Recalcati, las huellas digitales de Manzoni, los calcos de Barbara Heinisch, todo el juego con las huellas de Dennis Oppenheim, etcétera.



George Segal, Woman eating apple.

Y luego aún, para ser más general, es claro que los principios fundamentales del *Land Art*, así como de ciertas prácticas del Arte Conceptual ( del *Minimal* al Arte *Póvera*) proceden directamente de la lógica indicial, puesto que se trata de “obras” (aquí evidentemente, la palabra pierde su pertinencia clásica, puesto que ya no hay verdaderamente signos separados, autónomos, plenos, transportables, repetibles,

intercambiables, etc.) de huellas, por tanto siempre inscritas en situaciones referenciales determinadas y singulares, que toman todo su sentido de esa relación de contigüidad existencial con su entorno. Por último para terminar con estas enumeraciones, no podemos dejar de recordar que el *Ready-Made*, luego el *Body Art*, el *Performance* y todo lo que tiene que ver con la Instalación, deben ser consideradas como formas cada vez más radicalizadas de esta lógica del índice. En esas tentativas el referente como tal, en su materialidad espaciotemporal, se convierte en su propia representación. La proximidad física entre el signo y su objeto se vuelve entonces identificación total. En esos casos el “contenido” de la obra (como referente externo expresado en un mensaje) se encuentra completamente vacío: “la obra” entonces no nos dice otra cosa que lo que la hace ser obra. Toda semántica del mensaje reside únicamente en su pragmática (no es el producto o el resultado lo que importa, es el acto mismo por el cual algo sucede - acto del artista, y también acto del espectador). En ese sentido se ha podido hablar de prácticas consumatorias y dilapidadoras. puesto que no hay nada exterior a lo que se nos muestra, y que lo que se nos muestra tiene lugar aquí y ahora, es porque después (o antes) y en otro lugar, no hay nada más. No hay resto. Todo ha sido consumado en el instante y lugar de la referencia. Nos encontramos con experiencias que realizan de cierta manera una especie de absoluto de la lógica indicial. Como si, después que la fotografía hubiera hecho aparecer en el campo del arte una nueva relación de la representación con lo real, todo el trabajo de los artistas innovadores hubiera consistido (deliberada o inconscientemente) en una especie de carrera desenfrenada hacia lo absoluto de esta lógica, hacia la práctica del índice puro.

## 2.2 El Índice.

Habiendo apoyado hasta ahora toda la argumentación presentada sobre un sólo término, es preciso profundizar en lo que es un índice y cómo funciona y en las implicaciones teóricas implícitas en su utilización. Para hacerlo me he basado en la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce quien estableció los principios básicos que rigen esta categoría

Cabe reconocer que la noción de índice en el Arte Contemporáneo, hasta ahora, se ha aplicado principalmente para analizar las manifestaciones surgidas a partir de, o en relación con, la Fotografía<sup>14</sup>. Sin embargo considero pertinente hacer extensiva su utilización al conjunto de fenómenos que implican el registro de huellas, e incluyo aquellos relacionados con el grabado, sin pensar en una extrapolación abusiva del término, porque estoy convencido que la esencia específica del mismo se encuentra en la relación entre cada estampa y la plancha o matriz de la que surge, más que con la imagen que representa. En este sentido la lógica a la que obedecen coincide plenamente con lo que se conoce como pensamiento fotográfico.

Los índices son signos que mantienen o han mantenido en un momento dado del tiempo, con su referente ( su causa ) una relación de conexión real, de contigüidad física, mientras que los iconos se definen más bien por una simple relación de semejanza atemporal y los símbolos por una relación de convención general. Esta es una definición bastante general a la que es conveniente matizar más. Lo que hay que señalar a este nivel, es que la estampa, por su principio constitutivo se distingue fundamentalmente de sistemas de representación como la pintura o el dibujo (iconos), como de los sistemas propiamente lingüísticos (símbolos), mientras que se emparenta muy significativamente

---

<sup>14</sup> A este respecto remito a la obra de Philippe Dubois, El acto fotográfico

con signos como el humo (indicio de un fuego), la sombra (proyectada), el polvo (depósito del tiempo), la cicatriz (marca de una herida), las ruinas (vestigio de lo que estuvo ahí), etc. En calidad de huella, la estampa posee características teóricas bastante precisas.

La relación que los signos indiciales mantienen con su objeto referencial se halla siempre regida por el principio central de una conexión física, lo que implica que esta relación sea del orden de la singularidad, del atestiguamiento y de la designación.

El rasgo básico, el que funda la categoría, es pues el de la conexión física entre el índice y su referente:

“Llamo índice al signo que significa su objeto solamente en virtud del hecho de que está realmente en conexión con él”

“Defino como índice al signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él”

“Un índice es un signo que remite al objeto que denota porque está realmente afectado por ese objeto”

“ Los índices son signos cuya relación con sus objetos consiste en una correspondencia de hecho”<sup>15</sup>

Entre los numerosos ejemplos de índice se encuentran la veleta que indica la dirección del viento, el cuadrante solar que marca la hora, el hilo de plomo que indica la vertical, el gesto de señalar con el dedo, etc. Signos que no significan, hablando con propiedad, nada por sí mismos sino que la significación está determinada por su relación efectiva con su objeto real, que funciona como su causa y como su referente. Se puede observar

---

<sup>15</sup>Charles Sanders Peirce; Collected papers, citado en Dubois Philipe, El acto fotográfico, p.57-58

también que son leyes físicas las que rigen la conexión entre el signo y su objeto: la mecánica, la proyección, la gravedad, la combustión, etc.

Este principio de una unión existencial con el referente distingue radicalmente al índice de las otras categorías de signos y en primer lugar del icono:

“Un icono es un signo que remite al objeto que denota simplemente en virtud de las características que posee, ya sea que este objeto exista realmente o no”<sup>16</sup>

La existencia física del referente no está necesariamente implicada por el signo icónico. Este es autónomo, separado, independiente. Existe en sí y por sí mismo. Encuentra su sentido en su propia plenitud. Esta autonomía del signo icónico respecto de lo real significa que en el icono sólo cuentan las “características que posee, en tanto que estas “remiten icónicamente”, es decir, se asemejan, a un denotado, ya sea éste real o imaginario. Según el tipo de similitud de carácter que el signo mantenga con su denotado, Pierce distingue tres tipos de icono:

1) la imagen - si la característica semejante es una cualidad, “*the phenomenal suchness*”;  
2) el diagrama- si la característica es una analogía de relaciones, de estructura; 3) la metáfora- si la característica es establecida por un tercer término paralelo que sirve de mediación. Se ve así que la categoría de los iconos de Pierce se halla lejos de limitarse únicamente a las representaciones figurativas (imágenes, pinturas, dibujos), sino que también engloba de hecho a todos los signos construidos a partir de una simple semejanza de principio con aquello que designan, de cualquier orden que sea ( no sólo visual).

---

<sup>16</sup>*Ibid*

Se habrá comprendido igualmente, a través de estos primeros elementos de definición, que la oposición entre icono e índice no es en absoluto excluyente: lo importante en el icono es la semejanza con el objeto- ya sea que este exista o no: lo importante en el índice es que el objeto exista realmente y que sea contiguo al signo del que emana -, ya sea que éste se parezca o no a su objeto. En otros términos, puede haber perfectamente iconos indiciales o índices icónicos. Este punto es particularmente importante para nuestra perspectiva puesto que el estatuto del signo fotográfico depende de él.

En cuanto al símbolo, su característica básica es ser convencional y general:

“Un símbolo es un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley, de ordinario una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo por referencia a este objeto. Es pues en sí mismo un tipo general o una ley”<sup>17</sup>

Al igual que el icono, el símbolo no está ligado a la existencia real del objeto al que se refiere. En este sentido, uno y otro, icono y símbolo, deben ser considerados, dice Peirce, como signos “mentales” y “generales”, mientras que el índice siempre será “físico” y “particular”. Allí donde el icono y el símbolo se distinguen es a otro nivel. en su autonomía de signos mentales y generales, uno pone en juego la semejanza y similitud; el otro la asociación por convención, la regla arbitraria, el contrato de ideas.

Por último, lo mismo que el índice y el icono no son excluyentes uno de otro, así el símbolo tampoco lo es respecto de las otras dos categorías y viceversa. Dicho de otra forma, un mismo signo puede pertenecer a las tres categorías semióticas a la vez. Las tres categorías semióticas aparecen pues como funciones teóricas distintas de un mismo mensaje y como clases de signos opuestos. Y es porque de hecho ninguna de estas tres

---

<sup>17</sup> *Ibid*

categorías existe en estado puro y cada una se apoya siempre, de un modo o de otro según los mensajes, sobre las otras dos.

Esta es, esquemáticamente la tricotomía semiótica. Ahora resulta evidente que el signo fotográfico (la estampa), por su modo constitutivo pertenece de lleno a la categoría de los índices (signos por conexión física), e incluso si los efectos de la imagen terminan siendo del orden de la semejanza icónica, o incluso perteneciendo a la categoría de símbolo.

Este análisis del signo permite reinterpretar los productos de la estampación superando su encasillamiento tradicional como iconos. Y si se ha podido hacer saltar este obstáculo, es por que ha tomado en consideración no sólo el mensaje como tal, sino también y sobre todo el modo de producción mismo del signo.

Se trata aquí de un proposición fundamental, cuyas implicaciones teóricas son extremas.

Justamente en el desplazamiento del punto de vista del resultado a la génesis, es donde se sitúa la novedad teórica de la relación moderna con la fotografía (y con las estampas en general) como “pura huella física de una realidad”. Si se quiere comprender en que consiste la originalidad de este tipo de imagen, obligatoriamente hay que ver el proceso más que el producto, y esto en un sentido extensivo; que se tomen en cuenta no sólo, en el nivel más elemental, las modalidades técnicas de la constitución de la imagen (la huella), sino también, por una extensión progresiva, el conjunto de los datos que definen en todos los niveles, la relación de ésta con su situación referencial, tanto en el momento de la producción (relación con el referente y con el sujeto-operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: momento de la “toma”) como el de la recepción (relación con el sujeto-espectador: el gesto de la mirada sobre el signo: momento de la “re-toma”

- de la sorpresa o del error). Es por tanto todo el campo de la referencia lo que entra en juego para cada imagen.

El cambio de enfoque que implica esta actitud está cargado de consecuencias teóricas diversas. Las principales consecuencias positivas que se derivan de ello y que son de tipo categórico, válidas para todo tipo de índices, se pueden mencionar a partir de tres principios: la singularidad, el atestiguamiento y la designación. Existe también una especie de consecuencia negativa que tiene que ver con la mimesis y que nos dice que la imagen obtenida indicialmente no es a priori mimética, no está hecha necesariamente a imagen (a semejanza) del objeto del cual constituye la huella, puede suceder que se asemejen a los objetos pero esta semejanza no es más que un efecto.

A partir del momento en que se considera que el índice se define constitutivamente como la huella física de un objeto real que ha estado ahí en un momento determinado, se hace evidente que esta marca indicial es, en su principio única: no remite sino a un sólo referente, el "suyo", el mismo que la ha causado. La huella no puede ser, en el fondo, más que singular, tan singular como su referente mismo. Como representación por contacto, no significa de entrada un concepto; antes que nada, ella designa un objeto o un ser particular, en lo que tiene de absolutamente individual.

Este principio de singularidad, ligado a la génesis física del índice, había sido subrayado por Peirce porque es uno de los rasgos que diferencia radicalmente los signos indiciales de todos los demás. Los símbolos y los iconos son signos mentales y generales.

"[Los índices] remiten a individuos, a unidades singulares, a colecciones singulares de unidades o a continuos singulares"<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> *Ibid*

Mucho más tarde, en *La Cámara lúcida*, Roland Barthes no podía dejar de insistir a su vez y a su modo en esta característica central, rica en implicaciones, especialmente filosóficas:

“ Lo que la fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez; ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente. En ella, el acontecimiento nunca se supera hacia otra cosa: ella siempre devuelve el corpus que necesito al cuerpo que veo; es el particular absoluto, la Contingencia soberana, sorda y como animal, el Tal (tal foto y no la foto), en resumen, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real, en su expresión infatigable”<sup>19</sup>

Se observará que este principio de singularidad indicial tiene en realidad su origen en la unicidad misma del referente. Por definición, este no puede jamás repetirse existencialmente; jamás se atraviesa dos veces el mismo río. De modo que, por extensión metonímica, según la lógica de contigüidad, ese rasgo de unicidad referencial va a caracterizar también la relación que se establece entre el signo y su objeto. Sin embargo es claro que una imagen puede reproducirse cientos o miles de veces. De hecho la razón de ser de las técnicas de reproducción es la imagen multiplicable y serial. Lo que se olvida con frecuencia es que esta reproductibilidad opera sólo entre signos. La unicidad, en cambio, no recae sobre esta relación entre signos, recae sobre la relación de cada uno de ellos con el objeto denotado. Es lo que hace la diferencia entre la imagen impresa y la estampa como objeto. Cada estampa es “original” en este sentido. La huella como tal, tomada en su principio, es siempre singular. Esta es la primera y sin duda una de las consecuencias teóricas más importantes que se deducen de esta categoría de índice.

---

<sup>19</sup>Roland Barthes, *La Cámara lúcida*, Paidós

Junto a ella, otras funciones, menos filosóficas tal vez pero también notables, las funciones de atestiguamiento y designación -, aparecen igualmente como consecuencias directas del principio de contigüidad referencial, cuya fuerza extensiva y propensión a la proyección metonímica subrayan particularmente.

Comenzaremos por el principio de atestiguamiento. Si en efecto la imagen fotográfica ,o la estampa , es la huella física de un referente único, eso quiere decir, tomando la cosa por el otro extremo, que en el mismo momento que uno se encuentra ante una estampa, ésta no puede sino remitir a la existencia del objeto del cual procede. Es la evidencia misma: por su génesis, la huella necesariamente testimonia. Ella atestigua ontológicamente la existencia de lo que da a ver. Esta característica ha sido señalada una y mil veces: la huella certifica, ratifica, autentifica. Pero esto no implica sin embargo que ella signifique. En calidad de índice, la fotografía es por naturaleza un testimonio irrefutable de la existencia de ciertas realidades.

“La fotografía no dice (forzosamente) lo que ha sido(...) Ante una foto, la conciencia toma el camino de la certidumbre; la esencia de la fotografía, es ratificar lo que ella representa (...) La fotografía es indiferente a todo relevo: ella no inventa, es la autenticación misma; no miente nunca; o más bien, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo por naturaleza tendenciosa, pero no puede mentir sobre su existencia. Impotente ante las ideas generales, su fuerza es sin embargo superior a todo lo que puede o ha podido concebir el espíritu humano para convencernos de la realidad. Toda fotografía es así un certificado de presencia. Ese certificado es el nuevo gen que su invención ha introducido en la familia de las imágenes”<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup>Roland Barthes, *Ibid.* p 133-35

En cuanto al principio de designación, que define también al índice, aparece como muy relacionado con el principio anterior. Muchas veces el mismo Peirce insistió en subrayar ese rasgo indicativo y descriptivo:

“[Los índices] llaman la atención sobre sus objetos por impulsión ciega”

“El índice no afirma nada: sólo dice: Allí. Se apodera por decirlo así de nuestros ojos y los obliga a mirar un objeto particular. Esto es todo”

“Todo lo que llama la atención es un índice, en la medida en que marca la unión entre dos posiciones de la experiencia”<sup>21</sup>

Una vez más, como emanación física de un referente único, el índice nos obliga literalmente “por impulso ciego”, a dirigir nuestra mirada y nuestra atención sobre ese referente y sólo sobre él. La huella indicial, por naturaleza, no sólo atestigua, sino, más dinámicamente aún, designa. Ella señala (es de hecho el “*punctum*” barthesiano). Ella muestra con el dedo - es también índice en ese sentido. Incluso Peirce ha jugado repetidas veces con esa ambigüedad de la palabra, tomada en acepciones semiótica y digital a la vez.

Por lo tanto, por su génesis, el índice muestra con el dedo. Se puede considerar que el índice no es otra cosa que esta potencia indicativa como tal, pura fuerza designadora “vacía” de todo contenido. Su único sentido si se quiere, es precisamente indicar, subrayar, mostrar su relación singular con una situación referencial determinada. Con estos signos se comprende la diferencia entre significar y designar: su significación en este caso no se constituye más que por su propia designación.

---

<sup>21</sup> Peirce, *Op Cu.*

Uno de los efectos sobresalientes de esta lógica de la conexión física es haber dotado a la fotografía de esta fuerza de irradiación. La unicidad referencial literalmente se propaga por el contacto, por los relevos de la metonimia, por el juego de la contigüidad material, como un calor intenso que corre sobre cuerpos conductores tocándose uno al otro y acabando, por decirlo así, hasta quemar la imagen en la incandescencia de su singularidad irreductible. Esta es la pulsión metonímica y literalmente movilizadora de la fotografía; partiendo de casi nada, de un simple punto (*punctum*), de un singular único, luego se expande, afecta, invade todo el campo. Se precipita. Veremos más adelante que esta pulsión metonímica que permite comprender buen número de las utilizaciones de la foto, usos marcados la mayoría de las veces por el sello del deseo y del duelo, que se alimentan singularmente de esta virtualidad irradiante. Los valores de reliquia o de fetiche, tan frecuentemente atribuidos a la imagen fotográfica, encuentran ahí uno de sus puntos de anclaje más claros.

Los diversos datos que se deducen a partir de esta noción de índice - principios de conexión física, de singularidad, de atestiguamiento, de designación- forman una especie de complejo conceptual, disperso sin duda, pero muy coherente, y que en su globalidad importa especialmente no sólo porque es el fundamento del estatuto del índice fotográfico (la huella o estampa), sino también porque se lo puede considerar como su consecuencia global más importante. En efecto la imagen indicial tendrá por efecto general implicar plenamente al sujeto mismo en la experiencia, en lo experimentado del proceso fotográfico. En resumen una de las apuestas más significativas de esta lógica del índice consiste en plantear radicalmente la imagen fotográfica como impensable fuera del acto mismo que la hace ser, ya sea que este pase por el receptor, el productor o el referente de la imagen. Especie de imagen-acto absoluta inseparable de su situación referencial, la huella afirma así su naturaleza

esencialmente pragmática: ella encuentra su sentido sobre todo en su referencia. Este punto es insoslayable. Por más que se diga que tal o cual obra termina por encontrar su sentido en sí misma, que su carga simbólica excede a su peso referencial, que sus valores plásticos, sus efectos de composición o de textura la convierten en un mensaje autosuficiente, etcétera, no se podrá olvidar jamás que esta autonomía y esta plenitud de significaciones sólo se establecen por el hecho de sentar, transformar, llenar a posteriori, a título de efectos, una singularidad existencial primera que, en un momento y lugar dados, ha llegado a inscribirse sobre un papel muy acertadamente llamado sensible. Es esta necesidad absoluta de una dimensión pragmática previa a la constitución de toda semántica lo que distingue a la estampa de todos los demás medios de representación.

Es necesario, sin embargo, a fin de evitar el peligro de un absolutismo teórico, relativizar este dominio de lo real en el estatuto del médium fotográfico, para lo cual procederé a mencionar tres aspectos importantes que marcan con claridad los límites de la noción de índice.

En primer lugar es necesario hacer la distinción entre sentido y existencia. El índice se detiene en el “esto ha sido” no llena el lugar de “eso quiere decir”. La fuerza referencial no se confunde con ningún potencial de verdad.

La segunda consideración consiste en que la “génesis automática” que funda el estatuto de la huella, donde lo real mismo vendría a marcarse sobre el material sensible, constituye un simple momento, aunque este sea central, en el conjunto de un proceso. Nunca hay que olvidar en el análisis que antes y después de ese momento de la inscripción “natural” del mundo sobre la superficie sensible (el momento de la

transferencia automática de las apariencias) hay gestos y procesos totalmente “culturales”, que dependen de opciones y decisiones tanto individuales como sociales.

La tercera observación sobre los límites de la noción de índice introduce la necesidad de una distancia entre el objeto y su representación. El principio fundador, la conexión física, podría hacer creer que la proximidad extrema implica la identificación. En ningún momento, en el índice, el signo es la cosa. Lo que se mira en la imagen es una ausencia existencial, lo que se mira nunca está ahí.

## 2.3 Marcel Duchamp y el *infra-mince*\*.

*“Le bruit ou la musique que fait un pantalon de velours côtelé comme celui-ci, quand on bouge, relève de l’infra-mince. Le creux dans le papier, entre le recto et le verso d’une feuille mince...’A étudier!...C’est une catégorie qui m’a beaucoup occupé depuis dix ans. Je crois que par l’infra-mince on peut passer de la deuxième à la troisième dimension.”* (Marcel Duchamp)

La capacidad del índice de ser a la vez testimonio de la existencia física de un objeto y de su ausencia - lo que se ve nunca está ahí -, le hace participar directamente de la esfera de lo inmaterial. En esta vertiente, la adopción del concepto de índice nos remite inmediatamente a hacer una relectura de Marcel Duchamp, su práctica y obra. En la revisión de las experiencias indiciales se encuentran toda clase de piezas de este maestro moderno indispensable de cuyo modernismo tan frecuentemente se piensa que excluye todo el placer sensorial. Pero en la base de su célebre *“Feuille de vigne femele”* de 1950, se puede constatar que el arte de Duchamp trata de algo más que del retrato discursivo del nominalismo. Una y otra vez, cientos de críticos han clamado que el padre del *Ready-Made* proclamó el fin de la obra de arte entendida como objeto de origen sensorial forjado por la habilidad del artista. El moldeado de *“Given”* su *“Dust Breeding”*, el *“Prière de toucher”* y la mayor parte del resto de la obra de Duchamp (*Tonsures, cut outs*, fotos, molinos de chocolate y los *“Moldes Machos”*, etc.) todo esto puede tomarse como surgiendo desde la delgada capa (*infra-mince*) que separa el positivo del negativo en cualquier impresión.

---

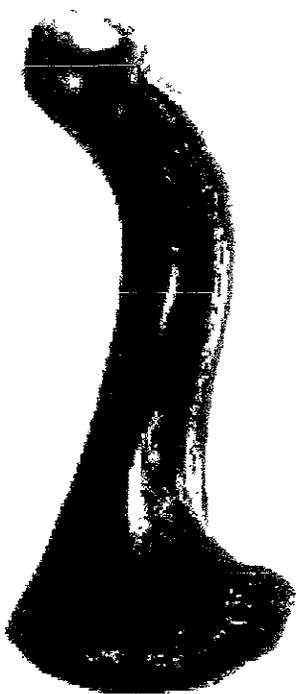
\* Neologismo acuñado por Duchamp y formado por: *infra* (menor que) y *mince* (delgado)



Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, yeso galvanizado

Una reflexión sobre lo inmaterial nos remite al trabajo que Marcel Duchamp efectúa a propósito del Gran Vidrio: la conveniencia de prevenir de alguna manera a la conciencia del espesor y de la profundidad del plano de representación. Es un acto que evoca cierta otra irrupción de Marcel Duchamp en el seno del *infra-mince*. Definido como sentido sensorial, más también como sentido conceptual y mental, la noción de *infra-mince* se sitúa en la confluencia de la ciencia topológica, de las experimentaciones ópticas realizadas por Duchamp, y de las elucubraciones del autor del *Gran Vidrio* y del *Étant Donnés*. . sobre el paso de la segunda a la tercera dimensión, que puede proponer el anuncio del paso, el gran salto hasta la cuarta dimensión. El *infra-mince* designa en suma, ciertas experiencias límite, cierta sensación que se desliza insensiblemente de una cualidad a su contraria, de convexo a cóncavo, de masculino a femenino, del espacio al tiempo, etc. Es el momento donde todo se invierte, como lo hace cierta fotografía de la *Feuille de vigne femelle* puesta por Duchamp en la portada de la revista "*Surrealisme, mème*"(1956), en que invierte el molde de escayola galvanizado, el volumen deviene aquí una conversión, y el positivo en negativo. De esta escultura y del *Objet-dart*, molde en escayola del interior de un sexo femenino, Duchamp no lo deja pasar: "Estas esculturas, en tanto que "impresiones" de un sexo femenino son moldes "machos" en

cuanto a la apariencia pero son moldes femeninos en cuanto a su aparición” [Citado en Jean Clair, Duchamp y la Fotografía p.106]. El *infra-mince* será así ese probable intersticio, esa superficie situada entre el cruce del molde y el volumen del vaciado correspondiente, superficie perteneciente conjuntamente a los dos elementos, y funcionando como elemento simultáneamente de conjunción y separación de sus dos superficies. Proyección soñada de aquello que actualmente denominamos “interface”. Piel delgada o película, superficie infinitesimal reveladora de dos mundos a la vez. Correspondiente aún a una materia ( que en este caso es escayola galvanizada), mas desvaneciéndose en el negativo de la imagen fotográfica.



Marcel Duchamp, *Objet Dart*, Yeso galvanizado.

La modificación permite operar intervenciones algunas esencialmente sobre las formas (volumen, vacío, convexo, cóncavo) así como sobre la “aparición” de los objetos. Rayos de la rueda de bicicleta, palas de la *Rotative Plaques Verre*, polvo acumulado sobre laca (así lo hace creer una fotografía hecha por Man Ray) la máquina está privada

de su movimiento. Estas modificaciones juegan, sin embargo, sobre los procesos sensoriales mismos. Líneas, formas, ilusiones ópticas, volúmenes o vanos de la escultura, dentro y fuera del cuerpo femenino, constituyen un material moldeable, movable, intercambiable. Apareciendo y desapareciendo según su manipulación. Se ocupa, en efecto, de nada más que introducir el espacio al seno de lo mental e - inversamente - de encarnar un pensamiento, de situarlo en un lugar. Físico. Concreto. El *infra-mince* se puede concebir doblemente, como sentido infinitesimal de una sensación, y como pasaje insensible de una dimensión a otra. Se entra aquí dentro de la esfera de lo cualitativo y no estrictamente mensurable, en la esfera de lo invisible.



Man Ray, Elevage de Poussière, Fotografía

“El calor de un asiento que se acaba de dejar es *infra-mince*”

“La diferencia (dimensional) entre dos objetos fabricados en serie [y que han salido del mismo molde] es un *infra-mince*, cuando se obtiene el máximo de precisión”

“El ojo fija el fenómeno *infra-mince*”

“El intercambio entre lo que uno pone a la vista y la mirada glacial del público (que ve y olvida rápidamente). A menudo este intercambio tiene el valor de una separación infra-mince (lo cual quiere decir que cuando mas se mira y admira una cosa , menor es la separación infra-mince)

“La alegoría en general es una aplicación de lo infra-mince”

“Cuando el humo del tabaco huele también en la boca de la que emana, los dos olores se casan por lo infra-mince”

“Lo posible es un infra-mince - la posibilidad de que varios tubos de colores se conviertan en un Seurat, es la explicación concreta de lo posible como infra-mince. Lo posible suponiendo la conversión - el tránsito de uno a otro tiene lugar en el infra-mince”



Marcel Duchamp. Veil for Tongue in my Cinema. 1954

# Capítulo

## Tres

### Huellas

### 3.1 Proyecto huellas

“Las obras son hijas de sus formas”

Valery

“Es esa singularidad de una imagen que inscriben directamente los propios elementos, sin intervención de ningún medio interpuesto, una imagen esencialmente inmediata, sin alteración en la transcripción, libre de cualquier intento de interpretación, en un estado impecablemente bruto, dotada de todo el prestigio de los retratos que los niños se hacen a sí mismos en la nieve, de las huellas que dejan en la arena los pies desnudos de hombres desconocidos y de animales salvajes y, en general, todo lo que pertenece al orden de las huellas, en el que los fósiles ostentan la categoría principal”

Jean Dubuffet

El proyecto huellas agrupa una serie de piezas y acciones dedicadas al registro de diversos objetos encontrados, el planteamiento que lo anima es el de recuperar la impresión como una estrategia de intervención artística y antropológica.

Hemos comentado como, desde mediados de los años sesenta, se detecta ya un agotamiento de las disciplinas tradicionales del arte. La nueva sensibilidad artística constituye sus obras en una situación y duración determinadas, enfatiza el carácter procesual de las mismas y el factor audiencia se torna un elemento imprescindible. No se producen objetos trascendentes, de presencia duradera, sino que es un arte que alude a otro tipo de presencia, una de tipo teatral o fantasmal

Como consecuencia de esta condición teatral, el arte se ha situado en un espacio “entre” o “fuera” de los medios tradicionales que definían los géneros artísticos. Esto ha producido como resultado la integración de diversos medios, la mezcla de materiales, géneros y objetos heterogéneos, la hibridación de lenguajes. En este contexto, disciplinas como la estampación han pasado de ser un término medio, un estanco

específico, acotado, a convertirse en un término más en la periferia de un campo que se ha expandido.

Este “campo expandido” que caracteriza al arte de la contemporaneidad, posee dos rasgos definatorios relacionados entre sí. Uno es lo que se ha dado en llamar eclecticismo, trascendiendo la exigencia modernista de pureza, lleva su lógica más allá del dominio de un medio determinado. El otro, ligado a la cuestión del medio, nos indica que “la práctica no se define en relación con un medio dado, sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio- fotografía, libros, líneas en paredes, espejos o la misma escultura pueden utilizarse.”<sup>22</sup>

No es el medio el que define la obra, sino el modo en que ésta opera en un medio cultural determinado, a favor o en contra de él.

Desde esta perspectiva, la estampación en su carácter mediático- no como un género ni como un estilo sino como una herramienta técnica- puede adoptar las condiciones extremas de cualquier lenguaje sin perder su condición, pues no es el soporte el que la define sino las operaciones lógicas- el modo constitutivo- lo que la hacen pasar del estatuto de mero documento a la condición de obra de arte.

Es precisamente esta condición técnica, su capacidad reproductiva, la que le permite actuar como revulsivo estético y social, cuestionando el aura y la autonomía del arte y sobrepasar el discurso institucional, participando de formas híbridas y no-artísticas.

Es en esta operación lógica donde está puesto el énfasis del proyecto huellas.

---

<sup>22</sup> Rosalind E. Krauss, *op cit*, p72

Las huellas, como se ha señalado a lo largo de esta exposición, ocupan una categoría aparte en el universo de los signos, de ahí que abocarse a realizar un trabajo artístico a partir de su utilización implica también hacer una revisión de todos los elementos que intervienen dentro del fenómeno artístico.

Las necesidades artísticas específicas de la obtención de huellas requieren de un tipo de ejercicio diferente tanto mental como físico (asumir una lógica y una práctica especial). Este ejercicio es el núcleo de la producción.

Con respecto a la manera de presentar los objetos, hay una gran diferencia entre una impresión directa y , por ejemplo, un cuadro pintado. En una impresión no se trata de reconocer los objetos sino que estos simplemente se plasman. En el dibujo, el objeto se reconoce en todas sus partes, medidas, proporciones y formas geométricas. Todos estos elementos son codificados, cifrados, coherentes y legibles. Esto es una abstracción que deforma la realidad y favorece una estilización específica. Si se evita este proceso de reconocimiento, de pronto uno se encuentra con una nueva manera de ver los objetos, libre de todos los criterios convencionales ligados al arte. Cuestiones como la composición, el estilo, el espacio, etc, dejan de ser una condición previa para el arte, no hay nada más que la pura imagen.

“La fotografía instala no una conciencia del estar ahí de la cosa (algo que toda copia podría provocar), sino la conciencia del haber estado ahí. Nos encontramos, por tanto con una nueva categoría del espacio- tiempo: localización inmediata y temporalidad anterior. En la fotografía se da una conjunción ilógica del aquí y el entonces”.<sup>23</sup>

Retomo, entonces, el gesto de imprimir en su connotación “fotográfica” como analogía pura, literalidad sin atenuantes, y me lanzo al encuentro del mundo a realizar un

---

<sup>23</sup> Roland Barthes, Lo obvio y lo obtuso, p 40

reportaje (en el sentido de reporte, registro). Lo importante en este caso es lograr poner de manifiesto precisamente la “objetualidad”, la corporeidad de lo mostrado. Y también sustraerlo de la red de asociaciones simbólicas, privarlo de su valor de utilidad.

Vivimos mediados por la publicidad, la tele-basura, los *reality shows*, etc, un conjunto de realidades codificadas por las imágenes de los *mass media* que constituyen la desaparición de la realidad objetual y la implantación de modelos “virtuales”. No hay lugar en nuestra cultura contemporánea de consumo para creer en la autenticidad de la experiencia, pues esta ha sido sustituida por una hiperrealidad, simulacro de la anterior<sup>24</sup>. Ello produce una discontinuidad entre realidad y experiencia que diluye nuestra integridad como sujetos.

Dentro de este marco teórico-filosófico general, la práctica artística comprometida implica la toma de partido frente a la nueva realidad mediática.

Mediante el mecanismo de invertir los objetos es factible lograrlo. Transformar un objeto en su opuesto, la presencia en ausencia, lleva a la posibilidad de hacer transmisibles, es decir, de poder experimentar formas, gestos y acciones inmateriales.

La premisa de este ejercicio consiste en trabajar de tal manera que la lógica de la impresión determine todos los momentos del proceso:

En primer lugar, asumir una actitud de apertura hacia las cosas, dejarme impresionar, la mirada del amateur. Se trata de la aceptación de todo bajo el sol como objeto artístico, potencialmente importante e interesante. Destacar objetos que pueden encontrarse en cualquier sitio o ser absolutamente específicos de un lugar determinado, en todo caso cosas más cotidianas que exóticas.

---

<sup>24</sup> Ver Baudrillard, Jean; *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Editorial Kairos, 1978.

Al abrazar las cosas de la vida como si fueran arte, trato de llamar la atención sobre las propiedades distintivas de todo aquello que señalo. No todo es igual, pero en principio, cada cosa es importante, debe mantener su identidad única incluso si su imagen desempeña varias funciones en un contexto mayor.

La producción de impresiones simplifica el diálogo con lo cotidiano, apunta la creencia de que el arte y la vida son inseparables.

La toma de impresiones es una manera de identificarles. El artista nombra, designa, señala, indica. “La función del artista consiste en nombrar cosas tanto como crear imágenes” “Descubrimientos fructíferos se hacen no a través de la producción de imágenes sino por la interpretación hecha de las mismas”<sup>25</sup>

Aislar los objetos designados sobre un fondo neutro constituye para mí el medio de mostrar el vacío, de descontextualizar los objetos y de suprimir la perspectiva; los elementos flotan en el espacio, sin suelo, sin profundidad; estos ya no se relacionan con nada que se pueda asir. Esto les confiere un aire de aparición, un aspecto mágico.

Por el “encuadre”, la dirección frontal del punto de vista, el aislamiento sobre un fondo neutro y la ausencia de escala, las operaciones fotográficas generan a la vez una monumentalización de todo sujeto, una conmemoración del instante, y una percepción de escultura, donde el autor queda en el anonimato

“Las huellas son a la vez un objeto y el recuerdo de un objeto, simultáneamente presencia y ausencia, exactamente como un cadáver que hasta hace no mucho era un sujeto y que de repente se ha convertido en un objeto” (Boltanski)

La selección de los objetos responde solamente al azar y a la intuición, seguramente existirán motivos psicológicos profundos para haber elegido uno y no otro objeto pero

---

<sup>25</sup> Jean Dubuffet, *El hombre de la calle ante la obra de arte*

estos no interesan. Precisamente el valerme de las huellas como índice para designar los objetos es una estrategia para no proyectar ninguna sombra de autoría sobre los mismos. El proceso visto como una colaboración con los objetos y materiales, no como el dominio de los mismos. Y lo que significa es que como autor se abandonan los bastidores para sentarse con el público. Así no proyecto ninguna sombra sobre la situación, sino que los acontecimientos se desarrollan en un futuro no previsto donde proyectan su propia sombra en el espacio.

La única cosa que realmente me importa es el objeto. Me fascina el suceder ilógico, irreal, intemporal y carente de sentido de un suceso que al mismo tiempo es lógico, real, temporal y humano y que precisamente por eso resulta tan conmovedor. Y quiero representarlo de tal manera que mantenga esta simultaneidad. Por eso tengo que renunciar a cualquier intervención, a cualquier modificación, tratando siempre de lograr una simplicidad que pueda llegar ser más general, más vinculante, más persistente y más global.

Al asumir tal estrategia resulta que uno como autor conoce (o desconoce) la obra tanto como el espectador, en este sentido no le lleva ninguna ventaja, no le conduce a ninguna interpretación. El objeto es portador de su propio discurso. La labor de presentarle en lugar de representarle, en su lugar, es un cambio en el modo de enunciación. el paso de lo real , el posicionamiento en un ámbito artístico de elementos cotidianos, debe inferirse no tanto por un cambio de objeto sino por la entrada en escena del sujeto y el índice... Lo crucial acerca de este espacio es que es abierto

El arte es el lugar de encuentro entre dos sujetos: el artista y el espectador, o el espectador consigo mismo (o el artista consigo mismo). El papel del artista es entonces mostrar, no sólo la imagen, sino la manera en que esta funciona. Así el acto creativo se

### 3.2 Procedimientos técnicos.

“El *todo se vale* moral exige de uno la elección de un género de vida. El *todo se vale* estético requiere de parte del creador de la elección de un estreñimiento formal que deviene garante de la “cualidad poética” de una obra”.

Bill Viola

“la materia no es neutra, se presenta por el contrario, como dotada de una infinidad de características singulares y se muestra susceptible a reaccionar de muchas diversas maneras ”

Jean Dubbuffet

A partir de las proposiciones enunciadas, el Proyecto Huellas se materializa, en esta etapa, en la edición de una serie de piezas de papel formado en moldes. Esto es así debido a la necesidad de centrarme en un solo método para no provocar confusiones con la utilización de diferentes opciones estilísticas, como he apuntado no se trata aquí de un ejercicio de tipo formal (ista). Paralelamente he experimentado también con diferentes posibilidades de aprovechar el papel y con la utilización de otros materiales, solos y combinados, aunque para efectos de este trabajo solamente reseñaré lo relativo a esta serie.

El trabajo en series permite ampliar un marco determinado en varias formas simultáneamente, explorando distintas posibilidades. Cada obra, aunque completa en sí misma, se entiende mejor vista en el contexto de todo el conjunto.

La elección del papel como material para la elaboración de esta obra se ha hecho tomando en cuenta las siguientes consideraciones.

- La cualidad de ser a la vez soporte y medio de la obra artística, una hoja blanca de papel es una invitación abierta a ser dibujado, escrito, manchado..

- La posibilidad de una elaboración artesanal, la explotación del proceso físico como generador de la estructura visible.
- El jugar con la paradoja de que puede llegar a ser considerado como obra gráfica, al tratarse de una edición, a partir de una matriz, etc.
- Por su apariencia, por sus cualidades matéricas, textura, grosor, color, peso, etc.
- Además porque el papel, debido a sus usos sociales, es un soporte con una gran carga de sentido, con un gran poder de evocación anecdótica.

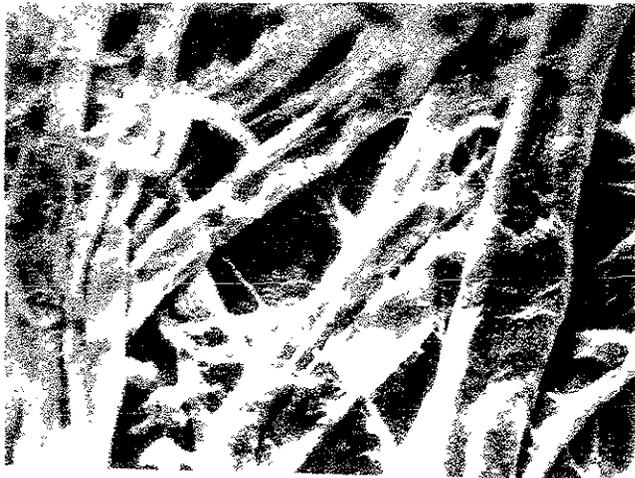
El proceso de elaboración de las piezas se enfocó a conseguir trasladar al papel la mayor cantidad de información formal tratando de registrar lo más posible los detalles sutiles como las texturas de pieles, plumas, pelo, cáscaras, (se eligieron objetos orgánicos para “atrapar” su naturaleza efímera) y se describe a continuación.

El primer paso consistió en hacer una toma de impresiones en yeso de: pieles de naranja, mano, rostro, oreja, careta de cerdo, cabeza de pato.

El molde se realiza en yeso azul de dentista que tiene las ventajas de un fraguado rápido, mayor estabilidad dimensional, mejor registro y mayor resistencia. Se coloca el objeto a reproducir sobre una superficie plana, ya que se trata de un molde abierto, y se hace una caja alrededor, si se desea que este tenga una forma regular y por tanto sea más fácil de manejar. Una vez protegida con un separador la superficie a impresionar (para permitirle salir fácilmente del molde cuando este haya endurecido), y llenados todos los huecos o protuberancias que pudieran trabarlo, se procede a cubrirla con el yeso líquido hasta un grosor de unos 2.5 cm y se deja fraguar. Ya endurecido se desmolda y se deja secar un día para proceder a sellar con goma laca diluida en alcohol y está listo.

El siguiente paso consiste en preparar el papel.

El papel, no está de más recordarlo, es un entramado compuesto por fibras de celulosa – el tejido que constituye el esqueleto y armazón de los vegetales – se obtiene, por tanto, por tratamiento de materias vegetales. Para que la hoja de papel sea sólida, se hace que las fibras que la componen sean entreveradas de modo que formen un tejido a la vez elástico y regular.

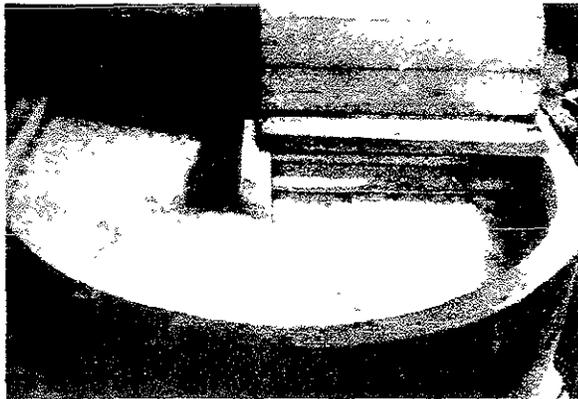


fibra

La primera operación consiste en separar la celulosa del resto de los componentes de la planta. Esto se realiza por distintos métodos, según el tipo de fibra de que se trate, pero normalmente incluye el rasgado y fermentado para desembarazarlo de impurezas. La materia vegetal, entonces se muele largamente hasta la obtención de una pasta llamada “linter”. En este caso el papel se hizo con una pasta a base de eucalipto y algodón, mezcla de fibras largas y cortas que le otorgan resistencia y flexibilidad.

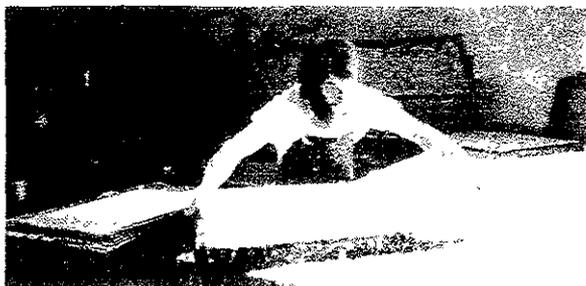


linter



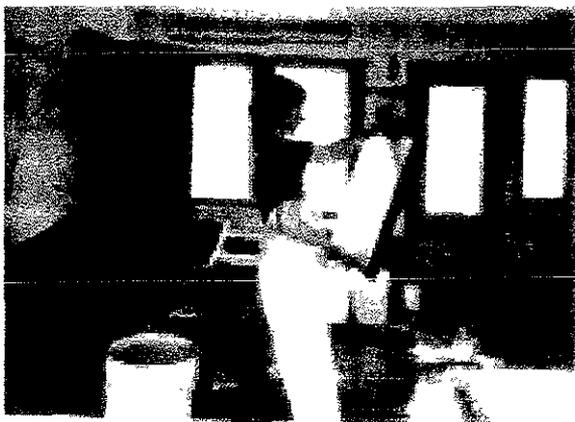
pila holandesa

El proceso continúa con el “formado” de la hoja. La “forma” consiste en un marco de madera con una malla de hilos entrelazados por donde se pasa la pasta húmeda para que escurra el exceso de agua. Es en la forma donde a la hoja se le pone la filigrana o marca de agua.



formado

Con objeto de hacer el papel menos absorbente suele encolársele quedando listo para su futuro entintado, este proceso es conocido como "siza". En esta ocasión decidí realizar la operación del sizado a la gelatina interiormente, es decir en la misma pasta y no al final del proceso como también puede hacerse.



hoja

El papel se hizo primero en la forma, se escurrió y prensó (con una prensa casera de torniquetes), estando aún tierna la hoja - firme pero todavía húmeda para permitirle, dado el caso, aceptar añadidos de pasta - se fue colocando en el molde, haciendo recortes y añadidos sólo cuando debido a la profundidad o a lo irregular de la figura era necesario, cuando no, simplemente, acomodando la hoja, adaptándola a los pliegues del objeto registrado. Presionando con una esponja, para seguir quitando el exceso de agua y ayudar a la cohesión de las fibras. De esta forma obtuve un vaciado en papel de un

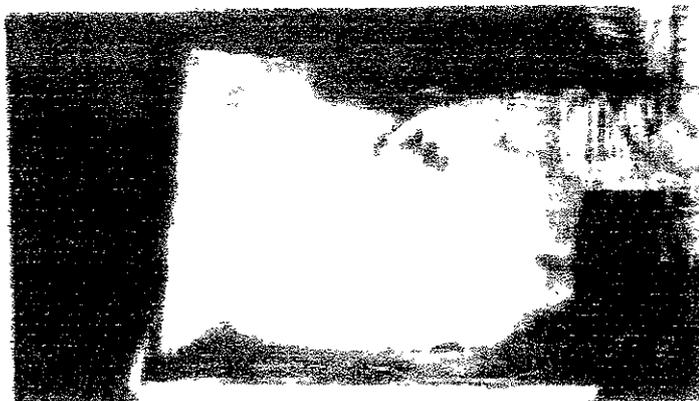
grosor bastante parejo, con una aceptable cohesión interna y suficientemente seco como para retirarlo del molde en relativamente poco tiempo y permitirle terminar de secarse naturalmente. Completé la hoja de papel creando un marco a la figura.



aplicación de la fibra al molde



presión manual para ayudar a la cohesión



desmoldado de la hoja

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

Las piezas así obtenidas, una vez que se han terminado de secar, pueden considerarse terminadas o, si se desea, están listas para funcionar como soporte de dibujos, escritura, pintura, teñido, impresión, ser fotosensibilizadas, etc; la forma de presentarlas puede variar de acuerdo a la circunstancia o a la intencionalidad de la exhibición, pudiendo desde ser enmarcadas - con marcos de los llamados "cajas"- ya sea individualmente o agrupadas, para colgarse de un muro; hasta experimentar con ellas espacialmente formando algún tipo de instalación o ambientación.

Conclusions

## Conclusiones.

La evolución del arte contemporáneo hacia nuevas formas de representación ha traído consigo la necesidad de replantear las categorías que lo fundamentan para lograr aprehender los productos de esta nueva sensibilidad estética. En este contexto resulta imprescindible hacer el cuestionamiento de prácticas tradicionales como el grabado y la estampación para reencontrar su vigencia cuando los atributos formales como las técnicas y los géneros han perdido relevancia en la definición de lo artístico.

El cambio de enfoque llevado a cabo pone de manifiesto la lógica subyacente en el gesto de la reproducción, la representación por contacto y las consecuencias teóricas derivadas de este hecho, permitiendo reasumir esta práctica a partir de planteamientos renovados.

La realización de impresiones del natural es un procedimiento (entre los varios que pueden existir) que reposiciona a la práctica del grabado dentro de un contexto ampliado del arte, a través del reconocimiento de su especificidad: la singularidad de su naturaleza de imagen-acto. Este atributo le confiere la capacidad de constituirse en una estrategia especialmente adecuada para funcionar eficazmente dentro de los nuevos parámetros de lo artístico y aún trascender este campo incidiendo positivamente en otras esferas de la actividad humana.

El desarrollo del Proyecto Huellas ha sido una experiencia de trabajo sumamente enriquecedora en relación a mi propia praxis como creador en varios sentidos, ya que por un lado me ha conducido a ahondar en la reflexión acerca de los elementos involucrados en la práctica profesional del artista, a sustentar la lógica interna de un proyecto artístico, a clarificar el posicionamiento ético que se asume a través del trabajo mismo y, a realizar mi labor de acuerdo a su propio tiempo; por otro lado, me ha

ayudado a desarrollar una serie de herramientas y técnicas, como la producción artesanal de papel, la toma de impresiones del natural, la realización de moldes, etc., mismas que habiendo sido implementadas para solucionar planteamientos puntuales ligados a este proyecto representan por sí mismas, sin embargo, un rico filón de posibilidades de investigación a desarrollar en el transcurso de futuras producciones. Asimismo, en el terreno formal, este trabajo me ha llevado a considerar todos los elementos que intervienen en el fenómeno de la estampación como posibles fuentes de sentido y poder decidir conscientemente cómo utilizarlos de acuerdo al objetivo de cada proyecto específico.

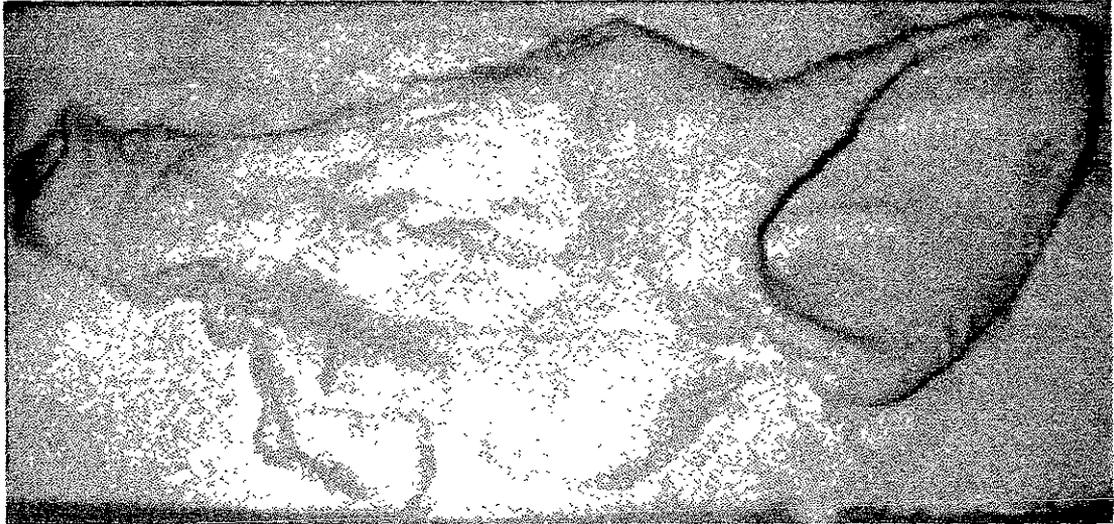
Derivadas de esta experiencia se abren otras nuevas posibilidades de continuar la investigación sobre distintos aspectos relativos, como por ejemplo, y solamente enunciando, en el aspecto técnico-formal: Realización de ediciones en papel moldeado o formado, relieve; otras posibilidades del papel: Marcas de agua, estratificado, coloración, impresión, foto sensibilización, combinaciones, etc.; vaciado en otros materiales; vaciado en negativo, diferentes formatos, copias de copias, diferentes tipos de huellas: fósiles, sedimentos, marcas, reliquias, etc. En el aspecto teórico: La evolución de los sistemas inventados para hacer reproducciones del natural, la influencia recíproca entre el desarrollo de los sistemas de impresión y el desarrollo de la industria papelera, el rol de la memoria en la producción artística, entre otros.

El mayor aprendizaje, sin embargo, ha consistido en poder descubrir a partir de formas desmaterializadas la apreciación de la experiencia auténtica de los objetos.

Anexo:

Documen-

tación de obra



**Perfil de cerdo**

**Papel formado en molde**

**(Impresión del natural)**

**40x28x8cm**

**1999**



**Cara de cerdo**

**Papel formado en molde**

**(Impresión del natural)**

**40 x 36cm.**

**2000**



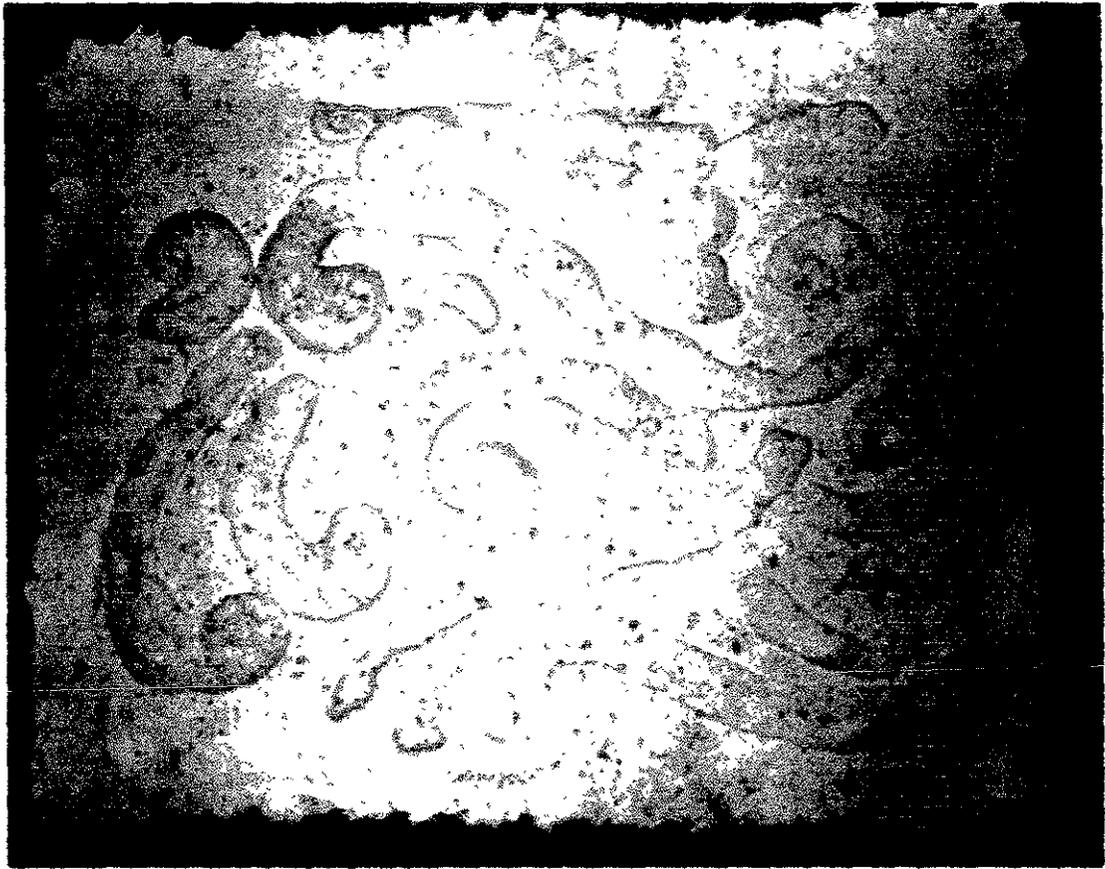
**Perfiles de pato**

**Papel formado en molde**

**(Impresión del natural)**

**16.5 x 13 x 1cm c/u**

**1999**



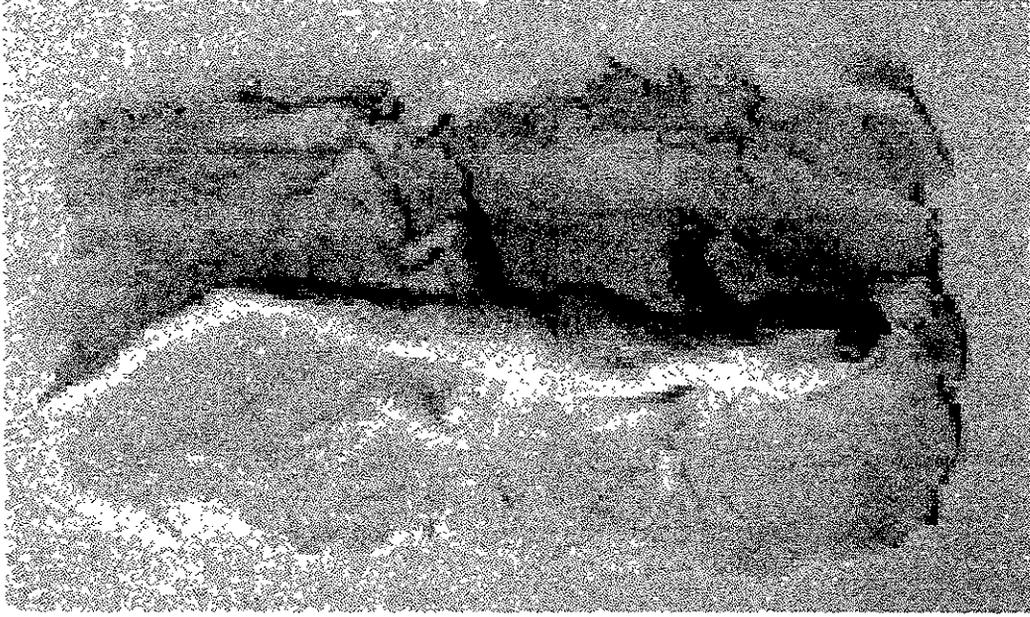
**Naranjas**

**papel formado en molde**

**(Impresión del natural)**

**54 x 44 x .5 cm**

**1999**



**Lagartija**

**Papel formado en molde**

**(Impresión del natural)**

**15 x 6 cm**

**2000**



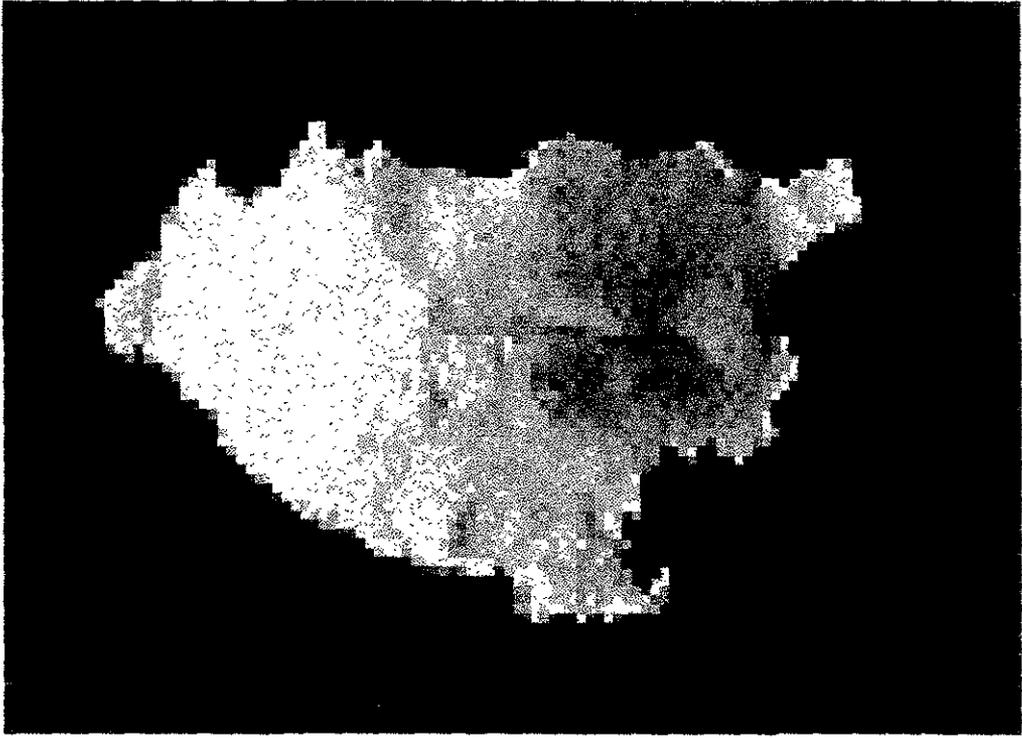
**Cara**

**Papel formado en molde**

**(Impresión del natural)**

**20 x 12 cm.**

**2000**



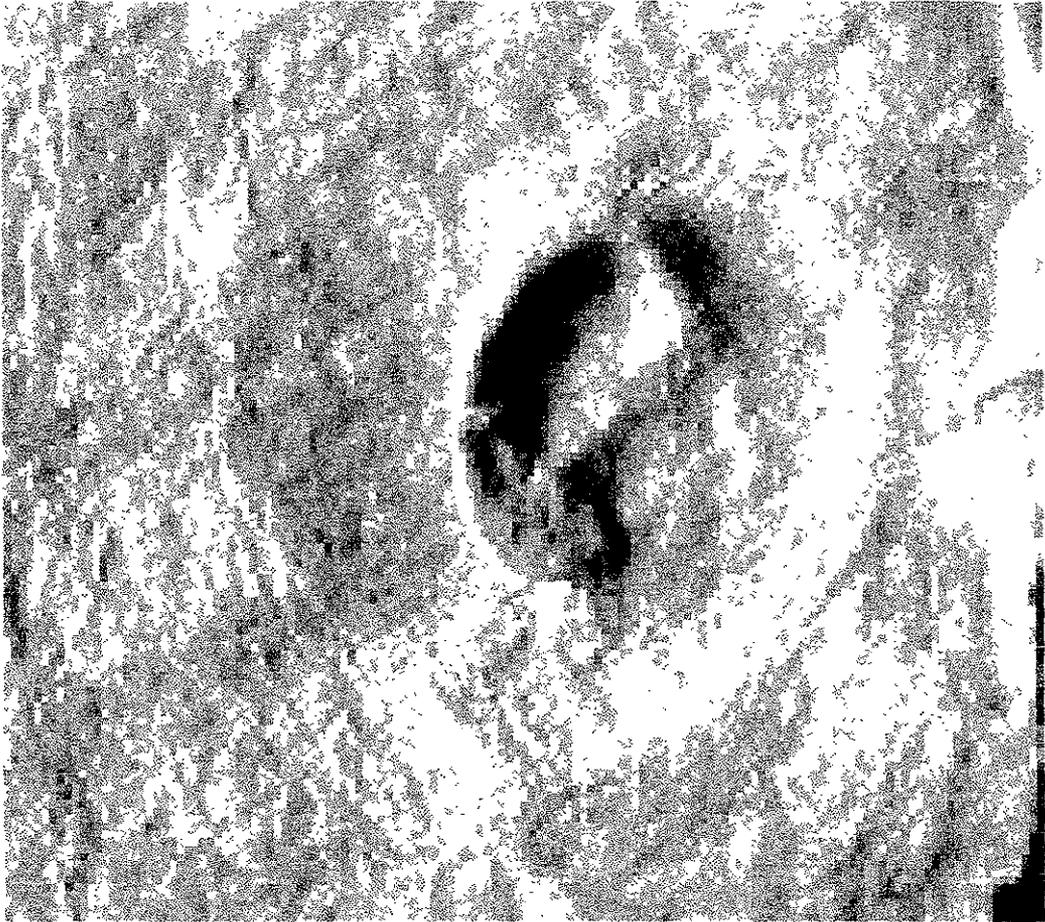
**Labios**

**Papel formado en molde**

**(Impresión del natural)**

**10 x 6 cm**

**1999**



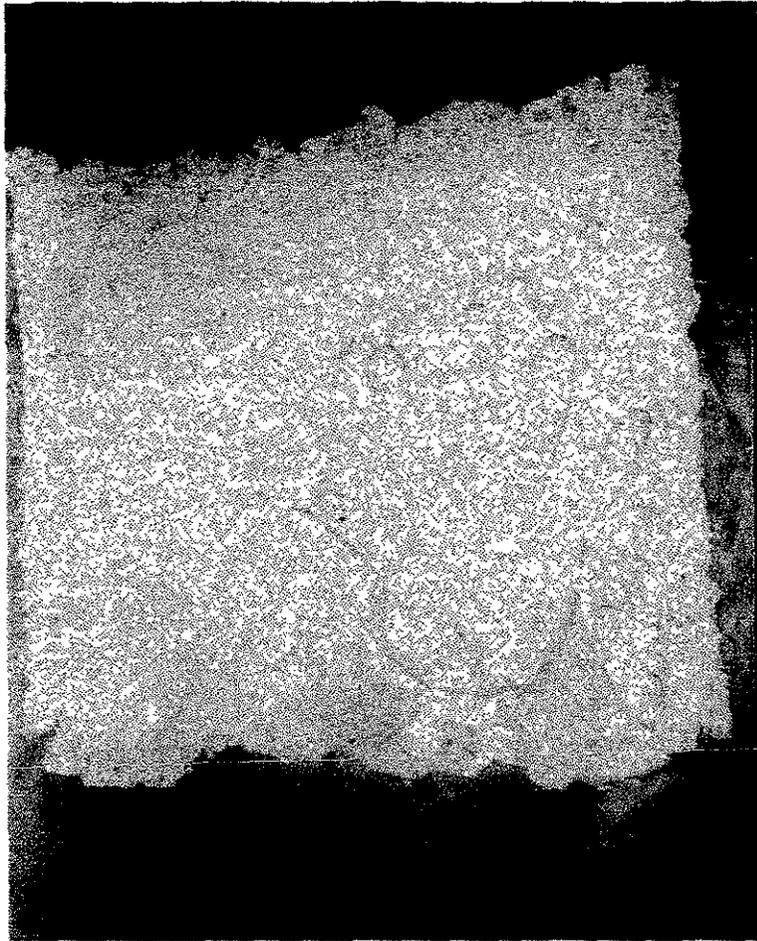
**Oreja**

**Papel formado en molde**

**(Impresión del natural)**

**21 x 18 cm**

**1999**



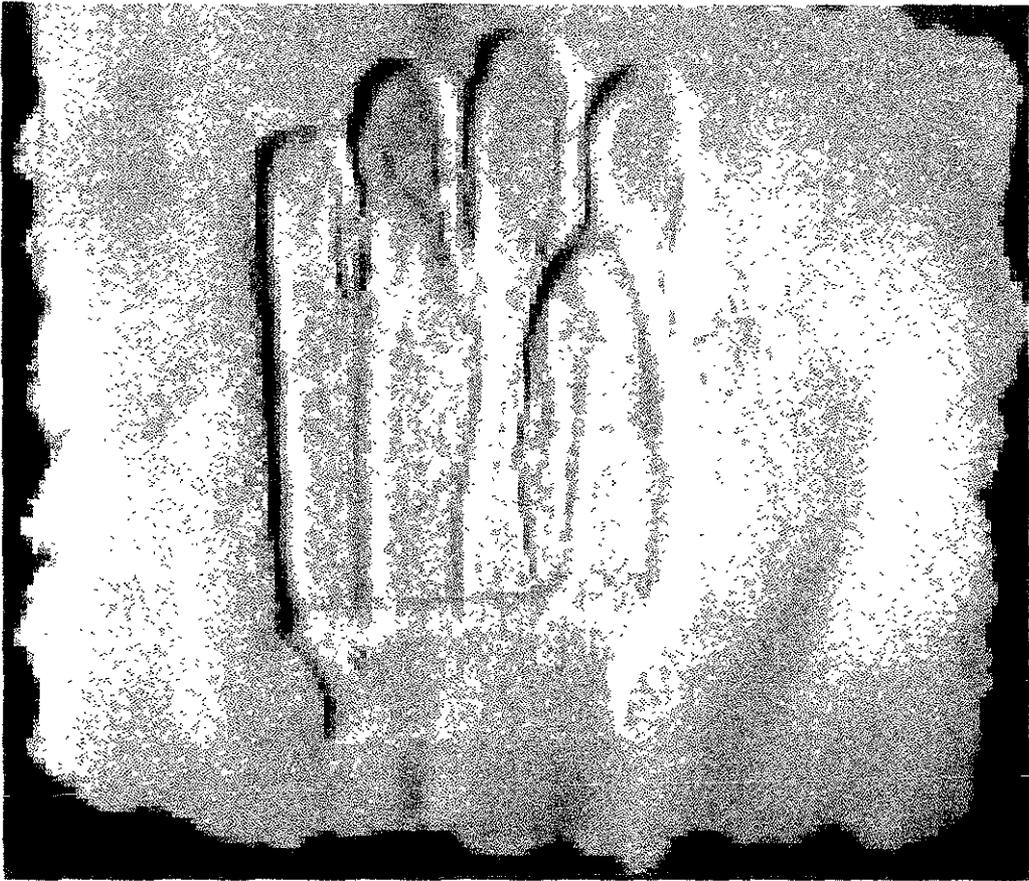
**Mano**

**Papel formado en molde**

**(Impresión del natural)**

**28 x 25 cm**

**1999**



**Guante**

**Papel formado en molde**

**(Impresión del natural)**

**14 x 12 cm.**

**2000**



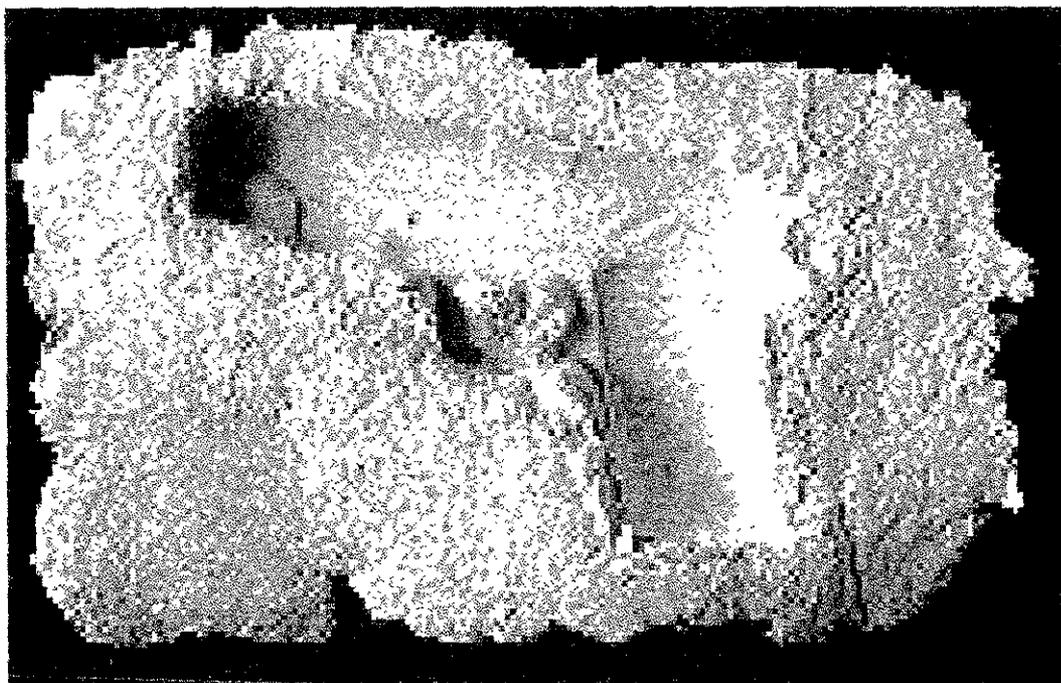
**Luchador**

**Papel formado en molde**

**(Impresión del natural)**

**10 x 12 cm.**

**2000**



**Pistola**

**Papel formado en molde**

**(Impresión del natural)**

**18 x 14 cm.**

**2000**

# Bibliografía.

## BIBLIOGRAFÍA.

- AAVV, Printmaking in América. Collaborative prints and presses 1960-90. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1995.
- AAVV, Thinking print. Museum of Modern Art. New York. 1996.
- Anderson, Simon, edit., Fluxus. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. 1995.
- Artresian, Garo Z. y Adams, John, The Tamarind book of litography. Art and techniques. Harry N. Abrams, Inc, Publisher, New York, 1978.
- Barthes, Roland, La Cámara lúcida. Notas sobre la fotografía. Paidós Comunicación, Barcelona, 1992.
- Barthes , Roland, Lo obvio y lo obtuso Imágenes, gestos, voces Paidós Comunicación, Barcelona, 1986
- Boltanski, Christian, Compra-venta Catálogo de exposición L'Almodí, Generalitat Valenciana, 1998
- Castleman, Riva, Prints of the 20th Century. Thames and Hudson Ltd., Londres, 1988
- de Méridieu, Florence, Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne. Bordas. Cultures, París, 1994.
- Didi-Huberman, George. L'empreinte. Catálogo de exposición. Centre Georges Pompidou, Paris, febrero-mayo 1997.
- Philippe Dubois, El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Paidós comunicación 20, Barcelona, 1a.ed, 1986.
- Dubuffet, Jean, El hombre de la calle ante la obra de arte. Ed Debate, Madrid, 1992.

- Ewing, William A., El Cuerpo. Fotografías de la condición humana. Ed. Siruela, Madrid, 432 pags, 1996.
- Griffits, Antony, Prints and Printmaking, British Museum, 1980
- Hoops, Walter y Davidson, Susan, Robert Rauschenberg Retrospectiva, Catálogo de Exposición, Museo Guggenheim Bilbao, 1998-99.
- Marchán Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Akal, arte y estética. 5a ed. Madrid, 1990.
  - Martínez Moro, Juan, Un ensayo sobre grabado (A finales del sigloXX). Creática, Cantabria, 1a edición, 1998
  - Melot, Michel, El grabado. Carroggio, Barcelona, 1984. Skyra, France
  - Moure, Gloria, Marcel Duchamp. Catálogo de exposición, Fundación Caja de Pensiones y Fundación Joan Miró, Madrid, 1984.
  - Plowman, John, The craft of Handmade Paper. A Quintet Book. The Apple Press, London, 1997.
  - Rauschenberg, Robert, ROCI Project National Gallery, Washington, 1988
  - Tallman, Susan, The Contemporary Print: from Pre-pop to Postmodern. Thames and Hudson, London , 1996
  - Vives, Rosa, Del cobre al papel. La imagen multiplicada. Icaria, Barcelona, 1994.
  - Wakeman, Geoffrey, Victorian book Illustration, the technical revolution. Newton Abbot, 1973.